Tatjana Gsovsky
und das ‚Dramatische Ballett'
Der 'Berliner Stil' zwischen *Der Idiot* und *Tristan*

Dissertation

vorgelegt beim Promotionsausschuß Dr. phil
der Universität Bremen
von
Michael Heuermann
Münster
2001

Inhaltsverzeichnis

Einleitung I
Quellenlage und Quellenkritik XII
A. GRUNDLAGEN DER STILENTWICKLUNG 1
A.I. Tatjana Gsovsky und ihr Tanzverständnis 1
A.I.1. Tatjana Gsovsky und das klassische Ballett 1
A.I.2. Klassisches Ballett als ekstatisches Erlebnis 2
A.I.3. Tanz und Form 4
A.I.4. Person und Persönlichkeit 5
A.I.5. Das ‘moderne Ballett’ 8
A.I.6. Das ‘moderne Ballett’ als Ausdruck der Zeit 12
A.I.7. Klassischer Tanz und Tradition 13
A.I.8. Das Neue im Klassischen Ballett Tatjana Gsovskys 15
A.II. Tatjana Gsovsky in Rußland 20
A.II.1. Tatjana Gsovskys Kindheit 20
A.II.2. Der ‚freie Tanz‘ in Rußland 23
A.II.2.1. Claudia Issatschenko 25
A.II.2.2. K.S. Stanislawski und sein Prinzip des ‚Verkörperns' 25
A.II.2.3. Claudia Issatschenkos Pantomime nach Stanislawski 27
A.II.2.4. Tanz/Bewegungskunde nach Claudia Issatschenko 29
A.II.2.5. Der 'Plastische Tanz' 33
A.II.2.6. Das ‚Plastische Ballett Issatschenko' 36
A.II.2.7. Die ‚lebenden Bilder‘ und das Plastische Ballett 39
A.II.3. Tatjana Gsovskys Jugend 42
A.II.4. Das Klassische Ballett in Rußland Anfang des Jahrhunderts 45
A.II.4.1. Inna Tschernezkaja und der ‚synthetische Tanz' 47
A.II.4.2. Kasian Yaroslavich Goleizowsky 48
A.II.5. Tatjanas Engagement in Krasnodar 1920 - 1924 50
A.III. Tatjana Gsovsky in Berlin 1924 - 1933 52
A.III.1. Die Emigration des Ehepaares Gsovsky 52
A.III.2. Das Ehepaar Gsovsky und der ‚Ausdruckstanz' 54
A.III.3. Die Varietétänzerin Tatjana Gsovsky 57
A.III.4. Die klassische Tanzpädagogin Tatjana Gsovsky 58
A.III.5. Die Tanzgruppen des Ehepaares Gsovsky 60
A.IV. Tatjana Gsovsky in der NS-Zeit 62

A.IV.1. Die Ballettschule Tatjana Gsovsky 62
A.IV.2. Die Choreographin Tatjana Gsovsky 64
A.IV.2.1. Tatjana Gsovsky und der ‚Ausdruckstanz' 70
A.V. Tatjana Gsovsky im Berlin der Nachkriegszeit..... 71
A.V.1. Die Ballettentwicklung nach Kriegsende bis 1947 72
A.V.2. Ballett im Rahmen der Re-education 75
A.V.3. Tatjana Gsovsky an der Berliner Staatsoper 1945 - 1951 81
A.V.4. Die Ballettentwicklung von 1947 – 1949 in Berlin 85
A.V.5. Der Sozialistische Realismus im Russischen Sektor..... 90
A.V.6. Tatjana Gsovsky an der Staatsoper 1947 - 1951..... 93
A.V.7. Berlin und das Klassische Ballett 1950 – 52 98
A.V.8. Tatjana Gsovsky in Argentinien 1950/51..... 99
A.V.9. Die Berliner Festwochen..... 101

B. DIE KOMPONENTEN DES ‚BERLINER STILS' 105
B.I. Berlin und das Klassische Ballett 1953 – 1955..... 105
B.II. Die Bildhaftigkeit - Das Ballett Hamlet..... 110
B.II.1. Die Entstehungsgeschichte 110
B.II.2. Das Ballett *Hamlet* 112
B.II.3. Tatjana Gsovskys Arbeit mit Bildern..... 119
B.II.4. Die ‚Bildhaftigkeit' Tatjana Gsovskys 121
B.II.5. Die Wurzeln ihrer ‚Bildhaftigkeit' 124
B.II.6. Die Intentionen ihrer ‚Bildhaftigkeit' 125
B.II.7. Exkurs: Der Photograph Siegfried Enkelmann..... 128
B.III. Die Dramaturgie Tatjana Gsovskys und der Surrealismus..... 132
B.III.1. Tatjana Gsovsky und das einaktige Ballett 133
B.III.2. Tatjana Gsovsky und das „Dramatische Ballett"..... 134
B.III.3. Das getanzte Kurzdrama..... 136
B.III.4. Tatjana Gsovsky und die Tiefenpsychologie..... 140
B.III.5. Tatjana Gsovskys Verhältnis zum Surrealismus..... 142
B.III.6. Das Ballett *Pelleas und Melisande* 149
B.III.7. Das Ballett *Der Rote Mantel* 154
B.III.8. Das Ballett *Signale*..... 162
B.III.9. Das Ballett *Menagerie*..... 167
B.III.10. Das Ballett *Schwarze Sonne* 171
B.IV. Berlin und das klassische Ballett 1955 -1959 176
B.V. Das ‚Berliner Ballett'..... 185

B.VI. Die Bühnenbilder, Kostüme und Kompositionen 196
B.VI.1. Die Bühnenbilder 197
B.VI.2. Die Requisiten 208
B.VI.3. Die Kostüme 210
B.VI.4. Die Musik 212
B.VII. Die Entwicklung des Klassischen Balletts in Berlin 1960 - 65 .. 223
B.VIII. Das Ballett *Labyrinth der Wahrheit* - Die Expressivität 240
B.VIII.1. Das Ballett *Labyrinth der Wahrheit* 240
B.VIII.2. Tatjana Gsovsky und der Expressionismus 246
B.VIII.3. Die expressive Gestik des ‚Berliner Stils' 249
B.VIII.3.1. Tatjana Gsovsky und K. S. Stanislawski 253
B.VIII.3.2. Die Gestik des klassischen Balletts 256
B.VIII.3.3. Tatjana Gsovsky in der Tradition der Erneuerungen 259

C. DIE KOMPLEXITÄT DES ‚BERLINER STILS' 261
C.I. Das Ballett *Der Idiot* 261
C.II. Das Ballett *Der Mohr von Venedig* 286
C.III. Das Ballett *Tristan* 294
Zusammenfassung 305

Zeitschiene: Tatjana Gsovsky in Berlin 1952 - 1965 309
Bildverzeichnis 310
Werksverzeichnis 311
Anhang 315
Literaturverzeichnis 325

Einleitung

„Am Anfang war Tatjana Gsovsky“. Mit dieser Aussage möchte der Ballettkritiker Klaus Geitel 1984 verdeutlichen, wie sehr die Zeit des deutschen Ballettheaters nach 1945 mit der Persönlichkeit Tatjana Gsovsky und ihrer choreographischen Arbeit verbunden ist. Der Name Tatjana Gsovsky steht gleichsam für eine spezielle Tanzepoche, eine Ära die bis 1965 dauerte. Tatjana Gsovsky schrieb, wie Dietrich Steinbeck betont, „eines der wichtigsten Kapitel deutscher Tanzgeschichte"(2001).

Tatjana Gsovsky hat in einem fast 50 Jahre umfassenden Zeitraum mit ihrer pädagogischen und choreographischen Arbeit die deutsche Bühnentanzentwicklung in entscheidendem Maß mitgestaltet und mitgeprägt. 1928 gründete sie zusammen mit ihrem Mann Viktor Gsovsky in Berlin ihre Schule - ihre letzte Choreographie entstand 1975, und auch danach war sie noch als Pädagogin tätig. In dieser Zeitspanne hat das Klassische Ballett in Deutschland durch sie wesentliche Impulse erhalten. Durch ihr Wirken als Choreographin und Ballettpädagogin hat sie den Grundstein für eine Entfaltung und Popularität des Klassischen Balletts in Deutschland nach 1945 mitgeschaffen.

Dennoch ist sie nicht in einem Atemzug mit dem klassischen romantischen Ballett zu nennen. Ihr Name wird in Verbindung mit einer eigenen choreographischen Diktion genannt, die, traditionelle klassische Ballettechnik verwendend, durch neuzeitliche Kunstströmungen geprägt ist. Das moderne Ballett in Deutschland wird von ihr überhaupt erst erfunden und durchgesetzt (vgl. Klaus Geitel 1984), indem sie es versteht, in den fünfziger Jahren ihre Aufgeschlossenheit allen neuzeitlichen, ja extremen künstlerischen Bestrebungen gegenüber in einer überzeugenden Weise in ihren Choreographien zu verarbeiten.

1999, sechs Jahre nach ihrem Tod, fragt Dietrich Steinbeck besorgt: „Hat man sie schon vergessen,... die wichtigste (und entschiedenste) Erneuerin des dramatischen Theatertanzes in der zweiten Hälfte des ausgehenden Jahrhunderts? Fast scheint es so!“ (1999,103).

Mit ihrem Namen gerät auch der von ihr geprägte Stil - der ‚Berliner Stil‘ - in Vergessenheit, eine Bezeichnung, die 1955 erstmals von dem Kritiker Georg Zivier verwendet wird, um den charakteristischen Merkmalen in den Arbeiten Tatjana Gsovskys einen Namen zu geben (vgl. 2.8.1955). Der Begriff ‚Berliner Stil‘ wird in den folgenden Jahren letztlich durch die Rezeption geprägt und kommt 1965 zwangsläufig zu einem Ende, da der Choreographin die Mög-

lichkeiten für eine Weiterführung der Choreographin nicht mehr gegeben schienen.

Auf der Höhe der Popularität Tatjana Gsovskys erfährt der ‚Berliner Stil' Mitte der fünfziger Jahre in der Öffentlichkeit noch eine sehr zurückhaltende Benennung. Das ändert sich erst mit vielen Gastspielreisen der Tourneegruppe ‚Berliner Ballett'. Während sie vor der geplanten USA-Tournee 1955 hofft: „Vielleicht werden sie diesen Stil lieben?" (Gsovsky 1955,39), diskutiert die Presse noch, ob es denn überhaupt ein eigenständiger Stil sei, denn „...ein eigentlicher ‚Berliner Stil' (für den es ja keine Tradition gibt), wird sich erst noch herauskristallisieren müssen – vielleicht aus der Synthese älterer und neuerer Elemente, die jetzt noch gesondert zutage treten" (Joachim 1955).

Georg Zivier setzt sich im August 1955 in einem Artikel gesondert mit dieser Frage auseinander, als er einerseits feststellt: „In Berlin setzt sich ein neuer Tanzstil durch", um dann im nächsten Satz zu fragen: „Gibt es einen Berliner Ballett-Stil?" (2.8.1955). Für ihn scheinen die Leistungen des Balletts der Städtischen Oper die „Begriffsetzung ‚Berliner Ballett-Stil'" plausibel zu machen; zumindest regt er an, sich mit dem Begriff auseinanderzusetzen. Er führt weiter aus: „Tatjana Gsovsky, (...), tendiert bewußter als andere zu einer Synthese aus tänzerischer Formalisitik und dramatischer Philosophie. Sie ist Gedanken-Lyrikerin, sie ist Balladensängerin. Ihr Geist treibt den großen Problemen zu, aber ihr Ausdrucksstil bleibt ballettnahe. (...) Sollte der Begriff ‚Berliner Ballettstil' sich durchsetzen, so würde er eine im Wesentlichen auf den alten Ballettregeln ruhende, aber in besonderer Weise vom dramatischen Gedanken erfüllte Tanzkunst bezeichnen" (2.8.1955).

Im Allgemeinen wird im ‚Berliner Stil' eine Verarbeitung expressiver Elemente in die klassische Tanztechnik gesehen. So erinnert sich z.B. Leonie Dotzler-Möllering an die Premiere von *Turandot* 1944 in Dresden: „Schon hier zeichnete sich ein ganz persönlicher, neuer Tanzstil ab: Elemente des Ausdruckstanzes befruchten und erweitern das Klassische Exercice" (Dotzler-Möllering 1966). Eine der ersten detaillierteren Beschreibungen von Tatjana Gsovskys choreographischer Verwendung von Körper und Schritten findet sich bereits 1948 in einer ausländischen Tanzzeitschrift: „Tatjana Gsovsky has an individualistic but somewhat monotonous choreographic style, (...) She has several definite mannerisms, such as a too obvious, stylised, angular use of arms. She ignores steps of elevation, and in her ballets pirouettes seldom appear, but she makes clever and effective use of the upper body" (Moore 1948).

Tatjana Gsovsky selbst gibt Anlaß, sich dieser auf Schritte reduzierten Sichtweise anzuschließen, wenn sie sagt: „Wenn ich vor der Wahl eines Programmes für das Berliner Ballett stand, wählte ich Werke, die nach Möglichkeit die beiden ... Pole (des ‚Ausdruckstanzes' und des klassisches Ballett, M.H.) verbinden. Mag sein, daß dabei ein Stil entstanden ist, der Deutschland eigen ist" (Gsovsky Programmheft ‚Berliner Ballett' 1956).
Sie ist in ihren Bestrebungen nicht die erste, die versucht den Antagonismus zwischen hochkultivierter Spitzentechnik und freier Ausdrucksgestaltung zu begleichen. Z.B. spiegelt sich in den Arbeiten von Kurt Jooss vor dem zweiten Weltkrieg eine Synthese von modernen und klassischem Tanz wieder, doch es ist u.a. die stetige Berufung Tatjana Gsovskys auf die Klassische Ballettradition als Basis ihrer Choreographien zu einer Zeit, als nach 1945 die Technik des klassischen Tanzes zum Symbol für Neuheit, Klarheit und Ästhetik wird, die ihren Erfolg begründet.
Horst Koegler ist derjenige, der dann 1966 einen Hinweis darauf gibt, daß der expressive Anteil des ‚Berliner Stils' eine Wurzel im ‚Plastischen Tanz' hat (vgl. 18.3.1966). Diese Ansicht teilt auch Jochen Schmidt wenn er sagt, daß sich ihr Stil beschreiben läßt „als eine Synthese aus jenen beiden Tanztechniken, die sie in ihrer Petersburger Jugend studiert hatte, dem klassischen und dem freien Tanz. (...) Ihre Klassik hatte die Erfahrungen des deutschen Ausdrucks- und Podiumstanzes der zwanziger Jahre aufgenommen und verarbeitet: ein hart konturierter, holzschnittartig schroffer, äußerst expressiver Stil, der gleichwohl seine Basis in der Danse d'école nie verleugnete" (1991).
Diese Äußerungen lassen den Schluß zu, daß ein Phänomen wie der ‚Berliner Stil' existiert hat, dessen Quellen sind allerdings nicht so sehr in der ‚Ausdruckstanzbewegung' Deutschlands der Zwanziger Jahre zu suchen. Seine Wurzeln liegen in den davor liegenden Tanzentwicklungen in Rußland, da der ‚Plastische Tanz' ein tänzerisches Phänomen Rußlands zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts ist.

In der folgenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, diesen Stil, der von den Rezensenten zumeist lediglich beschreibend verwandt wurde, einer vertiefenden Analyse zu unterziehen. Er ist in seiner Erscheinungsform darzustellen und auf seine Hintergründe hin zu betrachten, um dadurch eine Einordnung in die deutsche Tanzgeschichte zu ermöglichen. Anliegen dieser Ausführungen ist es, Choreographien Tatjana Gsovskys auf diejenigen Züge

hin zu beleuchten, deren regelmäßige Wiederkehr dazu berechtigt, sie als Eigentümlichkeiten des ‚Berliner Stils' anzusprechen.

H.H. Kellermann erkannte schon 1956, daß dieser Stil von Tatjana Gsovsky auf mehr als nur die eine tanztechnische Synthese zurückzuführen ist. Er sagt: „Wie unterscheidet sich ihr eigenwilliger Tanzstil von andern Choreographen unserer Zeit? Denken wir nur an Balanchin's (sic!) Interpretation der ‚Vier Fragmente' (sic!) von Hindemith. Balanchin's Choreographien sind großartige Bewegungsabstraktionen, ausgetanzte Musik. Tatjana Gsovsky aber kann man als theatralisches Genie bezeichnen. Ihre tänzerischen, phantasievollen Inspirationen nimmt sie aus einer Fülle von Visionen. Alle Mittel der Bühnenverzauberung sind ihr eigen: Regie, Choreographie, Dramaturgie, Dekoration und Kostüme, Beleuchtung und Raumaufteilung. Aus der harmonischen Verknüpfung entstehen ihre Tanzschöpfungen" (Kellermann1956).

Wie diese Ausführung deutlich macht, wird das Charakteristische des Stils in der Verbindung mehrerer Attribute gesehen. Eine Beurteilung des ‚Berliner Stils' allein nach tanztechnischen Maßstäben muß demnach unzureichend bleiben. Das komplexe Gebilde des ‚Berliner Stils' ist die Konsequenz eines totalen Theaterverständnisses Tatjana Gsovskys, das in seiner Unteilbarkeit eine typische Form repräsentiert: die besondere dramaturgische Aufbereitung psychologischer Themen durch das Medium Tanz, in Verbindung mit Tatjana Gsovskys Verständnis einer ästhetischen Einheit des gesamten Bühnengeschehens und dem Einsatz moderner Musikkompositionen.

Tatjana Gsovskys Theaterverständnis bewirkt auch eine bestimmte Vorgehensweise in der Inszenierung. Es ist ihre Fähigkeit das zu gestaltende Werk ganz aus der Konzeption heraus entwickeln zu können - dem Ballett nicht ein bestimmtes Bewegungsmaterial zugrunde zu legen, und erst danach sich den anderen Komponenten der Inszenierung zuzuwenden -, die Gert Reinholm wohl auch meint, wenn er sagt: „Sie war weniger der reine Ballettmensch, als vielmehr ein Theatermensch" (in einem Gespräch mit Christiane Theobald 17.1.1987). Die Basis, von der aus sie die verschiedenen Elemente ihrer Inszenierung realisiert, ist eine Gesamtidee bzw. eine Konzeption des auf der Bühne darzustellenden Werkes. Eine Idee zu einem Ballett zu haben, ist für sie gleichbedeutend mit Phantasien, mit Bildern, die sich in ihr verdichten; sie choreographiert von einem Gesamtbild ausgehend. Das Bild einer Szene ist für sie zum Teil noch vor dem Tanzschritt ‚sichtbar', choreographische Details ergeben sich erst dann in der Auffächerung ihrer Visionen.

Vergleichbar einem Lichtstrahl, durch ein Prisma in seine Farben zerlegt, wird die Idee des zu gestaltenden Werkes von Tatjana Gsovsky in einzelne und doch miteinander zusammenhängende Komponenten zerteilt, die sich durch ihre Interdependenz jedoch erst in der Realisation der Komplexität des Bühnengeschehens wieder zusammenfinden: Dramaturgie, Szenenunterteilung, Bühnenbild, Kostüme, Licht, Auf- und Abgänge, Beziehungskonstellationen, Requisiten, Schrittkombinationen...

Um sich dieser Komplexität im Verstehen und in der Bedeutungszumessung besser nähern zu können, geht diese Untersuchung den Weg einer differenzierenden Betrachtung in einem gesamttheatralen Verständnis. Deshalb bedarf es einer weit gefaßten Betrachtungsweise, weiter als ausschließlich auf die Verwendung des Schrittmaterials begrenzt. Tatjana Gsovsky als eine ‚Frau des Theaters', versteht es gekonnt, die Semiotik des Theaters auf ihre Art in einen tänzerischen-szenischen Gesamtkontext zu ihren Inszenierungen zu komponieren.
Als eine Hilfe sich dem Verständnis dieses ‚Berliner Stils' zu nähern, sehe ich die von Erika Fischer-Lichte vorgenommene Differenzierung von zu untersuchenden Zeichen mit denen Theater erst zu einem sich mitteilenden und bedeutungserzeugenden kulturellem System wird (vgl. Fischer-Lichte 1998,28). Sie dienen in dieser Arbeit als Modell analysierender Betrachtungen in der Eliminierung der verschiedenen Attribute des ‚Berliner Stils'.

Ihre Unterteilung in

- **akustische Zeichen**: Geräusche, Musik, linguistische und paralinguistische Zeichen sowie
- **visuelle Zeichen**: mimische, gestische, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung (Fischer-Lichte 1998,28)

wird der Untersuchung als ein Grundgerüst zu Grunde gelegt.

Diese Differenzierung ist für mich da adäquat, wo anhand von Untersuchungen einzelner Zeichen die Komplexität des ‚Berliner Stils' sich differenzieren und detaillierter darstellen läßt. Sie bedarf jedoch der Spezifikation bzw. einer

Erweiterung, wo sie für die Analyse dem Ballett eigener Kriterien und vornehmlich des ‚Berliner Stils' zu kurz faßt.
Ihr System dient der Unterscheidung von Theaterzeichen im Allgemeinen, und dem des Sprechtheaters im Besonderen. Insgesamt sind es Zeichen, die nicht speziell für das Theater geschaffen wurden, sondern abseits ihrer ursprünglichen Funktion im theatralen Kontext zur Anwendung kommen (vgl. Fischer Lichte 1998, 28).

Damit ergibt sich für das Klassische Ballett als zu untersuchendes kinetisches Zeichen der zu problematisierende Aspekt:
Seit nunmehr 200 Jahren hat sich der Klassische Tanz in den Grundlagen seiner Tanztechnik nur unwesentlich verändert. Er war schon damals als Zeichen eines kulturellen Systems nur einigen wenigen, den der Hofgesellschaft Angehörigen verständlich. Er ist dem heutigen Zuschauer in seinem Symbolgehalt kulturell entfremdet und damit ein fast ausschließlich aus dem theatralen Zusammenhang heraus zu verstehendes Zeichen.

Für das Klassische Ballett gilt nur eingeschränkt die Feststellung Erika Fischer-Lichtes, daß das Theater die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinne des Wortes reflektiert, indem es sie abbildet und in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewußtsein stellt (vgl. Fischer-Lichte 1998,19). Herausgerissen aus dem kulturellen Hintergrund höfischer Gesellschaftstänze und Umgangsformen ist es kein für alle gleich verstehbares Zeichen; es bedarf einer immer neuen Bedeutungszuweisung; darin liegt die große Möglichkeit seines flexiblen Einsatzes. Das Klassische Ballett wird damit zu einem - bestimmten ästhetischen Idealen entsprechenden - Bedeutungsträger. Die Intention des Theaters zu einem Modell der kulturellen Wirklichkeit zu werden, „an dem der Zuschauer mit ihren Bedeutungen konfrontiert wird" und „Theater ... in diesem Sinne als ein Akt sowohl der Selbstdarstellung als auch der Selbstreflexion einer Kultur begriffen werden" kann (Fischer-Lichte 1998,19), ist nur sehr schwer mittels des Zeichens Klassisches Ballett einzulösen. Diese Tatsache stellt im Zusammenhang des hier zu untersuchenden ‚Berliner Stils' die übrigen zu untersuchenden Zeichen in einen bedeutsameren Blickwinkel ihrer Bedeutsamkeit bzw. lenkt den Fokus mehr auf das Tanzverständnis als auf die wirklich verwendeten Schrittfolgen. Sie bleiben, ihrer kulturellen Bedeutung enthoben, ohne Zuweisung neuer Bedeutungsattribute letztlich für das Publikum bedeutungslos.

Durch seine hervortretende Stellung als zu untersuchendes Zeichen im Gesamtkontext des theatralen Geschehens, den der Tanz in dieser Arbeit einnimmt, erfährt die Systematik von Erika Fischer-Lichte aufgrund nur ihm eigener Faktoren in meiner Untersuchung bestimmte Änderungen:

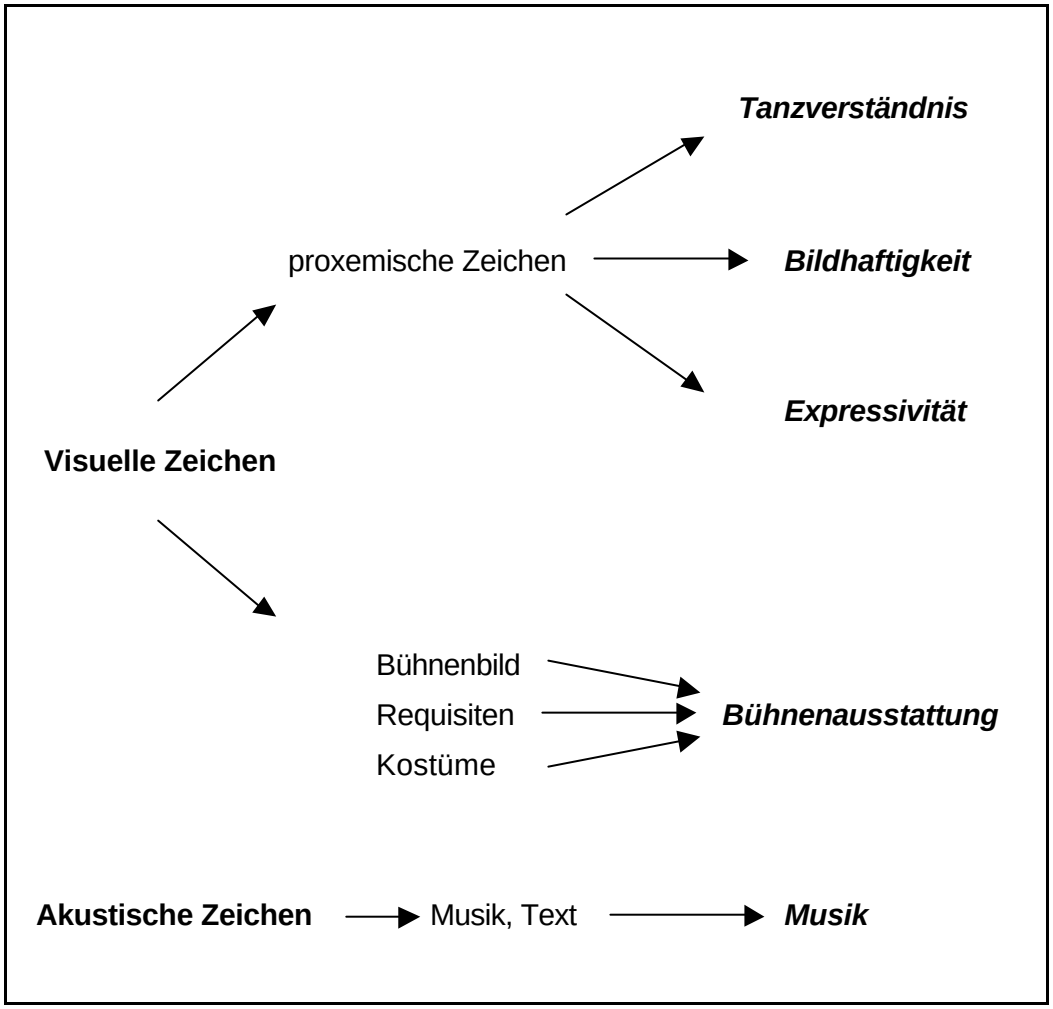
Tanztheater verzichtet zumeist auf sprachliche Zeichen. So kommen die unter der Kategorie der **akustischen Zeichen** als linguistisch klassifizierten Elemente nur sehr selten im klassischen Tanz zur Anwendung; im Falle von den Balletten Tatjana Gsovskys im ‚Berliner Stil' sind sie ausschließlich in den Werken *Der Idiot*, *Signale* (I. Fassung) zu finden bzw. sind in dem Ballett *Der Rote Mantel* und *Tristan* als Bestandteil der Musik anzusehen.

Als paralinguistisch kann die Gesamtheit der mimischen, gestischen und proxemischen Zeichen in Verbindung mit Musik und Geräuschen bezeichnet werden. Sie dienen, entsprechend der Verschmelzung von Text und Musik im Musiktheater, als ‚sprechende' Zeichen,

Die **visuellen Zeichen** erfahren im Tanz als eine primär den optischen Sinn ansprechende Kunstform eine deutlich größere Gewichtung und verlangen demzufolge eine der Untersuchung des ‚Berliner Stil' als theatralen Form des Klassischen Balletts entsprechend intensivere und differenziertere Betrachtung.

Erika Fischer-Lichte sagt diesbezüglich: „Proxemische Zeichen finden in allen Theaterformen Verwendung; für eine theatralische Gattung besitzen sie darüber hinaus den Status der sie erst eigentlich konstituierenden Zeichen: für das Ballett, für das Tanztheater" (Fischer-Lichte 1998,92). Die mimischen sowie die gestischen Zeichen, ein wesentlicher Teil tänzerischer Expression, fungieren als proxemische Zeichen (vgl. Fischer Lichte 1998,92).

Daraus ergibt sich die folgende Differenzierung von zu betrachtenden Zeichen meiner Untersuchung:



Tanzverständnis, Bildhaftigkeit, Expressivität, Bühnenausstattung, ***Musik*** finden sich als Komponenten des ‚Berliner Stils' in der folgenden Gliederung meiner Arbeit wieder:

Abschnitt A: die **Grundlagen der Stilentwicklung**

An erster Stelle steht die grundlegende Darlegung des **Tanzverständnisses** Tatjana Gsovskys und der daraus resultierenden verwendeten Tanztechnik unter dem Stichwort ‚synthetischer Tanz'. Das spärliche Vorhandensein authentischen Materials tänzerischer Bewegung erschwert eine Analyse extrem (vgl. Quellenlage); die Rekonstruktion einzelner Bewegungsfolgen ist daher nicht möglich.

Da das Verständnis Tatjana Gsovskys von Tanz durch die Erfahrungen mit ihrer Mutter in ihrer Kindheit und Jugend sowie der Begegnung mit ihrem späteren Ehemann Viktor Gsovsky maßgebend geprägt ist, wird eine biographische Untersuchung und die Darstellung dieser verschiedenen Einflüsse unerläßlich.

Eine intensive biographische Darstellung ist für die Untersuchung des ‚Berliner Stils" letztlich auch deshalb unumgänglich, da er nicht als ein unvermittelt aufkommendes Phänomen zu werten ist, sondern sich im wesentlichen auf choreographische Erscheinungsformen während Tatjana Gsovskys Kindheit bzw. Jugend zurückführen läßt.

Damit ist dieser Untersuchung ein markanter historischer Ausgangspunkt gesetzt. Sie beginnt mit der Geburt Tatjana Gsovskys 1901 und ihrer Zeit in Rußland (1901 – 1925), enthält ihre pädagogische und choreographische Arbeit in Berlin (1925 – 1945) sowie ihre Tätigkeiten in der Nachkriegszeit bis 1951, und stellt sie in einen politischen, kunst- bzw. tanzgeschichtlichen Kontext.

Der Abschnitt **B** dient der Darstellung der Komponenten und damit der **Stilmerkmale des ‚Berliner Stils'**:

Anhand der exemplarischen Beschreibung des Balletts *Hamlet* werden die von Tatjana Gsovsky gestalteten choreographischen Konstellationen, die zu Posen und Gruppenformierungen kristallisierten proxemischen Zeichen, untersucht. Sie werden als **Bildhaftigkeit** bezeichnet und stellen einen weiteren Aspekt des Stils dar, dessen Bezug zu seinen Ursprüngen hergestellt wird.

Im darauffolgenden Kapitel dieses Abschnittes sprenge ich den Zuhilfe genommenen semiotischen Ansatz, in dem ich als ein eigenes Element der Analyse die zu untersuchenden Zeichen um den Aspekt der **Dramaturgie** erweitere, da er meines Erachtens als nicht zu trennender Teil des ‚Berliner Stils' anzusehen ist. Dieser Teil der Untersuchung bildet einen Schwerpunkt meiner Arbeit. Diese zwingend notwendige Erweiterung wird durch die Tatsache erforderlich, da Tatjana Gsovsky ihre eigenen Dramaturgien erstellt, und damit dem ‚Berliner Stil' mit diesem Element eine außergewöhnlich markant intentionale Gewichtung in den Aussagen gibt. Es geht mir dabei um die Handlungsdramaturgie und die Auseinandersetzung mit den literarischen Vorlagen. Unter dem Stichwort ‚Surrealismus' wird außerdem der Zusammenhang ihrer Arbeiten mit dieser Kunstströmung einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Für diese Darstellung der Handlungsdramaturgien dienen mir die Ballette *Pelleas und Melisande*, *Der Rote Mantel*, *Signale*, *Menagerie* und *Schwarze Sonne*.

Die zu untersuchenden visuellen Zeichen Kostüm, Bühnengestaltung und Requisiten werden zusammengefaßt unter der Thematik **Bühnenausstattungen** behandelt. Dem folgt die Untersuchung des akustischen Zeichens **Musik** und beleuchtet dessen Relevanz für den Stil.

Da die Tourneegruppe ‚Berliner Ballett', als ein außerhalb des institutionalisierten Theaterbetriebes angesiedeltes Podium mit seinen speziellen Bedingungen, einen nicht unerheblichen Beitrag zur Stilbildung beiträgt (vgl. Steinbeck 2001), soll im Abschnitt **B** diese von Tatjana Gsovsky gegründete Gruppe beschrieben werden. Das ‚Berliner Ballett' hat durch seine internationale Reisetätigkeit mit seinen zum Teil provisorischen Aufführungsbedingungen einen formgebenden Einfluß auf die Herausbildung des Stils, z.B. auf die Dramaturgie und das Bühnenbild. Die Verbreitung der stilistischen Merkmale und letztlich die Festigung des Begriffs ‚Berliner Stil' in Deutschland findet zu einem großen Teil über den Weg ausländischer Rezensionen statt.

Daran anschließend wird das Ballett *Labyrinth der Wahrheit* zum Anlaß genommen, ein weiteres Merkmal des ‚Berliner Stils', die besondere **Expressivität,** zu erörtern.

Um den ‚Berliner Stil' als eine Zeiterscheinung deutlicher zu ‚zeichnen', wird der Abschnitt **B** in die Beschreibung der Entwicklung des Balletts in Berlin eingebettet.

Diese Unterteilung dient ausschließlich der Möglichkeit einer intensiveren Betrachtung, und soll nicht dazu führen die Komponenten als herausgelöste, getrennt voneinander existierende Elemente zu verstehen. Der ‚Berliner Stil' besteht, wie die Arbeit deutlich werden läßt, nur als eine Geschlossenheit, die in ihrer Ganzheit zu sehen und zu beurteilen ist. Die Komponenten als zu eleminierende und zu interpretierende Zeichen, konstituieren erst in einem Bedeutungsgefüge einen „internen Code des Theaters" (Fischer-Lichte 1998,180).

Im Abschnitt **C** findet die systematische Zusammenfassung der **Komplexität des ‚Berliner Stils'** statt. Anhand von drei Werken Tatjana Gsovskys in diesem Stil, dem ersten *Der Idiot*, dem ‚mittleren' *Der Mohr von Venedig* und dem letzten *Tristan* werden drei ‚Gesamtanschauungen' auf Basis der ge-

wonnenen Ergebnisse beschrieben, um die Interdependenz und Verwobenheit der Komponenten als ein Gesamtgeschehen auf der Bühne darzulegen. An diesen drei Balletten läßt sich die Entwicklung der stilistischen Komplexität nachvollziehen: von einem spektakulären Beginn mit seinen zum Teil noch unausgewogenen Einzelteilen zum stilistisch gerundeten Höhepunkt und schließlich zum letzten Werk, das in seinem Abstand von neun Jahren (*Der Mohr von Venedig* 1956 - *Tristan* 1965) keine wesentliche Weiterentwicklung des ‚Berliner Stils' zeigt und ihn damit zur Zeiterscheinung der Fünfziger Jahre macht.

Im abschließenden Kapitel werden die gewonnenen Ergebnisse zusammengefaßt.

Quellenlage und Quellenkritik

Das Vorhaben wird durch die Tatsache erschwert, daß Tatjana Gsovsky selbst noch zu Lebzeiten die Fixierung ihrer Inszenierungen in Tanzschrift bzw. auf Video und jegliche spätere Wiederaufnahmen verbot (vgl. Steinbeck 1999,103). Es gibt faktisch so gut wie keine auswertbaren Film- oder Videoaufzeichnungen von Werken im ‚Berliner Stil'. Außerdem fehlt bis heute eine Gsovsky-Monographie; nur einzelne Veröffentlichungen (z.B. Steinbeck 1965, 1999; Steiert 1987, Theobald 1987) beleuchten Teile Tatjana Gsovskys choreographischen Schaffens unter wissenschaftlichem Blickwinkel.
Zusätzlich stellt sich die folgende Problematik: Ein Nachlaß von Tatjana Gsovsky ist vorhanden, wird bislang jedoch unter Verschluß gehalten. Dieses Archiv konnte zwar bei Beginn der Recherchen zu dieser Arbeit eingesehen werden, - einzelne Dokumente darin erwiesen sich schon bei erster Betrachtung als außerordentlich bedeutsam -, sie wurden dann jedoch für weitere wissenschaftliche Auswertungen und Einarbeitungen in diese Ausführungen verweigert. Es ist zu vermuten, daß etliche persönliche Aufzeichnungen und Skizzen von Tatjana Gsovsky an verschiedenen Stellen dieser Untersuchung einer analysierenden Beurteilung außerordentlich dienlich und für die Thematik in besonderer Weise erhellend gewesen wären. - In diesem Sinne ist Dietrich Steinbeck zuzustimmen, daß eher von einer Behinderung forschender Nachfrage denn von fördernder Hilfe zu sprechen ist (vgl. 1999,103).

Trotz dieser lückenhaften Quellenlage macht es auf dem Hintergrund des vorhandenen Materials dennoch Sinn diese Untersuchung vorzunehmen, da ein wesentlicher Teil der biographischen Aufarbeitung zukommt und für das Vorhaben der Darstellung des , Berliner Stils' folgende Quellen zur Verfügung stehen:

1. Artikel, Rezensionen und Interviews aus der Presse
2. Veröffentlichungen verschiedener Opernhäuser bzw. des ‚Berliner Balletts'
3. Eine Auswahl von Photographien der Ballette sowie Videos mit Interviews und biographischem Inhalt verschiedener Fernsehanstalten; Interviews im Radio
4. Selbstaussagen von Tatjana Gsovsky in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften
5. ausgewählte Aussagen von ehemaligen Mitarbeitern und Zeitzeugen

6. Sekundärliteratur aus den Bereichen Tanz, Musik, Malerei, Film, Theaterwissenschaft, Kultur-/Kunstgeschichte, Politik und Zeitgeschichte.

Zu 1.

Neben der Verwertung von Rezensionen der einzelnen Ballettpremieren geben mir Artikel und Interviews zu den jeweiligen Vorstellungen zusätzliche Informationen.

Dabei bin ich mir der Subjektivität der Kritiker, ihrer individuellen Schilderungen bewußt. Ihre spontanen Äußerungen sind unter dem Aspekt der Ost-West-Spannungen zum Teil politisch gefärbt und ihre Beurteilungen gerade gegen Ende der Fünfziger Jahre durch eine deutliche Orientierung an den Tanzentwicklungen in den USA geprägt. Da es mir jedoch um die Beschreibung des choreographischen Stils geht, sind sie dort hilfreich, wo sie zur Sammlung der Attribute des ‚Berliner Stils' beitragen. Der ‚Berliner Stil' läßt sich in der gleichzeitigen Beschreibung bestimmter Phänomene durch verschiedene Kritiker ablesen. Der Vergleich ihrer Äußerungen erlaubt die Ziehung von Schlußfolgerungen auf charakteristische Merkmale.

Außerdem ermöglichen begleitende Artikel über Proben und Erlebnisberichte in einigen Fällen Einblicke in Hintergründe und Zusammenhänge.

Die überproportionale Verwendung des gedruckten Mediums enthält das bewußte Risiko einer einseitigen Akzentuierung und die Gefahr, dem Tanz, als eine im Moment lebendige und durch das Wort nur unzureichend festzuhaltende Kunst, nicht gerecht zu werden. Eines sich eventuell daraus ergebenen Risikos späterer Korrekturen bewußt, rechtfertigt ihr Vorhandensein gleichwohl die Untersuchung dieser Printmedien vorzunehmen.

Zu 2.

Auch die Veröffentlichungen der Opernhäuser und der Tourneegruppe 'Berliner Ballett' spiegeln einseitige Standpunkte wieder, werden jedoch gerade in der ‚Opposition' zu den Rezensenten in den Diskurs mit einbezogen.

Zu 3.

In der Auswahl der verwendeten Photographien stütze ich mich fast ausschließlich auf Arbeiten des Photographen Siegfried Enkelmann, die nach Aussagen von beteiligten Tänzerinnen und Tänzern in seinen Reinszenierungen von Momenten der verschiedenen Ballette im Studio im Gespür für Tatja-

na Gsovskys künstlerische Ideen zwar einen subjektiven Blickwinkel in seinen Arbeiten darstellen, die jedoch exemplarisch mit großer Prägnanz dem Inszenierungsstil Tatjana Gsovskys einen veritablen Ausdruck verleihen. Mit dem Fokus auf expressive Körperplastiken kommt gerade dieser Photograph in seinen Präsentationen den Intentionen und der Darstellung der stilistischen Mittel Tatjana Gsovskys sehr nahe.

Zu 4.

Selbstaussagen von Tatjana Gsovsky sind in beachtlicher Anzahl in Büchern, Programmheften, Zeitschriften und Zeitungen zu finden.

Ihre Äußerungen wurden von mir selektiert und themenspezifisch auf ihren Gehalt hin befragt.

Da Tatjana Gsovsky von sehr vielen Zeitgenossen als eine Frau beschrieben wird, die es meisterhaft verstand sich theatral in Szene zu setzen und sich selbst und ihr Leben zu inszenieren, sind diese Aussagen mit Vorsicht zu bewerten. Zwar wird von ihr berichtet, daß sie sich ‚wie gedruckt' verbal darstellen konnte, in ihrer Eitelkeit und zumal mit zunehmenden Alter sind die Aussagen jedoch durch den Fokus ihrer sehr subjektiven Wahrnehmung und Absichten zu sehen. Trotz dieser Unwägbarkeit ihrer Mitteilungen ergeben sich durch die Texte und deren Auslegung inhaltliche Sachverhalte.

Zu 5.

Eine zu Beginn dieser Arbeit ausführlich begonnene Reihe von Interviews mit Tänzerinnen und Tänzern jener Zeit wurde nicht mit dergleichen Intensität weiter verfolgt. Die Aussagekraft ihrer Erinnerungen stellte sich als zu gering heraus und bewies sich sehr oft als nicht relevant für das zu erforschende Thema, so daß von einer weiteren Interviewtätigkeit Abstand genommen wurde.

Zur Aufhellung von Detailfragen werden schriftliche Aufzeichnungen von Tänzern als Zeitzeugnisse sowie einzelne Interviewaussagen punktuell eingesetzt.

Zu 6.

Aufgrund der bislang tanzgeschichtlich unzureichend ausgewerteten Nachkriegszeit – mit dieser Arbeit wird erstmals eine Darstellung der Ballettentwicklung in Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1965 vorgestellt - stehen dieser Untersuchung für diesen Zeitraum und dieses Thema nur einige Auf-

sätze zur Verfügung. Sie zeigen in Ansätzen die kulturpolitischen Hintergründe der Ballettentwicklung nach 1945 (Koegler 1956, 1984, 1/1994; Peters 1984; Zivier 1991). Da eine Monographie bis heute fehlt, sind bezüglich des zu untersuchenden Phänomens ‚Berliner Stil' von Tatjana Gsovsky lediglich die wenig umfangreichen Bücher von Georg Zivier (1965), von H.H. Kellermann (1957) sowie der Aufsatz von Horst Koegler (1965) relevant. Sie geben Beschreibungen und Inhalte einzelner Ballettproduktionen wieder und lenken in der Darstellung der Tanzentwicklung in Berlin den Blickwinkel auf einige Eigenarten der Choreographien Tatjana Gsovskys.

A. GRUNDLAGEN DER STILENTWICKLUNG

A.I. Tatjana Gsovsky und ihr Tanzverständnis

Am Anfang der Ausführungen soll die Darstellung des Tanzverständnisses von Tatjana Gsovsky stehen. Auch wenn sie, wie beschrieben, nicht im üblichen Sinne eine Ballettinszenierung aus der Bewegung sondern aus dem Gesamtgeschehen heraus begreift und gestaltet, ist sie nach ihrem eigenen Verständnis doch ein Mensch, in dessen Leben Tanz gleichsam die Rolle eines Lebensmotors einnimmt; Tanz ist ihre Kraftquelle im Alltag. Ihren Angaben zufolge denkt sie immer an Tanz, er ist ihr genauso selbstverständlich geworden wie Atmen, Gehen, Schlafen (vgl. Gsovsky SFB 1992). Die Beschäftigung mit Tanz ist damit für sie Ausdruck ihrer Lebendigkeit und ihr Lebenserhalt zugleich.

A.I.1. Tatjana Gsovsky und das klassische Ballett

Der Name Tatjana Gsovsky wird oft gleichgesetzt mit Klassischem Tanz und der besonderen Ausprägung, die diese Bühnentanzform nach 1945 in Deutschland gefunden hat (vgl. Geitel,1986; Pick 1983; Koegler 1994; Fischer 1993).

Wie Horst Koegler darstellt, sind die zahlreichen Auftritte von Diaghilews ‘Ballets Russes’ in Deutschland ohne Auswirkungen geblieben (vgl. in: Buckle 1984,Vorwort). Außerdem hat diese Tanzform während der NS-Zeit eine Vernachlässigung erfahren bzw. diente der leichten Unterhaltung, so daß mit der Arbeit von Tatjana Gsovsky besonders nach 1945 eine große Aufmerksamkeit auf das Klassische Ballett gelenkt wird. Angesichts der Tatsache, daß sich seit dem Wirken von Paul Taglioni in Berlin Mitte des 19. Jahrhunderts nichts Nennenswertes im Bereich Ballett entwickelte, kann nach einer fast einhundertjährigen Pause sogar von einem Neubeginn des Klassischen Balletts in Berlin gesprochen werden.

Insbesondere ist der Name Tatjana Gsovsky mit jener Ausformung von Klassischem Ballett verbunden, das die Bezeichnung ‚dramatisches Ballett‘ bzw. ‚Konflikttanz‘ trägt (vgl. B.III.2.).

Tatjana Gsovskys Ansichten über das klassische Ballett sind das Ergebnis ihres eigenen Studienweges, der – wie später beschrieben wird - im tänzerischen Verständnis nicht klassisch beginnt. Als Tochter von Claudia Issatschenko, Schauspielerin und Leiterin einer Schule für Bühnenausdruck und Bewegung in St. Petersburg, kommt sie zu allererst mit dem Ausdruckstanz

russischer Prägung, dem „Plastischen Ballett“ in Berührung; sie hat ihn schon bei ihrer Mutter kennen gelernt, bevor sie dem Klassischen Ballett begegnet (vgl. Gsovsky SFB 1992). Mit zunehmendem Alter nimmt sie dann bezüglich der Tanztechnik eine eher oppositionelle Haltung zur Mutter ein, indem für sie das Klassische Ballett zur alleinigen Grundlage für ihre choreographischen und pädagogischen Tätigkeiten wird.

Die Ballettlexika, Ballettfachbücher und Veröffentlichungen betonen auffällig eine intensive klassische Ballettausbildung Tatjana Gsovskys (vgl. Koegler 1985, S.206; International Dictionary of Ballett 1993,618; International Enzyklopedia of Dance 1998,317). Eine Ausbildung zur Ballerina (vgl. Steinbeck 1991) darf jedoch ausgeschlossen werden.

In Rußland und auch noch nach ihrer Imigration 1923, tritt sie als ‚plastische Tänzerin‘ bzw. Tänzerin des ‚freien Tanzes’ in Erscheinung (vgl. Koegler 1966). Die Begegnung mit ihrem Ehemann Viktor Gsovsky, einem klassisch ausgebildeten Tänzer, der in Balletten von Fokin und Petipa auftrat (vgl. International Encyklopedia of Dance 1998,318), beeinflußt Tatjana Gsovsky in ihrer künstlerischen Entwicklung sicherlich sehr. Er, mit großem Interesse für die aktuellen Strömungen der Ballettentwicklungen und Tatjana, als ‘moderne’ Tänzerin geschult mit Unterricht in klassischer Ballettechnik, treffen sich in ihrem gemeinsamen Streben nach experimentellen tänzerischen Ausdrucksformen. Insbesondere nach ihrem Bühnenunfall 1925 in Berlin setzt Tatjana Gsovskys intensive Auseinandersetzung mit der Theorie und der Methodik des Klassischen Balletts ein (vgl. A.III. und A.IV.).

A.I.2. Klassisches Ballett als ekstatisches Erlebnis

Der Klassische Tanz dient für sie, wie das folgende Zitat deutlich macht, höheren Zielen:

„Das Ballett beginnt mit der Grundnote c und steigt von dort bis in die Höhen des viergestrichenen f, in seiner Sprache „entrechat dix“ genannt. Hier vollzieht sich in Formen, die für alle kontrollierbar sind, ein Phänomen, das unter dem Gesetz der Ausnahme steht.“ (Gsovsky 31.5.1949)

Tatjana Gsovsky glaubt, wenn es dem Tänzer möglich ist den äußerst schwierigen Schritt ‚Entrechat dix‘ auszuführen, so befindet er sich in einem „Gesetz der Ausnahme“. Dies erfordert ein Höchstmaß an Sprungkraft und Schnelligkeit der Beine. Durch das Trainieren seiner Kraft und technischen Möglichkeiten ist es dem Tänzer also möglich zu diesem „Phänomen“, dem „Gesetz der Ausnahme“, zu gelangen und dadurch der irdischen Schwerkraft

und Alltäglichkeit zu entrücken. Damit will Tatjana Gsovsky deutlich machen, daß jenseits aller choreographischen bzw. tanztechnischen Fragen, der klassische Tanz dem Tänzer die Möglichkeit eröffnet, über sich hinaus zu wachsen, nach Lebensbereichen zu suchen, die der Realität übergeordnet sind.
Für sie versinnbildlicht, ja konkretisiert das Klassische Ballett eine Sehnsucht, die über das Erforderliche des Lebens hinaus führt.
„Die Taglioni ist auf die Spitze gegangen, nicht um Tricks zu machen, nicht um zu zeigen, was bisher noch kein Mensch gemacht hat an Schwierigkeiten, sondern weil sie das realisiert hat im Tanz, was der Mensch seit je her gewünscht hat: über sich selbst wegzugehen, sich zu erheben. Das hat Icarus versucht, das hat Mozart geschafft. Und das macht täglich, diesen Versuch, jede Tänzerin, die auf Spitze steht.“ (Gsovsky WDR 1985)
Sie glaubt, daß dieses Streben etwas ist, das allen Menschen innewohnt, in der Kunst gesucht wird und den Tänzern und den Zuschauern gleichermaßen einen Höhenflug ermöglicht, um Unzulänglichkeit und Normalität zu überwinden, denn „Leben ist immer mehr als Leben“, sagt sie. „Das Stückchen darüber hinaus, dieses Stückchen jenseits des ‚Notwendigen‘, diese Phantasiewelt über der Realität, ist es, was die Kunst ausmacht, was uns zu ihr treibt, was sie zu einem sozialen Faktor macht“ (Gsovsky 1954,6).
Diese Sehnsucht nach dem was jenseits unserer Alltäglichkeit liegt, gesucht in der Kunst, ist nach ihrer Ansicht die Verkörperung eines uns allen eigenen Bestrebens. Tanz ist Ausdruck dieser Sehnsucht; der klassische Tanz die gereifte Ausformung dieses Strebens nach Erhebung.
„Wir sehnen uns alle nach Höhe! Wir bauen Türme, sehen dem Schwalbenfluge nach, hören Mozart. – Und diesem Wunsch nach Höhe entsprang die Kunst des Tanzes, des Tanzes nicht auf, sondern über der Erde: das Ballett. Das Problem, das die Menschheit stets beschäftigte.“ (Gsovsky 1954,6)

In diesem Sinn dient für sie die Bühnenaktion einer gemeinsamen, verbindenden Intention von Akteur und Betrachter. Beide streben nach einer Verbundenheit durch das Wiederfinden des sich erhobenen Ichs in einem ‚geordneten‘ bzw. ‚absoluten‘ Kunstwerk.
„Wir, die wir ins Theater gehen, - sei es diesseits oder jenseits der Rampe -, sind von der Sehnsucht zur Wiedervereinigung getrieben. Es ist eine Bruderschaft auf Leben und Tod, die die beiden Pole zu einem einzigen Schöpferischen verschmilzt, welches dazu bestimmt ist, einen Kampf auszutragen: Den

Kampf um den Aufstieg vom eigenen Ich, vom Maßlosen zum Geordneten, vom Eigenwilligen zum Absoluten, vom Einfall zum Werk.“ (Gsovsky 1954,5)
In dieser Aussage wird ein von Tatjana Gsovsky angestrebter, übergeordneter Aspekt im Theaterwirken deutlich. Sie begreift das Ballett, wie jede andere Kunst, als Möglichkeit, Tänzer und Zuschauer gleichermaßen in einen Rauschzustand zu versetzen (vgl. Gsovsky SFB 1992).
„Allerdings, dieser Rausch ist nicht sich selbst überlassen. Dieser Rausch ist durchkontrolliert, ... mathematisch geprüft, wie eine sehr komplizierte Maschinerie.“ (Gsovsky SFB 1992)
Für sie ist die über zwei Jahrhunderte lang geformte und systematisierte, und nach mathematischen Regeln ‚prüfbare‘ klassische Tanztechnik der Schlüssel zur ekstatischen Erfahrung. Dieser Zustand bleibt allerdings durch seine Kontrollierbarkeit nicht dem Zufall überlassen und ist nur durch Disziplin errreichbar. Es ist sozusagen der bacchantisch-dionysische Taumel apollinisch beherrscht. Sie glaubt, wie Gerhard Zacharias, daß gerade darin die Größe des Akademischen Tanzes besteht, „daß sich in ihm das Apollinische und das Dionysische zu einer lebendigen, harmonischen Einheit verbindet“ (1962,115).
Ob Tatjana Gsovsky damit jedoch „dem ‚apollinischen‘ Abschnitt der Tanzhistorie den Abschied“ gibt wie Hedwig Rohde sagt (1976), erscheint fragwürdig; zu sehr ist für Tatjana Gsovsky die Beherrschbarkeit des klassischen Tanzes die Grundlage. Sie ist der Überzeugung, daß es mittels jener ‚objektiven’ und ‚mathematisch geprüften Maschinerie‘ möglich wird, jene Ebene des über sich Hinauswachsens zu erreichen. Es ist für sie jedoch nur die durchdachte, gereifte Form des Tanzes, das klassische Ballett, das der zügellosen Leidenschaftlichkeit mit geometrischer Formenstrenge begegnet, sie transzendiert.

A.I.3. Tanz und Form

Nach Tatjana Gsovsky findet der flüchtige Tanz wie jede Kunst allein in der Gestaltung seinen Sinn und sein Wesen (Gsovsky 31.5.1949). Für die Gestaltung jedoch bedarf es eines Kodex, der zur Schaffung einer Form befähigt.
In deutlicher Kritik des ‚freien Tanzes‘, der ihrer Meinung nach Seele statt Tanztechnik und Ausdruck statt Gestalt lehrt, propagiert sie die Wichtigkeit von Form. Äußerungen im Tanz, die Bestand haben sollen, sind für sie unweigerlich an die, ihrer Meinung nach allgemeingültige Form des Klassischen

Tanzes gebunden (vgl. Gsovsky im Programmheft zum *Ballett die Chinesische Nachtigall* 1953,156).
Das Klassische Ballett ist für sie Form und Hülle, Grundlage und Halt. Dessen Erlernen bzw. das bewußte Erkennen und Anwenden seiner formenden und formgebenden Struktur, ermöglicht künstlerische Gestaltung.
Und so wie im entwicklungspsychologischen Verständnis ein Kind sich erst durch die Wahrnehmung der eigenen Grenzen, seiner eigenen Körperformen bewußt werden kann, und damit seine Persönlichkeitsentwicklung voranschreitet, benötigt der Tänzer für Tatjana Gsovsky die ihm zur Form gewordene klassische Tanztechnik, um sie dann mit dem Ausdruck seines Bewußtseins - gemeint sind die zur Persönlichkeit gewachsenen Begabungen, Erfahrungen und das reflektierte Selbstverständnis seines Tänzerdaseins, seiner Kunst - zu füllen.

A.I.4. Person und Persönlichkeit

So sehr für Tatjana Gsovsky die klassische Ballettechnik dafür die Voraussetzung ist, die perfekte Beherrschung allein ist für sie nicht entscheidend. Tanztechnik als einen reinen Selbstzweck lehnt sie ab. Es ist für sie – bei aller Virtuosität - die „spirituelle Qualität im Virtuosendasein auf die es ankommt“ (Gsovsky 31.5.1949), und meint damit die gelungene Aufgabe der Person zugunsten einer Persönlichkeit in der Vergänglichkeit des Tanzes - ein wesentlicher Aspekt ihres Tanzverständnisses.
Zu der Frage nach dem Verhältnis von Person bzw. Persönlichkeit im Rahmen von Klassischem Tanz sagt Tatjana Gsovsky: „Das klassische Ballett besitzt eine objektive Formensprache, die sich jenseits aller subjektiven Disposition zu einer allgemeingültigen Aussage befähigt. Metaphysische Hoch-, Ver- und andere Stimmungen sind private Angelegenheiten. Ihre Exposition auf dem Podium verschafft keine ‚Reinigung‘ im Sinne einer Katharsis, sondern höchstens Befriedigung“ (Gsovsky 31.5.1949).
Mit einem ironischen ‚Seitenhieb‘ auf die deutsche Ausdruckstanzbewegung, versucht Tatjana Gsovsky deutlich zu machen: ‚Private Angelegenheiten‘ persönliche Stimmungen, welcher Art auch immer, sind für sie ein Hindernis für die künstlerische Gestaltung. Damit die von ihr oben genannte Dimension erreicht werden kann, ist es wichtig, über das eigene Ego hinaus die Person zur Persönlichkeit zu transzendieren. Das beinhaltet ihrer Meinung nach die Aufgabe eigener Wünsche und Vorstellungen, ja der eigenen Person, um zu einer Persönlichkeit zu werden, die gänzlich in der künstlerischen Realisation

aufgeht, mit ihr identisch ist. Für Tatjana Gsovsky geht die Bezeichnung ‚Virtuose' im Zusammenhang mit Ballett über außerordentliches Können des Tänzers, über die artistisch tänzerischen Fähigkeiten der Tänzerin hinaus, indem sie auf eine geistige Findung in der künstlerischen Darstellung jenseits körperlicher Kompetenzen anspricht.

Sie sagt: „Der Virtuose ist jemand, der für den Zuschauer den schreckensvollen Weg der Entsagung gegangen ist und die Angst der Selbstverlierung für ihn ausgestanden hat. – Denn erst, wenn auf der Schwelle der Kunst alles, was die Person eines Menschen ausmacht, abgelegt worden ist, ist Raum für das neu Erfundene geschaffen, das dann die künstlerische Persönlichkeit heißt. Wenn ich von Virtuosität spreche, so meine ich die letztmögliche Entwicklung der geistigen und technischen Fähigkeit.

Körperliche Beschaffenheit, Charaktereigenschaft und Vorlieben, Biographie – sogar der eigene Name – all dies gehört zur Person und müßte abgeworfen werden, wie Ballast beim Aufstieg einer Montgolfiere" (Gsovsky WDR 1985).

In diesem Sinne ist es wohl zu verstehen, warum Tatjana Gsovsky etlichen Tänzern geraten hat, sich einen neuen Namen zu geben, bzw. ihnen gab. Einzelne Tänzerinnen und Tänzer, die bei Tatjana Gsovsky gelernt bzw. mit ihr gearbeitet haben, legten sich Künstlernamen zu. (z.B. Gert Reinholm, früher: Schmidt; Konstanze Vernon, früher: Herzfeld; Marion Cito, früher: Schnelle; Nora und Gisel Vesco, früher: Schlecker)

„Der Virtuose", sagt Tatjana Gsovsky weiter, „ist Sieg der Persönlichkeit über die Person, Sieg der Natur über das Natürliche. – Was ist natürlich? Das mühelos Erreichbare! (...) Erst wenn das Natürliche überwunden ist, beginnt die hoheitsvolle Wandlung eines Menschen zum Virtuosen. Eines Leibes zum lebendigen Instrument. Die Heiligen kämpften ihn nieder. Der Virtuose erfindet ihn neu, und beide überwinden ihn" (Gsovsky 1954,6).

Das heißt also, erst wenn eine angenommene Begrenzung im Entwicklungsprozeß zum Tänzer überwunden ist, die eine Entfaltung behindert, Zustände erreicht werden, in denen das „mühelos Erreichbare" verlassen wird, ist die Überantwortung in ein ‚Virtuosendasein' gegeben. Dann, wenn in einer unsagbar mühsamen Kraftanstrengung der Leib zum Mittel geworden ist, kann sich die Geburt eines Virtuosen ereignen. Dann kann das, was leicht erscheint, Perfektion genannt werden.

Für Tatjana Gsovsky heißt Virtuose werden, einen Weg der Entsagung, der Selbstaufgabe, der Entpersonifizierung gehen. Es ist eine totale Devotion an das Klassische Ballett, dessen Form eine derartige Transformation ermögli-

chen soll. Das ist nur möglich mit großer Disziplin, einem Zwang gleich; subjektive Eigenmächtigkeit unterwandert die enorme Kraftanstrengung. Nach dem Verständnis von Tatjana Gsovsky schafft Selbstdisziplinierung Bedingungen für eine Befreiung. Das tägliche ‚Sich Zwingen' im klassischen Training zu einem immer wieder zu versuchenden Neuanfang ist die Grundlage, damit die Tänzerin ihre virtuosen Potentiale hervorbringt, zur Virtuosin wird, bei der alles vollkommen erscheint.

„Die Kraft entsteht mit dem Zwang und stirbt mit der Willkür. Und diese Wahrheit: die Kraft entsteht durch Zwang, erfährt der Tänzer jeden Tag, wenn er sich zwingt, des morgens aufzustehen und eine Reihe schwerer, manches Mal schmerzlicher Übungen an seinem Körper durchzumachen. Training, jeden Tag, unausweichlich. Im Winter, im Sommer, unausweichlich: Training. Perfektion ist es, wenn der Moment erreicht wird, daß das Publikum nicht sieht bei einer sehr schweren Passage, daß sie schwierig ist. Dann ist es perfekt." (Gsovsky WDR 1985)

Tatjana Gsovsky erachtet den klassisch erzogenen Tänzer als ein besseres Instrument für ihre choreographischen Absichten, weil sie an dessen privaten Ausdruck nicht interessiert ist (vgl. Gsovsky 17.10.1945). Deshalb glaubt sie auch an das Klassische Ballett als eine Erziehungsmethode, die kein Programm habe (vgl. Gsovsky 17.10.1945). Indem sie die Schüler dazu führen will, jede private Regung außer Acht zu lassen und alles Persönliche zugunsten eines Virtuosen zu überwinden, um zu einem choreographischen Instrument zu werden, ist Tatjana Gsovsky allerdings ihrerseits programmatisch und ideologisch, und propagiert eine den Ballettschüler instrumentalisierende, ausschließlich dem Theater dienende Erziehungsmethode.

Ihr ganzer Unmut über ihren oft verzweifelten Existenzkampf in den zwanziger und dreißiger Jahren wird im folgenden, etwas längerem Zitat deutlich, in dem sie sich in einer ironischen, durchaus polemischen Art zu den Themen „Weltanschauung", „Persönlichkeit" sowie „Subjektivität" und „Privatem" des ‚Ausdruckstanzes' äußert.

„Seit vierzig Jahren gehört die Ballettsaison in allen Metropolen der Welt zu den wichtigsten Theaterereignissen. Das dies in Deutschland nicht der Fall ist, hängt mit etwas zusammen, das man hierzulande „Weltanschauung" nennt.

Weltanschauung tritt immer mit dem Anspruch auf absolute Geltung auf. Wer immer ein gewisses Quantum von (meist schlecht verdautem) Innenleben

abzusondern hat, der tut dies mit Nachdruck und Bekennerstolz. Bedenklich wird es, wenn der „innere Drang“ kollektive, wenn das Bekennertum exhibitionistische Formen annimmt. Dann erleben wir auf unserem Gebiet messianische Invasionen von Kohlrübengöttern, von „beseeltem“ Kunstgewerbe, von modernem „Ausdruckstanz“. Ausdruck – das ist Sichtbarmachung des Ungegorenen, Ungeklärten, Privaten, von der infantilen Willkür bis zur raffiniertesten Neurose. Es ist etwas im höchsten Maße Unkonvenables und Unvornehmes.

Seit der Expressionismus – nicht zufällig eine deutsche Erfindung – in berechtigten Mißkredit geraten ist, fand der kunstübende Weltanschauler neue Vokabeln für seine Manifestation; Zeitnähe und Lebenswahrheit. Jetzt bedeutet ein nasses Scheuertuch auf dem Podium Lebenswahrheit, eine Ruinenlandschaft Zeitnähe. Jetzt sollen das Leben selbst, seine äußeren Bedingungen und Zufälligkeiten Prämissen für das Kunstwerk sein und nicht die lebendige Existenz schlechthin. Zeitnähe! Als hätte es je zu irgendeiner Zeit etwas gegeben, das uns näherstünde als der Traum.“ (Gsovsky 31.5.1949)

Diese Äußerungen Tatjana Gsovskys lassen ihre Wut über die erfahrene Diskriminierung in den Zwanziger und Dreißiger Jahren erkennen. 1949, als sie diese Aussagen veröffentlichte, kann sie sich großer Bewunderung und Anerkennung als klassische Choreographin erfreuen, und so klingen diese Worte wie eine Abrechnung mit der Vergangenheit. Gleichzeitig machen sie ihr immerwährendes Bemühen um Abgrenzung deutlich. Wie um einer Vereinnahmung zu entgehen, macht sie fortwährend klar, daß sie das klassische Ballett meint, wenn sie von Tanz spricht. Immer wieder bemüht sie sich um eine klare Unterscheidung zu den alten und modernen Tanzströmungen des ‚freien Tanzes‘, und hat letztlich doch mehr mit ihnen gemein, als es ihr als klassische Choreographin lieb ist.

A.I.5. Das ‘moderne Ballett’

Wenn sich Tatjana Gsovsky über Tanz und das Klassische Ballett äußert, meint sie den „modernen Tanz“ (Gsovsky 1960) bzw. das „moderne Ballett“ (Gsovsky 1954,8); sie verwendet beide Bezeichnungen synonym.

Die Begriffe sind nicht gleichbedeutend mit dem ‘modernen Tanz’ wie ihn bspw. Ernst Schur (1910) oder John Schikowski (1926) beschreiben bzw. mit der amerikanischen Tanzrichtung des ‚Modern dance‘.

Dieses ‚moderne Ballett’ Tatjana Gsovskys steht in der Nachfolge der klassisch russischen Balletttradition, und ist nach ihrer Überzeugung als dessen

Weiterentwicklung zu sehen (vgl. Gsovsky SFB 1992; Gsovsky in: Dance Magazin 1954).

Wie sieht nun ihr ‚Moderner Tanz’ aus, auf den sie sich zeitlebens in ihrer choreographischen Arbeit beruft? In einem Aufsatz über den ‚Modernen Tanz‘ schreibt sie: „Ohne die Bedeutung außer acht zu lassen, die der Theater-Tanz aus den Begegnungen mit dem deutschen freien Tanz, mit der Folklore der Primitiven und anderen Einflüssen davongetragen hat, behalte ich jene Tanzformen im Auge, die auf dem reinen Grund der akademischen Schulen stehen“ (Gsovsky 1960).

Damit wird deutlich, die verschiedenen Einflüsse auf den Theatertanz und deren Verarbeitung anerkennend, als relevant für ihr Verständnis von ‚Modernem Tanz’ ist für sie die klassische Ballettechnik; das ist ihr Grundsatz.

Die dogmatische Bewahrung der festgelegten Formen des Balletts, die von Tatjana Gsovsky selbst als das „Kanonische“ bezeichnet wird, ist für sie wie ein Glaubensbekenntnis: So wie für das ‚Vaterunser‘ keine andere Formulierung gewählt wird, so ist für sie der Kanon des Balletts unerschütterlich und nur in dieser Form denkbar (vgl. Gsovsky 23.3.1954). Das Klassische Ballett ist ihr Fundament, jedoch nicht die ‚Klassik‘. Wenngleich sich nach ihrer Ansicht der klassische Tanz aus der Tradition und dem traditionellen Repertoire entwickelt hat (vgl. Gsovsky 21.1.1975), ist ihr ‚Modernes Ballett‘ nicht mit dem romantischen bzw. russischen Ballett der Jahrhundertwende gleichzusetzen.

Dazu sagt sie: „Es gibt eine ganze Anzahl Repertoirestücke, die man eben als klassisches Ballett bezeichnet – das ist „Schwanensee“, „Coppelia“, „Dornröschen“ usw. usw. Das sind Ballette, die entstanden sind Ende vorigen Jahrhunderts und Anfang dieses Jahrhunderts. Sie alle haben einen bestimmten Stil, nicht ganz zuletzt von Petipa und Iwanow, und dieser Stil hat sich auch in die heutige Zeit übertragen und gilt auch heute als klassisches Ballett, als solches fertiges Werk wie Nofretete, wie ein griechischer Tempel. Daran kann man nichts ändern. Und deswegen finde ich das Wort Klassik auch richtig; denn Klassik meint etwas Unverändertes – nicht in der Langeweile, sondern in einer unverrückbaren Gesetzmäßigkeit“ (Gsovsky SFB, Jahr unbekannt, Manuskript vorhanden).[1]

[1] Mit einigen Klassikern des Balletts beschäftigt sie sich auch in ihrer choreographischen Tätigkeit immer wieder. Tatjana Gsovsky hat mehrere Klassiker in den Jahren 1949 – 75 choreographiert, einige sogar mehrere Male in verschiedenen Versionen: Dornröschen 1945, 1949,

Der klassische Tanzstil der akademischen Schulen ist für sie wie eine universelle Sprache, die jeder Tänzer versteht, denn „...es gibt über allem eine Bindung, eine Sprache, die jeder Tänzer versteht: der klassische Stil“ (Gsovsky 18.2.1957).

Damit meint sie nicht, daß der Ballettkodex eine Aussage hat, der von allen verstanden wird. Sie versteht den Begriff Sprache in diesem Zusammenhang erst einmal rein physiologisch, als eine Übereinkunft über Bewegungen. Wo in der Welt eine Tänzerin auch trainiert, sie kann ‚mitreden‘, fühlt sich ‚verstanden‘, denn außer daß die Fachbegriffe in französisch gesprochen werden, gibt es auch einen Ablauf des Trainings, der überall fast ähnlich ist. Er ist zum Zweck des optimalen Muskelaufbaus bzw. –erwärmung verbindlich; die Gewißheit, sich überall in den Trainingsablauf einfügen zu können, verbindet.

„Das Ballett, ob es amerikanische, russische, französische, chinesische oder argentinische Lehrer unterrichten, man beginnt überall mit plié, danach tendu, danach ronde de jambes – es ist klar warum. Warum? Zuerst muß man die Muskeln dehnen, dann kürzen, dann vom Knie aus bewegen.“ (Gsovsky SFB, Jahr unbekannt, Manuskript vorhanden)

In der Gewähr, überall auf der Welt sofort die Trainingsanweisungen zu verstehen und ihnen folgend körperlich ‚mitreden‘ zu können, versteht Tatjana Gsovsky das Klassische Ballett als ein System von Regeln, das als eine internationale Verständigungsmöglichkeit zu lautlosem ‚Mitreden‘ in Bewegungsabläufen verhilft. Für sie macht es eine kreative Kommunikation auf der ganzen Welt über den Körper zwischen Tänzer und Choreographin einerseits und zwischen Tänzerinnen und Zuschauern andererseits möglich.

Das Klassische Ballett als eine Sprache der Tänzer hat für Tatjana Gsovsky sozusagen ein ABC, dessen Verknüpfungen zu Worten und Sätzen mittels der Grammatik beherrscht werden muß, bevor überhaupt eine Geschichte erzählt werden kann (vgl. Gsovsky 1964). Das klassische Schrittvokabular wird dadurch zu einem Arbeitsmittel.

Sie vergleicht den klassischen Schrittkodex auch mit den Grundlagen, aus denen sich die Musik aufbaut. Und so wie die Tonleiter die Komposition von Melodien ermöglicht, können aus Ballettpositionen Bewegungsabfolgen geschaffen werden (vgl. Gsovsky 8.5.1956).

1955, 1960; Raymonda 1975; Schwanensee II. Akt 1956. Besonders in ihrem hohen Alter hat sie eine große Bewunderung für die Vollkommenheit der Giselle-Choreographie, so berichtet Klaus Geitel am 19.9.1997 in einem Gespräch.

Auf die Frage, ob das Klassische Ballett dadurch nicht mechanisch sei, antwortet sie: „Wieviele Buchstaben eigentlich hat das Alphabet? Erfindet man jedesmal neue Buchstaben, wenn man spricht? Das ist meine Antwort darauf“ (Gsovsky SFB 1991).

So wie in der Verwendung von Worten nicht über die Erfindung neuer Buchstaben nachgedacht wird, so kann, nach Meinung Tatjana Gsovskys auch auf Schritte des Ballettvokabulars bedenkenlos zurückgegriffen werden, und läßt dabei außer Acht, daß auch mechanisch gesprochen werden kann. Ihrer Ansicht nach, hat das Vokabular des Klassischen Tanzes ausreichend ‚Buchstaben‘, die nur wie selbstverständlich zu eigen gemacht werden müssen, um dem Choreographen bzw. Tänzer als ‚Sprachvermögen‘ zur Verfügung zu stehen.

Neben der Verständigung über die Bewegungsabläufe, ist es möglich, sich mittels des klassischen Schrittvokabulars verständlich zu machen.

Mögen die Schritte zwischen den Tänzern ein ‚Sprachverständnis‘ im Sinne einer Übereinkunft ermöglichen, als Methode sich den Zuschauern verständlich zu machen, bedarf es noch einer weiteren Hilfe, der Emotionalität. Tatjana Gsovsky drückt das so aus: „Die klassische Choreographie bedient sich des alten Systems als einer Grammatik leidenschaftlichen Körperbewußtseins, einer Chiffrenreihe, aus deren Intervallen aber die Seele singt ... „ (Gsovsky in: Programmheft *Chinesische Nachtigall* 1953).

Die Symbolik des Balletts ist dem Zuschauer des 20. Jahrhunderts erst einmal unverständlich und wird auch von Tatjana Gsovsky nicht mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung benutzt. Sie verwendet das Alphabet, die ‚Chiffrenreihe‘ als einen Inhaltsträger für den ‚Sprechenden‘. Mit und in ihnen verdeutlichen sich Inhalte, deren Gehalt Emotionalität ist. Die Tänzer verwenden die ‚Ballettsprache‘, um mit ihnen Empfindungen zu übermitteln. Indem sie die ‚Pas‘ gestisch und mimisch mit Gefühlsinhalten erfüllen, teilen sie sich durch sie emotional mit.

Das Klassische Ballettvokabular ist in diesem Sinne für Tatjana Gsovsky als „Geheimcode“ zu verstehen, dessen sich der Mensch auf der Bühne bedient, um die in der Choreographie verborgenen Zeichen, Inhalte, Gefühle zu transportieren. Die Choreographie ist mit ihren Worten „mit der Aufzeichnung eines Seismographen vergleichbar, die das dunkle Geschehen des Herzschlages - fast allegorisch - preisgibt“ (Gsovsky in: Programmheft zu Romeo und Julia 1960,1f.).

Damit wird deutlich, daß Tatjana im klassischen Tanz zwar eine universelle Sprache sieht, die jederzeit und überall von Zuschauern verstanden werden kann, doch spricht sie nicht dem Schrittkodex selbst die Universalität einer Verständigung zu, sondern dem, was mit ihnen und durch sie transportiert werden kann. Damit aus dem klassischen Schrittvokabular eine verstehbare ‚Sprache‘ wird, bedarf es der Gefühle.

„Denn für mich war immer wesentlich das zu sagen, was unaussprechlich ist. Und das macht man ja im Tanz. Das ist meine Welt. Die Dinge zu suchen, die man nicht direkt sagt, sondern von einem Menschen zum anderen entsendet ohne Sprache.“ (Gsovsky NDR 1966)

Sprache insofern, als sich der Tanzende einem Resonanzboden vergleichbar, mittels des Schrittkodex des Klassischen Balletts zu einem Sprachrohr des Choreographen macht; die eigenen Emotionen der Tänzerinnen sind das Medium. Diese Form, das Klassische Ballett als ‚emotionales Transportmittel‘ zu verwenden, dem deutschen Publikum Anfang des Jahrhunderts bereits teilweise durch die ‚Balletts Russes‘ präsentiert, ist seit dem nicht mehr geläufig und wird Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts von Tatjana Gsovsky wieder aufgegriffen.

A.I.6. Das ‘moderne Ballett’ als Ausdruck der Zeit

Der Mensch hat nach Tatjana Gsovsky dem Tanz gerade deshalb jene stilisierte Gestalt gegeben, weil er sich in ihr bewußt ausdrücken und erkennen kann. In einem anthropologischen Verständnis ist es ein dem Menschen innewohnendes Streben zur Form, das den klassischen Schrittkodex hervorgebracht hat.

„Der autonome Wille zur Form, zur gewachsenen Form jenseits aller Stilwillkür, hat die strenge Anatomie des klassischen Balletts geschaffen.“ (Gsovsky 1953,156)

Doch favorisiert Tatjana Gsovsky nicht die Ballettrepräsentationen einer nun historisch gewordenen Zeit. Das, was sie unter dem Begriff ‚Modernes Ballett‘ bzw. ‚Modernen Tanz‘ faßt, ist klassischer Tanz in weiterentwickelter Form. Es ist, anthropologisch weitergedacht, eine neue Tanzform, die nicht bewußt herbeigeführt werden kann, sondern dem Bedürfnis der Menschen nach Ausdruck entspringt und derart den Geist der Zeit als eine Essenz sichtbar macht. So zeigt sich ihr ‚Modernes Ballett‘ als schritt- und bildgewordene Gestalt einer Kraft, „die die Zeit als Geschichte in sich trägt“ (Gsovsky 1.11.1946).

Demgemäß ist sie davon überzeugt, daß die Zeit in der sie lebt, die Zeit in Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg, besonders in der Kunst nach Ordnung, Stil und Form verlangt (vgl. Gsovsky 1953,156), und bezieht daraus eine Rechtfertigung für ihr Bemühen um das ‘moderne Ballett’. In ihrem durchaus anmaßenden Standpunkt neigen die Menschen mehr zum ‘Objektiven’ des Klassischen Balletts, das „nichts von subjektiver Einstellung und persönlicher Laune kennt“ (Gsovsky in einem Zeitungsinterview mit Hilde R. Lest 1946, Kopie vorhanden).

Gerade „unsere Zeit“, schreibt sie 1953, „liebt die Ordnung im Ästhetischen, die rhythmische Kunst. Sie liebt den Tanz“ (Gsovsky 1953,156). Erst recht in Zeiten von Unsicherheit, in denen „der Geist sich selbst in Anführungszeichen setzt“, so glaubt sie, „ist vielleicht allein der Sprache des Körpers noch authentische Präzision und Überzeugungskraft gegeben“ (Gsovsky 1953,156).

Sie gibt damit ihrer Überzeugung Ausdruck, daß in Zeiten, in denen moralische, ethische und geistige Werte erschüttert bzw. in Frage gestellt werden, wie z.B. nach Kriegen, der Körper, insbesondere der Klassische Tanz, die einzig verstehbare Art der Kommunikation ist. Besonders dann ist es den Menschen ein Bedürfnis, an geordneten Strukturen teilzuhaben. Tatjana Gsovsky glaubt, daß die Zuschauer über die Teilnahme an einer klassischen Ballettvorstellung Stabilisierung und Konsolidierung in ihrem Leben erfahren. Eine Identifikation mit dem Gesehenen, mit der Ordnung auf der Bühne, ermögliche das Etablieren einer inneren Ordnung, die ihnen in unsicheren Zeiten Sicherheit und Lebensmut vermittelt.

A.I.7. Klassischer Tanz und Tradition

In den vorherigen Äußerungen spiegelt sich Tatjana Gsovskys eigene, durch ihre Lebensgeschichte geprägte Einstellung, die in der Ordnung, in der Ordnung des klassischen Tanzes, ihren Rückhalt gefunden hat. Anfänglich in den revolutionären Periode Rußlands, dann in den für sie existenzbedrohenden Zeiten der Zwanziger Jahre in Berlin und schließlich in der Nachkriegsära, immer war es ihr Glaube an die Ordnung des klassischen Schrittkodex, der ihr Halt und Haltung gab und zum Vokabular ihrer Artikulation wurde (vgl. A.II.3.; A.II.5.; A.III; A.V.). Im Zusammenhang mit Ordnung muß denn auch Tatjana Gsovskys Verständnis von Tradition betrachtet werden. Für sie ist Tradition vergleichbar mit einer Konzentration überlieferter Regelungen.

„Tradition ist eine Ballung von Fähigkeiten, von Offenbarungen und von Ordnung. Vor allem von Ordnung.“ (Gsovsky in Geitel SFB 1976)

In der dogmatischen Verteidigung, ihres immerwährenden Einsatzes für den klassischen Schrittkodex ist sie so manches Mal als 'Traditionalistin' bezeichnet worden (vgl. SFB 1991). Andererseits wird sie auch als Avantgardistin bezeichnet, die immer dem Neuen zustrebt (vgl. Geitel 7.3.1986).

Klaus Geitel sagt sogar: „Sie hielt viel von Disziplin, aber gar nichts von Tradition. Um der Tradition willen hat sie zeitlebens nicht einmal den kleinen Finger gerührt" (Geitel 7.3.1986).

Er meint jedoch eben jene Tradition der romantischen Ballettklassiker, die Tatjana Gsovsky zwar sehr bewunderte und ihnen wie ein Museumsstück den wertschätzenden historischen Platz zuweist, von dem sie ihr ‚Modernes Ballett' jedoch deutlich abgegrenzt wissen will.

Tradition hat für sie auch nichts mit dem zu tun, was als ‚Usus' bezeichnet und wie selbstverständlich, ja unreflektiert übernommen und verwandt wird. Sie vertritt eine dynamische Auslegung des Begriffes Tradition, dessen kulturelle Essenz verwertbar und damit einer Weiterentwicklung zugänglich bleibt.

„Man versteht das Wort 'Tradition' sehr oft verkehrt", sagt sie, „man soll nicht die Tradition mit der Gewohnheit verwechseln. Die Gewohnheit ist etwas, was uns anhaftet, ohne, daß wir es selbst gewählt hatten. Ohne Treibstoff, ohne Kontrolle zu sein, verweilt sie in unserer Gegenwart als ständig vorhandene Belastung, die Gewohnheit. Tradition dagegen ist eine ruhende Kraft (...) Sie setzt Aktivitäten und Auswirkungen voraus, schlechthin, den Weg in die Zukunft." (Gsovsky RIAS 1986)

Giselle, *Schwanensee*, *Dornröschen*, die Klassiker des Balletts, sind demnach bildgewordene Verwertung und Darstellung der Tradition des Ballettgutes. Wie wenig das Klassische Ballett in seinen überkommenen Aufführungsformen wahrhaftig noch den Originalen entspricht und damit keiner wirklichen Tradition verpflichtet ist, beschreibt Richard Merz. Er spricht von einer „Schein-Tradition, in der das Weiterleben von Ballettstoffen und vor allem -partituren eine Tradition des Ballettes vortäuscht" (1984,42). Weder von den Choreographen noch von den Ausführenden kann von einem Traditionsbewußtsein die Rede sein. Entscheidend für den Eindruck einer Tradition des Balletts kann nach Richard Merz dementsprechend offenbar nur die Technik seines Stiles sein; „...eine technische Errungenschaft (konnte, M.H.) zum Wahrzeichen der ganzen Gattung werden: Der Spitzentanz. Er ist tatsächlich weitgehend das traditionelle Ballett" (Merz 1984,42).

Das ist wohl ganz im Sinne von Tatjana Gsovsky gedacht, die vor allem in der Ordnung des Schrittkodex die Tradition des Klassischen Balletts erkennt, mit einer zu jeder Zeit erkennbaren Ausformung der „Fähigkeiten“, „Entdeckungen“, „Offenbarungen“. In dieser dynamischen Interpretation von Tradition hat Tatjana Gsovsky stets die Chance gesehen, die „ruhende Kraft“ des Klassischen Balletts - d.h. also die Balletttechnik - für sich zu nutzen, um in dieser Ordnung des klassischen tänzerischen Brauchtums, die Möglichkeiten für einen zeitgemäßen Ausdruck zu finden.

Deshalb erscheint auch ihre ‚Bewegungssprache‘ im Vergleich betrachtet, mitunter nicht einheitlich, oder wie Hans Werner Henze sagt: „Sie erfand für jedes Stück einen eigenen, nur für dieses Stück gültigen Gebrauch tänzerischer Möglichkeiten“ (1996,106).

„Die neue Form entsteht von selbst“, sagt sie, „die Kunst wächst und verändert sich auf allen Gebieten zu gleicher Zeit, man kann in der Tanzform nicht dazutun noch verschweigen, was in anderen Kunstformen und in allen Bezirken der menschlichen Entwicklung nicht auch geschieht. Die Epoche, in der wir leben, läßt uns arbeiten und schaffen“ (Gsovsky 1.11.1946).

Tatjana Gsovsky ist als Choreographin eingebettet in ihre Zeit mit ihren Strömungen und Tendenzen, die ihre Tanzausprägungen selbst hervorbringt. Verschiedenste Zeit- und Kunstströmungen haben in ihrem ‚Modernen Tanz‘ ihren Niederschlag gefunden. Sie versteht sich nicht als eine Tanzstilveränderin (vgl. Gsovsky 9.3.1949), eher als eine Katalysatorin, die die Zeitströmungen, z.B. die des Surrealismus (siehe Kapitel B.III.5.) in sich aufnimmt und in ihrem ‚Modernen Ballett‘ kristallisiert.

„Jeder neue Tag zeigt die Dinge neu und verändert, und ab und zu gelingt es diesem oder jenem von uns, sie einzufangen. Man soll daher nicht krampfhaft ‚Neues konstruieren‘.“ (Gsovsky 9.3.1949)

So versteht sie ihr ‚Modernes Ballett‘ als Ausdruck einer Modernität, die nicht willkürlich gestaltet wird, sondern sich von den unterschiedlichsten Einflüssen nährt.

A.I.8. Das Neue im Klassischen Ballett Tatjana Gsovskys

Wie die Ausführungen in dieser Untersuchung aufzeigen, kann sie besonders in ihrer Schaffensphase nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Überzeugung von einer sich veränderten Gestalt des klassisch-russischen Balletterbes in die Tat umsetzen. Dazu sagt sie: „Nachdem das klassische Ballett durchgesetzt war, nach dem Kriege wiederum wußte ich genau, daß man nicht bei der ste-

reotypen klassischen Form von Petipa bleiben kann; daß Petipas Form authentisch ist für seine Epoche, für seine Gesellschaftsform, für die Theaterform, der Kulissenform, der Kostümform, der Malerei, der Musik usw. Unsere Epoche diktierte andere Formen, weswegen ich – absolut ohne Verrat an meiner klassischen Schule und Technik – andere Formen für das klassische Ballett zu finden versuchte“ (Gsovsky SFB 1971).

Sind es im klassischen romantischen Ballett bis hin zu Fokin die langen Reihen, diagonal oder parallel zu den Seitenbühnen in den Gruppenaufstellungen und die hauptsächlich zum Publikum ausgerichteten Pas de deuxs, so weicht Tatjana Gsovsky von diesem überlieferten choreographischen Raumverständnis ab. In ihrer choreographischen Arbeit zeigt sie eine Einbeziehung von räumlicher Spannung als ein kreatives Element ihrer dramatischen Intentionen, das nicht mehr allein ästhetischen Gesetzen gehorcht; das hat letztlich Auswirkungen auf die Schrittwahl und auf die Rolleninterpretation.

Gerade der Umgang mit dem Raum, das Verhältnis zum und die Position des Körpers im Raum, ist für Gerhard Bohner neben der Verwendung von ungewohntem Schrittmaterial und Körperhaltungen das Moderne in Tatjana Gsovskys Choreographie. So sagt er: „Modern waren ihre Stücke, obzwar sie auf dem Vokabular des akademischen Tanzes basierten, auf Spitze getanzt wurden. Modern war ihre Suche nach neuen Bewegungsformen und Posen. Die Körperbelastung war viel extremer: man stand bei ihr eben auch auf dem Kopf, verließ die Körperachse“ (Bohner 1991,146).

Die Sackgasse, in die sich die Choreographien der spätromatischen Ballettära hinein bewegten, bestand im Dualismus von Identifikation und Stilisierung, die eine Divergenz von Drama und virtuoser Selbstdarstellung offenbarte und dadurch eine notwendige Erneuerung herbeiführte. Diese zunehmende Trennung von Tanz und Theater trieb den Tänzer in die Virtuosität. Tatjana Gsovsky verfolgt den Weg einer ‚Wiederzusammenfügung’ von dramatischer Handlung und tanztechnischer Virtuosität (vgl. B.III.1.- 4.).

Das ABC und die Grammatik des klassischen Schrittkodexes sind im „Modernen Ballett“ von Tatjana Gsovsky geblieben. Es ist jedoch, wie sie im folgenden erläutert, ein erweitertes Vokabular und es sind vor allem die Dichtung und ihre Mittel, die sich den Anforderungen an Ballettinszenierungen der Nachkriegszeit angepaßt haben (vgl. Gsovsky SFB 1971).

„Wenn ‘Giselle’ und ‘Schwanensee’ immer noch in der senkrechtstehenden Achse des Balletts bleiben, mit absolutem Verzicht auf die Horizontale, mit absolutem Verzicht auf die Berührung mit dem Boden (in ‘Giselle’ fällt der

erschöpfte Prinz auf den Boden), ansonsten wird der Tanz in der Höhe mit minimalster Berührung des Bodens getanzt, weil die romantische Epoche Gefühle außerhalb des Bodens pflegte. Heute tun wir das nicht, heute ist die Frau aus Fleisch und Blut, die auf der Erde steht. Man begegnet sich auf der Erde und bedarf anderer Mittel, um diese Bewegungen und diese Begegnungen zu untermalen." (Gsovsky SFB 1971)

In der Abwendung von den romantischen Themen des Neunzehnten Jahrhunderts, versucht Tatjana Gsovsky den Raum für die Inhalte ihrer Ballette und den darin agierenden Personen zu einem ‚realen' Erlebensraum der Darsteller im Sinne Stanislawskis werden zu lassen. Damit verbunden ist auch, ein unkonventioneller Einsatz von Körpern, Bewegungen bzw. Schritten im Dienste einer Aussage, der sich aus dem jeweiligen inhaltlichen bzw. dramatischen Kontext heraus ergibt. Im Klassischen Tanz wird der Körper im Raum bislang so in Deutschland kaum verwendet und ist daher nach dem Zweiten Weltkrieg neu.

„Ich habe für mich selbst die Horizontale eingeführt," sagt sie, „den Tanz auf dem Boden, nicht nur mit dem Fuß, sondern auch auf den Knien; auch mit dem ganzen Körper auf dem Boden liegend kann man tanzen. Das ist vielleicht das neue Vokabular. Ich habe die Positionen aus der Senkrechte in die Schräge gebracht. (...) Die Linien haben einen anderen Ausdruck, eine andere Bewegungskraft erhalten" (Gsovsky SFB 1971).

Tatjana Gsovsky, die mit ihren Äußerungen die erweiterte Bedeutung und ‚Verwendung' des Bodens für das Ballett als eine von ihr in den klassischen Tanz eingebrachte Neuheit deklariert, läßt dadurch abermals erkennen, daß sie eine Choreographin ist, die von den neuen tänzerischen Strömungen der ersten beiden Jahrzehnte in Rußland bzw. in Deutschland stark beeinflußt wurde. Deren Protagonisten, sowohl des freien als auch des Klassischen Tanzes, entdeckten den Boden für sich als ‚Bewegungsraum' und nahmen daraus Impulse für die tänzerische Gestaltung. Die Erklärung, sie habe „für sich selbst die Horizontale eingeführt", ist daher mißverständlich, denn wie die Beschäftigung mit den klassischen Choreographien von z.B. K.Y.Goleizowsky (vgl. Kap. A.II.4.2.) ergeben, ist schon 40 Jahre vor Tatjana Gsovsky in Rußland ein veränderter Umgang mit Raumebenen bzw. -linien zu beobachten. Da in Deutschland im Vergleich dazu das Klassische Ballett erst viele Jahre später in eine Phase der Erneuerungen eingetreten ist, hat sie demnach allenfalls die Rolle einer 'Überbringerin', die diese Formen und

Raumpositionen mit den Mitteln des Klassischen Balletts in Deutschland intensiviert bekannt macht.
Im Widerspruch zu ihren eigenen Aussagen über die Integration der Ebene des Bodens in das Klassische Ballett stehen die folgenden Äußerungen, in denen sie die Überwindung der Bodenhaftigkeit als Kennzeichen des Klassischen Tanzes propagiert.
„Mag der „moderne Tanz“ sein Heil am Boden finden, der klassische Tänzer strebt in die Luft; er will mit dem Boden nur soweit verbunden sein, wie die äußerste Spitze seines Fußes dem Gesetz der Schwerkraft gerade noch Genüge zu tun gezwungen ist.“ (Gsovsky 31.5.1949)

D.h. also, daß Tatjana Gsovsky den Sinn des Strebens jedes Tänzers auf jeden Fall in der Überwindung der Schwere zugunsten der Leichtigkeit sieht. Durch das Erlernen von Grundprinzipien des klassischen Schrittkodex kann der Tänzer in einem immerwährenden Versuch, die Erdhaftigkeit bezwingen. Für sie liegt gerade in dem Bemühen des klassischen Tänzers den Boden zu verlassen und durch die Luft zu schweben ein wesentlicher Unterschied zur Ausdruckstanzbewegung. Dieses Streben wird jedoch in ihren Choreographien sehr oft zugunsten der Aussage aufgegeben; es findet sich demnach hauptsächlich im täglichen Training wieder.

Das Neue des Klassischen Tanzes, ihr ‚Modernes Ballett’, so wie ihn Tatjana Gsovsky in der Zeit nach 1945 präsentiert, ist auch gekennzeichnet durch eine intensive Plastizität in der Formung von Menschen insbesondere in den Pas de deuxs (vgl. B.II.2.), die andernorts schon Jahrzehnte vor ihrer erfolgreichen Zeit als Choreographin dargestellt wurden (vgl. Kapitel A.II.4.1. und 4.2.). Sie erhalten durch Tatjana Gsovsky jedoch sicherlich eine eigene Ausformung.
„Da das rein klassische Schrittrepertoire für die oft sehr dramatische Aktion der Leidenschaften nicht ausreichte, ergänzte Tatjana es durch Elemente des Ausdruckstanzes, gymnastische, ja akrobatische Bewegungen, stürmische Hebungen, komplizierte Verschlingungen. Ging sie auch oft an den Rand der Groteske, nie - selbst bei den exzentrischen Steigerungen der Rachegreuel in der schwarzen Sonne (vgl. B.III.10., M.H.) – gibt sie die klassische Basis völlig preis.“ (Niehaus 1961)
Die Verknüpfung von Klassischem Schrittmaterial mit einer Expressivität, die bislang in Deutschland fast ausschließlich in der Ausdruckstanzbewegung

gezeigt und schließlich mit ihr eng assoziiert wurde, ist in der Präsentation mit Klassischem Ballett ungewohnt (vgl. Kapitel B.I.10.). Daß aber auch diese Formen nicht neu, nicht von ihr erfunden, sondern allenfalls weiterentwickelt wurden, lassen ebenfalls die Ausführungen zu den choreographischen Entwicklungen in Rußland im Kapitel A.I.4.1. und 2. erkennen.

Gerhard Bohner sagt dazu: „Und da war auch eine Aufgeschlossenheit dem modernen Tanz gegenüber; modern war der Versuch, eine Synthese zu finden zwischen modernem und klassischem Tanz. (...) Sie hat so etwas wie eine Synthese von Ballett und freien Tanz versucht. Modernes Ballett nannte man das“ (Bohner 1991,146).

Doch gegen die Behauptung, sie hätte eine Vermischung von klassischem und Ausdruckstanz herbeigeführt, hat sich Tatjana Gsovsky gewehrt: „Was heißt „modern“? Synthese? Technische Vermischung von Klassik und Ausdruckstanz? Wozu? ... Nicht von der Technik, sondern vom Geist wird das moderne Ballett befruchtet, von Picasso oder Beranos ebenso von Cocteau oder der Wigman“ (Gsovsky 8.4.1956).

Diese Aussage von Tatjana Gsovsky drückt ihre immer wieder auflodernde Vehemenz aus, mit der sie versucht, nicht mit der deutschen ‚Ausdruckstanzbewegung‘ in Verbindung gebracht zu werden. Das ist insofern verständlich, da sich das Neue im ihrem Klassischen – ihr ‚Modernes Ballett‘ - als eine weitergeführte Ausformung des ‚Synthetischen Tanzes’ bzw. des veränderten Klassischen Balletts im nachrevolutionären Russland darstellt (vgl. A.II.4.1. und 4.2.). Diese Tatsache wird im Verlauf dieser Untersuchung noch weitere Bestätigungen erfahren und den ‚Synthetischen Tanz’ als Komponente der ‚Tanztechnik’ des ‚Berliner Stils’ erläutern. Erst gegen Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts werden die Entwicklungen der ersten beiden Jahrzehnte in Rußland in Deutschland intensiver bekannt gemacht und ermöglichen nun eine tanztechnische Einordnung ihrer schon in den Vierziger Jahren begonnenen, und dann nach dem Zweiten Weltkrieg weitergeführten Choreographien. U.a. erleichtert es Tatjana Gsovsky die Unbekanntheit dieser Tanzströmungen, ihre Form des ‚Synthetischen Tanzes‘ in Deutschland der Nachkriegszeit zu etablieren und dem an überwiegend leichte Unterhaltung gewohnten Ballettpublikum als neu zu präsentieren; ihr ‚Modernes Ballett‘ läßt sich damit tanzhistorisch einordnen.

A.II. Tatjana Gsovsky in Rußland

A.II.1. Tatjana Gsovskys Kindheit

Tatjana Gsovsky wird am 18.3.1901 in Moskau als Tochter des in zaristischen Diensten stehenden Generals und Wladimir v. Abramov aus dem Fürstenhaus Galizin, Kammerherr am Hof des Zaren (vgl. Gsovsky, Tatjana SFB III, 1965), und der deutschen Claudia Abramov, geborene Baroness Egert v. Eckhofen in Moskau geboren.

Die Familie, gesellschaftlich angesehen und vermögend, besitzt ein Landgut bei Moskau, auf dem Tatjana die ersten Jahre ihrer Kindheit verbringt. Sie hat eine deutsche Gouvernante, dadurch wächst Tatjana in den ersten Jahren überwiegend deutschsprachig auf.

Das Fürstenhaus mit seiner gesellschaftlichen Etikette und den kulturellen Interessen und Aktivitäten, hinterläßt im Leben der aufwachsenden Tatjana ihre Spuren; ein in der Tradition fest verankertes Verständnis von Form bleibt ihr lebenslang erhalten.

Ihre Kindheit wird wesentlich geprägt vom Theater. Durch das Interesse der Mutter für das Sprechtheater, kommt Tatjana schon früh in Kontakt mit der Welt der darstellenden Kunst.

Vera Graham, ehemalige Mitarbeiterin der Mutter, beschreibt Claudia Abramov als eine überaus kulturinteressierte aber auch schwierige Frau (vgl. Graham 1954, 6). Zu vermuten ist, daß sie Tatjanas Mutter als eine Frau erlebt hat, die sich durch besondere künstlerische Begabungen auszeichnete, und dabei sehr bestimmend, ja autoritär ihre Meinungen und Interessen deutlich machte. Durch ihre Vielseitigkeit und Begabungen wird sie für Tatjana schon früh zu einer Lehrmeisterin; Tatjana erhält ihre gesamte formale Ausbildung von ihrer Mutter (vgl. Graham 1954, 6).

1901 wird die Mutter in die Schule des Moskauer Künstlertheaters von Konstantin Stanislawski aufgenommen und ist als Schauspielerin bei ihm bis 1903 tätig (vgl. Gsovsky WDR 1983). Nach Tatjanas Gsovskys eigenen Angaben, stand ihre Mutter bis kurz vor der Geburt ihrer Tochter und auch gleich wieder danach auf der Bühne (vgl. Gsovsky 1965,14). Die beruflichen Aktivitäten ihrer Mutter mit Engagements in verschiedenen Städten Rußlands bestimmen den Alltag der Familie und werden so zum selbstverständlichen Lebensinhalt Tatjanas.

Ihre eigene Faszination für das Theater, die sie ihr Leben lang gefangen hält, packt sie unvorbereitet bei einer Vorstellung eines fahrenden Puppenspielers:

"...über den schönsten, den ersten Vorhang meines Lebens. Ich bin Tochter einer Schauspielerin, was hätte also näher gelegen mich zu Theaterstücken mitzunehmen wie Hänsel und Gretel, doch dies geschah nicht.
Es war ein regnerischer Tag und wir Kinder, d.h. meine Geschwister und ich, hatten auf der Glasveranda Position bezogen, und wenn man Glück hatte und die Sonne schien, konnte man in den bunten Karos spielen - meine ersten Beleuchtungsproben! Auf der Veranda gab es Begonien mit lachsrot versetzten Blüten, mit denen man spielen konnte. Mit Puppen habe ich nie gespielt, da ich keine Beziehung zu fertigen Sachen hatte und habe. Als wir mit den Begonien spielten, kam über die Straße ein kleiner Mann mit einem Sack in der Hand und einer Art Paravant über den Rücken. Die Kinder heute wissen, was Kasperle ist, fertige Puppen, die nach kurzer Zeit in die Ecke gestellt werden. Der Puppenspieler aber wandert von Land zu Land, was für uns eine Seltenheit gewesen ist. Der Puppenspieler stellte den Paravant auf - in der Mitte ein eingeschnittenes Fensterchen mit einem rosa Damasttuch.
Petruschka wurde gespielt ... Als nach dieser Vorstellung der schmutzige, rote Lappen zuschlug, war es um mich geschehen. Das Theater und ich gehörten zusammen, und so ist es geblieben. Seit dieser Zeit habe ich viele, viele Vorhänge gesehen, aber nie hatte ich diesen Eindruck wie bei dem Lappen des Puppenspielers" (Gsovsky WDR 1985).

Nach dem Tod des Vaters heiratet die Mutter den Rechtsanwalt Wassilij Issatschenko[2], ein politisch links denkender Mann (vgl. Gsovsky SFB III 1965); die Familie übersiedelt nach St. Petersburg. Claudia Issatschenko spielt dort am Novy Vassileostrovsky Theater. Tatjana ist sieben Jahre alt.
Im Haus der intellektuellen Familie wird nun französisch gesprochen und ihre deutsche Gouvernante wird von Madame Guelly abgelöst (vgl. Gsovsky WDR 1983). Ihre Bildung wird durch den Stiefvater weiter gefördert. Es ist, wie sie selber sagt, ein „freidenkendes Elternhaus„ (SFB III, 1965), doch die Erziehungsmethoden scheinen dazu im Widerspruch zu liegen, denn sie erinnert sich vor allem an Zucht und an eine sehr strenge, ernste, fast unfreundliche Erziehung zuhause (vgl. SFB III 1965).

[2] Es ist nicht zu klären, ob der Name des Vaters nicht Sokolov war, da sowohl die Mutter als auch Tatjana später unter diesem Namen in Theatervorstellungen genannt werden und der Jurist Sokolov auch, wie vom Stiefvater Tatjanas überliefert, unter den engsten politischen Mitarbeitern von Kerenskis Revolutionsregierung auftaucht.

Und doch erlebt Tatjana ihr Elternhaus als eine heile, nicht in Frage zu stellende Welt. Sie akzeptiert die familiären und gesellschaftlichen Gegebenheiten und ihren eigenen Platz innerhalb dieses Systems. Sie erinnert sich: „Es war eine fortgesetzte Familie. Man machte keinen Unterschied zwischen Großmama, Mama und sich selbst. Ich wußte genau, ich werde auch selbst mal Töchter haben, und die werden Töchter haben. Und es floß. Es ist wie ein Fluß, und bekam gesagt, wo die eine aufhörte und die eine anfing. Deswegen, ich wußte auch, daß meine Mutter genauso streng erzogen war wie ich, und ich hatte niemals ein Bedürfnis gehabt, eine Auflehnung gegen die Gesetze zu unternehmen oder sogar eine Haßaktion gegen meine Eltern. Ich empfand meine Eltern vollkommen, weil einfach meine Familie vollkommen war. Weil das Haus vollkommen war“ (SFB III, 1965).
Diese Aussagen betonen den Traditionsbegriff Tatjana Gsovskys; ihre Familie läßt sich nach eigenen Angaben bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen (vgl. Gsovsky 01.1940).

Die Übersiedelung nach St. Petersburg bringt Tatjana nachhaltig in Kontakt mit der Welt des Tanzes. Es ist der neu aufgekommene freie Tanz einerseits und der Klassische Tanz andererseits, eine Polarität, in deren Spannungsverhältnis Tatjana Gsovsky fortan in ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit leben wird.
Sie erlebt dort, wie sich ihre Mutter als "leidenschaftliche Anhängerin Isadora Duncans und der Idee der freien Bewegungskunst" (Mlakar 1967,182), für die neuen tänzerischen Formen begeistert. Claudia Issatschenko eröffnet in St. Petersburg eine Schule für Bühnenausdruck und Tanz. Sie unterrichtet dort auch Bewegungskunde und Pantomime nach Stanislawski. Nach Walter Sorell beeinflußten auch die Ideen von Dalcroze und Laban ihren Unterricht (vgl. 1965,14).
In den Schulräumen ihrer Mutter sieht Tatjana auch Isadora Duncan, die dort anläßlich ihrer Gastspiele in St. Petersburg ihre Tänze probt. In der Beschreibung der ersten Beobachtungen des Kindes Tatjana, veranschaulicht sich, was für sie auch später als Erwachsene bedeutsam bleibt. Sie ist von der Ausstrahlung der Tänzerin fasziniert, von der Presence der Künstlerin und ihrem Kostüm beeindruckt. Sie schildert damit zwei Details tänzerischer Darstellungen, die auch für die erwachsene Choreographin neben anderen äußerst wichtig bleiben.

"Dann sah ich sie - betroffen! Es war kein Kleid was sie da anhatte. Sie hatte ein irgendwas, ein Gewand, was sie da umhatte, was sein eigenes Leben zu haben schien. Es spielte mit ihren Brüsten, mit ihren Knien. Es wehte auf und fiel dann, unerwartet, in senkrechte keusche Falten. Sie bewegte sich so, als ob sie im Winde steht. Und manches Mal, hatte man den Eindruck, daß sie in mehreren Räumen zugleich weilte." (Gsovsky WDR 1983)

A.II.2. Der ‚freie Tanz' in Rußland

Im folgenden ist es nun angebracht, die Situation des ‚freien Tanzes' in Rußland, die Beeinflussung der pädagogischen und choreographischen Arbeit Claudia Issatschenkos durch den russischen Schauspieler und Theaterleiter K.S. Alexejew Stanislawski zu beleuchten, da m. E. die weitere berufliche und künstlerische Entwicklung Tatjana Gsovskys wesentlich durch diese frühen Erfahrungen mit ihrer Mutter bestimmt werden.

Die Jahre 1917 - 1927 bringen in Rußland die große Freiheit und Innovation in den Künsten. Es ist eine Zeit, in der Experimente nicht nur möglich, sondern auch wichtig sind, in der die Auffassung vertreten wird, daß Kunst nicht ein Luxus, sondern eine Notwendigkeit für die menschliche Gesellschaft sei (vgl. Banes in: Suritz 1990,2f.). Die Revolution bringt den Künsten insgesamt, so auch in den darstellenden Künsten eine Diskussion über die Verwerfung von Überkommenen bzw. über den Bruch mit den Traditionen, aber auch über den Erhalt von alten Werten in der Kunst und der Notwendigkeit von Erneuerungen.

Diese Periode ist geprägt durch ein Drängen nach Modernität. Allgemein ist ein Ausbruch aus bislang bekannten und überschaubaren Lebensbereichen zu verzeichnen. Das Leben ist durch die zunehmende intensive Erforschung und Nutzung der neuen Transportmittel wie Straßenbahn, Eisenbahn, Auto und Flugzeug mobiler geworden. Bewegung und Dynamik werden, wie Sylvia Brandt es beschreibt, zum Synonym für die erfahrbare Zeit (vgl. Brandt 1995,70). 'Bewegung' entspricht gleichsam dem körperlich-seelischen Demonstrationsbedürfnis dieser Zeit (vgl. Schmidt-Garre 1966,236) und ist die Maxime der vielfältigen Kunstformen, Theater- und Tanzentwicklungen.

"Der Tanz verkörpert mithin ein Grundmuster der Ästhetik der Moderne und tritt damit aus seiner Hintergrundposition in der Hierarchie der Künste plötzlich ins Zentrum: Er wird zum Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedi-

um aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren suchen." (Brandstetter 1995,35)

Diese Entwicklung, die sich nach der Revolution in aller Deutlichkeit und Vielseitigkeit offenbaren kann, ist als grundlegende Strömung bereits seit Anfang des Jahrhunderts auszumachen. So wird schon in der Zeit vor der Oktoberrevolution in der Arbeit des Schauspielers und Theaterregisseurs K.S. Stanislawsky im Moskauer Künstlertheater der Einsatz des menschlichen Körpers und dessen expressives Potential im Kontext eines dem Realismus verpflichteten Schauspiels besonders berücksichtigt. Wie schon vor 1905 der Theaterregisseur W.E. Meyerhold, für den die Bewegung die selbst-verständliche Sprache des Theaters ist (vgl. Baumbach 2000,196), so schenkt nach 1917 schließlich das gesamte Avantgarde Theater mit ihren Vertretern, dem Phänomen der ‚menschlichen Bewegung' eine besondere Aufmerksamkeit. In ihren Inszenierungen bewegen sie sich mehr und mehr in Richtung Tanz, und manchmal ist es schwierig und sinnlos die Künste voneinander zu trennen (vgl. Brandstetter 1995,14).

Das erste Auftreten der Tänzerin Isadora Duncan 1904 in Rußland, erlebt die dortige Tanz- und Theaterwelt inhaltlich nicht ganz unvorbereitet. Michail Fokine zeigte mit seinem Ballett *Daphnis und Chloe* bereits die Auswirkungen einer neuen Entwicklung, die Reformen der Bühnendarstellungen und der Tanztechnik zeigten.[3]

Insbesondere im Bereich des freien Tanzes kam es durch die Auftritte von Isadora Duncan zu vielen Nachahmungen, die dann zur Entwicklung eines neuen Tanzstils, dem 'plastischen' bzw. dem 'rhythmo-plastischen' Tanz führt (vgl. Suritz 1991,405).

So werden in Rußland nach der Revolution bis 1920 ausnehmend viele Tanzschulen gegründet, die sich größtenteils in Moskau ansiedeln, weil dort, wie Elisabeth Suritz schreibt: "ein freierer Geist wehte und sogar das Ballettheater unter Alexander Gorsky nicht dem Akademismus des Petersburgers Balletts unterworfen war" (1991,405). Diese Institutionen vermitteln die neuen Strömungen des 'freien Tanzes' in unterschiedlichsten Formen und Qualitäten.

[3] Dieses Ballett erlebt schon vor dem Erscheinen von I. Duncan in Rußland die Premiere, in der sein Interesse für griechische Darstellungen durch plastische Körpernachbildungen deutlich wird. (vgl. Roslavleva, 1966,176)

A.II.2.1. Claudia Issatschenko

Tatjana Gsovskys Mutter, Claudia Issatschenko, gründet wahrscheinlich bereits Ende des ersten Jahrzehnts (vgl. v. Schrenck 1997,146) durch die Beobachtung der Unzulänglichkeit der Schauspielkunst jener Zeit ihre Schule in St. Petersburg und gehörte somit zu den ersten, die sich um die Vermittlung des ‚freien Tanzes' bemühte.

Nach Tatjana Gsovskys Angaben hat Claudia Issatschenko ihre Erfahrungen als Schauspielerin bei K. Stanislawski, dessen Theorien "was die körperliche Erziehung betraf, absolut in ihre Schule übernommen" (1984,5). Als begeisterte Anhängerin der Ideen von I. Duncan entwickelt sie in enger Anlehnung an deren Tanz Unterrichtsformen von Bewegungskunde und Pantomime in ihrer eigenen Schule. Neben ihrer Unterrichtstätigkeit gründet sie die Tanzgruppe 'Plastisches Ballett Issatschenko'; die später zeitweilig ihren Sitz in Berlin hat (vgl. Graham 1954,6) und mit der sie Tourneen durch Europa und die USA unternimmt.

Da davon auszugehen ist, daß die Theorien K. Stanislawskis einen großen Einfluß auf Claudia Issatschenko, d.h. also auch auf ihre Unterrichtsmethoden und auf ihre Form des ‚Plastischen Tanzes' ausgeübt haben, und dadurch auf die spätere choreographische Tätigkeit Tatjana Gsovskys, erscheint an dieser Stelle eine Betrachtung der theoretischen Grundgedanken von K. Stanislawski unausweichlich.

A.II.2.2. K.S. Stanislawski und sein Prinzip des ‚Verkörperns'

Stanislawski geht es um das Bestreben das psychische Sein der Kunstfigur mit seinen eigenen Gefühlen und Gedanken lebendig werden zu lassen.

In seinem Hauptwerk ‚Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst', schreibt er: "Sie sehen, unsere Hauptaufgabe ist nicht nur, das Leben der Rolle in ihrer äußeren Erscheinung wiederzugeben, sondern vor allem auch das innere Leben des dargestellten Menschen und des ganzen Stückes auf der Bühne erstehen zu lassen, wobei die eigenen menschlichen Gefühle dem Leben der Rollengestaltung angepaßt und diesem fremden Leben alle organischen Elemente der eigenen Seele gegeben werden müssen" (1983,27).

Bei Stanislawski geschieht diese Realisierung mittels des 'Erlebens' und des 'Verkörperns'. Der Darsteller paßt sich psychisch wie auch körperlich der Figur auf der Bühne vollkommen an. Er fühlt sich in sie hinein; seine eigene Psyche verschmilzt dabei mehr und mehr mit der Kunstgestalt.

Der zentrale Gedanke seiner Arbeit ist: über den Weg der körperlichen Einfühlung, des Handelns in der Rolle, soll das geistige Leben der Rolle für den Schauspieler erfahrbar werden. Dabei greift der Darsteller auf seine eigene Erlebniswelt zurück, belebt die darzustellende Figur mit persönlich gemachten Erfahrungen. Um diese Erlebnisse zu reaktivieren, führt er in der Vorbereitung zur Person bzw. Situation gehörende Handlungen immer wieder aus, damit er dann, wenn er auf der Bühne steht, mit Hilfe seines eigenen Gefühls das Durchlebte und Empfundene verständlich und ausdrucksvoll darstellen kann.

"Wenn die neuen Aufgaben und Handlungen sich mit der physischen Linie der Rolle verschmelzen, so ist ihr innere Motivierung gesichert, da die Gefühle, die den von mir in der Wirklichkeit erlebten verwandt sind, ihren Platz in der inneren Linie der Rolle gefunden haben." (Stanislawski 1983,52)

In der Wiederholung der gleichen Handlungen, werden dann auf der Bühne reflexartig die gemachten und in der Verkörperung reaktivierten Gefühle nochmals hervorgerufen.

Stanislawski betont immer wieder, daß ein Hauptteil der Arbeit eines Schauspielers im Verkörperungsprozeß in der häuslichen Vorbereitung liegt. Er fordert seine Schauspieler dazu auf die Vorgänge der körperlichen Handlungen immer wieder zu wiederholen:

"Mittels beharrlicher systematischer technischer Arbeit, die eine mechanische Gewohnheit erzeugt, lernt der Schauspieler die geschaffene Rollenform zu Hause wie auch auf der Bühne zu wiederholen, bis sich seine Muskeln ganz dieser Arbeit anpassen und eine mechanische Gewöhnung entsteht. Fortdauerndes Wiederholen der geschaffenen Rollenform vollzieht sich beinahe ohne Gefühlsbeteiligung, allein mit den trainierten Körper- und Gesichtsmuskeln, mit Intonationen und Stimmklang, mit der ganzen virtuosen Technik sowie den übrigen Verfahren dieser Kunst.

„Nachdem sich der Schauspieler an das mechanische Wiedergeben der Rolle gewöhnt hat, kann er seine schauspielerische Arbeit zu jeder Zeit, auf Bestellung, ohne Aufwand an Nerven und seelischen Kräften wiederholen." (Stanislawski 1988.32)

In diesem Zusammenhang berichtet Tatjana Gsovsky wie sie ihre Mutter beobachtete und sich dabei diese Arbeitsform wie von selbst auf sie übertrug:

"...meine Mutter habe ich gesehen, wie sie probierte. Wir hatten große Räume, und wie meine Mutter mit einem Buch herum ging, und mit den Händen sagte: NEIN! NEIN! NEIN" (Gsovsky SFB 1992).

In der äußeren Verkörperung, die das ‚geistige Leben der Rolle' widerspiegelt, stellen private Bekenntnisse bzw. Empfindungen - sofern sie nicht der Belebung der darzustellenden Person dienen - für ihn keine Bereicherung der Schauspielkunst dar (vgl. Berthold 1968,429).
Auch wenn Stanislawski mit der Niederschrift seines "Systems" erst um 1902 begann und bis zu seinem Tode immer wieder verfeinerte (vgl. Stanislawski 1983,362), seine Methode ist das Ergebnis seiner eigenen Erfahrungen als Schauspieler, die weit ins vergangene Jahrhundert zurückreichen. Zu der Zeit, da Claudia Issatschenko im Künstlertheater lernte, dürften die Grundzüge seiner Arbeitsweise schon sichtbar gewesen und in der Schauspielerausbildung zur Anwendung gekommen sein.

A.II.2.3. Claudia Issatschenkos Pantomime nach Stanislawski

Hatte auch K. Stanislawski selbst immer ein sehr distanziertes Verhältnis zum Tanz, seine Theorien und insbesondere seine praktische Arbeit mit den Schauspielern sind als Einfluß bis in unsere heutige Zeit zu verzeichnen.
Der Einsatz des Körpers findet in der Schauspielausbildung bei K. Stanislawski eine intensive Beachtung. Er legt besonderen Wert darauf, daß der Schauspieler seinen Körper trainiert und ausbildet, Bewußtheit seiner selbst erlangt, damit er seine von der Natur aus bestimmten Aufgaben erfüllen kann (vgl. Stanislawski 1983,12). Er soll seine Muskulatur soweit kennenlernen, daß er die ihm eigenen, natürlichen Bewegungen erkennt und derart auch seine Emotionalität kennenlernt und beherrscht.
Außerdem regt er durch Bewegungsunterricht u.a. nach E. Jaques-Dalcroze seine Schüler an, "die Aufmerksamkeit auf die physische Bewegung der Energie zu konzentrieren. Diese auf das Physische gerichtete Aufmerksamkeit spielt im Bereich der plastischen Bewegung eine wichtige Rolle" (Stanislawski zitiert in: Rellstab 1976,56). Er glaubt, daß sich der äußere plastische Bewegungsausdruck auf das innere Gefühl für die Bewegung der Energie gründet (vgl. Stanislawski zitiert in: Rellstab 1976,57).

Wie Tatjana Gsovsky 1984 beschreibt, waren es die Erfahrungen bei K. Stanislawski, insbesondere die Arbeit mit dem Körper, die ihre Mutter an ihrer Schule den Schülern und Tänzern weitergibt (vgl. Gsovsky 1984,15).
Die vorher detailliert dargestellten theoretischen Überlegungen K. Stanislawskis, daß die körperlichen und geistigen Elemente im Schaffensprozeß miteinander verbunden werden können und das "geistige Leben" der Rolle durch

einen richtigen Einsatz des "körperlichen Lebens" wachzurufen und zu unterstützen sind (vgl. Kristi, G. in: Stanislawski 1983,371), können als Basis für den Unterricht und der choreographischen Arbeit Claudia Issatschenkos angesehen werden.

Zentral für ihre Arbeit scheint mir die Aussage von K. Stanislawski zu sein: "Die richtige Ausführung der physischen Aufgabe wird es Ihnen möglich machen, die entsprechende psychologische Situation zu schaffen. Sie wird die physische Aufgabe in eine psychologische umwandeln" (Stanislawski, 1983,143).

In Anwendung dieser Theorie in ihrer tanzpädagogischen Praxis kann Claudia Issatschenko den Tänzerinnen und Tänzern in ihren szenischen Darstellungen zu eigenem, natürlichen, individuellen Ausdruck verhelfen. Eine angenommene Entsprechung von emotionaler Erregung und muskulärer Spannung, von Emotionen und adäquaten Körperhaltungen, nimmt sie als Grundlage um individuelle Körperpositionen zu erspüren, sie bewußt zu machen, um sie dann abrufen zu können. Sie entspricht damit den Forderungen Stanislawskis des 'vom Äußeren über das Innere zum Unterbewußtsein" (Berthold 1968,428).

Was Stanislawski eine äußere Technik nennt, deren Streben es ist "... einerseits die Kenntnis von Naturgesetzen und andererseits systematische Übung und Gewöhnung bilden, die zunächst bewußt erfolgt, jedoch allmählich unterbewußt wird oder rein mechanisch (motorisch) verläuft" (Stanislawski 1988,42), macht sich Claudia Issatschenko zu eigen.

Bei ihr geht es um das Erspüren der menschlichen Natur eigenen Körperbewegungen, Selbstwahrnehmung des eigenen Bewegungsflußes, um Selbstbeobachtung, bewußt ausgeführte Bewegungsstudien und Einübung von Körperhaltungen. Dies soll den Tänzerinnen zu einer verfeinerten Bewegungsführung bzw. zu Bewußtsein ihrer naturgegebenen Bewegungen/ Haltungen einerseits und deren adäquaten Gefühlsrepräsentationen andererseits verhelfen. Sie nennt das "Pantomime nach Stanislawski" (Gsovsky 1984,15).

Tatjana Gsovsky sagt hierzu: "Er meinte z.B., daß der Körper von allein das Weinen und Lachen in sich hat. Jedes menschliche Gefühl hat seine körperliche Silhouette. Machen Sie einmal ein Experiment: Heben Sie die Brust hoch, kehren Sie den Kopf hoch und weinen Sie. Es geht nicht! Man muß sich beobachten, kalt beobachten, wenn man weint oder lacht welche Muskeln...wie und was...Und das ist das interessanteste, daß, wenn Sie diese Muskeln finden und sie dann rein mechanisch, technisch, wie die Schauspieler benutzen,

dann haben Sie absolut das Gefühl des Weinens, des echten Weinens und Lachens auf der Bühne. Das hat mich immer fasziniert, auch später, als ich erwachsen war" (Gsovsky 1984,15).

So wie sich ein Gefühl der Trauer und des Weinens mit einem zurückgelegten Kopf schwer einstellt, geht es darum, die Natur der Gefühle in körperlichen Entsprechungen aufzuspüren. Lachen hat eine andere Körpersilhouette als Wut, und Trauer manifestiert sich in anderen Haltungen als Zweifel.

Nach Tatjana Gsovsky unterscheidet sich diese Form der Pantomime von der klassischen Pantomime. Es handelt sich dabei nicht um das Erlernen einer bestimmten Technik mit deren Hilfe Geschichten, Situationen und Emotionen quasi schauspielerisch dargestellt werden können, sondern es ist eine sich verkörpernde Gefühlspräsenz des Darstellers/Tänzers in einem inhaltlich szenischen Kontext.

"Das ist eine andere Arbeit, das ist eine Arbeit, die man fast nicht Tanz (nennen kann, M.H.); man kann es auch nicht Pantomime nennen, weil die klassische Pantomime eine Schule ist, und alles, was außerhalb dieser Schule liegt, dann nicht zur Pantomime gehört. Aber das einfache Darstellen, das Denken in Gliedern, das Denken in Atemzügen, das Denken in Augen, die auf- oder zugehen, das ist das Denken, was ich nenne: Bühnendenken!" (Gsovsky SFB 1991)

A.II.2.4. Tanz/Bewegungskunde nach Claudia Issatschenko

Neben K.S. Stanislawskis Einflüssen, stellen die Ideen von Isadora Duncan einen weiteren, gewichtigen Schwerpunkt des Bewegungstrainings von Claudia Issatschenko dar. Sie sollen hier in ihren Bezügen zur Tanz/Bewegungskunde von Claudia Issatschenko erläutert werden.

Wie Isadora Duncan baut auch sie ihren tanztechnischen Unterricht in einer kinetischen Verbundenheit von Mensch und Natur auf das Gesetz der, wie es Stüber für Isadora Duncan herausarbeitet, "alle Bewegungen der organischen Natur bestimmenden Gegensätzlichkeit von Schwerkraft und Gegenkraft bzw. Antriebskraft" (Stüber 1984,85). Claudia Issatschenko arbeitet mit den der Natur innewohnenden Polarität von Kraft bzw. Bewegungen, die, bewußt gemacht und dann eingesetzt, eine natürliche Bewegungsqualität evozieren.

Edith von Schrenck, Mitarbeiterin Claudia Issatschenkos an deren Schule spricht sogar von einem Delsarte-Issatschenko-System und charakterisiert es so:

„Der menschliche Körper trägt diesselben Bewegungsgesetze in sich wie alle lebenden Gebilde der Natur. Es gilt zunächst in dem Schüler dieses natürliche Körpergefühl zu wecken, ihn von Hemmungen und willkürlich angewöhnten Bewegungen zu befreien, seine Glieder und Muskeln zu lösen und beherrschen zu lehren, bis der ganze Körper in seinem eigenen Rhythmus lebendig ist. Er wird dann ein geschmeidiges und williges Instrument sein, jedem inneren Antrieb zu gehorchen, der ihn zum Träger geistigen oder seelischen Erlebens macht und ihm lebendig erfüllte Form gibt“ (1997,20).

Da sich der Mensch 1923 von einer Natürlichkeit in seinen Bewegungen weit entfernt hat, fordert Claudia Issatschenko eine Tanztechnik, fern des klassischen Ballettschrittkodex, die eine natürliche Bewegung wieder ermöglicht.

"Das Prinzip der Plastik der natürlichen Bewegungen (des antiken griechischen Tanzes) ist streng logisch und ungekünstelt; leider aber erfordert auch er heutzutage, infolge der systematischen, jahrhundertlangen Verzerrung der Natürlichkeit, eine sehr komplizierte Technik: alles K o n v e n t i o n e l l e, alle traditionelle Grazie des Balletts muss von Grund auf vergessen und der Körper den Gesetzen der Natur unterstellt werden. Er muss durch Turnen einen solchen Grad der Schmiegsamkeit erlangen, dass er sich von selbst dem leisesten Widerstande gegen das Trägheitgesetz fügt. Jede einfache, unabgewägte, nicht gemachte, sondern natürliche Bewegung muss schön und plastisch sein, und der Tanz der reinen Schlichtheit, der Träger von Seelenerlebnissen, von der Musik eingegeben, muss sich den ihm gebührenden Platz unter den Künsten erobern." (Issatschenko 1923,4)

Durch Training will sie eine Sensibilisierung des Körpers erreichen. Im Erspüren von Widerständen und in deren bewußter Akzeptanz und Integration kann der Tänzer seine natürlichen Bewegungen im Kontext von Aktivität und Passivität entwickeln.

"Sie hat ihr tänzerisches, technisches System darauf aufgebaut, daß Bewegung passiv und aktiv sein kann. Das bedeutet, daß, sagen wir, die Luft einer Bewegung einen gewissen Widerstand leisten soll, wie das etwa im Wasser der Fall wäre. Und sie hat ein wunderbares System entwickelt, wobei die Leute hochsprangen und es war nie - bumm! Verstehen Sie, es war immer eine Weichheit, wie im Wasser, auch bei den Allegros, bei schnellen Bewegungen. Und das hat eben eine gewisse Ästhetik, eine dramatische Ästhetik, wie bei Isadora Duncan." (Gsovsky 1984,15)

In Claudia Issatschenkos tänzerisch/pädagogischem System geht es vornehmlich um den Einsatz einer Bewegungsökonomie im Dienste schöner, natürlicher Bewegung und Körperhaltungen.

Sie selbst sagt dazu: "Der menschliche Körper muss in den Grundsätzen des geringsten Energieverlustes erzogen werden, aus dem die Gesetze aller Bewegungen hervorgehen: das Gesetz der Schwerkraft, das Gesetz des Beharrungsvermögens und das Gesetz der Wirkung und Gegenwirkung. Diese Hauptpostulate der Dynamik und der Statik sind zugleich massgebend für die Schönheit der Bewegungen und Stellungen des menschlichen Körpers" (Issatschenko 1923,5).

In ihrer Begeisterung für Isadora Duncan ist davon auszugehen, daß Claudia Issatschenko wesentliche Ideen von ihr in ihren Tanzunterricht übernommen und an ihre Tochter weitergegeben hat. In diesem Sinne sind die folgenden Erläuterungen zur Arbeit Isadora Duncans exemplarisch für die Auffassungen von Claudia Issatschenko zu sehen:

Isadora Duncan läßt ihren tänzerischen Bewegungsfluß von einem ersten inneren Impuls auslösen, der sich dann in möglichst vielen nachfolgenden Bewegungsphasen evolutionsmäßig entwickelte (vgl. Stüber 1984,84), "in weiser Erkenntnis, daß keine Bewegung wahr erscheint, wenn sie in uns nicht die Vorstellung weiter folgender Bewegung erzeugt" (Duncan 1903,34).

Für sie geht es darum, "Jene primären Bewegungen für den menschlichen Körper zu finden, aus welchen sich die Bewegungen künftiger Tänze in ewig wechselnden, endlosen und natürlichen Folgen entwickeln werden..." (Duncan 1903,31).

Sie nennt diesen Vorgang 'Einfühlen'. Diesen Einfühlungsprozeß lokalisiert sie im Solarplexus und ruft dadurch "eine Art von Umwandlung emotioneller Impulse in Muskelreize, in motorische Bewegung" (Stüber 1984,86) hervor. Die Erregung solcher emotioneller Impulse sind für sie durch die Wiederhervorrufung eines bereits persönlich erlebten emotionellen Zustandes möglich (vgl. Stüber 1984,87), um sich dann in der Bewegungsgestalt als "natürliche" Reaktion zu verkörpern.

"Tanz war Duncans individuelle Reaktion auf sensorische und emotionelle Stimulierungen; er war eine unmittelbare Übersetzung einer Gefühlstimmung in Bewegung." (Sorell 1985,289)

Claudia Issatschenko nennt den Tanz auch den "Träger von Seelenerlebnissen" (1923,4). Dementsprechend soll es bei ihr wie bei Isadora Duncan durch Kontemplation und Verinnerlichung der 'Naturbewegung' möglich gemacht

werden, sich auf die Bewegtheit der Natur einzustimmen und diese dann in tänzerische Bewegung zu überführen (vgl. Gumpert 1988,226). Für sie verdeutlicht sich in dem Ausdruck einer innerlichen Bedeutung die Suche nach der individuellen Natur des Menschen.

Hier finden sich in den Gedanken von Isadora Duncan die oben beschriebene Theorie und die Methodik des 'Erlebens' und 'Verkörperns" von K.S. Stanislawski wieder, mit denen Claudia Issatschenko als Schauspielschülerin in Moskau vertraut wurde.

Claudia Issatschenko bleibt in ihrer Bewegungsschulung und damit in ihren Choreographien ganz im subjektiven Geschehen der Tänzer, ja legt in der Entfaltung des Eigenen, des Natürlichen, ihren Hauptakzent. Sie folgt damit den Vorstellungen Isadora Duncans mit ihrer tanztheoretischen Orientierung an Naturvorgängen (vgl. Stüber 1984,82). Wie für Isadora Duncan ist für Claudia Issatschenko Bewegung sichtbar gemachte Natur und "...die Bewegung des Körpers die natürliche Sprache der Seele" (Duncan 1903,44). Für den Zuschauer wird der menschliche Körper dadurch zum Medium der sich verkörpernden Seele (vgl. Duncan 1903,43).

"Durch dieses menschliche Medium strömt die liebliche Bewegung aller Natur auch auf uns über, durch die Tänzerin vermittelt." (Duncan 1903,33)

In enger Verbindung dazu erscheint die Vorstellung des Individuellen, des Subjektiven, das im Tänzerischen natürliche Bewegung überhaupt erst möglich macht (vgl. Brandstetter 1995,47), und wird, wie Gabrielle Brandstetter ausführt, in dieser Zeit im ‚Freien Tanz' – und damit auch im ‚Plastischen Tanz' - oft zum ästhetischen und weltanschaulichen Programm erhoben (vgl. Brandstetter 1995,25). Das Bestreben des tanzenden Menschen ist der "...vollkommene Ausdruck dieses individuellen Körpers und dieser individuellen Seele..." (Duncan 1903,41).

Das Streben nach Individualität, nach subjektiven Ausdrucksformen, die sich vornehmlich körperlich artikulieren, ist die Manifestation einer Befreiung aus einer zunehmend mechanisierten Welt. Hedwig Müller sagt dazu: "In Duncans Tänzen findet sich das Lebensgefühl einer jungen Generation im Jahrzehnt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wieder, die auf der Suche nach sich selbst ist und sich in einer rigiden autoritären Gesellschaft als Persönlichkeit und Individuum durch die Kultivierung der subjektiven Empfindsamkeit selbst vergewissert" (1993,25).

A.II.2.5. Der 'Plastische Tanz'

Der 'Plastische Tanz' als eine Form des ‚freien Tanzes' ist eine im Rußland der Zehner und Zwanziger Jahren sich etablierenden Tanzform. In den ausschließlich außerhalb der institutionalisierten Theater als Estradenkunst[4] zu findenden Darstellungen, entwickelt sich bald eine gewisse Bewegungs- bzw. Tanztechnik. Die Choreographien lassen eine bildhaft, plastische, an antiken Vorbildern orientierte Tanzform erkennen, in denen die Pantomime einen wesentlichen Teil ausmacht. Neben Reigentänzen griechischer Art, gibt es auch ägyptische bzw. orientalisch inspirierte Tänze, Etüden mit teils theatralischen Tendenzen, sowie dramatische Szenen und Handlungsballette. Stilisierte exotische, aber auch erotische Momente setzen Akzente im Bühnengeschehen. In zunehmenden Maße wird die Wertigkeit einer Tanztechnik erkannt und das Klassische Ballett in die Choreographien mit einbezogen; oft ist es jedoch ein sich Bewegen von Pose zu Pose. Für die Tänze werden Kompositionen von Liszt, Schumann, Chopin, Saint-Saens, Skriabin, Bach, Gluck u.a. verwandt.

Der ‚Plastische Tanz' steht gemeinsam mit anderen Formen des ‚Freien Tanzes' außerhalb der etablierten Theater und findet sehr oft sein ‚Zuhause' in den Varietés, dem „lukrativen Geschäft bürgerlicher Kultur„ (Ochaim 1998,71), in denen die Vorlieben eines neureichen bourgoisen Publikums das Niveau und Programm bestimmen. Und doch werden die Varietés auch zu der Plattform, auf der sich der Moderne Tanz entwickeln wird.
Das Varieté bestimmt die Inhalte und Choreographien des ‚Plastischen Balletts' maßgeblich mit und beeinflußt derart Tatjana Gsovskys choreographischen Stil. Das Varieté ist demnach der Hintergrund, gleichsam das ‚Zuhause', aus dem heraus sich Tatjana Gsovsky entwickelt, auf dessen Fundus sie in späteren Zeiten immer wieder zurückgreifen wird, wenn es um das Überleben geht, aber auch, wenn es um dessen praktische, z. B. die Kostüme betreffende, oder künstlerische, szenische Verwertung geht. Deshalb soll hier konzentriert das Varieté betrachtet werden, denn in den Gegebenheiten des Varietés liegt m. E. durchaus ein Schlüssel für ihre spätere Arbeit. Unter all den verschiedenen Facetten, die das Varieté auszeichnen, scheinen mir in der Hauptsache drei Aspekte für die Beleuchtung der Arbeit Tatjana

[4] „Als Kunst der ‚Estrade' wird in Rußland jene Kunst bezeichnet, die außerhalb der großen Theater gegeben wird." (Suritz 1991,419)

Gsovskys relevant: Die erzwungenermaßen knappe Form der Tanzdarbietungen, in deren Choreographie die Verwendung von ‚tableau vivants' bzw. die Gestaltung von Bewegungen aus ihnen heraus besonders häufig zu finden ist, und der Kontext der Kostüme.

Varieté ist seit Anfang dieses Jahrhunderts, zumal in Rußland, eine ernste Konkurrenz zu den etablierten Theatern. Ihre inhaltlichen und institutionellen Angebote faszinieren vor allem im Kontrast zu der Seriosität der ehrwürdigen Theater. Während der Darbietungen kann gegessen und getrunken und neben den artistischen Sensationen unverhohlen die weiblichen Reize genossen werden. Varieté ist uneingeschränkte Unterhaltung ohne große intellektuelle Anforderung und vor allem mit Sinnlichkeit und Leidenschaft, die den Ballettbühnen fehlt.
„Das amüsierwillige Publikum wurde in den neuen Vergnügungstempeln nicht mehr mit Inhalten belastet, und kein Kunstanspruch wurde noch als Vorwand benutzt, um die voyeuristischen Gelüste zu befriedigen. In diesem Sinne boten die Darbietungen attraktiver Tänzerinnen pures Amüsement." (Balk 1998,30)
Neben Solodarbietungen werden auch Gruppentänze gezeigt. Die Choreographien müssen sich in den Gesamtablauf einpassen und werden dadurch zu Tanzeinlagen mit dem Augenmerk auf Effekte, die im abwechslungsreichen Programm besondere Blitzlichter setzen. Die choreographischen Anforderungen werden durch die knappe zeitliche Form und die Nummernabfolge bestimmt. Einerseits sind es reine Solonummern, in denen das Hauptziel darin besteht, sich als Darstellerin möglichst sensationell und einprägsam zu präsentieren. Anderseits finden zunehmend auch Gruppendarbietungen immer größeres Gefallen, die teils ornamentale aber auch darstellerische Ambitionen haben. Ein schnell zu erfassender szenischer Zusammenhang ist dann gefordert. Wenn Handlungen dargestellt werden, so muß sich deren dramaturgischer Aufbau schon in den ersten Minuten in prägnanter Form den Zuschauern vermitteln. Dieser inhaltlich begrenzte Handlungsrahmen erlaubt pantomimische Darstellungen; die Pantomime hilft den kurzen Handlungsablauf zu illustrieren.

Wie Brygida Ochaim ausführt ist es der Tänzerin Rita Sacchetto zu verdanken, daß sie die ‚Tableau-Vivants', jene lebenden Bilder dem Tanz zu eigen macht (vgl. 1998,75). Das Genre der ‚lebenden Bilder', das schon zu Goethes

Zeiten in gebildeten Kreisen eine beliebte Freizeitunterhalt darstellt (vgl. Ochaim 1998, 75), findet in den Achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts Eingang in die neu entstehenden Varietébühnen. Aus einer Pose heraus entwickelt und mit pantomimischen Gesten verbunden, bilden Vorlagen alter Gemälde oder mitunter recht phantasiereiche exotische Sujets den Hintergrund für die Tänze in den Varietéprogrammen. Etliche Tänzerinnen verwenden lebende Bilder als Ausgangspunkt für ihre tänzerischen Aufführungen.

„Die Nähe zur tänzerischen Pantomime als narrativem Element ist als zeittypisches Merkmal in Tänzen von Rita Sacchetto, Liane die Pougy, Rosario Guerrero, Ruth St. Denis und vielen anderen zu beobachten.“ (Ochaim 1998,78)

Diese Tänzerinnen sind es auch, die seit Anfang des Jahrhunderts in St. Petersburg bzw. Rußland gastieren. Nachdem schon 1892 La Belle Otero und Saharet (1898) gastierten, geben Rosario Guerrero 1902, Maud Allan (1909) sowie Rita Sacchetto (schon vor 1910) und La Argentina (1914) - deren Choreographie *Goyescas* fast 30 Jahre später von Tatjana Gsovsky als Balletttitel aufgegriffen wird - Vorstellungen auf Varietébühnen in Rußland (vgl. Ochaim und Balk 1998,117ff).

Eine der Gesetzmäßigkeiten des Varietés sind der Umgang und Einsatz der Kostüme, für die die Künstlerinnen selbst verantwortlich sind.

„Unabdingbar – neben Textilarmut – waren auf diesen Bühnen farbenprächtige, üppige Kostüme, die starke optische Reize boten mittels farbiger Seiden, Federn und glitzerndem Schmuck. Der Phantasie der Kostümgestalterinnen, eben der Tänzerinnen selbst, waren keine Grenzen gesetzt.“ (Balk 1998, 25)

Da im Verlauf des temporeichen Varietéprogramms keine Bühnenbilder aufgebaut werden, kommt der üppigen Ausgestaltung der Kostüme eine besondere Gewichtung zu. Sie geben, vorzugsweise in den exotischen Tänzen, den Tänzerinnen die Möglichkeit zu demonstrativer Prachtentfaltung und setzen oft dadurch in der Gesamtproduktion spektakuläre Glanzpunkte. Dabei geht es dem Varieté entsprechend nicht so sehr um historisch oder ethisch genaue Abbildungen, sondern um das Plakative, Effektvolle, ja Blendende der Kostümierung. Durchaus dem Zeitgeschmack entsprechend, unterstreichen die Tänzerinnen mit ihren Kleidern und Kopfputz das erotische, weiblich dekorative Element.

„Für die Ornamentik, ein gestalterisches Element, dem die Maler zur Zeit des aufkeimenden Jugendstils besondere Beachtung schenkten, fanden sie eine reiche Auswahl vor: Rüschen, Federn, Pailletten, Schleier, glitzernder Schmuck – die Varieté-Tänzerinnen dekorierten sich wahrlich nicht sparsam.“ (Balk 1998, 45)

Die beschriebenen Attribute tänzerischer Darstellungen des Varietétheaters mit kurzen Tänzen, auch entwickelt aus ‚Tableaux vivants‘ heraus, und den phantasievollen Kostümen zeigt Claudia Issatschenko als eine typische Vertreterin dieser Kunst. Um eine der später zu beschreibenden Wurzeln des ‚Berliner Stils‘, die ‚Bildhaftigkeit‘ Tatjana Gsovskys, zentraler zu beleuchten, ist als nächstes das ‚Plastisches Ballett Issatschenko‘ darzustellen.

A.II.2.6. Das ‚Plastische Ballett Issatschenko'

Claudia Issatschenko darf als Pionierin der Tanzform des 'Plastischen Balletts' bezeichnet werden; nach Vera Graham gilt sie gar als dessen Erfinderin (vgl. Graham 1954,6). Der 'Plastische Tanz' nach Claudia Issatschenko muß entsprechend Gabriele Brandstetters Unterscheidung zu Tanz mit rhythmischem Bewegungsfluß als ein 'dekorativer Tanz' benannt werden (vgl. 1991,206). Er enthält, wie Fotos veranschaulichen, die beliebten lebenden Bilder, in denen Solo- oder Gruppenposen nach einem Gemälde oder einer antiken Plastik nachgeformt waren. Einige ihrer Aufführungen werden auch als "Tanz-Märchen" bezeichnet (vgl. Anitschkoff 1923). Claudia Issatschenko kreierte einen unabhängigen Tanzstil, der, wie Vera Graham betont, keine Kombination von modernem Tanz und klassischem Ballett war, sondern eine Bewegungsform darstellte, die auf den Beobachtungen der Natur basierte (vgl. Graham 1954,6).

Gleichwohl sieht Claudia Issatschenko im Klassischen Ballett einen Wert für den ‚Plastischen Tanz'. Sie tritt sogar für eine Synthese beider Tanzformen ein: "Und doch darf die Plastik nicht so aufgefasst werden, als schiebe sie alle Errungenschaften des Balletts beiseite, als missachte sie vollständig seine ganze komplizierte Technik: hier heisst es nicht ablehnen, sondern synthetisieren, nicht sich voller Verachtung abwenden, sondern kumulieren. Beachtenswert sind die Möglichkeiten einer Bereicherung des plastischen Tanzes durch die strenge Technik der Füsse, die das Prinzip des Balletts ist. Es müssen Mittel und Wege gefunden werden, dem ausdrucksvollen, jedoch architektonisch armen plastischen Tanz die komplizierten technischen Formen des

klassischen zu verleihen, - selbstverständlich unter völliger Ablehnung aller schablonenmässigen, dekorativ wirkenden ‚Corps de bras' (gemeint ist wohl "Port de bras, M.H.)" (Issatschenko 1923,5).
Mit dieser Ansicht unterscheidet sich Claudia Issatschenko von Isadora Duncan, die sich strikt von der Tanztechnik des Klassischen Balletts abwendet und. Isadora Duncan steht, wie Ilya Ilyich Schneider berichtet, wohl deshalb auch der ‚Bewegung' des ‚Plastischen Tanzes' ablehnend gegenüber: „Petrograd (1925, M.H.) awaited Isadora Duncan's first performance with keen interest. Great impatience was shown by the ballet world and the Russian followers of the school of Duncan, the so-called 'plastic' dancers, whom Duncan treated with unconcealed contempt, preferring even the classical school of dancing ... „ (Schneider 1968,82).
Die Bewunderung für die tänzerischen Erneuerungen Isadora Duncans durch die plastischen Tänzerinnen beruhen nicht auf Gegenseitigkeit. So berichtet Ilya Ilyich Schneider, daß in Leningrad Isadora vor den sie bewundernden Repräsentanten des ‚Plastic Studios' mit Namen „Hiptachor" in die Straße floh (vgl.1968,196).

Der choreographische Stil Claudia Issatschenkos ist gekennzeichnet durch ruhige schreitende Bewegungen; Sprünge und Laufen sind bewußt eingesetzte Ausdrucksmittel. Sie beruft sich dabei, wie Isadora Duncan, auf die Erkenntnisse aus Beobachtungen griechischer Figuren und Plastiken.
"Das, was jetzt "Pas" genannte wird, fehlte den Griechen fast ganz; die Füsse dienten ausschließlich zur Fortbewegung des Körper, und nur in Augenblikken der Ekstase oder des Mutwillens trugen sie den Körper im Laufe oder in Sprüngen dahin, oder sie nahmen schreitende Stellungen an: die geistige und emotionale Seite der Plastik hingegen wurde durch die freie Stellung des g e s a m t e n Körpers ausgedrückt. Der klassische Tanz hat diesen Grundsatz ganz und gar entstellt, indem er den Schwerpunkt ausschließlich in die Beine und Füsse hinein verlegte und nur durch diese den einen oder anderen Ausdruck wiederzugeben bemüht ist." (Issatschenko 1923,4)
Wie im Verlauf dieses Kapitels A.II.2.4 ausführlich dargestellt wurde, ist die pädagogische und künstlerische Arbeit Claudia Issatschenkos gekennzeichnet durch die Erarbeitung ökonomischer Bewegungsformen sowie durch die Sichtbarmachung von inneren Impulsen, des inneren Empfindens, welches sich dann in einer tänzerischen Haltung bzw. Bewegung widerspiegelt.

Wie Vera Graham beschreibt, basiert der choreographische Stil Claudia Issatschenkos "auf den Gesetzen der Natur, die, nachdem sie durch Bewegung studiert wurden, die wahre Natur des Individuums enthüllt" (vgl. Graham 1954,6). Mit Individualismus bzw. Selbstverwirklichung als zentrales Kriterium kann daher der Tanzstil Claudia Issatschenkos als Ausdruckstanz bezeichnet werden (vgl. Müller /Stöckemann 1994,26).
"Im Ausdruckstanz können "Rolle" und Person nicht voneinander getrennt werden, choreographischer Prozeß und Ausgangspunkt der Choreographie finden ihre Begründung im persönlichen Erleben." (Müller/Stöckemann 1994,22f)

Wie sahen nun die Tänze und Choreographien aus, die Claudia Issatschenko für ihr ‚Plastisches Ballett' erstellte?
Leider läßt sich das heute anhand einiger Fotos nur unbefriedigend darstellen. Inwieweit sich ihre Unterrichtsinhalte auch in ihren Tänzen verdeutlichten, d.h. sie eine praktische choreographische Umsetzung von persönlichen Erlebnissen, von subjektiv erzeugten Bewegungen und plastischen körperlichen Ausformungen in ihrem 'Plastischen Ballett' umsetzte, läßt sich heute nur noch erahnen. Die vorhandenen Aufnahmen der Gruppe Issatschenko belegen leider nur unzureichend eine bestimmte Bewegungstechnik.
Einige überlieferte Bilder zeigen die 5 Tänzerinnen der Gruppe in Posen, die ganz von ägyptischen Wandmalereien inspiriert erscheinen. In zweidimensionaler Körperplastik im Profil mit den typischen, den Abbildungen ägyptischer Grabmalereien entlehnten abgewinkelten Armen und Händen, wirken sie eher statisch, wie gestellt; eine Bewegung aus der sie hervorgegangen ist bzw. hineinfließen würde, ist nur schwer zu erahnen. Sie wirken erstarrt, lassen keinen neuen Bewegungsfluß vorausahnen.
Bei der Ausgestaltung der Kostüme, Kleider und von Kopfputz ist auffallend viel Sorgfalt verwandt worden.

Einige Darstellungen illustrieren skulpturale Ausformungen der Tänzerinnen zu 'lebenden Plastiken', die allerdings wenig Mobilität ermöglichen.
Andere Fotos zeigen die Tänzerinnen in verschiedenen unmotivierten Posen, gekleidet in den griechischen Gewändern nachempfundenen weißen Kostümen. Es scheinen keine Photographien zu sein, die eine Tanzszene wiedergeben. Sie wirken in ihren Körperhaltungen eher beziehungslos, einige sind einander zugewandt in den Raum bzw. in die Landschaft gruppiert. Individuel-

le Armhaltungen, die selten die Schulterhöhe überschreiten, unterstreichen ein uneinheitliches Bild der Gruppengestaltung. Auffällig ist bei diesen Darstellungen mit griechischer Atmosphäre eine ausdrucksarme Gestik. Eine gesamtkörperliche Bedeutung der Posen ist kaum zu erkennen; die Hände erscheinen dazu in einem wenig aussagekräftigen Zusammenhang. Die Verwendung von 'halber Spitze' als verminderte Standgrundfläche verstärkt den Eindruck von Leichtigkeit und ein Spiel mit der Balance.

Allen Fotos gemein ist eine Statuarik. Posen, nicht einmal aus einer Bewegung heraus zu einer Plastik gefroren, sondern wie gestellt, lassen den Personen wenig weiteren Bewegungsfluß zutrauen. Es bleibt der Eindruck von teilweise unverbindlichen skulpturartigen Arrangements, dessen Ursprünge im folgenden erläutert werden.

A.II.2.7. Die ‚lebenden Bilder' und das Plastische Ballett

Diese skulpturale Art, „lebende Plastiken" in die Choreographie mit einzuarbeiten, zeigt deutliche Bezüge zu Isadora Duncan und dem nicht nur in Rußland der Jahrhundertwende zu findenden Interesse für das ‚Griechische'.
Wie Gabrielle Brandstetter in ihrer Untersuchung ‚Tanz-Lektüren' beschreibt, ist das gesamte Erneuerungsbestreben des Tanzes um die Jahrhundertwende nicht ohne die Bild-Archive der abendländischen (und auch der orientalischen) Kultur zu denken (vgl. 1995,60). So "...erweist sich auch die Entdekkung der Natur für die Moderne aufbrechende junge Generation um 1900 als Rückgriff ins Archiv der Kunst- und Kulturgeschichte" (Brandstetter 1995,47).
Und so ist Isadora Duncans Weg zu natürlicher Bewegung, der in Claudia Issatschenkos Bewegungsform des 'Plastischen Balletts' im Wesentlichen seinen Niederschlag findet, "zunächst ein Weg zurück, zurück vor allem in die griechische Antike und zu deren Bewegungsvokabular, soweit es aus der Malerei, Plastik und Literatur erschließbar ist" (Gumpert 1988,225).
Sie selbst sagt dazu: "In all ihren Malereien und Skulpturen, in ihrer Architektur und Poesie, in ihrem Tanz und in ihrer Tragödie entwickelten die Griechen ihre Bewegung aus der Bewegung der Natur (...) Wenn ich daher nackt auf dem Erdboden tanze, so nehme ich naturgemäß griechische Stellungen an, denn griechische Stellungen sind nichts weiter, als die natürlichen Stellungen auf dieser Erde" (1903,36).
Isadora Duncans Erneuerungs-Konzept des Tanzes ist durch die 'Statue-Posing' nach griechischen Vorbildern von Geneviève Stebbins (1857-1915)

geprägt (vgl. Brandstetter 1995,69), die die Posen griechischer Statuen derart nachbildete, daß Hans Brandenburg von ihrer Kunst sagte, sie gehöre nicht dem Tanz sondern der bildenden Kunst an (vgl. Brandenburg 16). Sie entwikkelte ein gymnastisches System, und näherte es durch Hinzufügen von Schritten und Rhythmus dem Tanz an. Indem sie das Einnehmen von Posen durch ineinander verschmelzende Bewegungsabläufe verband (Ochaim 1998,74), erzielte sie einen szenischen Ablauf mit tänzerischen Elementen.

Auch Isadora Duncan "... klebte am plastischen Vorbild, war lebende Skulptur; und ihre Bewegungen dienten eigentlich nur dazu, von schöner Pose zu schöner Pose zu gelangen" (Schmidt-Garre 1966,245).
Und so wie bei Isadora Duncan, läßt sich der 'Plastische Tanz' Claudia Issatschenkos wie ein Bewegen von Pose zu Pose vorstellen. Es sind Reigentänze in griechischer Art, orientalische Tänze bzw. Bewegungen, die in Bildern ihre Ruhepunkte finden.
Gabrielle Brandstetter macht die Bedeutung dieses 'Griechenphantasmas' für die Entwicklung des Körperbildes im modernen Tanz deutlich (vgl. 1995,61). Mittels des Modells des 'Griechischen', d. h. anhand tänzerischer Lektüre von antiken Bildvorgaben, werden für den 'freien Tanz' wie formelhaft die Muster von Natur und Natürlichkeit reaktiviert (vgl. Brandstetter 1995,45f).
„Mit der Rezeption der antiken Plastik im Tanz ist gleichzeitig eine Umbesetzung des Griechenphantasmas verbunden, nämlich von der Stilisierung der ‚idealen' Körperform, die in der griechischen Statue repräsentiert erscheint, zum Körperbild des ‚Natürlichen'. Die Idealform der menschlichen Gestalt, die in der griechischen Statue durch das Maß harmonischer Proportionen in Zahlenverhältnissen ‚modellierbar' und ‚konstruierbar' ist, erscheint um die Jahrhundertwende unter der Signatur ‚Natur'. Der Blick richtet sich dabei auf jene Natur des menschlichen Körpers, die im fortschreitenden Prozeß der Zivilisation und technisierten Moderne der Großstädte verloren geglaubt wird und die es als physische-psychische Ganzheit durch die Befreiung der ‚Körperseele' im Tanz wiederzuerlangen gilt." (Brandstetter 1995,71)
Dieses Erstellen von Bildern mit körperlich-plastischem Ausdruck, ist, wie bereits erwähnt, schon im 19. Jahrhundert ein beliebter familiärer Zeitvertreib in bürgerlich-intellektuellen Kreisen, und findet Anfang des 20. Jahrhunderts auch in dem Ausbildungskonzept der 'Rhythmischen Gymnastik' von Emile Jaques Dalcroze seinen Niederschlag. Im Herbst 1912 wird in St. Petersburg eine von Charlotte Pfeffer geleitete Schule mit seinen Ausbildungsideen er-

öffnet. Er erstellt mit den Schülern "...eine Serie von plastischen, mimisch-tänzerischen Übungen und Posen, die mit den Namen >>plastique animée<< zusammengefaßt wurden" (Brandstetter 1995,69f).
Doch auch im Schauspiel findet die szenische Gestaltung plastischer Gruppendarstellung W.E. Meyerhold, als einer der frühesten Avantgarde-Vertretern des Sprechtheaters in der Zeit vor der russischen Revolution ihren Niederschlag. Er entwickelt eine Regiearbeit auf "...Bewegung, Plastik und Arrangements fußende Spielweise (vgl. Fiebach 1975,105f). Meyerhold trat dafür ein, daß der Regisseur die Bewegungen und Haltungen in einen körperlich-plastischen Ausdruck bringen müsse, um „über die plastischen Bewegungen als Ausdruck von Innerem sprechen", damit „der Zuschauer nicht nur Worte, sondern auch den inneren Dialog, das unausgesprochene nicht Artikulierbare verstehe. Das Körperliche faßt er dabei ... als plastische Unbewegtheit (Statuarik) auf" (Fiebach 1975,106f). Meyerhold verwendet bildmäßig gruppierte Menschen, die zum Teil durch Posen, Gesten Gruppierungen zu einem plastischen Teil eines reliefartigen Bildes bzw. der Dekoration werden. Sie sollen derart die Beziehungen der Charaktere ausdrücken und den Zuschauern zur Enträtselung der seelischen Erlebnisse der handelnden Personen dienen (vgl. Fiebach 1975,107).
„Die statuare Plastizität fixierend, festigt das bedingte Theater im Gedächtnis des Zuschauers einzelne Gruppierungen, daß neben den Worten die schicksalhaften Töne der Tragödie entstehen können." (Meyerhold zitiert in Fiebach 1975,107)

Claudia Issatschenko findet sich demnach in der Verwendung einer bildhaften choreographischen Sprache in Einklang mit den Ideen von Emile Jacque Dalcroze, dessen begeisterte Anhängerin sie ist, sowie mit den Erneuerungen des Schauspiels von W. E. Meyerhold, zu dem sie intensiven Kontakt unterhält.

Durch diese ausführliche Darstellung sowohl der Ideen von K.S. Stanislawski als auch der Bewegungsschulung Claudia Issatschenkos wird ein wesentlicher Ursprungsteil der Werke im ‚Berliner Stil' gegenwärtig. Die tänzerische und choreographische Arbeit Tatjana Gsovskys, insbesondere die Entwicklung ihrer bildlichen, plastischen Ausprägung ihrer Choreographien wird durch die Schulung durch ihre Mutter erheblich bestimmt. Tatjana Gsovsky, die ihren ersten Unterricht bei ihrer Mutter erhält (vgl. Graham 1954,6) sagt selbst

von ihrer Lehrmeisterin: "Alles bischen, was ich kann, hab ich von ihr". (Gsovsky 1984,3) Die im Kapitel B.II.4. zu beschreibende Komponente Tatjana Gsovskys choreographischen Stils, die ‚Bildhaftigkeit', begründen sich in den vorherigen Ausführungen.

A.II.3. Tatjana Gsovskys Jugend

Sind es einerseits die oben beschriebenen Einflüsse der Arbeit ihrer Mutter und deren Auseinandersetzung mit Isadora Duncan und K.S. Stanislawski die Tatjana Gsovskys berufliche Entwicklung und damit den ‚Berliner Stil' prägen, so zeichnet sich doch auch bereits in ihrer Jugend der Bereich des Klassischen Balletts als zweiter, wirkungsvoller Faktor ab.
Letztlich sind die Entwicklungen der tänzerischen Moderne sowohl des ‚freien Tanzes' als auch des Klassischen Tanzes im nachrevolutionären Rußland in die Tatjana Gsovsky hineinwächst, als ihre choreographischen ‚Wurzeln' anzusehen.

Nach dem Umzug vom Gut auf dem Lande nach St. Petersburg kommt Tatjana in Kontakt mit dem Repertoire der spätromantischen Ära Marius Petipas. Im Marynskitheater sieht sie *Dornröschen*, ihr erstes klassisches Ballett, das schließlich das Feuer in ihr für eine eigene intensive tänzerische Betätigung entfacht. Nachdem sie schon als Fünfjährige ihren ersten Tanzunterricht bei ihrer Mutter erhalten hatte (vgl. Sheridan 1954), bekommt sie nun auch ihren ersten Ballettunterricht (vgl. Gsovsky WDR 1984), sie wird nach eigenen Angaben als ‚Externschülerin' in der zaristischen Ballettschule unterrichtet (vgl. Gsovsky 1940). Dort erhält sie, wie sie sich selbst erinnert, ein hartes Training von unnahbaren Lehrern (vgl. Gsovsky in: Sheridan 1954).
Verschiedene Tanzlexika erwähnen, daß Tatjana Gsovsky klassischen Tanz bei Eugenia Sokolowa, der Primaballerina des Maryinsky Theaters studierte, sowie auch bei L.Nowikow, Matjatin und Kirsanowa und bei O. Preobrajenska, der Primaballerina und gefragten Pädagogin (vgl. Koegler 1998; Schneider 1985,206). Diese Angaben lassen sich leider durch Nachforschungen nicht bestätigen, vielleicht waren einige davon ihre Lehrer bzw. Lehrer als Externschülerin. Einzelne Namen lassen allenfalls Vermutungen auf einen späteren Aufenthalt Tatjanas zu.
So hat z. B. der Pädagoge L. Nowikow neben seiner tänzerischen Tätigkeit am Bolshoitheater in Moskau bis 1918 als Pädagoge und Choreograph gewirkt, so daß sich Tatjana zu Studienzwecken in Moskau aufgehalten haben

könnte. Doch diese Phase im Leben von Tatjana Gsovsky läßt sich bislang aufgrund mangelnder detaillierter Informationen nicht genauer darstellen.

Ihre ersten Bühnenerfahrungen macht Tatjana in öffentlichen Vorstellungen in der Gruppe ihrer Mutter, der ‚Plastischen Ballettgruppe - Issatschenko' (vgl. Graham 1954,6). Es sind ihre Anfänger- und Studienjahre, in denen sie durch ihre Mutter ihr Wissen von Kostümen und Musik erfährt; bei ihr macht sie auch erste wichtige Erfahrungen für ihre spätere choreographische Arbeit.
Ihre Eltern bestehen darauf, daß sie das Abitur macht (vgl. Gsovsky SFB III,1965). Tatjana entsinnt sich an "energetic and stimulating discussions“ im elterlichen Haus und an die Musik- und Buchbibliothek ihres Vaters. Hohe Erwartungen der Eltern lasten auf ihr; sie erinnert sich später: "So many, many books which I had to read und understand“ (Gsovsky in: Sheridan 1954). Sie liest nach eigenen Angaben Dostojewski und vor allem Tolstoi (vgl. NDR III,1966). Für eine humanistische Bildung und ein breitgefächertes kulturelles Interesse bzw. Wissen werden jetzt die Grundlagen bereitet. Von ihrer „strengen Madame“ wird sie morgens auf das „freidenkende Gymnasium“, eine „liberale, linksdenkende Schule“ gebracht, sie wird auch wieder von ‚Madame‘ nach Hause abgeholt (Gsovsky SFB III,1965).
„Dann wurden die Schularbeiten gemacht, dann wurde Klavier gespielt, und dann ging man für vier Stunden in die Ballettschule. Vier Stunden hat man gearbeitet: Theorie, klassisches Ballett, Nationaltanz. Und das, was von mir dann übrig blieb, abends, das mußte schnell nach dem Abendbrot sein Abendgebet sagen und schlafen gehen. Bei uns wurde das Licht um neun Uhr abends ausgemacht.“ (Gsovsky SFB III,1965)
Es ist für sie eine Zeit der Entbehrungen und des strukturierten, disziplinierten Tagesablaufes. Verzicht und Hingabe, eine Haltung, die sie in dieser Zeit lernt, die für ihr Leben bestimmend sein wird, und für die sie, wie sie sagt, dankbar ist, “denn nur die unerfüllten Wünsche machen reich. Die erfüllten Wünsche machen einen um so vieles, vieles ärmer“ (Gsovsky SFB III,1965).

Im Frühjahr 1917 bricht die russische Revolution aus, und ihr Stiefvater, ein Sozialist, wird von Kerenski in die provisorische Regierung berufen (vgl. Schäfers WDR,1994). Tatjana bleibt sechzehnjährig in Südrußland zurück (vgl. Gsovsky SFB III,1965). Für sie bricht ihre ganze bisherige Welt zusammen, denn „das, woran man glaubte, an die Unerschütterlichkeit der Zarenperson, der Regierung,... das war mit einem Male weggewischt“ (Gsovsky

SFB III,1965). In demselben Interview berichtet sie, wie uninformiert sie als 16jähriges Mädchen von ihren Eltern gehalten wurde, und wie sehr sie in einer traumhaften Welt lebte, und nun mit Nachrichten konfrontiert wird, die in ihrem bisherigen Leben nicht denkbar sind und nun um so schockierender wirken. Ihr bisheriges, behütetes und von allen gesellschaftlichen Entwicklungen abgetrenntes Leben erfährt eine große Erschütterung.

„Das brach zusammen vor der Tatsache, daß ja eine andere Welt existierte. Das man kleine Kinder aus dem Fenster geworfen hat und alte Frauen aufgeschlitzt hat ... Das diese böse Welt um uns herum war. Das wir das nicht gesehen haben. Das empfanden wir als Schuld.“ (Gsovsky SFB III,1965)

So sieht sie sich in der Situation, ihr bisheriges Leben in Frage zu stellen, ohne um eine neue Alternative zu wissen.

„Ich bin zwischen zwei Polen aufgewachsen“, erzählt sie später (Gsovsky SFB III,1965). Sie erlebt ihre Eltern als glühende Revolutionäre, die an die kämpferische Idee wie an ein großes Heiligtum glauben, und erfährt nun zusehends einen großen Zwiespalt zwischen den Erlebnissen ihrer ersten Kinder- und Jugendjahre mit Vater und Mutter eingebunden in das System des Zarenhofes einerseits und dem großen Engagement ihres Stiefvaters und ihrer Mutter für die Revolution andererseits (vgl. Gsovsky SFB III,1965). Beim Zuhören von Lenins Worten läßt sie sich selbst für diese neuen Gedanken begeistern. Und als ob eine neue Religion verkündet wird, läßt sie sich anstecken von der Idee des liebenden Mitgefühls für andere Menschen: „Und ich war ganz jung. Ich lief dorthin mit meiner Madame, die kein Ton verstand. Aber ich stand da und hörte Lenin und ich fand, er hat Recht. Er hat so gesprochen, daß ich dachte: mein Gott! Ich war sehr religiös ... und ich hatte das Gefühl, wenn ein Heiliger gekommen wäre und von Liebe gesprochen hätte, er hätte auch nichts Besseres sagen können. Und ich tendierte dorthin“ (Gsovsky SFB III,1965).

Diese Umbruchzeit in ihrem Leben mit den Ideen Lenins, dieses Suchen nach neuen Idealen, für die sie sich begeistern kann und die für sie auch eine Auseinandersetzung mit Vergangenem bedeutet, wird zu einem formenden und grundlegenden Teil ihrer Persönlichkeit. Genauso wie eine einfühlsame Teilnahme und ein großes Engagement für die Menschen, die mit Tatjana Gsovsky zu tun haben, in ihrem weiteren Leben für ihr Handeln bestimmend bleiben, lebt sie in dieser Spannung der Pole von Traditionellem und Revolutionärem, von Klassischem Ballett und der tänzerischen Erneuerung. Sie bleibt auf der Suche nach Modernität und kann doch auf die auf den Traditio-

nen basierenden Formen nicht verzichten. Zaristisches Ballett und Moderner Tanz - dieser Konflikt wird sich bis zum Ende ihrer Tätigkeit als Choreographin als äußerst produktiv erweisen.

Nach Absetzung von Kerenskis Provisorischer Regierung wird ihr Stiefvater inhaftiert, Verwandte von ihr werden gehängt, andere werden nach Sibirien verbannt. Nach eigenen Angaben führen diese Geschehnisse, „daß man die, die das alles vorbereitet haben, die daran glaubten, wegen... eines anders gearteten Dogmas, in den Gefängnissen verfaulen ließ“ (Gsovsky SFB III,1965) zu ihrem Bruch mit den revolutionären Ideen in Rußland, und ihr Entschluß reift, Rußland zu verlassen.
In dieser verunsichernden Zeit, in der ihr außer dem Tanz als Konstante in ihrem Leben nicht viel bleibt, heiratet sie 1918, siebzehneinhalbjährig (vgl. Gsovsky SFB III 1965) den Juristen Alexandrowo Mogewitinoff. Und während später ihre Eltern ins Ausland fliehen, kann sie sich noch nicht von Rußland trennen. Sie bleibt mit ihrem Ehemann in der Stadt Almaata.
„Ich war absolut bereit Kommunistin zu werden. Und der Lenin, der hat mich absolut ... eingewickelt, mit ... dieser Menschlichkeit. ... Aber zwischen Lenin und Marx war für mich ein sehr großer Unterschied. Und ich habe sehr früh, mit 18 Jahren verstanden. Damit war eigentlich die Jugend vorbei.“ (Gsovsky SFB III, 1965)
Am 31.5.1920 bringt sie ihre einzige Tochter Ljena zur Welt.[5]
Nach Angaben mehrerer Quellen studiert sie während des russischen Bürgerkrieges Kunstgeschichte in Rostock (vgl. Schäfers WDR 1984; AdK 1987,225). Diese Aussagen gehören wohl in den Bereich der Legendenbildung und ließen sich durch Recherchen an der Universität Rostock nicht bestätigen.

A.II.4. Das Klassische Ballett in Rußland Anfang des Jahrhunderts

An dieser Stelle ist es notwendig, die choreographischen Entwicklungen des Klassischen Balletts in Rußland zu veranschaulichen, da sie mit Sicherheit ihren Einfluß auf die tänzerische und spätere choreographische Entfaltung der jungen Tänzerin Tatjana Mogewitinoff genommen haben; sie selbst gibt an, in Moskau moderne Choreographien gesehen zu haben (vgl. Gsovsky 27.2.1940).

[5] Ob das Kind unehelich geboren wird, wie in einigen Interviews vermutet wird, und Tatjana erst später heiratet, kann nicht genau festgestellt werden.

Elisabeth Suritz verdeutlicht in ihren Arbeiten zum 'Plastischen Tanz' und in ihren Ausführungen zur Entwicklung der Avantgarde des Klassischen Balletts in Rußland im 20. Jahrhundert, welchen durchaus gemeinsamen Weg die modernen Strömungen der beiden Tanzformen in den ersten zwanzig Jahren dieses Jahrhunderts dort genommen haben. Der von Claudia Issatschenko mitgeformte Tanzstil des 'Plastischen Tanzes' bezieht in seinen Weiterentwicklungen die klassische Tanztechnik mit ein; dem klassischen Tanz seinerseits werden neue Ausdrucksdimensionen erschlossen, indem die Ideen von Isadora Duncan und der ‚plastischen Tanzbewegung' ihren Niederschlag in den Choreographien finden. Beide Formen betonen die Individualität der Tänzer und Tänzerinnen und die Expressivität ihrer Bühnendarstellungen. Die Choreographien zeigen bildhafte, teilweise symbolische Szenen mit dekorativen Anteilen.

Die avantgardistischen Entwicklungen sowohl des freien Tanzes als auch im Bereich des klassischen Balletts in Rußland werden von Tatjana mit ihrem Interesse für neue Strömungen im Tanz sicherlich verfolgt. Nach eigenen Angaben war sie in Moskau als Ballettmeisterin tätig, wahrscheinlich um 1922/23, und hat dort die neuen ‚Maschinentänze' gesehen (vgl. Gsovsky 1940). Es ist sogar anzunehmen, daß die Bekanntschaft mit Viktor Gsovsky ihr Interesse für die neuen Ideen im Tanz noch intensiviert hat. In ihrer späteren künstlerischen Entfaltung ist gerade jene enge interaktive Beeinflussung der beiden Tanzformen des ‚Plastischen Tanzes' und des Klassischen Tanzes zu erkennen.

Diese im Rußland der nachrevolutionären Zeit selbstverständliche Gegebenheit unterscheidet sich wesentlich von den einige Jahre später einsetzenden Entwicklungen des Tanzes in Deutschland mit einer zum Teil ‚kämpferischen' polaren Haltung von Klassischem Ballett und ‚Ausdruckstanz'. Es ist dieser spezielle tanzkulturelle Hintergrund in Rußland, in dem Tatjana Gsovsky ihre eigene Entwicklung zur Tänzerin erlebt und der schließlich ihre choreographische Grundlage bilden wird. Deshalb erscheint es an dieser Stelle angebracht, diese parallele Entwicklung anhand von einer Vertreterin des 'Plastischen Tanzes' bzw. einem Vertreter des Klassischen Balletts exemplarisch darzustellen. Wie modellhaft verdeutlichen sich in den folgenden beiden Beispielen wesentliche Elemente des ‚Berliner Stils' von Tatjana Gsovsky, die durch die folgenden Untersuchungen dieser Arbeit immer wieder ihre Bestätigung finden werden.

A.II.4.1. Inna Tschernezkaja und der ‚synthetische Tanz'

In der großen Zahl der nachrevolutionären Gründungen von Bewegungsstudios und Tanzschulen in Rußland wird das Studio von Inna Tschernezkaja (geb. 1895) wegen ihrer hohen professionellen Maßstäbe besonders hervorgehoben. Nach anfänglichem Unterricht in klassischem Tanz, studiert sie modernen Tanz bei Elisabeth Duncan, lernte bei Jaques Dalcroze und wandte sich dann dem plastischen Tanz zu.

In ihrer Tätigkeit als Pädagogin im eigenen Studio in Moskau ab 1915 sowie als Choreographin, strebt sie einen "synthetischen Tanz" an, in dem sie versucht den ‚Plastischen Tanz' und das klassische Ballett in ihren dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten sowie akrobatischen Elementen zu verbinden.

In den Arbeiten Inna Tschernezkajas, die die menschlichen Leidenschaften, die Gründe menschlicher Wechselbeziehungen und Reflexionen über die Zeit zum Inhalt haben, spielt die Pantomime eine große Rolle. Mit ihrer choreographischen Arbeit setzt sie Maßstäbe, und die Presse "...erblickte in der den Regeln des Tanzes unterworfenen Synthese von Ballett, Pantomime, Drama und womöglich auch Film die Entwicklung einer neuen Kunstform" (Suritz 1991,411).

Neben diesen Beschreibungen, die sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit als eine enge choreographische ‚Verwandtschaft' zu Tatjana Gsovsky lesen lassen, sind auch die Äußerungen Inna Tschernezkajas zu theoretischen Fragestellungen von Wichtigkeit, da sie Parallelen zu Tatjana Gsovskys Äußerungen aufzeigen, wie sie im Kapitel A.I. dargestellt wurden.

So schreibt sie: "Jeder Teil des Körpers entspricht einer musikalischen Phrase, der Strophe eines Gedichts. Aber ähnlich wie die musikalische Phrase sich aus Takten und Akkorden zusammensetzt und die Strophe aus Wörtern, sind auch die Teile des Körpers unterteilt. (...) ...alle diese Teile besitzen ihre eigene Bewegung, ihre emotionale Funktion. Der Tanz erwächst aus der harmonischen Verbindung dieser Bewegungen" (Tschernezkaja, Inna in: Suritz 1991,411).

"Jeder Teil oder jedes Teilchen des Körpers besitzt seine eigene emotionale Funktion; die Gesetzmäßigkeit ihrer Verbindung und ihre mechanische Verbindung zu erforschen - das sind zwingende Grundlagen des Aufbaus des freien Tanzes. Ebenso wichtig ist es, den Ausgangspunkt der Bewegungen zu ermitteln, um die Möglichkeit zu erhalten, die Emotionalität zu konkretisieren. Dabei muß man den Ausgangspunkt einer Bewegung wie eine starke musikalische Note verstehen, wie ein Kommando eines Strategen. Man erhält z.B.

einen gänzlichen anderen Ausdruck des Gesichts, eine ganz andere Emotion durch die Neigung des Kopfes, wenn der Scheitel als Mittelpunkt dieser Neigung steht oder der Hals. Jedes dieser Teile des Kopfes hat eine völlig andere emotionale Aufgabe. Das kann die Entwicklung des Willens sein, die Müdigkeit, Kontemplation oder Geringschätzung. Ist das Kinn hochgehoben, dann beruht die Wechselbeziehung von Kinn und Brust auf einem Gesetz, das die Verbindung der einzelnen Teile und Unterteilungen des Körpers bewirkt." (Tschernezkaja zitiert in: Suritz 1991,411)

In diesen Äußerungen zeigt sich auch eine interessante Analogie zu dem vorher dargestellten Unterricht von Claudia Issatschenko, dessen Inhalte sicherlich für Tatjana Gsovsky als Schülerin ihrer Mutter selbstverständlich geworden sind, und Äußerungen von Tatjana Gsovsky zum Tanzverständnis (vgl. A.I.).

A.II.4.2. Kasian Yaroslavich Goleizowsky

Verdeutlicht die kurze Darstellung der Pädagogin und Choreographin Inna Tschernezkaja in Werk und Wort den ‚Plastischen Tanz', so bekunden die folgenden Beschreibungen des Moskauer Choreographen Kasian Yaroslavich Goleizowsky, der als eine der drei Schlüsselfiguren des avantgardistischen russischen Balletts bezeichnet wird (vgl. Banes 1981,14), eine Entwicklung im Bereich des Klassischen Balletts, die ebenfalls interessante Parallelen zum choreographischen Schaffen mit Tatjana Gsovsky aufzeigen; an einigen Stellen ist eine überaus erstaunliche Duplizität der Tätigkeiten und choreographischen Entwicklung zu erkennen.

Goleizowsky wird in der Petersburger Theaterschule zum klassischen Tänzer ausgebildet und trat in einer der ersten Choreographien Fokines in Erscheinung. Von 1908 bis 1918 ist er am Bolshoi Theater in Moskau als Tänzer tätig.

Er betreibt seit 1916 eine eigene, sich durch hohe Professionalität auszeichnende Schule, aus der heraus er sein ‚Kammerballett' mit Tänzern und Tänzerinnen aufbauen kann. Bereits 1917 ist er als Choreograph für das Kabarett sehr bekannt und übernimmt 1918 die Leitung der Theaterschule des Bolshoitheaters. Für einige Jahre arbeitet er intensiv für das nachrevolutionäre Kindertheater, erstellt Kinderballette mit Kindern.

Yaroslavich Goleizowsky, der vor allem die jüngere Generation für das Experimentelle Ballett begeistert (vgl. Suritz 1990,154), übt mit seinem ‚Kammerballett' einen großen Einfluß auf das Moskauer und Petersburger Ballett-

geschehen aus. Sein „dance theater“ (1990,165) wird eine Zeitlang zum Zentrum für neue choreograhische Ideen. Ab 1920 arbeitet er auch für das Bolshoitheater.

„Goleizowsky’s art was born in protest. The choreographer rebelled against the old morality, against the stagnant forms and the stagnant content oft the old ballet.“ (Suritz 1990,169)

In Opposition zu dem für ihn verkrusteten und unflexiblen traditionellen Ballett und in der Suche nach neuen Formen und neuen Inhalten, ist Goleizowsky „attracted by the theme of the mirage-like illusion of phenomena, the masquerade world with its deceptive happiness, where love revolves around death. Eroticism, raised to a methaphysical level, also occupied a large place in his work.“ (Suritz 1990,169).

Wie Elisabeth Suritz weiter ausführt, ist das Thema Liebe in seinen Arbeiten unzweifelhaft am meisten entwickelt. Die Mehrzahl seiner Tänze spiegeln die Darstellung von Menschen, die sich treffen und wieder trennen, die Anziehung und Ekstase von Liebe, den Kampf um eine Frau. Goleizowsky benutzte für seine Darstellung von Liebe und Passion ausschließlich den Tanz.

„Emotion interested the choreographer in and of itself (...) his dances are the dynamic, plastic expression of emotion.“ (Suritz 1990,170)

Er war nicht sehr an der Arbeit mit Gruppen interessiert, ihn faszinierte die individuelle Person auf der Bühne und die Beziehungen zwischen den einzelnen Menschen. Nicht der Partner und seine Ballerina erscheinen auf der Szene, sondern Menschen, die eine emotionale Beziehung verdeutlichen. In seinen Balletten steht die Pantomime nicht im Kontrast zu, sondern ist untrennbar mit dem Tanz verbunden. Auffallend in ihrer Schönheit und insbesondere in der Dramatik, sind die Arrangements der Figuren in ihren individuellen Momenten.

Die tanztechnische Basis seiner Choreographien ist das Klassische Ballett, das er auch dann nicht verleugnet, wenn die Bewegungskompositionen riskant und unvorhersehbar sind. Er entdeckt neue Möglichkeiten im Umgang mit traditionellen Bewegungen und Figuren: „Bold variations on traditional positions were created. The ballerina executed arabesques and attitudes not standing up, but up in the air, in the arms of her partner, and sometimes sitting or lying down. Generally, in contrast to ‚pure classicism‘, Goleizowsky made extensive use of prone positions, which gave the choreographer’s opponent occasion to grumble about ‚rolling about on the floor‘(...) straight horizontals and verticals disappeared“ (Suritz 1990,179f).

Mit seinem Erfindungsreichtum an ungewohnten Posen und körperlichen Ausdrucksformen ist er oft radikal und unkonventionell. Sein Erstellen von ungebräuchlichen Körperhaltungen und Bildern ist hinderlich für den Bewegungsfluß und stößt auf Unverständnis. Seine Vorliebe für expressive akrobatische Aktionen blockiert mitunter ein Fortschreiten der Handlung, Tänzer posieren oft mehr als sie tanzen, so daß ihm mitunter der Vorwurf gemacht wird, seine Ballette sind eigentlich mehr ‚lebende Bilder'.
Zu seinem 1924 uraufgeführten Ballett *Joseph* heißt es: "...the dancers were told to form sculptural groups on an constructed setting in the form of steps. Then beautiful poses, passing from one to another, created the impression of living scuplture rather than dance. Critics said that Joseph the Beautiful belonged to the genre of tableau vivant" (Roslavleva 1966,215).
Er ist nicht nur für die Choreographien und die Inszenierungen bestimmend, sondern auch als Zeichner für die Kostüme und die Bühnenbilder, die er nie als dekorativen Selbstzweck ansieht, sondern stets als erweiterte Möglichkeit, den Körpern und der Handlung mehr emotionale Expressivität zu verleihen. Seine Gesamtintentionen in den Inszenierungen von Tänzer und Dekoration zielen darauf ab, visuelle malerische Effekte zu erzeugen.

Wie die Ausführungen im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder verdeutlichen werden, zeigt meines Erachtens die ausführliche Beschreibung dieses Choreographen eine überraschende Ähnlichkeit zu den Choreographien im ‚Berliner Stil'.

A.II.5. Tatjanas Engagement in Krasnodar 1920 - 1924

Von 1920 bis 1924 ist Tatjana Mogewitinova am Theater in Krasnodar tätig. Der Kinderbuchautor Samuil Marshak errichtet dort ein Kindertheater. Nach Elisabeth Souritz' Einschätzung ist es das wichtigste Theater für Kinder in Rußland, weil die Erziehung der Kinder im Vordergrund steht und dafür erstmals spezielle Theaterstücke geschrieben werden. Trotz seiner kurzen Lebensdauer von nur 4 Jahren, ist es für die Geschichte des russischen Kindertheaters von großer Bedeutung (vgl. Suritz: private Mitteilung 1999).
Die vielfältigen Freiräume, die das nachrevolutionäre ‚Experimentaltheater' - dem auch das Kindertheater in Krasnodar zuzurechnen ist - überall in Rußland für avantgardistische Kräfte eröffnet, sind auch für Tatjana eine Chance ihre ersten choreographischen Schritte zu erproben. Ihr später so oft bewundertes Improvisationstalent kann sich dort erstmals beweisen, denn Theater-

spielen ist im nachrevolutionären Rußland zu einem Experiment geworden und fordert die gesamte Kreativität und die ganze Einsatzbereitschaft der Mitwirkenden, um das Publikum zu begeistern. Die neuen Zuschauer entdekken das Theater für sich, so wie das Theater dieses neue Publikum, Arbeiter, Bauern sowie Kinder für sich entdeckt.

"Die Nachkriegszeit gebar neue Kräfte", erinnert sich Tatjana Gsovsky später. "In der Luft lag was Neues. Man entdeckte das Experiment als legitime Bereicherung der Kunst.(...) Es kam auf mich zu - ein Theater. Ein Theater für Kinder errichtet und erfunden von dem Schriftsteller und Regisseur Samuil Marshak. Er machte ein Theater, er spielte Theater. Und das Theater war wirklich ein Spiel. Ein Hokuspokus. Er war ein Clown, er war ein Genosse, er war eine Mutter, alles zusammen. Ich mußte tanzen, die Tänze einstudieren, und einzelne Ballette und Szenen choreographieren" (Gsovsky in: Steinbeck SFB1992).

Mit ihrer Tochter Llena im Arm bat sie zuerst um die Möglichkeit an diesem Theater vortanzen zu dürfen, und wurde dann schließlich mit 20 Jahren Ballettmeisterin (vgl. Gsovsky 1940). Innerhalb von vier Jahren tritt Tatjana Gsovsky in Krasnodar unter drei verschiedenen Namen in Erscheinung:

Erstmals am 10. Oktober 1920 tanzt sie die Katze in dem Schauspiel *Das Katzenhaus* von Samuil Marshak unter dem Namen Tatjana V. **Sokolova**.[6] (Archiv Butorin Moskau Nr. 2751, Liste 1; Dokument Nr. 13, Seite 4)

1922 wird sie unter dem Namen T. V. **Mogewitinova** in dem Schauspiel *Tahir und Zore* von Samuil Marshak als Choreographin erwähnt.[7] (Archiv Dmitry N. Orlov Moskau Nr. 2216, Liste 1; Dokument Nr. 251, Seite 12)

Am 10.2.1923 wird sie dann unter dem Namen **Issatschenko**, den auch ihre Mutter verwendet, als Choreographin genannt[8]. Sie choreographiert die Bal-

---

[6] Auch ihre Mutter tritt unter dem Namen Sokolova als Schauspielerin auf. Tatjana kann diesen Namen auch als Künstlernamen angenommen haben. Ob dies ein Künstlernamen ist oder der eigentliche Name des Ehemannes der Mutter – also auch Tatjanas Nachname, konnte leider nicht festgestellt werden.

[7] Ob das bedeutet, daß Tatjana jetzt inzwischen geheiratet hat, und nicht, wie in einem Interview von 1965 SFB III angegeben mit 17 ½Jahren, konnte leider nicht herausgefunden werden.

Eine weitere mögliche Erklärung, warum sie ab 1922 den Namen ihres schon vor Jahren geehelichten Mannes benutzt, könnte damit zusammenhängen, daß ihre Mutter doch mit Herrn Sokolov verheiratet war. Ein Herr Sokolov, Jurist, wird im engsten Umkreis von Kerenski in der Provisorischen Regierung genannt und findet sich auch nach Kerenskis Flucht mit ihm zusammen in Berlin wieder.(vgl. Kerenski 1928) Dann wäre der von Tatjana genannte Stiefvater, der sich in Berlin erschießt, dieser Herr Sokolov? Nach der Flucht der Eltern wäre es für Tatjana dann sehr gefährlich, sich Sokolova zu nennen. So greift sie auf ihren eigenen Namen, Mogewitinova zurück.

lettszenen in dem Märchen *Die blutrote Blume* (Archiv Nikolai A. Popov Moskau Nr. 837, Liste 2; Dokument Nr. 1438, Seite 8) und im Juni 1923 in dem Märchen *Finist, der schöne Falke* und *Petruschka* (nicht mit der Musik von Strawinsky) (vgl. Archiv Butorin Moskau Nr. 2751, Liste 1; Dokument Nr. 13, Seite 58).

In den von ihr choreographierten Tänzen für das Schauspiel *Lukretia Borgia* von Victor Hugo am 26.2.1924 tanzt sie selbst einen Schwertertanz (vgl. Archiv Nikolai A. Popov Moskau Nr. 837, Liste 2; Dokument Nr. 1438, Seite 14).

Während dieser Zeit wird sie nach eigenen Angaben auch als Ballettmeisterin nach Moskau geholt (vgl. Gsovsky 27.2.1940). Da sie an anderer Stelle angibt auch bei Isadora Duncan in Moskau studiert zu haben (Gsovsky 1984,15; NDR III 1966) könnte das während dieses Engagements möglich gewesen sein.

„Sehr spät, nachdem ich bei Isadora Duncan angefangen habe, und danach nach Hellerau kam und dort das Metrum, diese rhythmische Gymnastik von Jacque-Dalcroze studiert habe, habe ich verstanden, das, was wir zuhause machen, das Battement tendu, der einzige richtige Weg für mich – privat für mich – ist: das Klassische Ballett.“ (Gsovsky NDR III,1966)

Das würde bedeuten, daß sie als Ballettmeisterin in der Zeit ab Herbst des Jahres 1921, nach der Eröffnung der Duncanschule, in Moskau tätig ist. Diese Aussage von Tatjana Gsovsky, daß sie von Isadora Duncan Unterricht erhält, ist jedoch insofern zweifelhaft, als Isadora Duncan keine Tagesschüler an ihrer Schule akzeptiert (vgl. Schneider, I. 1968,87).

In Krasnodar trifft sie den Tänzer Viktor Iwanowitsch Gsovsky. Auch er stammt aus St. Petersburg, studierte bei Eugenia Sokolowa und trat schon in Balletten von Michail Fokine und Petipa in Erscheinung (vgl. Enzyklopadia dello Specttacolo Band V,1958). Sie heiraten 1924.

A.III. Tatjana Gsovsky in Berlin 1924 - 1933

A.III.1. Die Emigration des Ehepaares Gsovsky

Nachdem Stalin beginnt die freie Entwicklung der Künste einzuschränken, verläßt Tatjana mit ihrem Ehemann Viktor 1924, wie sie später sagt "aus Hunger nach der Welt" (Gsovsky 1956), Rußland. Das Kindertheater in Kras-

[8] Wahrscheinlich hat sie sich inzwischen scheiden lassen, denn in einem Interview von März 1984 in: Tanz International spricht sie über ihren geschiedenen Mann.

nodar wird nach vierjähriger Öffnungszeit geschlossen und für sie eröffnen sich im Rußland der stalinistischen Zeit keine Perspektiven mehr; sie fühlt sich abgeschnitten von der Welt.

Nach einer Wartezeit von einem Jahr (vgl. Die Zeit 1981) können sie unter dem Schutz einer internationalen Künstlervereinigung ‚IAL' Rußland verlassen (vgl. Gsovsky NDR III 1966) und erreichen Ende Oktober/Anfang November 1925 Berlin; Tatjana Gsovsky läßt ihre Tochter bei ihrem geschiedenen ersten Mann zurück.

"...she was able to leave Russia through the auspices of an international artists lodge and she emigrated to Germany, where her father had been living in Berlin." (Sheridan 1954)

Tatjana und Viktor Gsovsky lassen sich in Berlin, wo schon viele andere Exilanten aus Rußland einen neuen Beginn versuchten, nieder.

Die wirtschaftlichen Voraussetzungen für das Ehepaar Gsovsky sind in Berlin denkbar schlecht. Für die russischen Flüchtlinge, die seit der Oktoberrevolution nach Deutschland kommen, gibt es keinerlei materielle Hilfe, denn lt. Verordnung sind alle Russen, die nach dem 7. Februar 1917 ohne Erlaubnis der russischen Regierung Rußland verlassen, als staatenlos zu betrachten (vgl. Volkmann 1966,29). Wer ohne Geld bzw. Verbindungen kommt, darf schließlich nach dem 2. Februar 1926 nur mit besonderer Genehmigung des Arbeitgebers eingestellt werden.

Tatjana und ihr Ehemann hoffen hier in Berlin Arbeit zu finden, wo bereits im November 1923 ihre Mutter Claudia Issatschenko mit ihrer Tanzgruppe wohl nicht zum ersten mal gastierte. Doch neben den wirtschaftlichen Umständen sind es vor allem auch die Verhältnisse des Tanzes in Deutschland, die ihnen Probleme bereiten. Sie hoffen sich mit ihren Fähigkeiten, auch wenn sie den ‚modernen' Strömungen der russischen klassischen Tanzentwicklung nahestehen, in Deutschland etablieren zu können. Auf die in ihrer Blüte stehenden deutschen Ausdruckstanzbewegung und deren ablehnende Haltung der klassischen Balletttradition gegenüber, sind sie nicht vorbereitet. Tatjana Gsovsky sagt selbst später dazu:

"Wie eine Schar apokalyptischer Reiter rasten die Propheten der modernen Tanzrichtung über die Theaterbretter Deutschlands und schienen die nur schwach wurzelnden Triebe der klassischen Tradition hinwegzufegen. - Gegen Tradition lehnte sich der einzelne Mensch auf" (Gsovsky 1954,7).

A.III.2. Das Ehepaar Gsovsky und der ‚Ausdruckstanz'

Um zu veranschaulichen wie sehr sich Tatjana und Viktor Gsovsky mit ihrem Einsatz für klassische Tanztechnik im Widerstreit zu den vorherrschenden Tanzströmungen befinden, erscheint es an dieser Stelle angebracht, in knapper Form das Phänomen des ‚Ausdruckstanzes' zu beleuchten, da es gerade dessen Popularität und seine dem klassischen Tanz in vielerlei Hinsicht so konträre Haltung ist, die Tatjana Gsovsky aus dem Tanzgeschehen ausgrenzt und ihr das Arbeiten ausschließlich an den Varietébühnen ermöglicht.

Die Bezeichnung ‚Ausdruckstanz' ist wie die Kunstströmung des Expressionismus, nur ein Versuch die Verschiedenartigkeit der Tanzströmungen zu vereinen, sie innerhalb eines Zeitraumes ihrer Erscheinung durch gemeinsame Erkennungsmerkmale auf einen Nenner zu bringen.

„Der Ausdruckstanz war kein einheitliches ästhetisches Gebilde, sondern setzte sich zusammen aus unzähligen Tanzereignissen, Theorien und weltanschaulichen Richtungen. In den tänzerischen Erscheinungsformen dieser Zeit spiegelte sich das Selbstverständnis wieder, mit dem die Tänzerinnen und Tänzer daran gingen, ihr persönliches Empfinden der historischen Gegenwart zum Ausdruck zu bringen." (Müller, Hedwig 1993,33)

Mit den Bezeichnungen ‚Freier Tanz', ‚German Dance' und dem, was dann schließlich allgemein ‚Ausdruckstanz' genannt wird, zeigt sich die neue Bewegung als eine heterogene, keinesfalls in sich geschlossene Tanzbewegung.

Nach dem Ersten Weltkrieg, als der Expressionismus in eine sich verändernde Phase eintritt, entstehen im Zuge einer allgemeinen ‚Befreiung des Körpers' viele Gymnastikschulen und neue Tanzformen. Sie suchen nach Ausprägungen des Lebendigen, wollen der Subjektivität des Menschen und seinen ‚Bewegungen' Ausdruck geben und haben seine geistig-seelische bzw. körperliche Ausbildung zum Ziel. Die verschiedenen, sich Anfang der Zwanziger Jahre etablierenden Tanzrichtungen, werden unter dem Begriff ‚Ausdruckstanz' zusammengefaßt.

Entwickelten sich Theorien des Expressionismus für die Malerei und Literatur zum Teil schon vor dem Ersten Weltkrieg, so ist es für die neuen Tanzformen die Weimarer Republik mit ihren politischen, sozialen und kulturellen Auseinandersetzungen, die in Deutschland den Hintergrund bildeten (vgl. Kieser 1991,443). In dieser Zeit verzeichnen die Werke der Malerei und der Literatur des Expressionismus ein "Abebben dramatischer Exklamation zugunsten

einer mehr realistisch orientierten, einen Sachverhalt präziser umschreibenden Darstellungsweise" (Kieser 1991,443). Die neuen Tanzausformungen des ‚Ausdruckstanzes' befinden sich jedoch Anfang der Zwanziger Jahre mit einiger Verzögerung zu den Entwicklungen in den anderen Künsten erst in einer Phase der Etablierung.

Mit dem neuen Tanz verdeutlicht sich eine Befreiung aus starren Systemen. Er stellt sich als Bewegung der bzw. in die Freiheit dar. In seiner Suche nach expressiver Ungebundenheit und durch die Distanzierung von den Formen des Klassischen Balletts vollzieht sich ein radikaler Aufbruch in eine tänzerische Modernität.

Durch den Bruch mit der Tradition wird gleichsam eine Befreiung von den Bedingungen der Geschichte erstrebt, die sich gerade für die 'neuen Tänzer' in der Form des Balletts manifestierten. Die neuen Tanzformen verwerfen alles Unpersönliche, durch Drill Erzwungene, der Tradition des klassischen Balletts Verpflichtete. Sie erachten in der Subjektivität die Wurzeln ihrer tänzerischen Ausdrucksformen und berufen sich auf die Individualität der Emotionen. Aus dem tänzerischen Impuls heraus bestimmt sich die körperliche Aktion und damit der Inhalt der Tänze.

"Am unmittelbarsten äußerte sich die 'Umwertung aller Werte' in einer Kunstgattung, die den menschlichen Körper als Gestaltungsmaterial benutzt, dem Tanz. Was später in den USA 'New German Dance' genannt wurde, war in seiner expressiven Freiheit weit entfernt von allen Traditionen des klassischen Balletts. Wie in allen anderen Künsten, so suchte man auch hierbei nach elementaren Ausdrucksformen, so als habe nicht bereits eine lange Geschichte die Maßstäbe bereitgestellt. Mit dem Anbruch der Moderne vollzog sich im Tanz der epochale Bruch mit der Tradition, die tänzerische Bewegung sollte gleichsam befreit werden von den Bedingungen des geschichtlich Gewordenen." (Sotriffer 1971,69)

Diese Absage an die Tradition des Klassischen Balletts, dessen Tanztechnik, den Themen und dessen Pädagogik, macht die ganze Tragweite der Schwierigkeiten sichtbar, denen sich das Ehepaar Gsovsky mit ihrer Emigration in das Berlin der Zwanziger Jahre ausgesetzt sieht. Zählen sie sich selbst zu den Vertretern einer Ballettentwicklung, die die neuen Strömungen aufgenommen und verarbeitet haben, so müssen sie hier in Berlin feststellen, daß die in Rußland schon seit mehr als 10 Jahren selbstverständlich zu findenden Befruchtungen von Ballett und ‚Freiem Tanz' mit ihren vielbeachteten Ergebnissen, überhaupt nicht gefragt sind – ja Klassisches Ballett gänzlich verpönt

ist. Obwohl in Rußland auch die Verfechter eines reinen ‚Duncanismus' die klassische Ballettechnik strikt ablehnen, gibt es dort schon vor der Oktoberrevolution wie oben beschrieben eine gegenseitige fruchtbare Inspiration von Modernem Tanz und der klassischen Tanzform (vgl. Suritz 1991). Mit Heinrich Kröller, Max Terpis, Yvonne Georgi und Kurt Jooss finden sich zunehmend zwar auch an deutschen Theatern Choreographen, die in ihren Arbeiten eine Verbindung beider ‚Tanzschulen' deutlich werden lassen, doch die neuen Tanzformen verstehen sich in Deutschland als Ersatz für das Ballett, das als dekadente Erscheinung einer vergangenen Epoche zugehörig betrachtet wird.

Der Kritiker Georg Zivier schreibt hierzu: "Für lange Zeit ... gab es zwei Tanzströmungen, die einander auszuschließen schienen, das Ballett und den Ausdruckstanz bzw. dessen Vorläufer. Die beiden Richtungen bekämpften sich gnadenlos, wofern die eine die andere nicht gar verächtlich ignorierte" (Zivier 1958,47).

Eine derartige Polarität, ja Feindschaft des ‚freien Tanzes' dem Klassischen Tanz gegenüber, wie sie ihn in Deutschland vorfinden, stößt auf Tatjana Gsovskys Unverständnis. Daß sie die neue Tanzströmung in den ersten Jahrzehnten in Deutschland immer wieder einen harten Überlebenskampf führen läßt, scheint ihre Ablehnung alles Exzessiven und Unkontrollierten noch zu festigen. Sie will und kann sich nicht für die deutschen modernen Ausdruckstanzströmungen begeistern; sie hält sich an die Formen des klassischen Balletts.

"Mein Mann und ich, wir kamen aus Rußland mit sehr großen Hoffnungen; denn uns war nicht bekannt die Situation des Klassischen Balletts in Deutschland. Wir etablierten uns hier und wollten unsere Arbeit hier, die wir in Rußland getan haben, Klassisches Ballett, richtiges Klassisches Ballett weitermachen. Nun mußten wir erfahren, daß gerade zu der Zeit der expressionistische Tanz den Klassischen von den Bühnen runtergejagt hatte. Mag sein, daß es mit Recht passierte; denn das, was früher als Klassisches Ballett in Deutschland galt, hatte im Grunde nichts mehr mit der großen Schule des Klassischen Balletts zu tun. Aber es änderte nichts daran - jeder Versuch, das Klassische Ballett hier als Schule oder Gattung, als Kunstgattung aufzubauen, mußte daran scheitern, daß die entsprechende Presse absolut dagegen war, was mit Ballett zusammenhing, sogar einzelne Posen, einzelne Stellungen, sogar einzelne Qualitäten der Bewegung wie ein hoher Spann oder ein gestreckter Fuß als "ballettig", das ist ein Schimpfwort damals gewesen, ver-

warf, so daß die Tänzer, die sehr gern eigentlich Ballett gemacht hätten, Angst hatten, diese Kunstgattung als ihre eigene anzuerkennen und nicht mehr studieren kamen." (Gsovsky SFB, 1991)

Die Tatsache, daß Tatjana Gsovsky sich in der Rückschau auf diese Zeit als Vertreterin der ‚großen Schule des Klassischen Balletts' versteht, erscheint angesichts ihrer Ausbildung und bis dahin gemachten Theatererfahrung unrealistisch. Sie selbst steht den Bühnen des Varietétheaters durch die Erfahrungen bei ihrer Mutter eher näher, als der Tradition des Klassischen Tanzes.

A.III.3. Die Varietétänzerin Tatjana Gsovsky

Tatjana fühlt sich vom Schicksal, vom "Theaterschicksal" wie sie sagt (Gsovsky SFB 1991), nach Berlin geworfen, doch sie ist auch von der Vielfalt der Berliner Theaterwelt fasziniert. Die Vielfalt der kulturellen Angebote im Berlin der Zwanziger Jahre der bildenden und darstellenden Kunst erwecken ihr Interesse. Sie ist fasziniert von der großen Welt der Revuen mit den internationalen Stars und von den Entwicklungen des deutschen ‚Revolutionstheaters', von den verschiedenen Kunstströmungen des Expressionismus. Sie erinnert sich später: "Es war ein harter Wurf. Es war eine schwere Zeit - aber Berlin war herrlich. Es war immerhin das Berlin Reinhardts, Berlin vom Bauhaus, Berlin auch von Massary, von Haller Revue und von Josephine Baker, von Charleston, von Reichtum. Und von Eros. (...) Damals gab es Eros, großen Eros von Elisabeth Bergner, bis zu den großen Darstellern" (Gsovsky SFB 1991).

Auf ihrer Suche nach Überlebensmöglichkeiten kommen Tatjana und Viktor Gsovsky die Erfahrungen mit ihrer vielfältigen russischen Theatertradition zugute. Zirkus und Varieté als Wurzeln des Theaters, bieten in Rußland niveauvolle Unterhaltung und den dort angesehenen Choreographen wie K. Y. Goleizowsky ein weites Betätigungsfeld. Tatjana und Viktor Gsovsky können an diese Tradition anknüpfen, und treten in den Berliner Varietés Wintergarten sowie in der Scala auf. Fotos aus dieser Zeit zeigen das Ehepaar in phantasievollen von Tatjana entworfenen und gefertigten Kostümen. Die Posen und Gesten sind ausdrucksvoll, mitunter grotesk. Tatjanas Schönheit und Viktors ausdrucksstarke Mimik bilden zusammen ein interessantes Tanzpaar. Tatjana Gsovsky plant 1925 mit ihrem Mann als elegantes Tanzpaar nach Amerika zu gehen und in einem Musical aufzutreten.

Da Tatjana Gsovsky nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges neben ihrer choreographischen Tätigkeit auch für ihre pädagogischen Erfolge bekannt wird ist nun auf ihren Werdegang zur Klassischen Tanzpädagogin ein besonderes Augenmerk zu richten. Ihr Beruf und ihr Erfolg als Choreographin bauen letztlich auf diese Entwicklung zur Lehrerin auf. Ohne ihre eigenen pädagogischen Anfänge wäre sie wahrscheinlich nicht Choreographin geworden, und nicht zuletzt kann sie nach 1945 auf eine große Anzahl von ihr ausgebildeter Schüler für ihre Choreographien zurückgreifen und damit eine einheitliche Ausführung ihres Stils gewährleisten.

A.III.4. Die klassische Tanzpädagogin Tatjana Gsovsky

In Berlin trifft Tatjana auch ihren Stiefvater wieder, der schon vor ihr nach Berlin emigrierte. Als der überzeugte Kommunist von den Entwicklungen in Rußland erfährt, erkennt er, daß es für ihn kein Zurück mehr gibt. Er erschießt sich 1925 nur vierzehn Tage nach der Ankunft des Ehepaares Gsovsky im Grunewald[9]. Die Mutter muß kurzzeitig in eine Nervenheilanstalt eingeliefert werden (vgl. Gsovsky in: Die Zeit 1981).

Der Tag der Beerdigung des Vaters ist ein Schicksalstag im Leben von Tatjana Gsovsky und entscheidet über ihren weiteren Lebensweg als Pädagogin und Choreographin. Nach ihren Erinnerungen ist für den Tag der Beisetzung ihres Vaters ein Vortanzen für das Amerikagastspiel im UFA-Palast am Zoo angesetzt, bei dem sie erscheinen müssen.

„Wir standen auf dem russischen Friedhof (...). Es war November, und es regnete eisig. Der Pope (...) redete und redete, und die Füße wurden immer kälter und nässer, und das Schuhwerk war schlecht, und wir fuhren mit der Straßenbahn 7 von Tempelhof zum UFA-Palast, und wir kamen zu spät. Die Beine waren überhaupt nicht mehr da. Schnell, schnell auf die Bühne. Wir hatten uns Kostüme mitgebracht, schäbig, aber schön, wir machten Jetées und Glissés (...), und dann weiß ich nichts mehr ... Als ich zu mir kam, stand mein rechtes Bein waagerecht ab. Mit dem Tanzen war es aus.“ (Gsovsky in Die Zeit 1981)

---

[9] A. F. Kerenkijs, der Tatjana Gsovskys Stiefvater in die Revolutionsregierung geholt hatte, besaß seit 1923 ebenfalls einen festen Wohnsitz in Berlin, wo er als russischer Redakteur beim ‚Vorwärts‘ arbeitete. Ab 1924 gab er das Berliner Parteiorgan der Sozialrevolutionäre ‚Dni‘ heraus.“ (vgl. Volkmann 1966,29) Die Vermutung liegt nahe, daß Kerenskij und Tatjana Gsovskys Stiefvater (d.h. mit ihren Eltern) zusammen nach Berlin gekommen sind.

Tatjana bricht sich bei diesem Unfall ein Bein und beendet damit ihre Karriere als Tänzerin. Dennoch stärkt sie ihre Beine, trainiert das klassische Exercice und erhält vertiefende Erkenntnisse über den systematischen Aufbau des Klassischen Balletts und des Prinzips seiner Anwendung; sie entdeckt schließlich ihre pädagogische Fähigkeiten:

"Dann aber fing ich an, ganz geheim, denn der Arzt hatte mich darauf vorbereitet, ich werde niemals gerade gehen können, mit einem Bein, das mittlerweile kürzer geworden war, heimlich, in den Abendstunden, allein ein Ballett-Exercise zu machen. Es war zunächst schmerzhaft, auch seelisch schmerzhaft, weil nichts ging; doch siehe da, die Kraft des Willens oder vielleicht des Glaubens oder vielleicht des Wunders Klassisches Ballett, das als System, als körperliche Struktur so vollkommen ist, hat es vollbracht, daß ich alle Übungen sauber ausführen konnte. Ich konnte gehen, ja ich konnte - fast - tanzen. Nur konnte ich nicht mehr auf Spitze stehen; und da ich das Klassische Ballett so liebe, da ich mich zu einer anderen Art Tanz nicht mehr zwingen konnte, wurde ich das, was ich geworden bin - Pädagogin!" (Gsovsky in einem Interview SFB 10.8.1953, Kopie vorhanden).

Sie erkennt das klare, durchstrukturierte Prinzip, das dem Ballett unterliegt, und kann es für sich nutzen. Als sie die Möglichkeiten der Trainingsmethode des klassischen Tanzes, mittels differenzierter Trainingsschritte gezielt ihre Muskulatur zu entwickeln, entdeckt, kann sie ihr Unglück kompensieren und schließlich in pädagogische Fähigkeiten transformieren.

Während dieser Zeit ist ihr Mann in Gefahr zu erblinden. Die Not läßt Tatjana erfinderisch werden. Sie entdeckt ihre vielseitig künstlerische Begabung als Zeichnerin und kann damit Geld verdienen. Bei der Firma Baruch bekommt sie den Auftrag die Revue „Wieder Metropol“ auszustatten; sie gewinnt dafür eine Auszeichnung.

Durch diese Arbeit kann sie auch eine Zugfahrt nach St. Petersburg bezahlen. Alexandrowo Mogewitinoff will ihr nicht wie vereinbart, ihre Tochter überlassen und so bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihm ihre Tochter Llena nach zwei Jahren „zu stehlen“ (Gsovsky, 1983) und sie mit nach Berlin zu bringen.

Von 1927-1931 findet ihr Ehemann eine Anstellung als Ballettmeister an der Staatsoper Berlin. Als Rudolf v. Laban die Ballettleitung übernimmt, wird Viktor Gsovsky entlassen.

Die Geschichte der Ballettschule Gsovsky beginnt mit dem Ballettunterricht in einer Schmargendorfer Kneipe in Berlin. Nach ersten Schuleröffnungen in der Kleist/Martin-Luther Straße sowie danach in der Carmer Straße wird 1928 schließlich die Ballettschule in der Fasanenstraße 68 in direkter Nähe zum Kurfürstendamm gegründet, die bald von Schülern und Lehrern gleichermaßen die ‚Fasanerie' genannt wird.

Tatjana wird die künstlerische Mitarbeiterin ihres Mannes. Ihre Erfahrungen bei ihrer Mutter kommen ihr nun zugute; sie entwirft Theaterkostüme und Dekorationen und fertigt auch selbst Kostüme an. Gleichzeitig qualifiziert sie sich mehr und mehr in der Systematik und Methodik des klassischen Balletts, ihr Mann wird ihr zu einem Lehrmeister. Er unterrichtet die Nachmittagsklassen, sie am Vormittag und entwickelt immer mehr ihre, wie Christine Schäfers sagt "...später als genial gepriesene Fähigkeit zur Pädagogin" (Schäfers WDR 1985).

Mit dem Beharren auf die Vermittlung der klassischen Tanztechnik befinden sich die Gsovskys wie beschrieben in Opposition zum Mainstream. Noch Mitte der Zwanziger Jahre wird die Zukunft des Tanzes im ‚Deutschen Ausdruckstanz' gesehen, dem Klassischen Ballett werden wenig Chancen eingeräumt. Doch Tatjana Gsovsky versteht das Klassische Ballett in seiner Systematik und seinem Formenkanon als einen Gegenpol, der in der Tradition ruht, und nur auf seine Zeit warten muß.

Die Position einer Antagonistin zur ‚Ausdruckstanzbewegung' wird sie trotz der eigenen Verarbeitung und Integration expressiver Elemente in ihre spätere eigene choreographische Arbeit, zeitlebens innehaben.

"Weil ich immer ein bißchen außerhalb der Epoche stand, damals, als man nur expressionistische Sachen, also da auf die Bühne herausschrie, herausstürmte, herausplatzte, damals sagte ich mir: die Form ist wichtig, und das war natürlich außerhalb des Geistes der Epoche. Ich habe diesen, meinen Geist erhalten, fast museal damals, aber wissend, daß er einmal wieder blühen wird. Ich habe recht behalten." (Gsovsky SFB, 1992)

A.III.5. Die Tanzgruppen des Ehepaares Gsovsky

Um ihren künstlerischen Ambitionen ein Gestaltungsfeld zu geben, gründet das Ehepaar Gsovsky eine Tanzgruppe, das ‚Gsovsky - Ballett', das erfolgreich, größtenteils mit selbst ausgebildeten Tänzerinnen auftritt. Andere Gruppen heißen 'Ballett der Nationen' (Programmheft des Wintergartens: Dezember 1934) bzw. 'Gamajun-Ballett', mit dem auch Tourneen unternommen

werden. Sie treten damit in der 'Scala' auf, wo auch im November 1927 Tatjanas Mutter mit ihrem 'Plastischen Ballett Issatschenko' gastiert. Die Programme werden jeweils einen ganzen Monat lang gezeigt.

"Sowohl meine Kollegin, Madame Eduardowa, die vor uns schon da war, sowie auch wir, Victor und ich, haben einen Ausweg, ein Ventil im Varieté gesucht. Damals gab es ‚Wintergarten' und ‚Scala', die großen Varietétheater, mit einem riesigen Programm, wo ein Ballett von fünfundzwanzig Leuten eine halbe Stunde das machen konnte, was man machen möchte." (Gsovsky SFB, 1992)

Mitunter findet die Kostümgestaltung Tatjana Gsovsky größere Beachtung als die Choreographien ihres Mannes:

"Im 'Wintergarten' tanzt das B a l l e t t G s o v s k y ein neues Programm. Rein choreographisch vielleicht weniger mitreißend, bringt es eine sehr geschmackvolle kostümliche Ausstattung und sympathische Bildfolge. Besonders reizvoll sind die Szenen: 'Galante Spielereien' (nach Watteau), 'Incroyable' und 'Balmusette'. Als Solisten agieren die gelenkige, gertenschlanke B r i g i t t a H a r t w i g, die aber auch einer komplizierteren tänzerischen Aufgabe gewachsen wäre, und der in England ausgebildete K u r t L e n z." (Bescapi 1933,13)

Es ist letztlich die Realität der Tänzer, ihre Arbeitslosigkeit, die viele zwingt sich nach Überlebensmöglichkeiten außerhalb des Theaterbetriebes umzusehen. Die große Publizität des Ausdruckstanzes bringt eine enorme Anzahl von Tänzer hervor; die zunehmende Verbreitung des Ausdruckstanzes auch an den Opernhäusern in Deutschland sowie die Wirtschaftskrise verursacht einen Zustrom von Tänzer an die Varietébühnen.

"So kam es, daß Vera Zorina, die nachher Primaballerina bei Balanchine war, Kurt Lenz, Daisy Spies und viele andere, Kyra Nijinschkaja, beschäftigten, in Varietéballetten, wo man Spitze tanzte, wo man Pas de deux tanzte, wo man Stücke von Tschaikowsky, von ..., ich weiß nicht, sogar von Strawinsky machen konnte, ohne daß es verpönt war; denn ins Varieté gehörte ja der Kitsch. Und Ballett war Kitsch! Wir machten ganz heimlich so für uns, Kunst unter dem Mäntelchen Varieté." (Gsovsky SFB, 1992)

In diesen, in der Erinnerung etwas verklärten Äußerungen Tatjana Gsovskys wird deutlich, daß sich die choreographische Arbeit an den Varietétheatern eher am breiten Publikumsgeschmack orientiert und die Choreographien zu Konzessionen an die ‚große Kunst' zwingt, denn an verschiedenen deutschen

Opernbühnen gibt es neben dem ‚Ausdruckstanz' durchaus auch Ballettaufführungen. Ebenso darf, wenn es um die Frage nach 'Kitsch' und 'Kunst' geht, nicht verkannt werden, daß gerade die Unterhaltungsbühnen die Funktion eines Wegbereiters für "die neuen Formen tänzerischen Ausdrucks" einnehmen (vgl. Jansen 1990,27).

A.IV. Tatjana Gsovsky in der NS-Zeit

Tatjana Gsovskys berufliche Entwicklung während der NS-Zeit ist gekennzeichnet durch die Suche nach Arbeitsmöglichkeiten an deutschen Theatern. Verbunden mit zunehmenden Erfolgen ist auch die Anerkennung ihrer Arbeit als eine Choreographin, die das klassische Ballettvokabular verwendet. Außerdem kann sie die ersten Früchte der pädagogischen Arbeit ernten.

Die ‚Ausdruckstanzbewegung', dessen Protagonisten und chorische Gruppenchoreographien noch bis 1936, bis zur Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele von den Nazis ideologisch vereinnahmt und benutzt werden, erlebt von ihnen eine zunehmende Vernachlässigung zugunsten des Klassischen Balletts. Bildlich und vorstellbar soll es sein, Unterhaltung ist gefordert, Abstraktion verboten.
Infolge des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" von 1933 werden viele Choreographen und Tänzer aufgrund ihrer jüdischen Abstammung, politischen Überzeugung bzw. ihrer Homosexualität aus dem Theaterbetrieb eliminiert, viele fliehen ins ausländische Exil. Wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen, ist für Tatjana Gsovsky das entstehende Vakuum gerade im Klassischen Ballett, sowohl im pädagogischen als auch im choreographischen Bereich, von Vorteil.

A.IV.1. Die Ballettschule Tatjana Gsovsky

Victor Gsovsky kehrt 1937 nach einem Gastspiel mit der Markowa-Dolin-Kompanie nicht mehr nach Berlin zurück und Tatjana führt die Ballettschule in Berlin allein weiter. Nachdem Eugenia Eduardowa 1938 ihre große und erfolgreiche Ballettschule in Berlin aufgibt und ihrem Mann Joseph Lewitan, der durch die Nationalsozialisten als Herausgeber der Zeitschrift „Der Tanz" entlassen wird, nach Paris folgt, finden sich Schüler in der Gsovskyschule wieder. Tatjana Gsovsky kann also von der sich verändernden Situation nach 1933 in der Berliner Ballettschullandschaft profitieren.

Die Tänzerin Edel von Rothe ist Schülerin ihrer allerersten eigenen Klasse, die sie stolz „meine Kinder“ bzw. „meine erste Generation“ nennt (im Gespräch vom 15.5.1998). Ebenso wie Gisela Deege, die in den fünfziger Jahren die hauptsächliche Protagonistin ihrer weiblichen Hauptrollen sein wird; sie tanzt schon 1943 in Leipzig. Damit beginnt sich Tatjana einen Namen als ausgezeichnete Erzieherin des tänzerischen Nachwuchses zu machen und die Schule wird zunehmend zum größten Institut für Klassisches Ballett in Berlin. Schon während dieser Zeit bildet sie die Tänzer aus, mit denen sie nach Kriegsende den Grundstein des Balletts in Deutschland legen wird. Tatjana Gsovsky selbst nennt ihre Schule „‘Tanzmühle‘ - weil ich viele Große einmal ‚durchgemahlen‘ habe“ (Gsovsky 1940) oder „die Zelle des klassischen Balletts in Deutschland“ (Gsovsky 18.3.1966).
Erinnernd berichten ehemalige Schülerinnen und Tänzer, daß Tatjana Gsovsky im Vergleich zu ihrem Mann Viktor, dem Akademiker des Tanzes, als eine eher künstlerische Pädagogin zu bezeichnen ist. Ihre Trainingskombinationen, zumal die ‚Adagios‘, sind größtenteils kleine Kunstwerke. Es ist die Atmosphäre, der Ausdruck bzw. die Aussagen der Bewegungen, auf die Tatjana Gsovsky schon im Training größten Wert legt. Durch ihre eigene Schulung im ‘freien Tanz’ sieht Tatjana Gsovsky in einer ausdrucksvollen, plastische Ausformung des Oberkörpers und der Arme einen Schwerpunkt ihres Unterrichts; in der Ausarbeitung von Linien des Oberkörpers und der Armbewegungen, den sogenannten ‚èpaulements‘, liegt eine ihrer größten Fähigkeiten.

Auch mit ihrer zunehmenden Tätigkeit als Choreographin ab 1937 in Essen und Leipzig, bleibt das Unterrichten weiterhin ein wesentlicher Bestandteil ihrer Arbeit. Ihr Wohnsitz bleibt Berlin, und wenn sie nicht auf Reisen ist, unterrichtet sie von morgens 9 Uhr bis abends 20 Uhr verschiedene Altersstufen, Schüler von 6 bis 60 Jahren, und selbst die Solisten der Staatsoper kommen zu ihr zum Training (vgl. Leipziger Neueste Nachrichten 7.12.1941).
Während des Krieges wird bei Tatjana in der Fasanenstraße trotz Fliegeralarm trainiert. Die Schüler bezahlen ihren Unterricht mit Brennholz und Kerzen. Nach Angaben von ehemaligen Schülerinnen wird die ‚Fasanerie‘ für viele ein Ort an dem sie sich geborgen fühlen.
Sie ist stolz auf ihre Schüler jener Zeit. Das ist besonders dann herauszuhören, wenn Tatjana Gsovsky vom Ballettunterricht in den Kriegsjahren während der Bombenangriffen berichtet: „Man hörte, das Radio war eingeschaltet:

Achtung, Achtung, Verbände über Hannover, Braunschweig. - Mensch wo hast du denn deine Ballettschuhe? Das war das einzige, das man verbergen sollte. Die Ballettschuhe waren bereit. Aber wir machten weiter. Wir sagten uns, na, die kommen aus Hannover, da haben wir gute 25 Minuten Zeit. Bis zum Ronde de Jambes reicht es. Und wenn das Ronde de Jambes kam, dann hörte man die schon brummen. Da hat man schnell die Spitzenschuhe, die restlichen, die kostbaren, eingepackt und runter in den Keller. Es rummste... Ich brauche nicht zu sagen, was der Krieg ist. Diese Kinder, es waren Kinder, die hatten keine Angst. Das waren Berliner Kinder. Diesen Kindern war es völlig klar, daß das Haus getroffen werden kann. Und deren Eltern war es auch klar - und sie kamen und studierten Ballett“ (Gsovsky WDR 1985).

A.IV.2. Die Choreographin Tatjana Gsovsky

Da ab Ende der Zwanziger Jahre die Stellen der Ballettmeister verstärkt mit Absolventen der Ausdruckstanzschulen besetzt werden (vgl. Kieser 1991,443), ist es für Tatjana Gsovsky schwer an Opernhäuser eine Beschäftigung zu finden. Die Ballettensembles an den Theatern nennen sich inzwischen Tanzgruppen; ihre Arbeit beschränkt sich im wesentlichen auf die Mitwirkung in den Aufführungen der Oper. In Berlin hat Max Terpis, sechs Jahre lang Ballettmeister am ersten Opernhaus des Deutschen Reiches, 1930 schließlich aufgegeben, weil er für seine klassische Ballettarbeit im eigenen Haus und bei seinen Dienstherren keine Unterstützung mehr findet.

Für Tatjana Gsovsky ist letztlich die Emigration von Kurt Jooss und seiner Tänzer 1933 nach England von Vorteil. Nach Jens Keith wird sie mit dem Beginn der Spielzeit 1935/36 als Ballettchefin am Stadttheater Essen engagiert. Außerdem ist sie als Lehrkraft für klassischen Tanz an der Folkwangschule tätig. Ihre pädagogische Arbeit erfährt hiermit erstmals durch staatliche Institution eine Anerkennung. Sie kann zusätzlich zu den 7 Damen und 5 Herren noch zwei Tänzerinnen und einen Tänzer engagieren. Für den Ballettabend am 25.10.1935 choreographiert sie *Don Juan* (Musik: Chr. W. Gluck), 2 Tänze (Musik: Cl. Debussy), *Till Eulenpiel* (Musik: R. Strauß) und *Slawische Hochzeit* (Musik: A. Dvorak).

In der Presse wird sie wohlwollend rezensiert. Es wird ihr eine „maßvolle und eingängige Choreographie“ (Br 1935) bescheinigt, die „einen Reichtum an Ideen in der Verwendung der Körpersprache“ verrät (-lers. 1935). Offenbar zeigen ihre pädagogischen Bemühungen als Trainingsleiterin erste Erfolge, denn in ihrer Version des *Don Juan* wird „vor allem die gute technische Schu-

lung offenbar, die sie den Mitgliedern ihres Balletts hat zuteil werden lassen. Auf dieser gesunden Grundlage baute sie eindeutige tänzerische Formen auf..." (U-Ag. 1935).

Ihre bisherige Arbeit an den verschiedenen Varietébühnen bleibt nicht ohne Niederschlag. Die beiden Tänze nach Debussy werden als „noch reichlich varietéhaft" beschrieben bzw. hätten besser in einem Kabarett gezeigt werden sollen (vgl. Br 1935).

Im *Till Eulenspiel* arbeitet „die Ballettmeisterin Tatjana Gsovsky mit einfach zwischengelegten pantomimischen Mitteln" (U-Ag. 1935), ordnet das Geschehen in „schlichtem pantomimischen Spiel" (Br. 1935). Eine Auswahl der getanzten Szenen „vermittelte ... ein plastisches, lebendiges, der Musik kongruent nachgezeichnetes Bewegungsbild" (-lers. 1935). Daß in allen Rezensionen die Darstellungen der Solisten besonders hervorgehoben werden, verdeutlicht Tatjana Gsovskys intensive Ausarbeitung der Rollengestaltung mit den Protagonisten.

1936 bleibt Tatjana Gsovsky dem Stadttheater Essen noch als Gast verbunden und erstellt in einem Ballettabend am 5.12.1936 als Uraufführung das Ballett *Landsknechte,* ein Totentanz in neun Bildern mit Vor- und Nachspiel, mit der Musik von J. Weismann. Für dieses Ballett, dessen Musik und Libretto danach an vielen Theatern Deutschlands aufgeführt werden, zeichnet Tatjana Gsovsky auch für die Kostüme verantwortlich. Viktor Gsovsky gastiert in einer der Hauptrollen.

Die Presse zeigt sich zufrieden, daß es endlich eine Aufführung gibt, „die wieder einmal wirkliche Tanzkunst zeigte" (Brasch 1936). In den Rezensionen dieses Abends wird erstmals der dramatische Aspekt in Tatjana Gsovskys choreographischer Arbeit erwähnt. In diesem Totentanz in neun Bildern „ist der Tanz dem unmittelbaren Theatralischen entrückt, dient er mit Ernst dramatischen Idealen" und baut organisch auch „Wirkungsmöglichkeiten äußerlicher Art (Fahnentanz)" in den Ablauf ein (Brasch 1936).

In der folgenden Zeit bemüht sich Tatjana Gsovsky um weitere Engagements an Theatern; sie erinnert sich an ihre Suche von 1937/38 nach Arbeitsmöglichkeiten:

„Alle Theater, an die ich mich gewendet hatte, um einen Raum, eine Bühne zu bekommen, für das, was ich zeigen wollte, haben mir spontan abgesagt: „Kein Platz. Keine Zeit". Und dann ging ich zu Gründgens. Und das war ei-

gentlich der Anfang des klassischen Balletts auf der Bühne Berlins.“ (Gsovsky 1991)

Auch wenn von einem Beginn einer neuen Ära gesprochen werden kann in dem sich das Klassische Ballett, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg, auf den deutschen Opernbühnen wieder etablieren kann, so erscheint diese Äußerung von Tatjana Gsovsky rückblickend als eine gewisse Überschätzung ihres Wirkens in der NS-Zeit.

Am 3.4.1938 kann sie am Staatstheater Berlin, Kleines Haus, eine „Theater-Tanz-Matinee“ mit Solisten des Deutschen bzw. Münchener Opernhauses und einem Ensemble ihrer Schule choreographieren. Sie gestaltet diese Matinée hauptsächlich aus Zitaten ihrer Werke aus Essen: *Kleine Suite* (Musik: Cl. Debussy), 2 Bilder aus ihrem Ballett *Landsknechte* (Musik: J. Weismann), Begegnung und Sterbeszene aus *Romeo und Julia* (Musik: P. I. Tschaikovsky*), Das Ende des Don Juan* (Musik: R. Strauss), sowie *Slawische Hochzeitstänze* (Musik: A. Dvorak).

Erst in Hanns Niedecken-Gebhard findet Tatjana Gsovsky einen Förderer ihrer Kunst. Mit Beginn des Sommersemesters 1939 gehört Tatjana zum engeren Mitarbeiterkreis der „Deutschen Meister-Stätten“, die von Hanns Niedecken-Gebhard in intendantenähnlicher Stellung geleitet werden. Sie unterrichtet Klassisches Ballett. Sie hat inzwischen ihre russische Staatsbürgerschaft abgelegt und ist die einzige staatenlose Lehrkraft neben Max Terpis, Tamara Rauser, Jutta Klamt, Gustav Fischer-Klamt, sowie Fritz Böhme u.a. an dieser Tanzinstitution.

Für kurze Zeit kann sie in einer Weise arbeiten und choreographieren wie es ihr entspricht und wird von Hanns Niedecken-Gebhard dabei unterstützt. Seine Ideen für diese Tanzbühne decken sich mit denen von Tatjana Gsovsky:

„Wir brauchen einen Tanz, der nicht nur formal ist, der sich nicht in, möchte ich sagen, schönen Bildern sich erschöpft. (...) Wir brauchen ein Tanzdrama, ein eigenes Tanzdrama, das alle Stufen des Bühnendramas, von der Komödie bis zur Tragödie, umfaßt. Denn das dürfen wir doch wohl als erwiesen annehmen, daß die Ausdruckskraft des Tanzes so umfassend und so stark sein kann wie die des gesprochenen oder des musikalischen Dramas. Wenn wir mit unserer Tanzbühne erreichen, solch ein Repertoire des Tanzdramas zu schaffen und zu pflegen, dann ist die Zukunft des deutschen Tanzes gesichert, dann lösen sich auch all die bisher so unlösbar scheinenden Probleme des Stils...“ (Niedecken-Gebhard 1940)

Diese Äußerungen von Hanns Niedecken-Gebhard stehen in einem deutlichen Gegensatz zu den von den Nazis geforderten inhaltlichen und ästhetischen Rahmen für Tanzaufführungen, die dann vom Reichsdramaturgen Rainer Schlösser im Februar 1942 formuliert werden. In einem Schreiben an alle Theaterbühnen heißt es: das Publikum hat „berechtigten Anspruch, daß die Tanzabende eingängig im Sinne der gediegenen Ballett-Tradition, die für die deutschen Bühnen bezeichnend bleiben soll, gestaltet werden“ mit dem „Grundelement allen Tänzerischen, welches die sinnenfroheste und lebensfreudigste der im Theater gepflegten Gattungen sein sollte“, doch werden die Bestrebungen einzelner Bühnen mißbilligt, die „unter der Bezeichnung ‚Tanzdramen‘“ einen „ausgesprochenen intellektuellen Einschlag“ aufweisen, „der sich mit dem Wesen des Balletts im engeren und des Tanzes im weiteren Sinne nicht verträgt“ (Schlösser zitiert in: Müller, Hedwig 1993).

Als am 10. Oktober 1940 das erste Programm der im April gegründeten „Deutschen Tanzbühne“, eine selbständige Kompanie der „Deutschen Meister-Stätten“ im Theater am Horst-Wessel-Platz ihre erste Premiere hat, ist Tatjana Gsovsky neben Rosalia Chladeck und Valeria Kratina als Choreographin vertreten. Sie choreographiert *Goyescas*, „Zigeunerbilder“. Eine lyrisch-dramatische Tanzdichtung im Stil Goyas nach Musik von Enrique Granados mit Dore Hoyer, Robert Mayer, Georg Groke und Almuth Dorowa in den Hauptrollen.

Der in der Nachkriegspresse und auch später noch oft genannte sog. ‚Skandal‘ dieser Aufführung mit einer Verurteilung der *Goyescas* als „artfremd“ durch das Propagandaministerium und mit Auftritts- und Presseverbot für Berlin belegt (vgl. Deutsche Volkszeitung 28.2.1946; Steinbeck SFB 1992), erscheint angesichts der Tatsache, daß Tatjana noch 1944 als Leiterin einer Spezialschule für klassischen künstlerischen Tanz sowie als Tanzregisseurin verzeichnet ist, eher fraglich. Eventuelle Mißbilligungen können kaum inhaltlicher Art gewesen sein. Inzwischen hat auch die „normierte, überschau- und kalkulierbare Tanzform“ (Müller/Stöckemann 1994,27) des Balletts wieder zunehmend Einfluß in den Theatern. Die vornehmliche Förderung von bildhaften und heiteren Themen auf deutschen Bühnen durch das NS-Propagandaministerium brachte jedoch eine Ablehnung von psychologischen und dramatischen Sujets wie die der Choreographie *Goyescas*. Der dramatische Zuschnitt ihrer Choreographie könnte Mißfallen hervorgerufen haben, doch hat diese Aufführung keinen Ausschluß aus der Reichstheaterkammer

als Folge, denn bis 1944 ist sie eine gefragte Choreographin sowohl beim Film als auch an verschiedenen deutschen Theatern.

1942 wird Tatjana von Hanns Niedecken-Gebhard gastweise als verantwortliche Ballettmeisterin für die Tanzgruppe der Oper Leipzig als Nachfolgerin der Tänzerin und Tanzpädagogin Erna Abendroth engagiert. Da fast sämtliche männlichen Tänzer zum Kriegsdienst eingezogen sind, wird das auf fast fünfzig Mitglieder verstärkte Ballett mit männlichen Tänzern aus Ungarn, Tschechei, Rumänien und Schweden zusammengestellt.
Sie hofft dort in Leipzig einen Platz zu finden, an dem sie ihre Vorstellungen von Ballett umsetzen kann:
„...ich freue mich, daß Generalintendant Schüler durch ein großzügig gehaltenes Engagement mir die Möglichkeit gibt, meine tänzerischen Ideen zu verwirklichen... Wie ein großes Geschenk fiel mir das Theater in den Schoß.“ (Leipziger Neueste Nachrichten 7.12.1941)
Geplant ist im Frühjahr eine Suite *Daphis und Chloe*, eine Tanzstudie Don Quichote von Leo Spieß und ein Ballett *Romeo und Julia* von Julius Weismann herauszubringen (vgl. Leipziger Neueste Nachrichten 7.12.1941).
Aus dieser Planung wird am 29.3.1942 der erste Kammertanzabend im Schauspielhaus mit Tänzen aus dem Ballett *Landsknechte,* der Uraufführung *Daphnis und Chloe* (Musik: Leo Spies) mit Suse Preisser und Gabor Orban als Solisten sowie den beiden Stücken *Aus Granada* (Musik: Granados) und *Böhmische Hochzeit* (Musik: Dvorak). Sie kann teilweise auf bewährte Programmteile aus den Erfolgen in Essen und Berlin, und mit *Aus Granada* auf Ausschnitte aus Goyescas zurückgreifen.
Erstmals wird ihr von der Kritik eine Eigenart in ihrer choreographischen Sprache zugeschrieben. Mit „tänzerischer Stilwille“ wird die Fähigkeit bezeichnet, die Emotionalität und Leidenschaften menschlicher Beziehungen bzw. Konflikte darzustellen und dabei immer adäquate tänzerische Ausdrucksmittel zu verwenden. Weiter heißt es: „Die Eindrücke zeigen, daß Tatjana Gsovskys tänzerischer Stilwille alle Elemente moderner Tanzkunst in glücklicher Weise vereint. Die klassische Kunst des Balletts, die Eigenart des Volksmäßigen sowie die beseelte Kraft modernen Ausdruckstanzes sind in ihrer phantasievollen choreographischen Gestaltung zu einem Ganzen verbunden, das die Zuschauer packt, weil man darin die innere Spannung des Lebendigen verspürt“ (Haueis 1942).

Tatjana wohnt weiterhin in Berlin, produziert mit dem Ensemble in Leipzig in kurzen Abständen mehrere Ballette mit sehr großem Erfolg:
Am 8.11.1942 bearbeitet sie zum ersten Mal den Stoff von Romeo und Julia. Das Ballett trägt den Titel *Die Liebenden von Verona* nach der Musik von Leo Spies. Außerdem choreographiert sie *Der Liebeszauber* (Musik: Manuel de Falla).

Am Sonntag, den 7.12.1942 findet im Opernhaus Leipzig zusammen mit *Daphnis und Chloe* die Premiere von *Karneval* (Musik: Schumann) statt. Ein halbes Jahr später inszeniert Tatjana, nun fest in Leipzig engagiert, am 15.5.1943 das Ballett *Joan von Zarissa* (Musik: Egk), für das sie auch die Kostüme entwirft.
Die Bezeichnungen 'dekorativ', 'dramatisch' und 'plastisch tänzerische Gestaltungen', sind Elemente ihrer choreographischen Handschrift, die erstmal besonders erwähnt werden.
„In dem 'Joan von Zarissa' entrollte Tatjana Gsovsky im spannungsreichen Wechsel von dekorativer Gruppenführung und dramatisch akzentuiertem oder lyrisch umwobenem Solo eine ... stimmungsstarke Symphonie plastischer tänzerischer Gestaltungen." (Goetz 1943)
Ein Abend ganz besonderer Art findet im Rahmen der 3. Uraufführungswoche der Leipziger Theater am 6. November 1943 statt. Choreographien von Tatjana Gsovsky und Mary Wigman sind in einem Programm zu sehen. Zuerst kommt *Catulli Carmina* in der Choreographie von Tatjana Gsovsky zur Uraufführung. Anschließend werden die *Carmina Burana* von Mary Wigman gegeben, die schon am 6. Juli Premieren hatten. In beiden Stücken hat Niedecken-Gebhardt einen wesentlichen Anteil an der szenischen Gestaltung (vgl. Leipziger Neueste Nachrichten. 8.11.1943). Doch den Choreographien sind keine lange Lebensdauer beschert. Bei einem Bombenangriff am 31. Dezember werden die Materialien der beiden *Carmina* vernichtet. Noten, Dekorationen, Kostüme und Perücken verbrennen, so daß beide Produktionen nicht mehr gespielt werden können.

Von 1941 bis 1944 ist Tatjana auch als Ballettmeisterin bei Tobis-Filmkunst GmbH für die Filme „Sache mit Styx", „Plädoyer" und „Das alte Lied" beschäftigt. Auf Drängen der politischen Machthaber willigt sie ein, Ballettmatineen in der Krolloper in Berlin mit Garbor Orban als Gast zu gestalten (vgl. Gabor Orban in einem Interview vom 1.10.1998).

Mit den Balletten *Turandot* am 5.2.1944 an der Staatsoper Dresden als Uraufführung (Musik: G. von Einem; Bühnenbildner: Malipiero) und einer Version ihres *Joan von Zarissa* am 2.7.1944 im Kongreßsaal des Deutschen Museums, München erstellt Tatjana ihre letzten Choreographien vor dem Kriegsende.

In der Presse wird anläßlich der *Turandot*premiere neben ihrer Fähigkeit mit der Ballettgruppe „die einzelnen Bilder, die einzelnen Szenen chorisch aufzuschließen, die Gruppe zum Hintergrund abzudämfen oder zu hellster Gegenständlichkeit zu formen“ (Dotzler 1944), die Arbeit mit den Solisten des Balletes hervorgehoben. Tatjana Gsovsky hat sich zu einer Choreographin entwickelt, deren Stärke sich gerade in der Ausgestaltung der Rollen, durch die Herausarbeitung der gestischen und mimischen Gehalte in Kombination mit Klassischer Ballettechnik der Solopartien zeigt.

„Der Gruppenführung ebenbürtig, wenn nicht noch prägnanter, weiß sie die Solisten einzusetzen, ihren Zusammentanz aufzuhellen, ihm neue Möglichkeiten abzugewinnen, neue Lichter blitzender Technik und Artistik: die Gesten sind von einer Stärke des Ausdrucks erfüllt, wie man ihn so zwingend nicht oft findet." (Dotzler 1944)

A.IV.2.1. Tatjana Gsovsky und der ‚Ausdruckstanz’

In Anbetracht der vorangegangenen Ausführungen verdeutlicht sich nun, daß Tatjana Gsovsky faktisch mit dem ‚Ausdruckstanz‘ nicht viel gemein hat.

In der tanzhistorischen Betrachtung ist zu erkennen, daß sie beginnt choreographisch zu arbeiten, als der Ausdruckstanz längst seinen Höhepunkt überschritten hat und der Ausdruckstanz gar nicht mehr gefragt ist. Mit ihren ersten Choreographien für Revuen bzw. ihren Ballettabenden ab 1937 in Essen, Leipzig, Dresden und München, zeigt sie Arbeiten, die sich ganz eindeutig auf das klassische Balletts berufen (vgl. A.III.2.).

Der ‚Ausdruckstanz‘ der Zwanziger Jahre in Berlin ist für sie eher eine existentielle Bedrohung, als eine Inspiration sich dieser Tanzentwicklung anzuschließen. Mit ihren eigenen Erfahrungen des ‚freien Tanzes‘ und des sich verändernden Klassischen Tanzes in Rußland, orientiert sie sich längst an den Ideen einer anderen, synthetischen Tanzsprache. Sie favorisiert die ‚synthetische‘ Choreographie aus ‚Plastischem Ballett‘ und Klassischem Tanz aus Rußland. Tatjana Gsovsky gehört zum Kreis der wenigen, die sich vom ‚Ausdruckstanz’ fernhalten, die sich nicht dem allgemeinen Trend anschließen. Durch die Berufung auf das klassische Ballett und durch die Erstellung von

Choreographien mit eindeutigen Rollendarstellungen, grenzt sie sich selbst vom ‚Ausdruckstanz' ab. Und genauso wird sie von den neuen deutschen Tanzströmungen ausgegrenzt; so wird sie z.B. zu den Tänzerkongressen 1928 und 1930 nicht eingeladen. Als der ‚Ausdruckstanz' dominiert, existiert Tatjana Gsovsky für diese Tanzströmung überhaupt nicht. Die Ballettschule Gsovsky besteht noch gar nicht und ist bis in die Mitte der Dreißiger Jahre hinein nur eine Randerscheinung. Bis dahin ist ihre Schule nicht überlaufen; sie hat das Zeitgefühl nicht getroffen.

Da sie dem Zeitgeist konträr ihre Ästhetik im klassischen Schrittkodex formuliert, besteht sozusagen eine ästhetische Nichtbeziehung zum ‚Ausdruckstanz'.

Formal und inhaltlich charakterisiert Tatjana Gsovsky ihr Verhältnis zum ‚Ausdruckstanz' in dem Zitat von Walter Sorell: „Als man sie fragte: ‚Sind Sie Mary Wigman?,' antwortete sie: ‚Nein, im Gegenteil'" (Sorell 1985,419).

Für sie sind die beiden Strömungen unvereinbar, bleiben jedoch für die Entwicklung des ‚modernen Tanzes' gewinnbringend.

„Das Ballett und der expressionistische Tanz laufen auf parallelen Gleisen nebeneinander - ohne jemals sich zu vereinigen. Doch ist jede Richtung für die andere befruchtend. Und wenn es auch oft den Anschein hat, daß die theoretische Verschiedenheit der ‚klassischen' und ‚modernen' Form zu einem Beckmesser-Kampf führt, soll man vom Streite wegsehen und das Ergebnis begrüßen: das Moderne Ballett." (Gsovsky 1954,7f)

Ohne das Wissen um Tatjana Gsovsky Wurzeln in den tänzerischen Entwicklungen Rußlands, erscheinen diese Äußerungen widersprüchlich, da sie nach erster Einschätzung gerade in ihrer Expressivität der deutschen ‚Ausdruckstanzbewegung' nahe zu stehen scheint (vgl. auch B.VIII.1. und 2.).

A.V. Tatjana Gsovsky im Berlin der Nachkriegszeit

Um die Entwicklung des ‚Berliner Stils als Zeiterscheinung zu verstehen, ist es notwendig, die tänzerischen sowie künstlerischen Entwicklungen auf dem Hintergrund der politischen Geschehnisse im Berlin der Nachkriegszeit bis 1951 aufzuzeigen. Die Schilderung lenkt mit dem Fokus auf die Entwicklung des Klassischen Balletts in Berlin einerseits und der choreographischen Entwicklung Tatjana Gsovskys in diesen politischen Gegebenheiten andererseits, das Augenmerk vornehmlich auf die beiden Aspekte, die 1952 die Herausbildung des Stils begünstigen.

A.V.1. Die Ballettentwicklung nach Kriegsende bis 1947

Berlin findet nach der Kapitulation im Mai 1945 in seiner trümmerübersäten und ‚lebensabweisenden' Realität zu einer kulturellen Aktivität, die sich nur als eine, vielleicht spezifisch berlinerischen, ‚Trotzdem-Haltung' verstehen läßt. Wie eine „kulturelle Überlebenskraft" (Hoffmann 1991,32) zeigt sich eine drängende Lebendigkeit, Kreativität und Improvisationsfähigkeit, die zum „ersten und sichtbarsten Zeichen für die zurückgewonnene Freiheit und für den Wiederbeginn des Lebens in der Todeslandschaft Deutschland" (Rühle 1991,73) wird. Trotz aller materieller Not haben die Menschen ein sehr großes Interesse am Theater. Karten für Kino, Konzert sowie Theater sind zu billigen Preisen zu haben, während Brot, Kleidung und Kohle selbst für Geld nicht aufzutreiben sind. Kultur wird zum Lebens- und Überlebensmittel.

„Die geistige Isolation nach zwölf Jahren Drittem Reich sowie die akute Frage, was denn nun eigentlich mit Deutschland und den Deutschen zu geschehen habe, ließen Neugier und ein reges geistiges Interesse entstehen." (Lange 1980,3 f)

In den Zonen der Stadt spielen bereits 14 Tage nach Kriegsende wieder 30 Kinos und Kabaretts, die ersten Konzerte kommen zur Aufführung und in Ersatzspielstätten wird Theater gespielt. Hermann Glaser bezeichnet dieses Phänomen als einen „Theaterrausch"; bis zum Herbst 1945 werden in Berlin 400 Gesuche für Theatereröffnungen gestellt (vgl. 1991,106).

Wie Horst Koegler beschreibt, kommen im Sommer 1945 die Berliner Tänzer - die Anzahl der männlichen Tänzer ist erheblich dezimiert - untrainiert und ausgehungert zu den ersten Proben in das Verwaltungsgebäude der Städtischen Oper in der Richard-Wagner-Straße bzw. in das Foyer der Filmbühne Wien (für die Staatsoper) (vgl. 1956,91). Sie hatten, wenn sie nicht eingezogen worden waren, bis zur Kapitulation in verschiedenen Rüstungsbetrieben gearbeitet – nun stellen sich die Probleme der Beschaffung von nötigen Schuhen, brauchbarer Bekleidung, Aufführungsmaterial sowie Kostümen und Dekorationen.

Die Choreographen, die bis zur Schließung der Theater 1944 in Berlin tätig waren, sind auch gleich nach Kriegsende wieder in den leitenden Funktionen zu finden: Jens Keith löst bald Rudolf Kölling an der Städtischen Oper ab (im Theater des Westens untergebracht). Danach arbeitet Rudolf Kölling am Metropoltheater (im Ausweichquartier: Colosseum). Nach einigen Monaten über-

nimmt Tatjana Gsovsky für Lizzie Maudrick die Leitung der Staatsoper mit der Spielstätte im Admiralspalast.

Dem Ballett der NS-Zeit, bzw. dessen Vertreter wird scheinbar von den Alliierten wenig Mißtrauen entgegengebracht; der Unterhaltungswert dieser Sparte des Theaters wird als sehr hoch und von NS-Propaganda als unbelastet eingestuft. Die Choreographen können fast übergangslos ihre Tätigkeiten weiterführen. Bedenkenlos werden in den, nur einige Wochen nach der Kapitulation stattfindenden Ballettaufführungen am 15. Juni 1945, ein Gala-Ballettabend (ch: R. Kölling), und am 21.8.1945 ein großer Gala-Ballett-Abend unter der Leitung von Jens Keith in der Städtischen Oper, Tänze gezeigt, die noch vor einigen Monaten im Programm des ‚Front-Theaters' zu finden waren (vgl. Patricia Stöckemann 1997,15).

Ein neu erarbeiteter Ballettabend von Jens Keith *Aufforderung zum Tanz* (m: C.M. v. Weber), *Puppenfee-Walzer* (m: J. Bayer), *Die ungleichen Liebhaber* (m: W. A. Mozart) sowie *Carneval* (m: R. Schumann) kommt am 22.2.1946 in der Städtischen Oper zur Aufführung. Fünf Tage später am 27. Februar folgt die erste Premiere der Staatsoper von Tatjana Gsovsky mit *Don Juan* (m: C.W. Gluck), *Daphnis und Chloe* (m: M. Ravel) und *Bolero* (m: M. Ravel).

Die Themen und Inhalte der verschiedenen Stücke verdeutlichen, daß es den Choreographen vorrangig um unbekümmerte Unterhaltung geht.

Tänzer, wie die Solotänzer Rolf Jahnke von der Staatsoper und Garbor Orban von der Städtischen Oper treten mit Soloabenden in Erscheinung.

Die privaten Tanzabende, wie auch die Ballettabende der Opernhäuser, finden eine enorme Resonanz. In der Rekordeinnahme der Deutschen Staatsoper des Monats März 1946 haben die Ballettabende einen wesentlichen Anteil, so daß ihre Anzahl noch erhöht wird (vgl. Deutsche Staatsoper Berlin 1965).

In der Rückschau auf das Tanzgeschehen von 1945 machen Horst Koegler und Kurt Peters deutlich, daß es auch im Tanz keine Stunde Null, kein künstlerisches Vakuum gibt. Ohne großen Einschnitt findet im Tanz der Übergang von der Diktatur zur Demokratie statt (vgl. 1984,8f.;1984,54). Die Theater und ihre Tanzkompanien sind mit der Reorganisation beschäftigt, eine Auseinandersetzung mit der gerade durch die Kapitulation terminierten NS-Herrschaft ist im Ballettrepertoire nicht auszumachen.

Die Ballettarbeit nach dem Krieg ist vor allem durch zwei Aspekte wesentlich geprägt: Zum einen ist die klassische Tradition verschüttet bzw. durch die einseitige, auf leichte Unterhaltung ausgerichtete Verwendung des Balletts

durch die Nazis deformiert, so daß die Ballettmeister darum bemüht sind, wiederaufzubauen und zu entfalten, was in den Jahren der ‚Stagnation' die Weiterentwicklung gehemmt hatte. Zum anderen werden die Ballettgruppen sofort in den Opernbetrieb sehr stark eingebunden. Das erfordert durch die Leitenden der Ballettgruppen neben der intensiven Aufbauarbeit an Ballett-technik eine sofortige choreographische Versorgung des Opernrepertoires. Durch den enormen Publikumszuspruch, den die Ballettabende finden, kommt es zusätzlich zu anwachsenden Anforderungen durch die Etablierung des Balletts in den Spielplänen.

So sagt Horst Koegler zurückschauend zu der choreographischen Ära Jens Keiths an der Städtischen Oper: „Wenn die Ballettaufführungen in diesem Hause während der ersten Jahre durchweg im Improvisatorischen stecken-blieben, so lag das daran, daß versäumt worden war, das Ensemble planmä-ßig klassisch zu schulen" (1956,103).

Wie Kurt Peters erläutert, belastet in ganz Deutschland die Eingliederung einer großen Zahl von Laientänzern der nationalistischen Estraden-Veranstaltungen und insbesondere aus der Frontbetreuung in den Tänzer-stand das gesamte Niveau des Tanzes (vgl. 1984,54). Den Maßstab für Ni-veau und Leistung setzt nun das Klassische Ballett. Es ist die gefragte und geförderte Tanzform dieser Zeit.

Zurückblickend äußert sich Tatjana Gsovsky zu dieser geradezu euphori-schen Begeisterung für das Ballett: „Es lag daran, daß sowohl Leute im Publi-kum, wie die Leute auf der Bühne soeben einen mannigfaltigen Tod überlebt haben, überstanden haben. Und das erzeugt ein Gefühl der Befreiung, ein Gefühl des Glückes, ein Gefühl der Liebe, der gegenseitigen Liebe. Das Pu-blikum half dem Tänzer, und der Tänzer gab sich dem Publikum hin." (Gsovsky SFB 1966)

Wenngleich etwas verklärt, spricht sie doch damit das verständliche Bedürfnis der Menschen an, nun nach Jahren der Not, Hoffnungslosigkeit und Angst, wieder Zugang zu ihrer Lebensfreude zu finden. Dieses Gefühl findet 1945 im Klassischen Tanz seine adäquate Darstellungs- und Ausdrucksformen. Letzt-lich kommt dem Ballett auch die Tatsache zugute, daß es nicht viel zu kaufen gibt, Kultur jedoch für wenig Geld zu haben ist.

In der Identifizierung mit den Bewegungsmöglichkeiten der Tänzer, mit den über sich selbst ‚hinauswachsenden' bzw. –springenden Tänzern und den auf der Bühne dargestellten Gefühlen, versuchen die Menschen ihre eignen Er-lebnisse zu verarbeiten oder mindestens zu vergessen. Außerdem bietet das

Ballett ein Kontrastprogramm zum tristen grauen Alltag. In der Ästhetik des Bühnentanzes mit seinen klaren Linien und Idealen von Schönheit und Leichtigkeit suchen sie einen Ersatz für die graue Trümmerrealität auf den Straßen. Klaus Geitel beschreibt in einer Erinnerung die Wirkung des Klassischen Balletts in dieser Zeit als „Danse ècole, durch das man den Eindruck der absoluten Schuldlosigkeit des Balletts an den Naziverbrechen bekam, nicht wie der Ausdruckstanz, der kroch buchstäblich im Staub vor Schuldkomplexen. Ballett, das ist: nur Arbeit und Reinheit und Jugend und Schönheit“ (in einem Interview 1997).

So wie das „Heroisch-pathetische Theater des Hitlerreiches“ (Rühle 1991,73) erfährt der ‚Ausdruckstanz‘ keinen großen Zuspruch mehr, zu sehr ist er mit der eigenen Vergangenheit verknüpft.

A.V.2. Ballett im Rahmen der Re-education

Der Zerschlagung des ehemaligen Reichsgebietes vom Juni 1945 durch eine Aufteilung in vier selbständig verwaltete Besatzungszonen, folgt eine kulturelle Aufgliederung durch die Einsetzung von vier Theateroffizieren. Die große Revitalisierung des Nachkriegstheaters findet unter der Aufsicht der Besatzungsmächte statt.

Von Juni bis Dezember 1945 finden in Berlin mindestens 121 Theaterpremieren statt (vgl. Glaser 1991,105). Das Repertoire speist sich aus dem großen Nachholbedarf der Zuschauer einerseits und den Zielen der alliierten Besatzer andererseits. Neben den anderen Medien, soll auch das Theater zur ‚Re-education‘, zur Umerziehung des Deutschen Volkes beitragen, um den Einfluß der 12 Jahre NS-Zeit auszumerzen. Ziel ist, Theater, Musik und Film „von dem Makel zu befreien, den die Nazis hinterlassen haben, und diese Medien zu benutzen als Ausdruck einer demokratischen Kultur wie die Welt sie kennt“ (Frank 1976,27).

Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus ist ebenso erklärtes Ziel, wie die „Rückkehr zu den Ursprüngen einer demokratischen Kultur aus dem Geist der Aufklärung und des Humanismus...“ (Rühle 1991,76).

Als Zeichen dieser gebotenen inneren Einkehr und Umkehr finden sich in den Spielplänen der Theater vermehrt Klassikerinszenierungen: *Iphigenie auf Tauris* von Johann Wolfgang von Goethe, *Der Parasit* und *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller, *Nathan der Weise* von Gotthold Ephraim Lessing, *Leonce und Lena* und *Woyzeck* von Georg Bühner sowie *Die Ratten* von Gerhard Hauptmann.

Die englischen und die amerikanischen Besatzungsmächte entwickeln einen geradezu missionarischen Eifer und eine gewisse moralische Rigorosität in der Umerziehungspolitik, „...den Umzuerziehenden (wird, M.H.) nicht die Kraft zur Selbstreinigung zugetraut, sondern das Heil oktroyiert“ (Schivelbusch 199,54).

Der verordnete Import der alliierten Kulturpolitik findet großes Interesse und stillt einen ausgeprägten Hunger auf westliche Ideen, auf moderne Literatur, Musik und andere Lebensweisen.

„... the aim was clearly to sell America and its way of life by showing it from a favourable perspective.“ (Willett 1989,62)

Das amerikanische Demokratiemodell soll durch die Verbreitung von Dramen den Deutschen beispielhaft dargestellt werden. Durch eine strikte Auswahl der zu spielenden Stücke wollen sie auf die Verbreitung ihrer Vorstellungen von Demokratisierung Einfluß nehmen, die Praxis wird jedoch widersprüchlich gehandhabt. Die Hälfte des amerikanischen Dramakanons besteht aus irrelevanten Unterhaltungskomödien ohne antifaschistischen oder sozial-kritischen Anspruch (vgl. Lange 1980,10; Willett 1989,61), weil geglaubt wird, daß die Deutschen am einfachsten aus der Komödie lernen (vgl. Ralph1989,64).

Durch die Orientierung des Schauspiels an der ausländischen Entwicklung seit 1933, findet damit die Rezeption dessen statt, was sich dort kulturell in den vergangenen 12 Jahren ereignet hat. Das entstandene Vakuum der Berliner Nachkriegskultur wird gefüllt u.a. mit den Werken: *Helden* von George Bernard Shaw, *Die Fliegen* von Sartres, *Euriydike* und *Antigone* von Jean Anouilhs, *Der trojanische Krieg findet nicht statt* von Jean Giraudoux, *Die Dreigroschenoper* von Berthold Brecht/Kurt Weill, sowie *Unsere kleine Stadt* und *Wir sind noch einmal davon gekommen* von Thornton Wilder. Diese Schauspielaufführungen finden eine sehr große Resonanz.

Auch das Berliner Musiktheater inszeniert, wenngleich in weit geringerem Maße, unbekannte Musikwerke von Komponisten, die unter der NS-Zeit verboten waren: *Mathis der Maler* und *Cadillac* von Paul Hindemith, *Jenufa* von Leos Janacek sowie *Peter Grimes* von Benjamin Britten. Es sind Kompositionen, in denen Musik zum Erklingen kommt, die weit entfernt ist von den Hörgewohnheiten der Menschen mit der in der Nazizeit propagierten Musik. In Deutschland „war nach zwölf Jahren Marschmusik, Siegeshymnen und ‚in-Dienst-genommener‘ klassischer Musik die Ideologieabneigung groß, somit der Boden für ‚Neues‘ durchaus gelockert“ (Glaser 1991,91).

Doch dieses Verlangen des Schauspiels und des Musiktheaters die jahrelange Isolation zu durchbrechen und einen neuen Kontakt zur Außenwelt herzustellen, ist beim Tanz nicht festzustellen. Das liegt einerseits darin begründet, daß das Ballett während zwölf Jahren NS-Herrschaft zwar keine ideologische Verbiegungen erfahren hat, und ‚nur' als billige Unterhaltungsware verwendet wurde. Deshalb besteht weit weniger das Bedürfnis bislang Verbotenes nachzuholen bzw. sich mit der Wiederanknüpfung an die Entwicklungen vor der Herrschaft des Ausdruckstanzes zu beschäftigen. Es präsentiert sich jetzt nach Kriegsende nicht anders als vor und während des Krieges: als willkommene unbeschwerte Unterhaltung.

Zum anderen wird dem Tanz von den alliierten Kulturbehörden in den ersten Jahren keine wesentliche Aufmerksamkeit geschenkt. Während im Schauspiel englische und französische Autoren zur Um- bzw. Neuorientierung des Deutschen Publikums auf den Berliner Bühnen gespielt werden, findet die Re-educationsstrategie der Westalliierten Besatzungsmächte im Tanz keinen feststellbaren Niederschlag. Das Ballett in Berlin scheint einerseits ob ihres ‚einfachen' Unterhaltungswertes ohne erkennbaren NS-Makel zu sein, im Demokratisierungsbemühen andererseits nicht verwendbar. Für die amerikanische Besatzungsmacht fällt das Ballett auch deshalb nicht unter die educativ verwertbare Rubrik, da sich Klassisches Ballett im eigenen Land erst um 1948 mit der Gründung des New York City Ballet etabliert.

Was sich choreographisch in England oder Frankreich in den vergangenen Jahren entwickelt hat, ist vorerst ohne Belang für das Tanzgeschehen in Berlin. Das liegt sicher auch daran, daß sich Literatur, so auch die Musik, gedruckt transportieren und damit verbreiten läßt, der Tanz, noch in Zeiten vor Video und Fernsehen, ist auf die Verbreitung durch Reisen bzw. Tourneen angewiesen. So bleibt die Tanzentwicklung in Berlin auch in Ermangelung von Informationen noch ganz im Eigenen verhaftet - Vorstellungen des Londoner Sadler's Wells Ballet 1945 waren nur für Angehörige der Besatzungsmächte zugänglich (vgl. Koegler 1956,97) - während in den anderen Sparten der darstellenden Künste die Inszenierungen erste Berührungen mit dem Ausland bringen.

In der Repertoiregestaltung wird den Choreographen weitestgehende Freiheit gelassen. Jens Keith choreographiert an der Städtischen Oper am 22.2.1946 *Aufforderung zum Tanz* (m: C.M. v. Weber), Die *Puppenfee* (m: J. Bayer); 26.12.1946 *Josephlegende* (m: R. Strauß) und am 27.10.1947 *Nacht der*

Erinnerungen (m: H. Sauguet), *Fassade* (m: W. Walton), *Der Dreispitz* (m: M. De Falla).

Von einem Neubeginn im Klassischen Ballett kann 1945 nicht die Rede sein, allenfalls von einem Versuch an Wurzeln anzuknüpfen die in der Tradition des Russischen Balletts zu finden sind. Im Vergleich zu den bildenden Künsten, die ihrerseits versuchen den Anschluß an die Entwicklungen der Vorkriegszeit wiederherzustellen, ist das Ballett in den Trümmerjahren nicht so sehr beeinflußt von den vorherrschenden deutschen Kunstströmungen. Besonders deutlich zeigt sich der Unterschied in der Gegenüberstellung zur Malerei.

„Wenn die Kunst der Avantgarde, des Expressionismus und des Surrealismus im Dritten Reich als >>entartet<< galten, so wurde mit der neu gewonnenen Freiheit dieser Bann gelöst. Die eben noch verbotene Moderne wurde zum ästhetischen Synonym für Demokratie.“ (Hoffmann 1991,32)

Die erste Kunstausstellung der Trümmerzeit fand in Berlin im Frühsommer 1945 in den Räumen des Hauses Kamillenstraße 4 in Berlin-Lichterfelde statt (vgl. Hoffmann 1991,102). Die bislang verbotene ‚Abstrakte Malerei‘ mit einer Aversion von jeder Art von Realismus von Willi Baumeister, Emil Schumacher und Ernst Wilhelm Nay, dient nach dem Krieg mit ihrer Malweise der Infragestellung der sichtbaren Welt.

„Wir sind unabhängig geworden von der Erscheinungswelt, nicht zuletzt aus dem Gefühl heraus, daß die als unzuverlässig erkannte irdische Realität jener Körperlichkeit kein Vertrauen mehr einflößt“. (Rundschreiben der Gruppe ZEN 49 zitiert in: Schenkel 1996,77ff.)

Das was sich als lang unterdrückter Ausdruck, als, wie Hermann Glaser sagt, „Ausdruck der neuen Ordnung, als Manifestation demokratischen und republikanischen Geistes“ (1997,291) in den Bildern formuliert, bleibt für die Mehrheit der Betrachter jedoch unverständlich. Auch auf die Bilder der Maler Emil Nolde, Karl Hofer und Otto Dix reagieren die Besucher mit Ablehnung (vgl. Schenkel 1996,77,82).

Während die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges es für viele Maler unmöglich macht zur traditionellen Malweise zurückzukehren, versucht das Ballett neben der tanztechnischen Rekonstruktion auch in seinen Darstellungen an frühere Zeiten wiederanzuknüpfen. Das Ballett der Nachkriegszeit in Berlin entspricht mit seinen großenteils narrativen Inszenierungen und in seinem Versuch die zu tanzenden Charaktere lebensnah nachzuempfinden dem Publikumsgeschmack. Während die gegenstandlose Kunst eine große Ableh-

nung erfährt, erlebt das Ballett in seiner ‚Gegenständlichkeit', in seiner Verständlichkeit, sehr großen Zuspruch.

Stilistisch ist es die Verarbeitung von Begegnungsmomenten des wenig etablierten, jetzt so euphorisch aufgenommenen Klassischen Tanzes und der Verwertung der vielfältigen Formen des ‚Ausdruckstanzes'. Diese Tendenzen hatten sich in Deutschland schon in den Arbeiten von Kurt Jooss und Max Terpis Ende der Zwanziger und Anfang der Dreißiger Jahre gezeigt. An diese Tradition versucht nun Jens Keith an der Städtischen Oper anzuknüpfen; diesen bereits in den Dreißiger und Vierziger Jahren begonnenen Weg geht auch Tatjana Gsovsky an der Staatsoper.

Ost- und Westberlin ist in diesen Tagen noch nicht so sehr ein politischer als denn ein geographischer Begriff, Unterschiede lassen sich aufgrund der verschiedenen Besatzungspolitik dennoch erkennen. Wie an der Städtischen Oper, ist in der Staatsoper unter der russischen Besatzung weder ein Verarbeitungsprozeß noch eine Orientierung auf das Tanzgeschehen außerhalb Deutschland zu verzeichnen. Die russische kulturelle Besatzungspolitik erleichtert jedoch die Tanzentwicklungen.

Wolfgang Schivelbusch spricht der russischen Kulturpolitik aus vier Gründen besonderen Erfolg zu. Die russischen Besatzer sind die ersten in Berlin und legen wesentliche Fundamente, sie zeigen mit ihrer Strategie des ‚opening up instead of restricting' Liberalität und Pragmatismus, sie arbeiten eng zusammen mit der kommunistischen Intelligenz und schließlich sind die russischen Kulturoffiziere selber hochqualifizierte Intellektuelle (vgl. Schivelbusch 1997,55f).

„Wir wußten ...", sagt I.S. Tulpanow, „daß die Zeit, die wir mitgestalten sollten, in der Sowjetunion längst vorüber war, d.h. in Deutschland machte man eine Periode durch, die der Entwicklung der Sowjetunion zu Beginn der 20er Jahre ähnlich war: eine Sturm- und Drang-Periode" (Tulpanow 1997,57).

Die intensive Förderung der Tanzaktivitäten an der Staatsoper können demnach als Wiederbelebung von Erlebnissen und künstlerischer Entwicklungen verstanden werden, die im eigenen Land Ende der Zwanziger Jahre mit der Stalinistischen Ära zu Ende gingen, als ein „Ausdruck heimlicher Nostalgie nach der eigenen und unwiderruflichen vergangenen Periode künstlerischer und geistiger Freiheit, die nun im fremden Land vielleicht noch einmal erlebt werden konnte" (Schivelbusch 1997,57).

So wird, wie 1918, der Tradition des Klassischen Tanzes als ein Kulturgut großes Interesse entgegengebracht, der Spitzentanz verspricht thematische

Kurzweil und ästhetischen Genuß. Vergleichbar mit der Zeit nach der russischen Revolution, ist in der Erstellung der Produktionen äußerstes Improvisationstalent von allen Mitwirkenden gefordert.

Die Choreographin an der Staatsoper Berlin Tatjana Gsovsky, erfahren im nachrevolutionären russischen Theater, findet während dieser Anfangszeit von den russischen Besatzern große Unterstützung. Ihre Tätigkeiten während der NS-Zeit erscheinen den russischen Behörden unverdächtig. Vielmehr wird in ihr eine Vertreterin des Erbes des russischen Balletts gesehen, der sich in Deutschland bislang nicht etablieren konnte. Damit hatten im „kulturellen Wettstreit zwischen allen Alliierten, in dem sie nach dem künstlerischen Vakuum des Dritten Reiches nun ihre Kultur vorstellen wollten“ (Lange 1980,552), die sowjetischen Besatzer einen Pluspunkt, den sie herausstellen.

Die Tanzentwicklungen an der Staatsoper sind in den ersten Jahren nach Kriegsende gekennzeichnet von Eigenständigkeit und eröffnen der Choreographin Tatjana Gsovsky eine große Autonomie.

Das Ballett in Berlin der ersten Nachkriegsjahre zeigt sich im Vergleich zu anderen Künsten sehr konservativ; die wiedergewonnene Meinungsfreiheit kommt in der Musik, in der Literatur und in der Malerei vehement zum Ausdruck. Ballett ist vor allem erst einmal schön, ästhetisch und genußvoll.

Doch so wenig sich das Ballett der Nachkriegsjahre im Vergleich mit anderen Künsten als eine Kunstform der sensationellen Erneuerungen präsentiert, ist es doch weit entfernt davon, alte Ballette zu konservieren bzw. Formen in alten Vorbildern zu suchen.

„An ‚Giselle‘, ‚Schwanensee‘ und ‚‘Dornröschen‘“, so unterstreicht Klaus Geitel, „dachte damals niemand, sie galten noch als Inbegriff einer altmodischen und verstaubten Ballettromantik, für die keinerlei Bedarf vorhanden war" (Geitel 1984,9).

Nach Georg Zivier hat die Ballettrenaissance der westlichen Welt unbestreitbar ihren Fond in einem durch Diaghilew geprägten klassischen Stil (vgl. Zivier 1991,351), und zumindest thematisch knüpft 1946 Jens Keith in der Auswahl der Ballette *Aufforderung zum Tanz* und *Josephlegende* an diese Zeit an. Er wählt Ballette, die unter Diaghilew 1911 in Monte Carlo bzw. 1914 in Paris ihre Premiere hatten und seit dieser Zeit auch in Deutschland immer wieder zur Aufführung gelangten.

A.V.3. Tatjana Gsovsky an der Berliner Staatsoper 1945 - 1951

Tatjana Gsovsky, die mit ihrer Tochter Llena das Kriegsende in Konstanz erlebt, zieht es schon sehr bald wieder zurück nach Berlin. Über ihren Weg erzählt sie später:

„Es hat mehrere Tage gedauert, Marsch – tag und nacht – und es hat sich eingebürgert in die Schritte und jedes Atmen eine Melodie. Bolero! Ich hab' mich nachher gewundert, weil ich diese Musik sehr gern habe, abgesehen von irgendwelchen Sachen, das ich dabei mir dachte, vielleicht es zu inszenieren? Nach fast einem Monat war ich in Berlin." (Gsovsky SFB 1992)

Am 15.10.1945 ergreift Tatjana Gsovsky ihre große Chance und übernimmt anstelle der ausscheidenden choreographischen Oberleitung Lizzie Maudrik die Leitung des Staatsopernballetts.

„Es kam ein Mann, kleiner Mann mit einem großen Schädel, das war Legal, der Intendant der Staatsoper. Wir hatten ein Vertrag. Was haben sie für Noten hier? Was könnte man jetzt machen? Ich ging in den Notenviertel. ....Wiener Walzer natürlich, Ja. Und da: Bolero! Bolero, die ganzen Noten für das ganze Orchester. Nun, ja, da kam ich an die Arbeit." (Gsovsky SFB 1992)

Mit ihren Ballettabenden beginnt für Berlin und auch für Deutschland eine Ära der Institution des Klassischen Balletts in den Opernhäusern. Der klassische Tanzstil, schon zu NS-Zeiten verstärkt propagiert, erlebt nun nach dem Krieg einen enormen Zuspruch.

„...die Zeiger der Zeit nach 1945 waren auf jene großen Ballett-Aktionen gestellt, die sich nur auf einer Tanzbühne entfalten können. Und der Berliner Bühnentanz sollte für einige seiner besten Jahre unter der Ägide von Tatjana Gsovsky stehen. Was auf den Podien und Hilfsbühnen geschah, war jetzt nur noch „Nebenerscheinung", gemessen an der Präsentation der Opernhäuser." (Zivier 1958)

Die Ballettabende, die nun das Hauptgewicht in den Spielplänen der Theater erlangen, scheinen den Hunger der Menschen nach dieser Kunstform zu stillen. Theater, zu allen Zeiten ein menschliches Bedürfnis, ist gerade in der Nachkriegszeit „von der Menschheit genauso heiß begehrt, wie das Brot" (Gsovsky WDR 1985).

Und so füllte das Ballett nach Jahren der Entbehrung ein entstandenes Vakuum. Das Publikum suchte im zerstörten Berlin ein Gegengewicht für den tristen Alltag und fand es im Klassischen Tanz, in dessen Idealen von Schönheit und Leichtigkeit bzw. in den klaren Linien der Ballettästhetik.

„Sie postulierte das Prinzip Hoffnung als über die Jahrhunderte hin herausgefilterte Schönheit, das Regelwerk klassischer Haltung als blitzende Barriere gegen den Tod.“ (Geitel 30.9.1993)

In der Öffentlichkeit findet Tatjana Gsovsky große Anerkennung und Unterstützung:
„Hier ist einmal die richtige Persönlichkeit an den richtigen Platz gestellt worden: eine Frau, bis in die Fingerspitzen hinein geladen mit elektrisierendem tänzerischen Gestaltungswillen, eine Künstlerin, bei der Instinkt und Erfahrung sich glücklich durchdringen, so daß ihre Leistungen persönlich und allgemeingültig zugleich wirken.“ (Tagesspiegel 1.3.1946)
Für Tatjana Gsovsky beginnt eine Zeit, in der sie mit einem von ihr zusammengestellten Ensemble in den folgenden Produktionen vieles von ihren Ideen und Vorstellungen realisieren kann. Tänzer, die in dieser Zeit mit ihr zusammenarbeiten, berichten später von einer unglaublichen Kraft und Ausstrahlung, die sich sowohl auf die Mitarbeiter als auch auf das Publikum überträgt (vgl. Gisel Vesco in einem Interview 11.2.1998; Elisabeth Wiedemann in einem Interview 4.12.1997; Gert Reinholm WDR 1985).
„Ihre Phantasie scheint aus geistig und seelisch gleich kräftigen Quellen gespeist. Sie arbeitet mit einer fast wütenden Energie und strahlt doch vor Glück, weil sie schaffen darf - von allen Fesseln befreit“. (Dietrich 1946)
Sie bringt mit ihren Balletten eine Welt des Tanzes auf die Bühne, die in Deutschland neu erscheint. Es gelingt ihr mit einer ganz dem Ballett unterworfenen Ästhetik den Zuschauern Ungekanntes zu präsentieren und wird auch damit zu einer Lehrmeisterin:
„Sie war überhaupt die erste Frau, die Ballett sehen lehrte in Deutschland. Sie stieg mit ihrem Ballett buchstäblich aus der Asche der zertrümmerten Städte, und präsentierte dieses Ballett schimmernd weiß, unschuldig, jung und rein inmitten einer verwüsteten Landschaft eines verwüsteten Deutschland. Das war der Triumph der Gsovsky, das war der große Triumph des Balletts.“ (Geitel WDR 1985)
In diesem Neuen präsentiert sie Klassischen Tanz in modernem Gewand, mit Balletten, deren Geschichte von allen verstanden werden können, neue Kreationen auf klassischer Basis, mit denen sie ein klassisches Tanzrepertoire schafft. Sie spürt junge Talente auf, im Tanz, in der Musik und für die Bühnendekoration, ist Leiterin und Managerin einer großen Kompanie - ist aber

darüber hinaus jedoch auch noch deren Trainingsleiterin und Choreographin mit einer eigenen Handschrift.

Nachdem sie 3 Monate nach Kriegsende am 1.12.45 eine auf kleinste Bühnenverhältnisse reduzierte Version von *Dornröschen* im Jürgen-Fehling-Theater vorstellte, mit 27 Vorstellungen in 28 Tagen, fand am 29. Februar 1946 im Admiralspalast, dem Ausweichquartier der zerstörten Berliner Staatsoper die erste Premiere des Ensembles der Staatsoper statt. Die Ballette *Don Juan*, *Daphnis und Chloe* sowie *Bolero* in der Choreographie von Tatjana Gsovsky werden zu einem umjubelten Erfolg.
Auch in seiner Unterschiedlichkeit zeigt dieser Ballettabend in der Aufnahme der Rezensenten, daß Tatjana Gsovsky sich bemüht, den ehemaligen Zwiespalt von klassischem Tanz und Ausdruck für sich zu überwinden, um mehr und mehr Klassische Tanztechnik und expressive Ausdrucksformen in den Gesamtkontext des jeweiligen Ballettes zu integrieren. Dabei gelingt ihr immer deutlich eine Balance: Expression und stilisierte Tanztechnik, dramatische Darstellung und Ballettästhetik verschmelzen zunehmend miteinander.
„Es ist alles Ausdruck, aber auch alles Form an diesen Tanzschöpfungen der Gsovsky“. (Kroll 1946)

Auch ihre Schule kann in dem unzerstörten Haus in der Fasanenstraße ihren Betrieb wieder aufnehmen. Viele alte und neue Schülerinnen finden sich bald bei ihr ein, Männer sind allerdings in diesen Tagen nicht nur im Ballett selten zu finden. Und als ob eine Mutter ihre eigenen Kinder beweint, erzählt sie: „Der Krieg hat mir fast alle meine männlichen Schüler genommen. Jeden einzelnen mußte ich freigeben, jeden einzelnen habe ich zur Bahn gebracht, und keiner ist wiedergekommen. Sieben Schüler habe ich verloren, sieben Söhne, und einen hat man mir erschossen“ (Gsovsky 1.11.1946).
Ihr Optimismus scheint neu entfacht. Ihre Erfahrungen des Improvisierens und kreativen Schaffens, die sie am Experimentaltheater im nachrevolutionären Rußland gemacht hat, kommen ihr zugute; die ihr eigene ewige Aufbruchstimmung überträgt sich auch auf die Schüler. Sie sind dabei Bestandteil ihrer eigenen Visionen; ihrer Hoffnungen und ein großer Teil ihrer Energie gilt, nicht ganz uneigennützig, wie das folgende Zitat verdeutlicht, dem Nachwuchs:

„Ich bin stolz auf meinen Nachwuchs, Menschen will ich erziehen, die in Ernst, Arbeitslust und Disziplin vorbildlich sind. Ich liebe die Bühne, die Oper, als wäre sie mein Haus, und meine Schüler sind die Blumen, mit denen ich den Tisch schmücke, wenn ich das Publikum zu Gast bitte.“ (Gsovsky 1.11.1946)

Sie will ihren Schülern jedoch auch Mutter, strenge Lehrerin und Inspiratorin zugleich sein:
„Da muß einer sein, der Wache steht, einer, der selber brennt und sie vergessen läßt, daß sie frieren und müde und hungrig sind. Die Arbeit ist hart, ich bin mit meinen achtjährigen Schülern ebenso streng wie mit einem 30jährigen Solotänzer.“ (Gsovsky 1.11.1946)
In diesen Äußerungen spiegeln sich ihre eigenen Erfahrungen mit ihren Ballettlehrerinnen in Rußland wieder; Tatjana Gsovsky verkörpert die Ballettlehrerin ‘alter Schule’, die mit Willkür, Strenge, mit hohen Anforderungen bzw. Erwartungen, mit sog. Herzenswärme und Interesse für die persönlichen Belange der Schüler eine Pädagogik verkörpert, die sich gerade in der Ausbildung zur Klassischen Tänzerin zum Teil bis heute tradiert hat.

Im Rahmen einer Matinee im Mai 1946 werden ihre schon während des Krieges entstandenen Choreographien *Goyescas*, *Slawische Tänze* und *2 Tänze nach Debussy* gezeigt.
10 Monate nach der ersten Premiere, am 22.12.1946, präsentiert sie im Admiralspalast in ihrem neuen Abend die Choreographien *Der Pfeil* (m: Fried Walter), *Nobilissima Visione* (m: Paul Hindemith) sowie *Petruschka* (m: I. Strawinsky).
Auch wenn dieser Abend von der Kritik sehr unterschiedlich aufgenommen wird, Tatjana Gsovskys Arbeiten werden eine Entwicklung zu einer stilistischen Geschlossenheit bescheinigt, in der sie Klassisches Ballett und „die pantomimische, ans Persönliche gebundene Ausdruckskunst von gestern hinaus zu neuer, absolut tänzerischer Organik“ (Kroll 29.12.1946) verbindet.

In kurzer Zeit gelingt es ihr ein Ensemble zusammenzustellen und zu festigen, mit dem sie ihre Vorstellung von dramatischem Ballettschaffen realisieren kann. Gert Reinholm, ihr Solotänzer und engster Mitarbeiter erinnert sich:
„Es bildet sich ein, ich meine für Deutschland fast einmaliges Tanzensemble. Mit dieser willensgeladenen Frau, mit einer Phantasie, mit einer Energie, hat

uns in eine Führung gebracht, zu einem Ensemble geschmiedet. Ich glaube, das gibt es heute auch gar nicht mehr in der Form der Zusammenarbeit.“ (Reinholm WDR 1985)

Nach Christine Schäfers Einschätzung schien ein deutsches Nationalballett unter Tatjana Gsovsky zu entstehen (vgl. WDR 1985).

In jeder Spielzeit entstehen ein bzw. zwei Ballettabende. 15.9.47: *Der Nachmittag eines Fauns* (m: Debussy - Solo: Rolf Jahnke) und wieder *Goyescas* (m: E. Granados, a: Paul Strecker). Der für die Premiere am 15.9. vorgesehene dritte Teil des Abends *Der Zauberladen*, dessen Noten zuerst die Zonengrenze nicht passieren dürfen, kann schließlich am 16.10. gezeigt werden. (m: Rossini und Respighi, a: P. Strecker).

Während dieser Zeit entwickelt sich Tatjana Gsovskys Schule, die ‘Fasanerie’, zunehmend auch zu einem Treffpunkt von Musikern, Bühnenbildnern, Tänzern und Kritikern. In der den Balletträumen angrenzenden Wohnung finden, oft von Tatjana Gsovsky organisiert, verschiedene Künstler wie Henze, v. Einem und der Photograph Rama u.a. in einer bohemienhaften und vor Kreativität knisternden Atmosphäre zusammen. Viele Nächte werden dort diskutierend und sich gegenseitig inspirierend verbracht.

A.V.4. Die Ballettentwicklung von 1947 – 1949 in Berlin

Der Werdegang des Klassischen Tanzes in Berlin ist ab 1947 nicht getrennt von den politischen Entwicklungen zu betrachten. Wachsende Gegensätze der Alliierten führen 1947 zur Vereinigung der britischen und amerikanischen Besatzungszonen. Dem Bruch der Anti-Hitler-Koalition folgt die Ost-West-Konfrontation, die in der Aufkündigung der Viermächteverwaltung und 1948 in der Währungsreform in den drei Westzonen des Landes gipfeln. Aus den ehemaligen Feinden, den Deutschen, werden Verbündete, die nun zusammen „mit den Amerikanern ein Bollwerk gegen den Kommunismus errichten sollten“ (Lange 1980,10).

Die einstige Bekämpfung des Faschismus wird spätestens ab 1947 von den Westalliierten durch die Bekämpfung des Kommunismus ersetzt und hat wesentliche Auswirkungen auf das kulturelle Leben, d.h. auch auf die Tanzentwicklung, denn „Kultur wurde ... zum Forum der ‚Kalten Krieger‘“ (Lange 1980,550). Von dem anfänglichen Miteinander wird nun übergegangen zu einem kulturellen Gegeneinander.

Zwar haben sich, wie Wigand Lange ausführt, die Verantwortlichen für die kulturellen Angelegenheiten Frank und sein sowjetischer Kollege Dymschitz immer wieder für gute Ost-West-Kooperation im Bereich Kunst eingesetzt (Lange 1980,551), „die durch die faktisch-politische Trennung der SBZ von den Westzonen bedingte verschiedenartige Entwicklung der Institutionen (z.B. Theatergewerkschaften) stellte sich schließlich doch als stärker heraus als die demokratischen Ideale der leitenden Kulturoffiziere“ (Lange 1980,550).
War es den amerikanischen Besatzern im Rahmen der Re-education noch ein Bestreben mit ihren Maßnahmen die Menschen in Deutschland zu demokratischen Ideen ihrer Vorstellung zu erziehen, so ging es den russischen Behörden recht bald um die Änderung des politischen Systems. Die anfängliche Kontroverse: psychologische Vorstellung der Amerikaner einerseits und ökonomische Vorstellung der Russen andererseits, weicht nun endgültig einer ideologischen Konfrontation der gesellschaftlichen Systeme.
Demokratie wird als ein Markenzeichen der amerikanischen Gesellschaft proklamiert, die „Vorteile“ amerikanischen Lebens werden durch Film und Theater zum Exportgut.
„Genre films (musicals, and westerns, for example) portrayed the ideology of US culture as stable, invariable; contradictions and conflicts are exposed but their resolution repeatedly affirms the ideals of ‚Americanization‘. Movies with contemporary settings functioned as information and advertisements depicting the components (radio, cars, refrigerators, telephones, bathtubs) of a high standard of living based on materialism.“ (Willett 1989,28)
In der Auswahl der zu spielenden Theaterstücke findet nun zunehmend eine Auswahl nach Propagandamaßstäben statt. Sozialkritische amerikanische Stücke werden in den Westzonen nicht mehr gespielt, während gerade die umstrittenen amerikanische Dramen in der sowjetischen Zone gezeigt werden (vgl. Lange 1980,517 f.).
„Es war Propaganda, es war Popularitätsstreben, es war Konkurrenzkampf zwischen Ost und West. Es war ein sehr großes Streben vorhanden, die Deutschen von der westlichen Kultur zu überzeugen. Und die Deutschen waren absolut offen dafür.“ (Clare zitiert in: Schenkel 1996,78)
In diesem Zusammenhang wird denn schließlich auch das Ballett mehr und mehr zu einem politischen Faktor instrumentalisiert. Das verdeutlicht sich jedoch ausschließlich in den bald einsetzenden Gastspielen. In den Westsektoren ist in dieser Zeit eine direkte Beeinflussung der Ballettspielpläne nicht erkennbar, doch in dem Bestreben die Tanzkultur der alliierten Mächte inten-

siv in Berlin bekannt zu machen, kommt es hauptsächlich in Westberlin zu einer beginnenden Gastspieltätigkeit ausländischer Ballettgruppen. Diese Gastspiele ermöglichen in der Isolation die Kontaktaufnahme mit den Entwicklungen im Ausland, um, in der Beurteilung Horst Koeglers, „die verloren gegangenen Maßstäbe wiederaufrichten“ (1956,102) zu helfen.

Das Klassische Ballett in Amerika befindet sich noch in der Phase der Etablierung, deshalb gastiert am 29.10.1947 zuerst das „Ballets des Champs-Elysée“ für mehrere Tage in der Städtischen Oper u.a. mit II. Akt aus dem Ballett *Coppelia*, dem *Blauen Vogel - Pas de Deux*, „*Geist der Rose*“, *Jeux de Cartes* (ch: Janine Charat), *Les Forains* (ch: Roland Petit) sowie *Le Bal des Blanchiseuse* (ch: Roland Petit) und vermitteln damit erstmals einen Eindruck der Ballettentwicklung im Ausland.

Die Kritik hebt die tanztechnischen Leistungen besonders hervor. “Die Grazie ist Selbstzweck, die Mechanik der Bewegung wird mühelos ausgespielt“ heißt es im Tagesspiegel 31.10.1947. Das NEUE DEUTSCHLAND spricht von einer Enttäuschung: „Gerade den künstlerischen Zusammenklang von Farbe, Klang, Tanz und mimischem Ausdruck vermißte man. Gezeigt wurden zum Teil hervorragende artistische Leistungen. Aber es tanzten gut dressierte Puppen, keine seelisch beschwingten Menschen. Die Truppe, ... begnügt sich mit der großen Tradition und dem gepflegten Stil des klassischen Balletts.“(1.11.1947)

In diesen Produktionen sehen die Berliner das erste Mal wieder Klassisches Ballett nicht deutscher Machart. Damit beginnend, werden Vergleichsmöglichkeiten geschaffen, die dann, zehn Jahre später, in dem erwachten Interesse für eine andere, amerikanisch geprägte Dynamik, eine Grundlage für das Empfinden von Tatjana Gsovskys Antiquiertsein in den Endfünfzigern bildet. Die Hervorhebung der klassischen Balletttechnik, die einige Jahre später während der Festspiele 1952 in Berlin mit dem Beginn der Vorstellung amerikanischer Ballettgruppen eine tänzerisch-ästhetische Signalwirkung haben wird, bleibt 1947 noch an die Forderung nach „künstlerischem Zusammenklang“ mit Mimik, Farben und Musik gebunden; ein Anspruch, dem Tatjana Gsovsky an der Staatsoper entschiedener nachkommt. Ihre Ballettarbeit dieser Zeit im Ostteil der Stadt ist, wie im folgenden Kapitel beschrieben wird, geprägt von einer zunehmenden Hinwendung zu abendfüllenden Balletten. Neben einzelnen kurzen Stücken wie *Goyescas* 17.9.1947 (m: Granados), *Prometheus* 27.6.1949 (m: Beethoven) choreographiert sie *Der Zauberladen* 22.10.1947 (m: Resphigi), *Romeo und Julia* 1.7.1948 (m: Prokoffief),

Dornröschen 27.6.1949 (m: Tschaikowski) sowie *Don Quichote* 11.11.1949 (m: Spieß). Sie wendet sich damit, zumindest inhaltlich, der russischen Balletttradition zu.

Jens Keith an der Städtischen Oper im Westteil Berlins choreographiert für den Ballettabend am 27.10.1947 *Nacht der Erinnerung* (m.: Henri Sauguet) und *Fassade* (m: Willian Walton) sowie *Der Dreispitz* (m: Manuel de Falla). Am 3.10.1948 folgt *Harlekinade* (m: Boris Blacher) und am 13.3.1949 *Der Dämon* (m: Paul Hindemith). Er verwendet hiermit vermehrt Musik von Komponisten, die während der Nazizeit verboten waren, inhaltlich bleibt er jedoch im Bereich der leichten Unterhaltung.

Mit der Premiere am 8.10.1949 *Abraxas* (ch: Janine Charrat, m: Werner Egk; a: Josef Fennecker) gerät das Ballett der Städtischen Oper für kurze Zeit, wenn auch nicht gerade aus künstlerischen Gründen, in die Schlagzeilen. Janine Charrat inszeniert dieses Stück, das durch eine für damalige Verhältnisse gewagte Szene mit einer nackten Brust zu einem Publikumserfolg wird (vgl. Koegler 1984,10). Damit ist mit über hundert Vorstellungen in Berlin ein Ballett zu sehen, das in der Choreographie der Münchener Uraufführung ein Jahr zuvor von „Publikum und Presse... übereinstimmend (als, M.H.) die Geburtsstunde des neuen deutschen Balletts“ (Koegler 1984,10) gefeiert wird. Horst Koegler wertet diesen Publikumserfolg als „den Hunger des Berliner Ballettpublikums nach dem reinen klassischen Ballett“ (1958, 97).

Die Bemühungen durch den Marschallplan die Westsektoren wirtschaftlich stärker an die Westeuropäischen Länder und die USA zubinden, gipfeln am 20. Juni 1948 in der Währungsreform in den Westzonen der Alliierten, mit der Aufhebung der Preiskontrolle vieler Verkaufsgüter. Die plötzlich auf dem Markt erscheinenden Güter wecken das lange zurückgehaltene Interesse am Konsum, das Warenangebot fasziniert mehr als künstlerische Produkte, so daß Kultur nun seinerseits zum ‚Ladenhüter‘ wird.

„Der sich zusehends durchsetzende unermüdliche, vielfach unerbittliche Aufbauwille und Aufbauelan bezog seine Kraft aus der Sehnsucht nach Amerikanisierung des Lebens, aus dem Motiv, an der amerikanischen Prosperität teilzuhaben.“ (Glaser 1991,139)

Die Währungsreform bedeutet für das allgemeine Theaterleben in Berlin einen tiefen Einschnitt. Das vorhandene Zahlungsmittel wird nun für die Befriedigung der materiellen Sehnsüchte genutzt und nicht mehr für Theaterbesuche ausgegeben. Als Folge werden viele Theater geschlossen. Besonders in

den Zonen der Westalliierten, die die Initiativen zur privaten Theaterpraxis gefördert hatten, werden Theaterzuschüsse drastisch reduziert. Wenn sie überhaupt noch Zuschauer anlocken wollen sind die Theater plötzlich gefordert, sich deutlicher als zuvor dem Publikumsgeschmack anzupassen. Fehlende Gelder für Gastspiele führen zu einer stärkeren Konzentration der Aktivitäten im eigenen Haus.

Hermann Glaser spricht sogar von einer tiefenpsychologisch bedeutsamen Krise der Kultur, da sich mit der Währungsreform als eigentliche Kompensation herausstellte, was in der Trümmerzeit mit geistiger Veränderung und Besinnung umschrieben wurde. Nach seiner Meinung sind im Grunde die Wurzeln des moralischen Aufbaus in der materiellen Entbehrung zu finden (vgl. 1991,143).

Dieser veränderten Situation muß sich auch das Ballett stellen. Tatjana Gsovsky an der Staatsoper kann dem Besuchersschwund durch abendfüllende Publikumserfolge wie *Romeo und Julia* und *Dornröschen* begegnen; an der Städtischen Oper verhilft die im Vorfeld mit skandalumwitterter Presse neugierig gemachte Produktion von *Abraxas* zum Erfolg.

Nach der elfmonatigen Blockade Berlins durch die russische Besatzungsmacht vom 24.6.1948 bis 12.5.1949, bricht die Vier-Mächte-Verwaltung zusammen, es folgt die faktische Teilung der Stadt. Die Berührungsängste zwischen Ost- und Westberlin werden nach der Blockade noch größer, und die Kultur wird zunehmend in ‘sozialistische‘ und ‚freiheitliche‘ auseinanderdividiert.

Am 17. September 1949 wird Konrad Adenauer zum Bundeskanzler der am 8.5.1949 neugegründeten BRD gewählt. Mit großem Interesse verfolgt er vorrangig eine Politik einer Westintegration der BRD vor der einer nationalen Wiedervereinigung. Er wird für die Mehrheit der Bevölkerung zu einer Leitfigur, „die mehr an wirtschaftlichem Aufstieg denn an kultureller Vielfalt interessiert ist“ (Glaser 1991,149). Für diese erste Regierung der Bundesrepublik sind „Materielle Konsolidierung und Solidarität ...wichtiger als geistig-kulturelle Dialektik“ (Glaser 1991,149).

Auf die Entwicklung des Balletts in Berlin hat die Gründung der BRD und schließlich die Gründung-* der DDR am 7. Oktober 1949 weitreichende Folgen. Es gibt nun damit zwei Theaterlandschaften in der Stadt, die fortan als Medium der Propaganda unterschiedlichen Intentionen folgen.

Nach Kurt Peters unterliegt das Tanzgeschehen der BRD fortan dem französisch-englisch-amerikanischen Einfluß, die DDR dem sowjetischen, der sich von vornherein einheitlich darstellt (vgl. Peters 1984,56). Nach Einschätzung von Dietmar Fritzsche wirkte sich dieser zunehmende Einfluß der russisch-sowjetischen Ballettkunst im Ostteil Berlins befruchtend aus (vgl. 1984,142). Berlin erlebt diese Entwicklung mit seinen vielen Ballettgruppen und aufgrund seiner besonderen Lage wie durch ein Brennglas besonders intensiv.

A.V.5. Der Sozialistische Realismus im Russischen Sektor

Als im Herbst 1948 Jean Weidt aus seiner Emigration nach Berlin als Leiter (bis 1950) des neugegründeten „Dramatischen Balletts der Volksbühne“ zurückkehrt, hat der Ostsektor Berlins mit der ersten Premiere des Ballettabends am 9.5.1949 an der Komischen Oper: *Wettstreit der Ballerinen* (m: Sergej Prokofjew); *Fest im Süden* (m: Boris Blacher); *Schneider Wibbel* (m: Mark Lothar) – ch: Sabine Ress, nun 3 Ballettgruppen. Damit ist Ostberlin im Bereich Ballett deutlich höher repräsentiert als der Westteil der Stadt.

Die richtungsweisende Funktion der sowjetischen Ballettkunst verdeutlicht im April 1949 ein erstes Gastspiel von Solisten des Kirow Balletts in der Staatsoper: Natalia Dudinskaja, Konstantin Sergejew, Ludmilla Tscherkassova zeigen Fragmente aus *Giselle*, den *Sterbenden Schwan* (m: Saint-Saens) sowie russische und ungarische Tänze nach verschiedenen Musiken. Über diesen Abend sagt der Intendant Ernst Legal in der Täglichen Rundschau: „Es versteht sich von selbst, daß in einer Zeit, in der die deutsche Tanzkunst noch unruhig hin und her tastet und um die Erziehung eines neuen Tanzgeschlechts bemüht sein muß, die Begegnung mit der weltberühmten klassischen Kunst des sowjetischen Balletts mit ganz besonderer Spannung erwartet wurde. Diese Erwartung wurde nicht enttäuscht, sondern, wie man nur mit Bewunderung sagen kann, weit übertroffen“ (Deutsche Staatsoper 1965).

Was durch dieses Gastspiel Russischer Ballettkultur demonstriert wird, ist auch für die Ballettarbeit an der Staatsoper zunehmend gefordert: die Orientierung am sowjetischen Ballett und später am ‚Sozialistischen Realismus‘.

Schon am 19.12.1948 wird der ‚sozialistische Realismus‘ nach dem sowjetischen Vorbild von Major Dymschitz für die Kunst in der SBZ als allgemein verbindlich erklärt. In einem zweiteiligen Aufsatz in der TÄGLICHEN RUNDSCHAU mit dem Titel: „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei – Bemerkungen eines Außenstehenden“ legt er fest, was in der Kunst als formalistisch zu bewerten ist. In ihm verurteilt er den dekadenten Künstler,

der die Subjektivität über die Interessen des Volkes stellt, der verzichtet, „die objektive Realität, ihre Gesetze und die Möglichkeiten der Erkenntnis wahrzunehmen“ und damit „das wichtigste Prinzip des Realismus, die Typisierung, die Auswahl des Charakteristischen“ (Dymschitz 12.1948) mißachtet. Dieser Subjektivismus führe zwangsläufig zum Antirealismus und zu „formalistischen Hokuspokus“ (Dymschitz 12.1948). Die Künstler, die im Widerspruch zum Realismusprinzip stehen „begreifen nicht, daß ein künstlerisches Ganzes eine feste Einheit von Inhalt und Form unter Primat des Inhalts darstellt“, und „daß der demokratische Künstler, der an das Genie und die Unsterblichkeit des Volkes glaubt, (...) die wahre Poesie in der Überwindung des Leidens, in dem Siege des Menschen über die Angst vor dem Leben und über die Todesfurcht finden wird“ (Dymschitz 12.1948).

Nach Gründung der DDR geben die sowjetischen Funktionäre die Kulturangelegenheiten in deutsche Hände, damit beginnt ab 1949 unversehens die Formierung des Tanzgeschehens zu einem einheitlichen Stil nach dem Vorbild des sowjetischen sozialistischen Realismus.

„Ausgehend von der gesellschaftlichen Utopie und Konzeption, die der Kunst eine aktive Rolle bei der Gestaltung einer zukünftigen Gesellschaft über die Bewußtseinsbildung des Einzelnen zutraute, nahm die Kunstkonzeption des sozialistischen Realismus auf alle Gebiete Einfluß. Der Einwirkung auf die Tanzproduktion betraf die Inhalte und ihre Gestaltung, also die Dramaturgie, die zu verwendende Tanztechnik und somit die Choreographie, bei der die kleinste Geste auf ihre Bedeutung hinterfragt werden konnte. Eine bedeutungslose Bewegung konnte es nicht geben.“ (Stabel 2000,223)

Am 22. September 1949 beschließt der Magistrat von Groß-Berlin, die Deutsche Staatsoper mit Wirkung vom 1. Januar 1950 der Regierung der DDR zu übergeben (vgl. Deutsche Staatsoper 1965), das Ballett der Staatsoper untersteht damit nun den politischen Richtlinien der DDR-Regierung.

„Die Kunst und Kultur der sich im Aufbau befindlichen neuen klassenlosen sozialistischen Gesellschaft sollte erkenntnisorientiert sein und handlungsmotivierend wirken. Die Kunst sollte zur Erkenntnis der Welt und deren Verbesserung – immer im Marxistisch-leninistischen Sinn – beitragen.“ (Stabel 1991,21)

Nach Ralf Stabel konkretisiert sich der sozialistische Realismus für das Ballett in den Kriterien: „fortschrittliches Ideengut, künstlerische Vollkommenheit und Volkstümlichkeit, typische Charaktere unter typischen Umständen mit den tänzerischen Mitteln des klassischen Tanzes, des Charakter- oder National-

tanzes und der grotesken Pantomime... Dabei hat der Inhalt die Form zu bestimmen. Dem Zuschauer sollen Erkenntnisse über die gesetzmäßig verlaufende Weltgeschichte vermittelt werden, die ihn zum revolutionären Handeln auffordern“ (Stabel 200,216).

Jean Weidt erfüllt mit seinem ‚Dramatischen Ballett der Volksbühne“ die Forderungen, nach denen das Ballett dazu beitragen soll, „die Arbeitsfreude der Werktätigen in ihrem Kampf um eine bessere Zukunft zu steigern“ (mp 1949). Er sagt dazu: „Wir haben heute keine Zeit mehr, um mit Blumen im Haar über die Bühne zu hüpfen. Ein Tänzer, der nur seine Technik zeigt und glaubt, mit Pirouetten und Sprüngen und ein wenig Mimik etwas darstellen zu können, irrt sich. Auch er muß das Wissen um die Form, das Wissen, wofür, für wen und was getanzt wird, haben, sonst sind seine Tänze schal und leer“ (1949).

In der Zeitung „Neues Deutschland“ werden seine ersten Arbeiten als etwas „ganz Neues, Junges, Atemverschlagendes“ beschrieben. „Erschütternd der ‚Tanz der alten Leute‘, befreiender ‚Gesang für Helden‘, erlebnisreich die ‚Ode nach dem Sturm‘“ (mp 1949).

Verdeutlichte sich in Deutschland bislang linke politische Einstellung eher in den Arbeiten der Vertreterinnen des sogenannten ‚Barfußtanzes‘, den ‚Ausdruckstänzerinnen‘, so wird die Verbreitung kommunistischen Ideengutes nun auch mittels des aristokratischen Spitzentanzes gefordert. Das bringt insbesondere die Choreographin Tatjana Gsovsky an der Staatsoper, wie im folgenden Kapitel beschrieben wird, immer deutlicher in Bedrängnis. Die Rezensenten der Ostberliner Presse 1948 bzw. 1949 weisen mehr und mehr auf Tendenzen von ‚Formalismus“ ihrer Choreographien hin, ein Begriff, mit dem „das Abgleiten in unbegreifbare Ausdrucksformen, Unverständlichkeit, Mystizismus“ (Stabel 2000,218) umschrieben wird. Die sich zunehmend deutlicher abzeichnenden Tendenzen im Klassischen Ballett der DDR durch die geforderte Anpassung an den sozialistischen Realismus, finden schließlich ihren Niederschlag in der ‚Theoretischen Konferenz über die Tanzkunst‘, die am 23. und 24. März 1953 in Berlin abgehalten wird. Nach Stabel kommt dieser Theoretischen Konferenz eine zentrale Bedeutung in der Förderung nach Einführung des sozialistischen Realismus nach sowjetischem Vorbild zu (vgl. 2000,216f). Tanz wird dadurch in der DDR, genauso wie in Westberlin und der Bundesrepublik, zum Mittel künstlerischer Agitation. Der Realismusstreit wird zur ästhetischen Wiederspiegelung dessen, was sich auf dem politischen Feld zwischen der Sowjetunion und den Westalliierten abspielt (vgl. Schenkel 1996,78).

A.V.6. Tatjana Gsovsky an der Staatsoper 1947 - 1951

Je mehr sich Tatjana Gsovsky in ihren Balletten in ihrer choreographischen Handschrift sicherer wird, desto mehr stößt sie bei den Kulturbehörden in Ost-Berlin auf Widerstand. In zunehmenden Maße wird sie aufgefordert, sich am traditionellen russischen Ballett zu orientieren. Es werden von ihr abendfüllende, klassische Ballettwerke erwartet. Der *Zauberladen*, 1947 von der Kritik als „wirklich klassisches Ballett“ bezeichnet (vgl. A.W. 21.10.1947), ist als ein Zugeständnis an die Forderungen der Kulturbehörden zu werten. Mit ihren Versionen der Ballettstoffe von *Romeo und Julia*, *Dornröschen* und *Don Quichotte* kommt Tatjana Gsovsky diesen Forderungen nach:

Am 1.7.1948 zeigt Tatjana Gsovsky erstmals *Romeo und Julia* nach der Musik von Sergej Prokofjew in deutscher Erstaufführung. In der Presse wird hervorgehoben, daß es ihr nicht wie sonst gelungen ist, eine Verschmelzung von Klassischem Tanz und Ausdruck herzustellen, so daß ein unbewältigtes Nebeneinander von Technik und Ausdruck in Erscheinung tritt (vgl. Bauer 1948; vgl. Geiseler zitiert in: Theater der Zeit 1948; vgl. Prilipp 1948; vgl. Kroll 2.7.1948).

„Da sie sich trotz aller Musikalität nur an der tänzerischen Form festhält und sich dabei letzten Endes mit ihrer so regen Phantasie in den einzelnen körperlichen Bewegungen verfängt, fehlt es ihr und ihren Einfällen an der zwingenden Kraft konsequenter Geschlossenheit.“ (Vier Viertel 1948,9)

Ihre bisher in den Balletten sich abzeichnende choreographischen Qualitäten, eine Verschmelzung aus Tanztechnik und Ausdruck zu erlangen, bleibt hier unausgewogen.

„Der Versuch zum Pathos der Großen Oper entgeht auch Tatjana Gsovsky ... nicht, und vieles des zarten Seelenspieles zwischen den Liebenden bleibt ungetanzt. Statt dessen werden weite Strecken zur reinen Pantomime, die der Inszenierung (...) ein stilistisch zwiespältiges Gesicht verleiht.“ (Harth 1947/48,23f)

Eine Polarisierung zwischen Tanz als Ausdrucksgestaltung und Tanz als rein ästhetisches Moment, wird im folgenden Ballettabend am 26.06.49 noch deutlicher. Tatjana Gsovsky zeigt mit den Balletten *Prometheus* (m: Beethoven) und *Dornröschen* (m: Tschaikowsky) zwei Werke von großer Unterschiedlichkeit.

„Der ‘Prometheus’ erscheint als eine symbolische Pantomime, ‘Dornröschen’ führt in das Traumland des klassischen Balletts.“ (Schönewolf 1949)

Mit Dornröschen präsentiert sie ein in Deutschland unbekanntes spätromantisches Ballett, das in Tatjana Gsovskys Version wie Ingvelde Müller sagt, „ein pomphaftes Schaugepränge (ist), das aus der Ballettseligkeit des 19. Jahrhunderts mit ihrem Triumph der sinnentleerten Form lebt. Hier ist der Tanz wieder Ornament geworden, konventionelles Kunststück“ (1949).

Die Ballette ‚Romeo und Julia‘ sowie ‚Dornröschen‘ scheinen nicht mehr in einer Linie mit den bisherigen Arbeiten Tatjana Gsovskys zu stehen. Sind es bislang insbesondere ihre Fähigkeiten, eine Geschichte mit möglichst wenig Ausstattung und fast ausschließlich mit den Mitteln des Tanzes und der Darstellung verständlich zu machen, die Bewunderung finden, so tauchen nun die Bezeichnungen ‚pomphaft‘, ‚Ornament‘, ‚konventionell‘ und sinnentleert‘ auf. Das läßt auf einen Rückfall in Zeiten der vergangenen Epoche des zaristischen Balletts schließen.

Der Einfluß der Sowjets im 1948 gegründeten DDR-Staat auf die Kulturpolitik, macht es für Tatjana Gsovsky immer schwieriger an der Staatsoper zu arbeiten.

„Mit der Ausrichtung der sowjetischen Besatzungszone und dann der DDR auf das sowjetische Sozialismus-Modell kam es, ab 1948 verstärkt, zu heftigen Kunstdiskussionen. Die Vorstellungen über das, was Kunst zu leisten habe, über Realismus, Formalismus, Dekadenz, über Volksverbundenheit, Parteilichkeit etc. waren exakt benannt, Künstler und Kunstpädagogen mußten sich diesen Maximen stellen.“ (Kant 1993,34)

So wird vermehrt eine eindeutige Orientierung auf das sowjetische Ballett gefordert, das sich in seinem Erbe auf das russische Ballett beruft und insbesondere den Ideengehalt, die Ästhetik und Technik dieser Kunstgattung aus dem 19. Jahrhundert konserviert. In dieser Ästhetik und in dieser Dramaturgie wird nun versucht, eine neue Ideologie zu entwickeln und den „sozialistischen Realismus“ als übergeordnetes Modell auch hier zu integrieren (vgl. Kant 1993,13).

Tatjana Gsovskys Versionen von *Romeo und Julia* 1948 sowie *Dornröschen* 1949, in denen sie die Musik Prokofjews bzw. Tschaikowskys in einer eigenen Reihenfolge arrangierte, wird von den russischen Behörden aufgrund formalistischer Kriterien beanstandet; ihr sich herauskristallisierender choreographischer Stil paßt nicht ins propagandistische Konzept. Tatjana Gsovsky sieht sich künstlerisch und choreographisch in Richtung traditionelles Ballett gedrängt. So ist es ihr nicht gestattet *Dornröschen* in einer gekürzten Version zu zeigen, in der sie das Ballett ursprünglich auf den rein poetischen Gehalt

reduzieren wollte (vgl. Kurier 2.7.1949; Müller 30.6.1949). In Tatjana Gsovskys Balletten werden neben der Kritik an ihrer Musikauswahl immer wieder Kostümdetails bemängelt. Sie ist zunehmend weniger bereit Kompromisse einzugehen, die ihre komplexe Auffassung von Kunst unterwandern.

Ihre choreographischen Interessen konzentrieren sich indes immer deutlicher auf dramatische Stoffe. Das bringt sie in eine Spannung, die nicht ohne Auswirkungen auf ihre choreographische Arbeit bleibt und sich auch in den Rezensionen niederschlägt. In den Beurteilungen der Westberliner Presse spiegelt sich die 'Formalismusdiskussion' wieder, die Tatjana Gsovsky mit dem Kulturministerium führt.

„Der choreographische Grundriß (des Prometheus, M.H.) ist so einfach, daß er den Verbildeten kompliziert oder wenigstens formalistisch erscheinen muß. (...) Das ... ganze Geheimnis der Gsovskyschen Tanzschiffren ... ist nicht hinterhältiger als die Chiffren-Sprache Beethovens." (Kurier 2.7.1949)

In dieser für Tatjana Gsovsky bedrängenden und zum Teil aussichtslosen Lage choreographiert sie das Ballett *Don Quichotte* nach der Musik von Leo Spieß. Sie erstellt das Libretto und entwirft die Kostüme; die Uraufführung findet am 11.11.1949 statt.

In einem Interview erläutert sie, daß für sie der Titelheld „in der Tiefe seiner Idee in unsere Zeit ... wie keine andere Dichtung" paßt (Gsovsky in: Berliner Palette 1949,13). Das von ihr so allgemein Formulierte, spiegelt jedoch wahrhaftig ihre eigne Situation wieder. Der Ritter Don Quichotte wird für sie zur Indentifikationsfigur. Sie kämpft für ihre Ideen von Tanz gegen den sich etablierenden Kulturapparat der DDR; das entspricht einem Kampf gegen Windmühlen. Wie der Held ihres Ballettstoffes, sieht sie sich in einem selbstgewählten Auftrag als „Erlöserin" des Tanzes. Werner Suhr bezeichnet sie in ihrer „bessenen Natur" als „Missionarin in höherem Auftrag" (1949).

In diesem Kontext erfahren Tatjana Gsovskys Aussagen über Don Quichotte für sie eine ganz eigene Bedeutung:

„...dieser fahrende Ritter mit dem unerschütterlichen Ernst sucht ja nicht Tatsachen, sondern er sucht die Wahrheit, und keine Not und keine Niederlage kann ihn von seinem Ziel ablenken. Er wächst an seinen tausend Enttäuschungen und durch sie. Auf den nüchternen Betrachter wirkt er komisch und muß es wohl; denn er stößt sich wund an den Härten des Lebens, und keine schlimme Erfahrung macht ihn klug. Aber er ist in seinem Herzen der Bruder Parzival, des reinen Toren, dem der deutsche Mythos die Mission des Erlösers zuerteilte." (Gsovsky in: Berliner Palette 1949,13)

In dieser Produktion geht eine Einheitlichkeit, vor 1948 eine wesentliche Eigenschaft von Tatjana Gsovskys choreographischer Arbeit, zugunsten einer bunten Vielfalt an Szenen verloren. Die sich aus diesem Stoff ergebende epische Gestaltungsweise fordert in der Choreographie Tatjana Gsovskys ihren Tribut. Es ist, wie Lothar Band ausführt, eine Leidensgeschichte und keine Tragödie, so daß die Ethik dieser Ritterfigur für Tatjana Gsovsky nur bedingt überwindbar ist, um in eine Dramatik verwandelt zu werden (vgl. Band 1949).
Gertrud Pliquett spricht wegen der Mischung von Klassischem Ballett und der Pantomime von einer „Verlegenheitslösung“ (1949) und in NEUES DEUTSCHLAND heißt es: „Die Choreographie Tatjana Gsovskys zerflattert in viele gutgelungene Einzelheiten, aber sie wiederholt sich in den Figuren, die klassisches Ballett und pantomimischen Ausdruckstanz nicht immer glücklich vermischen“ (slf. 15.11.1949).

Tatjana Gsovsky hat ihre Schule und ihren Wohnsitz im Westteil der Stadt, arbeitet aber in der DDR. Durch die immer deutlichere Abtrennung des Ostsektors von den anderen Berliner Sektoren befürchtet sie eine immer größere Isolation von den Ballettgeschehnissen im Ausland. 1949 warnt sie vor einem Absinken in provinzielle Zustände. Sie äußert den Wunsch, daß die Sektorengrenzen bald fallen werden, um international tätig sein zu können (vgl. Gsovsky 24.11.1949).
„...alles wird davon abhängen, wann und in welchem Umfang wir wieder Kontakt mit dem Ausland bekommen. Ohne Weltoffenheit bleibt der künstlerische Tanz eine provinzielle Angelegenheit. Wir dürfen niemals zur reinen Sektorenoper absinken...“ (Gsovsky in: Theater der Zeit 1949,36)

Nach 1948 gibt die Westberliner Presse den Premieren von Tatjana Gsovsky weniger Raum als zuvor – DER TAGESSPIEGEL berichtet nicht mehr über ihre Premieren -, und in den Rezensionen der DDR-Zeitungen beginnt die Kritik der Kulturbehörden an ihren Werken allmählich lauter zu werden. So schreibt das NEUE DEUTSCHLAND anläßlich der Premiere des *Don Quichotte*:
„In der artistischen Leistung hat Tatjana Gsovsky ihre Ballettgruppe zu einer Meisterschaft gesteigert, die sich im Gefallen am Formalen zu verlieren droht.“ (slf 15.11.1949)
Als ‘Formal’ gilt alles, was nicht in die Ideologie der Sowjets paßt bzw. sich künstlerisch nicht dem Modell des „sozialistischen Realismus“ unterordnet.

Künstler, die sich nicht dieser Ästhetik als ideologisches Transportmittel unterwerfen, werden abgelehnt.

In das Verbot fallen auch Kompositionen von Igor Strawinsky, der in Amerika lebt und Werke aus der Immigrationszeit Sergej Prokofjews.

Die geplante Uraufführung ihres Balletts *Hamlet* nach der Musik von Boris Blacher wird 1950 schließlich zum Streitfall und letztendlich im folgenden Jahr Tatjana Gsovskys Ersuchen um Vertragsauflösung zur Folge haben.

Für dieses Ballett, vom Intendanten Ernst Legal „freundlich begrüßt und 'nach oben' weitergeleitet" (Gsovsky 8.2.1951,34) finden schon die ersten Proben statt, als deutlich wird, daß ein getanzter Shakespeare der Regierung in Ostberlin als dekadent gilt, die Musik von Boris Blacher als nicht akzeptabel abgelehnt wird. Noch in einem Interview vom 12. Juli 1950, vor einem dreimonatigen Gastvertrag als Choreographin am Teatro Colón in Buenos Aires, erwähnt sie die geplante Premiere des *Hamlet* für den November, ist also voller Hoffnung, daß sich die Streitigkeiten überwinden lassen (vgl. Gsovsky 12.7.1950). Doch die Entscheidung ist endgültig; auch der Vorschlag den *Feuervogel* zu choreographieren, wird nach Angaben von Tatjana Gsovsky wegen der Emigration Igor Strawinskys aus der UDSSR nicht aufgeführt werden (vgl. Gsovsky 22.12.1974).

Und so wird das Ballett *Hohe Schule*, das an sich gemeinsam mit *Hamlet* gezeigt werden sollte, am 8.6.1950 Tatjana Gsovskys letztes Werk in Ost-Berlin.

Dieses Ballett nach Musik aus der Suite Nr. 3 von P.I. Tschaikowski verweist in seiner puren, dem klassischen Ballett verpflichteten Formenkanon auf Tatjana Gsovskys Schrittgrundlage. Es ist eine ausschließliche Demonstration von Tanztechnik, ein von jeglicher Aussage, Emotionalität und Dramatik 'entkleidetes' Ballett als rein ästhetische Schrittfolge klassischer Tanztradition. Tatjana Gsovsky veranschaulicht dadurch die Gefahr, die in der sich selbst genügenden Form artistischer Ballettdarstellung liegt und findet sofort ihr Echo:

„Die Gegner des klassischen Balletts", heißt es in der Zeitung 'Der Morgen', „werden voller Triumphgefühl nach Hause gegangen sein; denn in der neuesten Tanzschöpfung Tatjana Gsovskys in der Staatsoper offenbart sich wie selten deutlich das technisch zwar Bestechende, aber auch das Stagnierende, Formelhafte der klassischen Tanzkunst" (I-th 10.6.1950).

A.V.7. Berlin und das Klassische Ballett 1950 – 52

Am 2.10. und 5.10.1948 ruft der Tagesspiegel zum passiven Widerstand und damit auch zum Boykott Ostberliner Theater auf. Durch weitere Maßnahmen der Westalliierten wird der finanzielle Zusammenbruch der Theater des Ostsektors angestrebt: u.a. ein Verbot von sowjetisch lizensierten Filmen und der Verkauf ostzonaler Zeitungen im Westteil der Stadt, das Verbot der Philharmoniker im Ost-Berliner Rundfunk zu spielen sowie für Sänger der Staatsoper im britischen Sektor aufzutreten (vgl. Müller 1976,43). Außerdem verschwinden die Spielplanankündigungen für Ostberliner Theater im Westteil der Stadt. Gegen Ende des Jahres 1949 ist gar der Verkauf von Ostberliner Theaterkarten in Westberlin verboten und wird unter Strafe gestellt (vgl. Müller 1976,173). Das Theater erhält dadurch im kulturpolitischen Konzept einen evidenten Stellenwert, es wird zu einer Waffe im antikommunistischen Kampf. Die Theaterpolitik ist bestrebt die eigenen kulturellen Spitzenleistungen zu fördern und gleichzeitig in Ostberlin die kulturellen Prozesse entweder zu ignorieren, zu diffamieren oder zu Mißerfolgen umzudeuten (vgl. Müller 1976,167).

Die Theater und Ballettgruppen in Ostberlin geraten derart zunehmend in Isolation. In vielen Fällen werden die Arbeitsbedingungen für Künstler erschwert, die zwar in Ostberlin arbeiten, ihren Wohnsitz aber in Westberlin beibehalten haben; es sind an der Staatsoper 600 Mitglieder. In vielen Fällen wird ihnen gekündigt (vgl. Conrath/ Heckmann-Janz 1990,121). Außerdem erleben sie Schwierigkeiten mit den unterschiedlichen Währungen bzw. es wird von ihnen eine offene politische Parteinahme gefordert. Im Monatsbericht Dezember 1948 der Intendanz der Staatsoper verdeutlicht sich der Druck auf die Theater und die immer stärker werdenden Sorgen um die Bespielbarkeit des Betriebes:

“Die bekannten Zeitumstände und ihre Konsequenzen wirkten sich in einer großen BEUNRUHIGUNG DES PERSONALS aus. Die Mehrzahl unserer Sänger und Sängerinnen wohnt im Westen und ist durch den Mangel an Westgeld, das von ihnen verlangt wird, und durch das fehlende Heizmaterial hypernervös geworden. Es muß unbedingt dafür gesorgt werden, diesen beiden Überständen Abhilfe zu schaffen, da sonst der Betrieb der Staatsoper immer schwieriger, evtl. auch einmal unmöglich gemacht wird.” (Deutsche Staatsoper 1965)

Wie in Kapitel A.V.5. geschildert, verläßt Tatjana Gsovsky mit dem Ende der Spielzeit 1950 die Staatsoper. Mit ihrem Weggang wird deutlich, welches

eigene, dramatische Profil sie in den Jahren in das Repertoire der Staatsoper eingebracht hat, und was der Verlust ihrer choreographischen Persönlichkeit für Ostberlin bedeutet. An beiden Ostberliner Theatern ist in den beiden folgenden Spielzeiten eine unübersehbare Hinwendung zu folkloristisch gefärbter leichter Unterhaltung zu verzeichnen.

Mit Tatjana Gsovskys Nachfolgerin Daisy Spieß können sich in den folgenden Jahren neben Werken der Klassischen Balletttradition auch Erfolgsstücke aus der Sowjetunion etablieren. Zusammen mit der letzten Produktion von Tatjana Gsovsky zeigt Daisy Spieß am 7.7.1951 *La Valse* (m: M. Ravel), am 6.2.1952 *Kindertraum* ("Jeux d'enfants") (m: G. Bizet) und am 26.7.1952 *Aschenbrödel* (m: S. Prokofjew). Mit Daisy Spieß verfallen, so Horst Koegler, das Ballettcorps einer "mehrere Spielzeiten andauernden Stagnation" (Koegler 1956,99).

Die Ballettarbeit an der Komischen Oper beschreibt Horst Koegler rückblikkend durch den Wechsel der Choreographinnen als eine Diskontinuität: „In Felsensteins Komischer Oper, die dem Prinzip des realistischen Musiktheaters mit aller Konsequenz huldigt, hat es das Ballett nicht leicht. Es hat bis heute (1956, M.H.) weder einen eigenen Stil ausgeprägt noch sich dem Stil der Opernaufführungen des Hauses anzupassen verstanden. Schuld daran ist nicht zuletzt der häufige Wechsel der Ballettmeister." (Koegler 1956,100)

Die erste Ballettmeisterin Sabine Ress choreographiert für den Ballettabend am 30.4.1950 *Fabeln* (m: F. Poulenc), *Die Gaunerstreiche der Courache* (m: R. Mohaupt) und am 9.6.1951 *Klassischer Walzer* (m: M. Glinka); *Vom Teufel geholt* (Altitalienische Arien und Tänze) (m: O. Respighi) sowie *Liebeszauber* (m: M. de Falla).

Mit Ilse Meudtner dann als Ballettmeisterin erfährt das Ballettrepertoire eine offenkundige Wendung zum spanischen Charaktertanz. Ihr erster Abend am 18.12.1951 bringt *Tanzendes Spanien* (Musik von zeitgenössischen Komponisten) und *Der Dreispitz* (m: M. de Falla). Am 28.4.1952 folgt *Capriccio Espagnol* (m: N. A, Rimskij-Kossakow) und *Cafe Cantate* (nach altspanischer Volksmusik von Hans-Klaus Langer).

A.V.8. Tatjana Gsovsky in Argentinien 1950/51

Über Paris, wo das Ballett *Carmen* von Roland Petit sieht, fährt Tatjana Gsovsky nach Buenos Aires. Sie choreographiert am Teatro Colón vom Juni bis Oktober 1950 die Ballette *Joan von Zarissa* (m: Werner Egk) und *Ajedrez* (m: Alberto Ginastera).

„Es gibt gute Tänzer hier – sehr gute – nicht ganz gute Tänzerinnen. Gut geschultes ... Personal. Es läßt sich gut mit ihnen arbeiten“ (Gsovsky 22.9. 1950), schreibt sie an eine Schülerin.
Obwohl dieser Ballettabend ein großer Erfolg für sie ist, sehnt sie sich doch nach Europa zurück. Sie schreibt: „Es ist doch eine andere Welt – irgendwie 1911 – und Menschen die ihr Leben lang zu viel essen und nie am Rande gestanden haben – sind unsereinem verdammt fremd! Meine armen Ballettkinder – denen soviel fehlt – von Ballettschuhen angefangen bis zur genügenden Ausbildungszeit – sind mir ans Herz gewachsen – Ich könnte sie nicht so einfach aufgeben!“(Gsovsky 22.9.1950).
Vor der Einstudierung eines neuen Ballettabends kann sie nur kurz nach Berlin zurückkommen.
Anfang des Jahres 1951 läßt sie sich aus ihrem Vertrag mit der Staatsoper in Ost-Berlin beurlauben. Mit ihr zusammen verläßt der Solotänzer Gert Reinholm das Ensemble.

Am 13.11.1951 kann sie das ein Jahr zuvor konzipierte Ballett *Hamlet* (m: Boris Blacher) in Buenos Aires mit Gert Reinholm in der Hauptrolle verwirklichen. Für denselben Abend choreographiert sie auch *Romeo und Julia* (m: Sergej Prokofjew).
Nach Berlin zurückgekommen, beschreibt sie euphorisch ihren Aufenthalt in Buenos Aires:
„Ja, sie haben mich drüben verwöhnt! Ganze Seiten brachten die Zeitungen über die Gäste aus Berlin mit ausgezeichneten Photos. Es war eine Freude, mit den hochdisziplinierten, nach höchsten Ansprüchen zusammengestellten Corps de Ballett Neues einzustudieren - reine Formballette im klassischen Stil waren das. Aber mein ‘Hamlet’ wurde dramatisch getanzt, desgleichen ‘Romeo und Julia’ - so wie Sie es kennen. Und das Teatro Colon mit seinen 5000 Plätzen war übervoll und jubelte! In der Kunst hat dieses begabte Volk, das Gäste aus aller Welt willkommen heißen darf, den rechten internationalen Geist.“ (Gespräch mit Tatjana Gsovsky anläßlich ihres kürzlich begangenen 50. Geburtstages, Ort unbekannt, Kopie vorhanden)
Diese Äußerungen sind einerseits als Genugtuung an die Adresse Ost-Berlins gerichtet, für die kommenden West-Berliner Aufgaben, die mit ihrer Gastinszenierung des Balletts *Der Idiot* während der Berliner Festwochen beginnen, legt sich Tatjana Gsovsky damit selbst einige Lorbeeren auf ihren Weg.

A.V.9. Die Berliner Festwochen

Wird von der Westberliner Regierung bzw. den Westalliierten der Zusammenbruch des Ostberliner Theaterlebens einerseits angestrebt, so erhält andererseits das Theater in Westberlin eine deutlich politisierte Aufgabe, um eine kulturelle Austrahlung in den Osten auszuüben. Nach Friedrich Luft hat Berlins Theater“...nicht nur dem Vergnügen der Einwohner zu dienen, jede Vorstellung fast geschieht in Notwehr und deutlichem Angriff gegen einen politischen Totalitätsanspruch” (1951,26).

Die ideologische Polarisierung von Ost- und Westberlin, von DDR und BRD, von Sowjetunion und Westalliierten, bringt Bewegung in das Ballettgeschehen Berlins. Durch die Instrumentalisierung dieser Kunstform als Propagandamittel erfährt die Ballettentwicklung der Stadt im Rahmen der ‘Berliner Festwochen’ in Westberlin eine neue Dynamik.

Die 1951 erstmals ins Leben gerufenen ‘Berliner Festwochen’ sollen, so der SPD-Kulturpolitiker Siegfried Niestriepke, “einerseits ... eine Reihe markanter künstlerischer Darbietungen aus dem Westen und dem Ausland nach Berlin bringen, andererseits sollten die Berliner und Orchester in ihnen mit repräsentativen Leistungen das hohe Niveau des Berliner Kunstlebens dokumentieren” (1956,161f.).

Die ersten Festwochen, dieses, durch internationale materielle Mittel (vgl. Müller 1981,44 und191) abgesicherte “Geschenk der westlichen Außenwelt an Berlin” (Jaesrich 1952,215), zeigen schon 1951 internationale Produktionen wie *Le Bourgois Gentilhomme* von Molière der Comédie Francaise aus Paris, *Oklahoma* von Hammerstein/Rodgers aus New York, *Die Bettler-Oper* von B. Britten aus Hamburg sowie *Medea* von Robinson Jeffers nach Euripides aus New York. Das Ballett ist ausschließlich mit der Städtischen Oper vertreten.

Jens Keith zeigt am 28.4.1951 mit *Die Weisse Rose* (ch: gemeinsam mit Gustav Blanck) seine letzte Produktion an der Städtischen Oper. An diesem Abend präsentiert sich Gustav Blanck, der frühere Ballettmeister Tatjana Gsovskys an der Staatsoper als neuer Ballettchef der Städtischen Oper und choreographiert *Der Feuervogel* (m: I. Strawinskij) und *Polowetzer Tänze* (m: A. Borodin) sowie am 30.9.1951 *Lysistrata* (m: Boris Blacher). In der Spielzeit 1951/52 folgen die Ballette *Scènes de Ballet* (m: I. Strawinsky), *Des Kaisers neue Kleider* (m: Jean Francaix) und *Sheherazade* (m: N.A. Rimskij-Korsakow).

Er verfügt mit Suse Preisser, Erwin Bredow, Peter van Dijk, Garbor Orban, Jockel Stahl und Lieselotte Köster u.a. über eine Ballettgruppe mit hohem Niveau, die in den folgenden Jahren durch den Weggang der Solistenriege der Staatsoper noch an Popularität und Vielseitigkeit zunehmen wird. Nach Horst Koegler ist die Arbeit von Gustav Blanck an der Städtischen Oper bis heute noch nicht richtig gewürdigt worden, da er mit seiner Arbeit "einige der tänzerischsten Choreographien des Berliner Repertoires beigesteuert ", und "vor allem – auch in seiner Schule – eine Erziehungsarbeit geleistet (hat, M.H.), die erst die Voraussetzung dafür geschaffen hat, daß das Ballettcorps der Städtischen Oper zu dem besten Opernballett in ganz Deutschland werden konnte" (1956,97f.). Auch wenn er eher Produktionen zeigt, die der leichteren Unterhaltung zuzuordnen sind, bereitet seine Arbeit einen Boden für die folgende choreographische Ära Tatjana Gsovskys an der Städtischen Oper. Schon an der Staatsoper in Ostberlin hatte er viel Grundlagenarbeit für Tatjana Gsovsky geleistet, hier wird sie wiederum auf die Ergebnisse seiner Fähigkeiten als "Erzieher zu exakter Tanztechnik" (Schimming 1954) aufbauen.

1952 beginnt eine Reihe von Ballettgastspielen in Westberlin und ermöglicht, zusammen mit den Ballettaufführungen von Berliner Ensembles, dem Berliner Publikum erstmalig den internationalen Vergleich.

Nachdem Tatjana Gsovsky mit *Apollon musagète* (m: I. Strawinski) am 30.8.1952 die Festwochen im Schillertheater eröffnet, präsentiert sie bereits am 1.9. als Eigenveranstaltung der Festwochen mit einem eigens zusammengestellten Ensemble im Hebbel-Theater *Der Idiot* (m: H. W. Henze) (vgl. C.I.).

Tatjana als Choreographin, von der sowjetischen Besatzungsmacht bzw. von den Kulturbehörden der DDR mehr oder weniger deutlich aus der Position der Ballettchefin gedrängt, wird nun von den Westalliierten und der Westberliner Regierung aufgrund ihrer im Ostteil der Stadt nicht geduldeten künstlerischen Einstellung als prädestinierte Vorzeigekünstlerin in die Propaganda der Festspielwochen eingebunden. Im Gegenteil zu den im Ostteil der Stadt erfahrenen künstlerischen Einschränkungen, schöpft sie nun mit dem Ballett *Der Idiot* vollkommen aus der unzensierten Fülle ihrer Phantasie, nimmt für sich die ganze Freiheit künstlerischer Gestaltung heraus. Hauptsächlich durch dieses Ballett, in dem sie provokant klassischen Tanz neben das gesprochene Wort auf die Bühne bringt, wird sie – freiheitliches Denken demonstrierend

- zu einem ‚Aushängeschild' für neues Ballett im „Schaufenster des freien Berlins", das seinen festen Platz in den Berliner Festwochen der nächsten Jahre innehat und „zu den wenigen markanten Zügen im jährlich wechselnden Gesicht dieser Monstreschau" (Koegler 1956,95) gehört.

Und doch beginnt gleichzeitig in diesem Jahr die Reihe der Gastspiele, die insbesondere für Tatjana Gsovsky zu einem schweren Prüfstein ihrer Arbeiten werden wird. Sie werden mit großer Spannung erwartet. Nach der Premiere der Städtischen Oper mit *Turandot* (m: v. Einem) und *Pulcinella* (m: Strawinsky) in der Choreographie von Jens Keith schreibt Hermann Reuschel: „Die Berliner Festwochen sind mit den ersten bodenständigen Ballettinszenierungen gewiß erst ins Vorfeld der zu erwartenden tänzerischen Attraktionen gelangt. Denn um den Rangersten in diesem ausgiebigen Berliner Tanzturnier werden wohl nur die Londoner Sadler's Wells und das New York City Center Ballett erfolgreich konkurrieren können." (1952) Die Choreographie von Gustav Blanck wird zwar wohlwollend bewertet (vgl. Tagesspiegel 2.9.1952), der Fokus ist damit jedoch auf die bevorstehenden ausländischen Gastspiele gerichtet.

Am 3.9.1952 zeigt sich zum ersten Mal in Berlin das New York City Ballet im Schiller Theater und in der Städtischen Oper mit Ballettszenen nach Musik von Bach, Bizet, Chabrier, Copland, Hindemith, Prokofjew, Ravel, Strawinsky, Tschaikovskij und erlebt einen großen Erfolg. Exemplarisch für die Aufnahme durch die Rezensenten sei hier die Stuttgarter Zeitung genannt: „Bis dahin also waren die Premieren nicht ohne Strapazen. Dann aber folgte der erste Abend des New-York-City-Center-Balletts. Seinen Triumph zu beschreiben, reichen die Superlative nicht aus. Die Musikalität und die unglaubliche Präzision der tänzerischen Leistungen begeisterten von den ersten Takten von Hindemiths ‚Vier Temperamenten' an" (-rt. 1952).

Choreographien des Klassischen Balletts werden 1952 in der Presse mit der ‚Ausdruckstanzbewegung' verglichen, und die an Mary Wigman und Laban gewohnten Augen entdecken Bekanntes in den neuen Formen der aus Amerika kommenden Klassischen Ballettwerke. So fällt in der Rezeption der Werke George Balanchines, gerade unter dem Aspekt einer bis dahin fast ausschließlichen Gewöhnung der Berliner Zuschauer an die Choreographien Tatjana Gsovskys, die Beurteilung der Ballette unter dem Blickwinkel einer gelungenen Durchdringung von Klassischem Ballett und Ausdruckstanz auf. Anhand der expressiven und akrobatischen Gruppendarstellungen von George Balanchine wird der Vergleich zu den Arbeiten von Laban und Mary

Wigman gezogen (vgl. Pfeiffer 5.9.1952). Walter Kaul urteilt, daß sich in den Produktionen klassischer Tanz mit dem modernen Ausdruckstanz verbindet und sogar Spuren von Dalcroze und der Eurythmie zu finden sind (vgl. 4.9.1952).

Neben dem Jubel sind auch kritische Stimmen zu hören, die die gezeigte Perfektion in Frage stellen und „ein Lob auf die Unvollkommenheit der Alten Welt“ (ea in: Der Abend 4.9.1952) aussprechen:

„Stimmt irgend etwas nicht? Es stimmt alles zu gut. (...) Die letzte Gruppentänzerin ist störungsfrei vielseitig verwendbar, wie es sich für Produkte moderner Fließbandproduktionen versteht. Das heißt nicht, daß diese Tänzerinnen ‚seelenlos‘ seien. Ganz im Gegenteil, sie sind, wie alle genormten Produkte des Maschinenzeitalters, in jeder Hinsicht fehlerfrei.“ (ea in: Der Abend 4.9.1952)

Einige Tage später schon gastiert am 29.9.1952 das Sadler’s Wells Ballet aus London in der Städtischen Oper mit *Ballettszenen* nach Musik von Bliss, Meyerbeer, Ravel, Strawinskij und erstmals in Berlin das Ballett *Giselle* (m: Adolphe Adam) mit Margot Fonteyn in der Titelpartie.

Das Sadlers Wells, „als Paradebeispiel einer relativ jungen nationalen Ballettkultur“ (Koegler 1984,10) verursachte nach Kurt Peters „mit ‚Checkmate‘ und ‚Symphonic Variations‘ ungeheure Aufregung (1985,55)“.

Tatjana Gsovskys ‚Wiedererscheinen‘ als Choreographin im Westteil der Stadt und die Auftritte der ausländischen Gruppen sind die markanten Ballettereignisse in Berlin 1952.

Tatjana Gsovskys ‚Reifung’ ist soweit gediehen, daß sich ihre Erfahrungen mit dem ‚freien Tanz‘ und dem Klassischen Tanz, als auch ihre Erlebnisse in der Vor- und Nachkriegszeit zu einer künstlerischen Kraft formen können. Mit dem Ballett *Der Idiot* stellt sich der ‚Berliner Stil‘ in seiner ersten Produktion dar.

Aus diesem Grund wird in den folgenden Ausführungen eine differenzierte Betrachtung der Komponenten dieses Stils vorgenommen.

B. DIE KOMPONENTEN DES ‚BERLINER STILS'

B.I. Berlin und das Klassische Ballett 1953 – 1955

Im Rahmen der sich immer weiter manifestierenden Polarisierung von Ost und West erfährt auch der Bereich Tanz im Ausbau Berlins zu einem kulturellen ‚Aushängeschild' in den folgenden Jahren ein erhöhtes Interesse. Der Klassische Tanz im besonderen ist die vorherrschende Tanzform der Fünfziger Jahre in Berlin. Das verdeutlicht sich sowohl an den Produktionen der Städtischen Oper Berlin, als auch an den Präsentationen der Gastspiele ausländischer Gruppen.

Während der 3. Berliner Festwochen zeigt das ‚American National Ballet Theatre' im Titania Palast vom 1.9.- 6.9.1953 Ballettszenen nach Musik von Tschaikowskij, Banfield, Gould, Adam, Berstein, Chopin, Thompson, Prokofjew mit Choreographien von George Balanchine, William Dollar, Leonide Massine, Jerome Robbins, John Taras, Michel Fokine, Agnes de Mille, Antony Tudor und Marius Petipa.

Georg Zivier beschreibt die Aufführungen aus dem Ausland als Anschauung „des modernisierten Balletts". Während das alte Ballett „redend, flüsternd, singend, jauchzend" war, erscheint das Ballett, „wie es vor allem aus den USA zu uns kam, (...), – oft mit Zuhilfenahme der Pantomime – auch sarkastisch, tiefgründig, ekstatisch, depressiv, satirisch, gossenhaft-frivol oder exzentrisch" (1991). Er spricht damit eine sich nun beginnende neue ‚Sehweise' der Zuschauer für das Klassische Ballett an, die sich durch einen Vergleich der regelmäßigen ausländischen Produktionen zu den berlinerischen Arbeiten entwickeln kann. Da sich das romantische Repertoire des Klassischen Balletts erst im Beginn seiner Bekanntmachung und Verbreitung in Deutschland befindet, kann Georg Zivier hier mit „das alte Ballett", neben den zum Teil fragmentarisch gezeigten Formen der traditionellen Ballette wie Schwanensee bzw. Nußknacker, nur die bislang unter der Bezeichnung Klassisches Ballett bekannten Werke sowie Arbeiten von Jens Keith, Gustav Blanck und Tatjana Gsovsky als Vergleich heranziehen. Gerade Tatjana Gsovsky hat mit *Dornröschen*, *Don Quichotte* sowie *Romeo und Julia* diese abendfüllenden Werke in Berlin nach 1945 erstmals vorgestellt, ihre eigene Berufung auf die klassische Balletttradition macht sie zudem zum Bewertungsmaßstab.

Am 20.9.1953 hat *Hamlet* (m: Boris Blacher, vgl. B.V.2.1) als Festwochenproduktion nach dem Ballett *Choreomusica* (m: Mozart) in der Choreographie von Tatjana Gsovsky seine umjubelte Premiere. Sie wird zunehmend zur

„Hauptkraft des ‚Balletts“ (Peters 1984,56). Nach dem Sensationserfolg wird auf Veranlassung von Prof. Tiburtius, Kultursenator der Stadt Berlin, vom Intendanten der Städtischen Oper Tietjen das Ballett *Hamlet* in das Repertoire übernommen und erlebt am 13.11.1953 seine zweite Berliner Premiere. Wie sehr das zunehmende Bekanntwerden der ausländischen Ballettentwicklung aber auch die Arbeit Tatjana Gsovskys zum Maßstab der Beurteilung werden, zeigt die Reaktion auf ein Gastspiel von 50 Solisten aus Moskau und Leningrad des folgenden Jahres am 30. Mai 1954 in der Staatsoper in Ost-Berlin. Sie tanzen „Choreograhien in ältester Markartweise, so, als wäre der tänzerische Kalender in die Ära vor Diaghilew zurückgerückt worden. Die berühmte Ulanowa enttäuschte, einige der Tänzerinnen und Tänzer zeigten Temperament und hochgezüchtete artistische Cleverneß. Aber man hätte dem Berliner kritischen Publikum kaum schlagkräftiger demonstrieren können, daß für den tänzerischen Gedanken von Rußland her vor der Hand kein Auftrieb zu erwarten ist“ (Zivier in: Berliner Zeitung 1955).

Das Interesse an den Ballettgeschehnissen im Ostteil der Stadt wird durch die politische Unterbindung der Kontakte zwischen den Theatern der beiden Stadtteile und durch die jeweils politisch gefärbten und gefilterten Informationen eingeschränkt, mit den beiden Teilen Berlins tritt nun, nach Horst Koegler, die Spaltung der Ballettszene in einen West- und einen Ostteil am deutlichsten zutage (vgl. Koegler 1984,15). Im Osten der Stadt beherrschen mehr und mehr die von sowjetischen Pädagogen und Ballettmeistern inszenierten Klassiker das Repertoire, der Klassische Tanz folgt den Anforderungen des ‚Sozialistischen Realismus‘ (vgl. Kap. A.V.4.). Der von Horst Koegler angeführte Grund des Verzichts auf die Moderne aufgrund chronischen Divisenmangels (vgl. 1984,17), erscheint aufgrund der politischen Entwicklungen mit ihren deutlichen Vorgaben für die Programmgestaltungen der Theater unglaubwürdig. Die Übernahme abendfüllender Ballette aus der Sowjetunion ist Programm und nicht Kompensation des Defizits.

Da sich letztlich das Berliner Ballettgeschehen ganz auf Tatjana Gsovsky konzentriert, sie keine Anregungen aus dem Osten erhält und zunehmend tonangebend und maßgebend auch für das gesamte Bundesgebiet wird (vgl. Peters 1984,56), beschränke ich mich in den weiteren Ausführungen auf die Situation in Westberlin. Die Entwicklung im Ostteil der Stadt bleibt letztlich ohne nennenswerte Auswirkungen auf die Entwicklung des ‚Berliner Stils‘.

In der Presse wird inzwischen offen über die Situation des Balletts der Städtischen Oper diskutiert und gefragt, warum die Stadt bisher darauf verzichtet

hat, „der größten deutschen Choreographin eine ständige Wirkungsmöglichkeit zu geben“ (Lennig 1953). Es wäre unverständlich, daß sie nach Buenos Aires und an die Mailänder Scala geholt wird, Berlin ihr aber nichts weiter zu bieten hat, als den jährlichen Festwochenauftrag (vgl. Neue Zeitung 2.10. 1953). Sie selbst reagiert eher taktisch verhalten. In einer Antwort auf die Frage, was sie von einer eigenen Tanzbühne in Berlin halten würde, klingt Resignation an, wenn sie sagt: „Sehen Sie, sie sprechen so etwas so aus, als ob man über Nüsseknacken spricht. Das ist ein Traum. Ja, Träume realisieren sich sehr selten. Ich bin 53, und ich glaube nicht mehr an diese Realisation für mich. (...) Ja, es wäre jedoch mein Wunsch. Ich glaube, ich habe das Zeug dazu, junge Menschen zu leiten. Übrigens möchte ich niemals allein die Ballette einstudieren, ich möchte nur leiten. Ich möchte den Anfang machen, und weiter soll’s alleine leben“ (Gsovsky in: RIAS 1954).

Die zunehmende Bedeutung Tatjana Gsovskys verdeutlicht sich auch durch die Einladung des Balletts *Hamlet* nach Wien (vgl. Tagesspiegel 10.12.1954).

Wie DIE WELT berichtet, wird Tatjana Gsovsky ab 1. Februar von dem Intendanten der Städtischen Oper, Carl Ebert, als Trainingsmeisterin an die Städtische Oper verpflichtet, und in Zukunft weiterhin zu großen Ballettinszenierungen eingeladen werden (vgl. Die Welt 25.1.54). Damit hat Tatjana Gsovsky faktisch die Leitung der Ballettgruppe der Städtischen Oper übernommen, ohne selbst Ballettchefin zu sein; Gustav Blanck als offizieller Leiter tritt kaum noch in Erscheinung.

Welchen Stellenwert ihr von amtlicher Seite aus eingeräumt wird, zeigt sich in der Verleihung des Berliner Kunstpreises im März 1954.

Ein zwiespältiges Echo erfährt der Abend mit Gastchoreographien von Heinz Rosen *Die Dame und das Einhorn* (m: Jacques Chailley) sowie *L’Indifferent* (m: Hans Haug) am 10.4.1954 an der Städtischen Oper. Von einigen Rezensenten schwärmerisch bejubelt (vgl. Brendemühl 1954; Kroll 1954; Lehmann 1954), werden sie andererseits aufgrund der erfolgreichen choreographischen Aktivitäten Tatjana Gsovskys auch sehr in Frage gestellt:

„Neben den Choreographien der Gsovsky darf Heinz Rosens ‚Die Dame und das Einhorn‘ rangieren (nach einer Idee von Cocteau), während sein ‚Bilderraub‘ nicht als seriöse Tanzschöpfung gewertet werden kann“ (Zivier 1955).

Durch diesen Ballettabend wird allerdings der Stellenwert des Klassischen Balletts in der Tanzwelt Berlins zu dieser Zeit aufs neue klar hervorgehoben; Rudolf Brendemühl spricht sogar von einer „Glorifizierung des ‚Klassischen‘“(1954).

Als Ausdruck der sich immer deutlicher manifestierenden Westorientierung der Bundesrepublik darf ein Abend in der ‚Komödie am Kurfürstendamm' im Rahmen der Berliner Festwochen 1954 mit dem Titel: ‚Bilderbogen aus Amerika' mit Choreographien von Gert Reinholm und Jens Keith (m: Jerome Moross; Figurinen: George Grosz) gewertet werden. In drei Balladen, die thematisch keinen Zusammenhang haben, werden drei verschiedene Themen in den USA angesiedelt. Anhand dieses Abends wird der Versuch unternommen nordamerikanische Moralvorstellungen und Kultur zu verdeutlichen: In *Susanna und die Alten* (ch: Jens Keith), eine Adaption der „biblischen Geschichte von Susannas Schönheit" wird ihre „Standhaftigkeit gegenüber den unsittlichen Forderungen der babylonischen Richter, ihrer Verurteilung zum Tode und ihrer schließlichen Errettung durch den von Gott erleuchteten Daniel von einer Erweckungsversammlung im Mittelwesten Amerikas in der Art einer Amateurvorstellung" (Programmheft der Premiere) dargestellt. Die zweite Ballade *Der greinende Willie* (ch: Gert Reinholm) soll amerikanisches Leben aus der Sicht eines Marijuanarauchers zeigen, der in vier Träumen Reichtum, Berühmtheit, Macht und Laster erlebt (vgl. Programmheft der Premiere). Das dritte Stück des Abends *Rotkäppchen 54* „ist eine amerikanische Version des Grimmschen Märchens. Der Untertitel der englischen Ausgabe ist: Silly Symphonie, ein Hinweis auf die Walt-Disney-Filme" (Programmheft der Premiere). Diese Produktionen finden allerdings in der Presse keine besondere Erwähnung.

Nach der Premiere von *Pelleas und Melisande* (m: Max Baumann) sowie *Der Rote Mantel* (m: Luigi Nono) am 20.9.1954 im Rahmen der Festwochen (s. Kapitel B.V.3.1.), zeigt Tatjana Gsovsky als dritten Teil des Abends ihre bekannte, inzwischen acht Jahre alte, jedoch neu inszenierte Version des *Bolero*. Nach Lutz scheint es, als wollte sie das Publikum mit einem wirkungsvollen Abschluß etwas versöhnlich stimmen (vgl. Lutz 1954). Der *Bolero,* in einer leicht veränderten Version getanzt, verfehlt nicht seine neuerliche Wirkung. Statt einer Person, seinerzeit noch von Tatjana selbst getanzt mit der Ausstrahlung „einer mächtigen Persönlichkeit, die in ekstatischer Lebensfreude, fremd Hereinströmende in die Gewalt des eigenen Rhythmus reißt" (Vorlinde 1954) tanzt ein Paar, „das den Wirbel der Szene in der Spannung des Duos auffängt, reflektiert und stimuliert" und damit ist „der brilliant entwickelte Rausch womöglich noch furioser geworden" (Lietzmann 1954) zu einer Walpurgisnacht (vgl. Vorlinde 1954).

Daß dieser Bolero jedoch 1954 kaum noch eine vergleichbar große Erwähnung findet bzw. sogar enttäuscht (vgl. Zivier 1954), liegt sicherlich an den ersten beiden Stücken des Abends, die viel deutlicher die Sprache Tatjana Gsovskys und ihre künstlerische Entwicklung aufzeigen. Jedoch scheint sich auch ein Geschmackswandel beim Zuschauer vollzogen zu haben, denn „...die Berliner sind anspruchsvoller geworden. Was 1946 auch bei den Kennern helles Entzücken auslöste, erscheint acht Jahre später als ein Zugeständnis an den 08/15 - Zuschauer. Man delektiert sich jetzt an den „Gewagtheiten“ des „Pelleas und Melisande“ - Balletts von Max Baumann oder gar des „Roten Mantel“ von dem jungen venezianischen Avantgardisten Luigi Nono“ (Koegler 1958,94f).

Am 27.9.1954 erfolgt, ebenfalls im Rahmen der Berliner Festwochen, ein Gastspiel des ‚Grand Ballet du Marquis de Cuevas‘ im Titania Palast mit Ballettszenen nach Musik von Damase, Rietti, Serette, Tschaikowskij. Wie schon beim Gastspiel des „American National Ballet Theatre‘ ein Jahr zuvor, werden mit den Choreographen George Balanchine, Marius Petipa, Georg Skibine und John Taras auch dieses Mal wieder Werke das Klassischen Balletts gezeigt.

Allerdings kann sich Tatjana Gsovsky, insbesondere durch ihre Arbeiten *Pelleas und Melisande* sowie *Der Rote Mantel,* von anderen klassischen Ballettaufführungen differenzieren, in dem sie die Merkmale des ‚Berliner Stils‘ immer deutlicher herausarbeitet. Das Spannungsgefüge von freischaffender Künstlerin und einer sich zunehmend häufiger zeigenden ausländischen Konkurrenz ist für Tatjana Gsovsky ein fruchtbarer Nährboden, der ihrer eigenen choreographischen Ausformung zugute kommt. Gerade in den Choreographien, die dem ‚Berliner Stil‘ zuzuordnen sind, zeigt sich ihre ‚Modernität‘ in Vergleich zu den bisherigen Formen des Klassischen Balletts, das, wie Ilse Molzahn anläßlich des Gastspieles des ‚Grand Ballet du Marquis de Cuevas‘ sagt, „zwar heute noch getanzt wird, aber dort, wo es an den alten traditionellen Formen festgehalten hat, trotz allem nur noch wie das Denkmal einer großen Toten (gemeint ist hier die Tänzerin Pawlowa, M.H.) wirkt“ (Molzahn 1954).

Vornehmlich in einem Vergleich der Arbeiten Tatjana Gsovskys mit denen vom ‚Grand Ballet du Marquis de Cuevas‘ gezeigten Choreographien, verdeutlicht sich für Beda Prilipp der „Wettstreit Form- gegen Handlungsballett, und bescheinigt der ausländischen Gruppe einen gescheiterten Versuch „aus

der erstarrten theatralischen Tradition (...) heraus Anschluß an die Moderne zu finden“ (Prilipp 32.1.1954).

Das ‚Dramatische Ballett‘ Tatjana Gsovskys bildet den Maßstab in der Nebeneinanderstellung mit renommierten ausländischen Produktionen, technische Höchstleistungen allein können der Choreographin nicht zur Konkurrenz werden.

„Der große künstlerische Erfolg,“ so sagt Ilse Molzahn, „der Tatjana Gsovsky mit ihrem Ballettabend zuteil wurde, blieb dem Grand Ballet de Cuevas versagt, obwohl es an Perfektion, was die tänzerische Spitzenleistung anbelangte, nichts zu wünschen übrig ließ. Aber das ganze wirkte ein wenig abgelagert“ (Molzahn 1954).

Auch wenn Tatjana Gsovsky nicht Ballettchefin der Städtischen Oper ist, so wird das Berliner Ballettleben durch sie im wesentlichen geprägt. Sie hat ein großes Ballettpublikum gewonnen und an das Betrachten und Verstehen ihrer Werke herangeführt. Ihre Tänzerinnen und Tänzer können inzwischen ihre ‚Sprache‘ viel deutlicher ‚sprechen‘ und sind durch ihre unermüdliche pädagogische Arbeit technisch leistungsfähiger geworden, so daß Walter Lennig im September 1954 zu der Beurteilung gelangt: „Das Ballett der Städtischen Oper ist von Jahr zu Jahr besser geworden, es hat heute internationalen Rang, und wer möchte bestreiten, daß die fanatische Arbeit Tatjana Gsovskys daran wesentlichen Anteil hat“ (Lennig 22.9.1954).

B.II. Die Bildhaftigkeit - Das Ballett Hamlet

Im folgenden Kapitel wird das Ballett *Hamlet*, dessen Entstehungsgeschichte und szenisch/choreographische Umsetzung beschrieben. Anschließend möchte ich anhand dieser Choreographie unter dem Stichwort ‚Bildhaftigkeit‘ ein wesentliches, in allen Werken des ‚Berliner Stils‘ wiederzufindendes Kriterium veranschaulichen. Meine Ausführungen in A.I.2.2 zu den Theorien K.S. Stanislawskis und dem ‚Plastischen Ballett‘ bilden hierfür die Grundlage, insbesondere die Erkenntnisse zu der Arbeit Claudia Issatschenkos liefern einen unentbehrlichen Baustein im Verständnis der choreographisch/szenischen Arbeit Tatjana Gsovskys.

B.II.1. Die Entstehungsgeschichte

1953 wird Tatjana Gsovsky vom damaligen Berliner Kultursenator Prof. Tiburtius beauftragt, das Ballett *Hamlet* als Beitrag für die Berliner Festwochen im Titaniapalast zu inszenieren.

Die Vorgeschichte dieses Balletts reicht jedoch zurück bis in ihre choreographische Schaffensphase vor 1951 an der Berliner Staatsoper.
In einem Interview erinnert sich ihr Solotänzer Gert Reinholm, daß er Tatjana Gsovsky die Idee zu *Hamlet* gab. Er hatte Tatjana Gsovsky gegenüber einmal erwähnt, daß er gern nach seinen Erfahrungen mit der Rolle des Prometheus 1949 den Hamlet tanzen würde. Als der Intendant Dr. Hartmann in München die Choreographin um eine Uraufführung bittet, bietet sie ihm *Hamlet* an (vgl. Theobald 1993). Tatjana Gsovsky erarbeitet ein Libretto und in enger Zusammenarbeit mit ihr und dem Komponisten Boris Blacher, der für das Vorhaben gewonnen werden konnte, sowie Gert Reinholm entsteht das Ballett. Boris Blacher erweist sich nach Angaben von Gert Reinholm als ein idealer Partner für ein derartiges Unternehmen:
"Tatjana Gsovsky hatte bei allen Stücken, die sie sich vornahm, eine ganz klare Vorstellung: was auf der Bühne geschieht, wer auftritt und wie lange er auftritt und welche Aktionen stattfinden. Blacher war sofort hingerissen und hatte auch die Zweckgebundenheit der Komposition annehmen können. (...) Das Stück reifte gemeinsam mit Blacher, so daß hier die musikalischen, dramaturgischen und tänzerischen Möglichkeiten eine Symbiose eingingen. Es war eine ideale Zusammenarbeit." (Reinholm 1993)
Ungewöhnlicherweise ist eine Doppeluraufführung in München[10] und an der Berliner Staatsoper geplant. Doch in Berlin wird eine Aufführung des Balletts unterbunden, da es dort von den Kulturbehörden als zu dekadent abgelehnt wird (vgl. A.V.4.; A.V.5.). Gert Reinholm sagt später dazu: „Es war ... in Berlin eine kulturpolitische Entscheidung, daß dieses Stück weder von der Musik noch vom Thema her, der Richtung der DDR-Kultur geeignet erschien" (1993).
Diese Divergenz führt letztendlich zur Kündigung von Tatjana Gsovsky und ihrem Weggang aus Ost-Berlin. Mit ihr zusammen verlassen etliche Solotänzer und Solotänzerinnen das Ballettensemble.

Tatjana Gsovsky befindet sich gerade auf einer Tourneereise in Buenos Aires, als Gert Reinholm die Nachricht erhält, daß *Hamlet* nun in der Choreographie des neuen Chefchoreographen Viktor Gsovsky in München aufgeführt werden soll. Vielleicht denkt man nicht an eine Rückkehr von Tatjana Gsovsky; auf jeden Fall verursacht dieser Umstand einige Verwirrung und

[10] Viktor Gsovsky ist von 1950-52 als Choreograph an der Münchner Staatsoper tätig.

Ärger – die Uraufführung von Hamlet findet am 19.11.1950 in München statt. Libretto: Tatjana Gsovsky, Choreographie: Viktor Gsovsky.

Hamlet, in der Choreographie von Tatjana Gsovsky, erlebt dann am 13.11.1951 am Teatro Colón in Buenos Aires, Argentinien, mit Gert Reinholm in der Titelrolle, mit einem überwältigenden Erfolg seine Premiere.

Die Berliner Premiere im Rahmen der Berliner Festwochen findet zwei Jahre später am 20.9.1953 statt und wird zu „einem Triumph der Tanzkunst“ (Lehmann 1953). Rückblickend beschreibt Georg Zivier *Hamlet* als den Schaffenshöhepunkt von Tatjana Gsovsky und dieses Ballett als einen Markstein der Choreographie (vgl. 20.10.1965).

Tatjana Gsovsky ist die Möglichkeit gegeben, für diesen Ballettabend Tänzer und Tänzerinnen der Städtischen Oper einzusetzen. Neben Gisela Deege, sind es Lieselotte Köster und Jockel Stahl. Sie kann mit dem Ballett, Chor und den Solisten auf die erste Tänzergarnitur Deutschlands zurückgreifen, die den internationalen Vergleich nicht zu scheuen braucht (vgl. Koegler 22.9.1953).

Nach den Kontroversen von 1950 in Ostberlin wird nun 1953 mit der Westberliner Premiere *Hamlet* zu einem Standardwerk der modernen Tanzkunst (vgl. Zivier 1962), das Tatjana Gsovsky fortan viele Jahre lang mit Erfolg in vielen Ländern auf der ganzen Welt zeigen wird. Für die Tourneen des ‚Berliner Balletts’ (vgl. B.V.) ab 1955 erstellt Tatjana Gsovsky eine veränderte, gekürzte Fassung.

B.II.2. Das Ballett *Hamlet*

Um den anschließenden Ausführungen zur Bildhaftigkeit in den Choreographien Tatjana Gsovskys eine höhere Anschaulichkeit zu geben, soll nun der Versuch einer Beschreibung des Balletts *Hamlet* unternommen werden. Eine Rekonstruktion der Bewegungsabläufe ist jedoch nicht möglich.

<u>Hamlet</u>

Prolog:

Nach einer „Ballettpantomime mit kartenspielenden Kriegsknechten“ und „...einem deutenden Eintanz Horatios“ (Zivier 1953) zeigt sich der Geist des verstorbenen Königs. Er wirkt statuenhaft.

Darauf ruft Horatio den Prinzen Hamlet herbei. Hamlet „In langem Talar mit einem Buch in der Hand hat ... seine kontemplative Introduktion“ (Zivier 1953).

Der Geist schildert Hamlet, den Hergang seiner eigenen Ermordung. Hinter einer, durch die Verwendung von weißer Leinwand und Scheinwerfer transparent wirkenden Mauer, wird als Schattenriß der Mord als „...zwielichtig angestrahlte Schattenszene, das Treiben der sündigen Königin (...) und ihres Buhlen (...) markierend“ (Zivier 1953), dargestellt. Auf der anderen Seite der Bühne sieht Hamlet, vor dem Geist kniend, dem entlarvenden Schattenspiel zu. Schließlich nimmt er sein Schwert in beide Hände, es weist zu Boden. Der Geist steht hinter ihm, die linke Hand auf der Stirn des sich zurückbeugenden Hamlets, und mit seiner rechten Hand in die Ferne weisend.
Hamlet schwört dem Geist, den Mord des Vaters zu rächen, und nimmt den Wachen das Gelübde ab, über das Gesehene zu schweigen.

1. Bild :
Hamlet nimmt widerwillig an dem Krönungsfest teil. Die Königin selbst setzt dem König die Königskrone auf. Hamlet kniet vor seiner Mutter nieder und, die Mutter an den Hüften haltend, drückt er seine Sorge und seine Verzweiflung aus. In einem Pas de deux zeigt sich der König nun als Ebenbürtiger, die Königin haltender und stützender Ehemann und erhebt schließlich die Königin in einer großen Hebung über alle.
„Wie Unholde aus einer Saga (...) Königin und König. Beide in grauen, von barbarisch grellen Farben akzentuierten Trikots, er mit ruppigem Bart und zackiger Krone, sie mit faszinierend weher und grausamer Grundmimik, mit fesselnd charakterisierenden Paraden.“ (Zivier 1953) Um den auf einem Podest stehenden Thron ist eine große Tür mit einem Stoff drapiert. Auf diesem setzt sich aufrecht und breitbeinig der König, die Macht demonstrierend und auskostend. Die Königin sitzt zu seiner Linken auf einem mit Stoff verhüllten Sockel.
Die Gesichter der Hofdamen, Hofherren und Soldaten sind neutral, gesichtslos. Sie tragen ovale Scheiben vor ihren Gesichtern und werden dadurch zu einer undifferenzierbaren, unpersönlichen Menschenmenge, zu einer beweglichen Kulisse. Mit gleichförmigen, statisch wirkenden Armhaltungen erscheint die Hofgesellschaft mitunter wie Puppen, die in Gruppen herumstehen.
„Neben ihnen das schuldige Paar, Getriebene von Lebens- und Machtgier, ihre Unschuld niederkämpfend bis zum bitteren Ende ... der Tanzchor nimmt ihre Motive auf und verdeutlicht sie, so in der bildhaften Übertragung des Gegeneinander von König und Hamlet...“ (K.R. 1953)

Auf diesem Fest verabschiedet sich der junge Laertes für seine Reise nach Frankreich vom König. Rechts neben dem König auf seinem Thron stehend erleben Ophelia und ihr Vater Polonius die Abschiedsszene.

Als der König seinen Neffen und Stiefsohn Hamlet auffordert in die festliche Fröhlichkeit der anderen einzustimmen, verläßt Hamlet den Saal. Da hat Polonius den Einfall eine Komödiantentruppe zu bestellen, die Hamlets düstere Stimmung verscheuchen soll. Schnell wird Hamlet zurückgerufen. Als Theater im Theater gestaltet Tatjana Gsovsky tänzerisch jene Tragödie, die der Geist Hamlet geschildert hat. Hamlet kann aus der Haltung des Königs bei diesem Schauspiel über dessen Schuld oder Unschuld an dem Mord Gewißheit gewinnen.

Besessen von diesem Vorhaben, stößt er die liebende Ophelia zurück und rät ihr, angewidert vom Tun und Treiben der Menschen, in ein Kloster zu gehen. Sein Leben gehört nicht mehr ihm, sondern der ihm auferlegten Rache.

Dieser Dialog ist in Form eines ‚Pas de deux' gestellt. Das „Helldunkel des Liebesduos, mit ... jäh ausbrechender und immer wieder gezügelter Leidenschaft" (K.R. in Telegraf 22.9.1953) bestimmt diesen tänzerischen Dialog. Klassische Schritte, Pirouetten, Arabesken und Sprünge werden mit dem Ausdruck der emotionalen Zustände beider zu einer „Ausdrucksstärke der Aktionen" (Zivier 1953) verschmolzen. Nicht nur die Gesichter, sondern auch der Oberkörper, die Armhaltungen und die Gestik der Hände verdeutlichen die Gefühle, sei es während einer ‚Atitude' oder in einer Hebung. Einerseits zeigt sich diese ‚Schritt-Gefühlskomposition' in der Bewegung, in den ineinander übergehenden Schritten, anderseits verdeutlicht sich die Ausdrucksplastizität in der Erstellung von Posen. „Akrobatische Tricks stehen manchmal gesucht und gewollt in der Choreographie, manchmal großartig im Fluß" (Peters 1956). In diesem ‚Pas de deux', der geprägt ist von der Ambivalenz Hamlets und der zärtlichen Anhänglichkeit und schließlich in der Verzweiflung Ophelias, wird die klassische Ballettschritttechnik nur insofern verwendet, als sie der Sichtbarmachung des Gefühlskonfliktes Hamlets und dem Unverständnis und der Verzweiflung Ophelias dient.

So ist er einerseits stützend und sie haltend, dann jedoch hängt sie mehr an ihm als er sie hält bzw. er weist sie ganz ab. Die Posen, die Tatjana Gsovsky wählt, um diese Zerrissenheit Hamlets und die Tragik Ophelias darzustellen, findet sie außerhalb des gängigen Ballettkodex.

So verwendet sie z.B. die klassische Figur der Arabesque, jedoch nur um mit ihr den verzweifelten Versuch Ophelias zu verdeutlichen, sich an ihn zu hän-

gen, indem sie sich mit beiden Händen an seiner rechten Schulter festhält. Sie gerät dabei vollkommen aus dem Gleichgewicht, hat sich aus der Achse geschoben, ist also ganz auf ihn angewiesen, um nicht zu fallen. Hamlet hebt denselben Arm, den sie an der Schulter umklammert, gestreckt steil nach oben und macht mit der Gesamtheit seines Oberkörpers, seines abgewendeten Kopfes sowie dem anderen Arm und der Hand seine ganze Abweisung deutlich. Ihr Blick ist in dieser Pose auf seine nach oben ausgestreckte, Zurückweisung demonstrierende rechte Hand gerichtet.

An anderer Stelle kniet Hamlet vor Ophelia, hält sie mit einer Hand am linken Bein auf dem sie steht, mit der anderen ihr rechtwinklig angezogenes rechtes Bein (‚Passé'), während sie sich mit der linken Hand auf seine rechte Schulter stützt und mit der rechten Hand ihren Mund bedeckt, als wolle sie Worte unterdrücken. Ihr Blick ist dabei geradeaus, nach vorn gerichtet, und doch gleichzeitig leicht nach innen gewandt, ihr Gesicht fast emotionslos.

Immer wieder trennt sich das Paar, werden weitläufige Raumwege zurückgelegt, um wieder zueinander zu finden, als ob sie die Spannung nach einer erneuten Verwringung nicht mehr aushalten könnten.

2. Bild:

„Monolog Hamlets" und „Mausefalle"

Vor dem Königshof wird die von Hamlet einstudierte Tragödie aufgeführt. Mit einer dem Thron ähnlichen Kulisse, ein großes Tor aus Stoff drapiert, wird rechts neben dem Königsthron die Szene für das Schauspiel hergerichtet. Zu beiden Seiten auf der Bühne sind in Reihen Soldaten mit Lanzen postiert.

Während der König auf und die Königin neben seinem Thron sitzen und dem Schauspiel zusehen, befindet sich der Prinz zum Teil mitten im Geschehen des Schaupiels und läßt dabei den König, der seine eigene Tat dargestellt sieht und sich entlarvt fühlt, nicht aus den Augen.

Die darauffolgende Lanzenszene symbolisiert den seelischen Kampf zwischen Hamlet und dem König. „Nach der decouvrierenden Vorstellung der Schauspieler entwickelt sie (Tatjana Gsovsky, M.H.) die Machtprobe Hamlet-König zur leidenschaftlich-rasanten Auseinandersetzung" (Brendemühl 1953). „Der Kulminationspunkt der Hamlet-Tragödie wird ... durch ein bizarres Duell zwischen Hamlet und dem König gespiegelt." (Zivier 1953)

26 Landsknechte kommen von der Hinterbühne im Block im Gleichschritt nach vorne mit ihren Lanzen, die sie rhythmisch auf den Boden aufschlagen. Dieser Block öffnet sich und teilt sich nach rechts und nach links. Die Männer

formieren sich mit ihren Lanzen so, daß eine Rundtreppe entsteht, über die der König heraufsteigt. „Metallstangen-Equilibristik symbolisiert den Machtkomplex des Königs“ (Berkamanis 1956). Hamlet und König klimmen in dem Versuch sich einander zu übergipfeln in rasantem Tempo über die quer gehaltenen Lanzen der Wachsoldaten. Aufsteigend und abstürzend versuchen sie beide einander die Höhe abzugewinnen. Immer wieder werden durch die Landsknechte mit ihren Metallstangen neue Formen auf der Bühne erstellt. Ein offenes Viereck bildet z.B. eine Burg mit Zinnen, über die der König, über die Schultern der Männer im Karrée laufend, von Hamlet auf dem Boden bedroht wird. Als der König herunter springt, befindet sich Hamlet dahinter. An anderer Stelle werden Gefängnisgitter durch gekreuzte und aufgestellte Lanzen gebildet, mit dem König dahinter im Gefängnis, und Hamlet davor ihn anklagend.

Wie triumphierend steht an einer Stelle der König auf den Schultern der Soldaten, den rechten Arm siegessicher erhoben, während Hamlet, den Körper mit dem rechten Arm etwas vom Boden abhebend und mit dem linken Arm nach ihm ausstreckend, vor ihm am Boden ausgestreckt liegt.

„Monolog des Königs“ und
„Bei der Königin“

Nach einem getanzten Monolog des Königs zeigt die nächste Szene die Königin allein in ihrem Schlafgemach, als Polonius ihr den Prinzen meldet.

Sie fürchtet die Auseinandersetzung mit dem anklägerisch-widersetzlichen Sohn und bittet Polonius, sich hier im Gemach zu verstecken. Dann empfängt sie Hamlet und sucht ihm liebevoll Trost zuzusprechen.

In dekorativen Posen liegt die Königin auf der Liege, auf dem Bauch oder im Spagat längs über der Liege.

Doch Hamlet überschüttet sie mit Vorwürfen, daß sie in Blutschande mit dem Bruder ihres ermordeten Gatten lebe.

Auf der Liege stehend zeigt er ihr auf dem Amulett, welches er am Hals trägt, das Bild seines getöteten Vaters. Zuerst in einer fragenden Hand/Armhaltung, doch dann zunehmend anklagend verdeutlicht er seine drängende Anfrage an seine Mutter. Sie weicht, ebenfalls auf der Liege liegend, zurück und verharrt einen Moment in abwartender, durchaus haßerfüllten Position, bis sie dann eine neue Pose einnimmt, die ihre Ergriffenheit sichtbar macht. Sich dem noch auf der Liege stehenden Hamlet zuwendend, setzt sie sich auf. Ihr Oberkörper ist leicht nach hinten gebeugt, der linke Arm in seine Richtung

ausgestreckt, als wollte sie ihm weisen, ihr nicht noch näher zu ‚kommen', während ihre rechte Hand auf ihrem Oberkörper, fast an ihrem Hals liegt und die Betroffenheit, ja Beklemmung dieser Begegnung und Offenbarung sichtbar macht.

Ungesehen von der Königin, erscheint ihm wieder der Geist und mahnt an die Erfüllung seines Gelübdes. Um den Schwur zu wiederholen, greift Hamlet nach seinem Schwert, und erschreckt ruft die Königin um Hilfe. Als darauf Polonius aus seinem Versteck hervorstürzt, hält Hamlet ihn für den König und ersticht ihn. Auf den Lärm hin eilt Ophelia herbei und sieht, daß Hamlet ihren Vater ermordet hat. Bei diesem Anblick verwirren sich ihre Sinne.

In dem nun folgenden Solo löst sich das Haar von Ophelia, ihr Haarblumenkranz fällt zu Boden.

„In den beiden großen Szenen mit Ophelia bricht sie (Tatjana Gsovsky, M.H.) kühn mit dem klassischen Formkanon und stößt in neue Ausdrucksbereiche vor" (Koegler 1953) „... die Preparationen in der Choreographie der Ophelia (sind, M.H.) unerfreulich...(...) illusionszerstörend." (Peters 1956) Es verschmelzen „geistige Ausdruckskraft und ausgefeilte Ballett-Technik zur Einheit" (Saarbrücker Zeitung 22.5.1956).

Ophelia bewegt sich zwar noch auf Spitze, ihr Tanz besteht jedoch aus unkonventionellen Schrittfolgen. Die klassische Ballettfigur ‚Attitude' wird z.B. mit einem Bein auf der Spitze stehend verwendet und das andere angewinkelt hinter dem Körper gehoben. Der sonst im klassischen Tanz betont aufrechte Oberkörper wird bis in die Waagerechte nach vorn gebeugt, die Arme sind mit gespreizten Fingern wie hilfesuchend vollkommen zur Seite gestreckt. Der Blick ist starr auf die zerstreuten Blumen am Boden gerichtet.

Eine andere Pose zeigt Ophelia mit beiden Füßen ‚auf Spitze' stehend, das linke Bein ist etwas vor der Körperachse gebeugt, das rechte hinter ihr lang gestreckt. Der Oberkörper, etwas nach vorn geneigt, bildet eine Verlängerung des rechten nach hinten gestreckten Beines. Auch der rechte Arm, lang ausgestreckt, verlängert diese von rechtem Bein und Öberkörper betonte lange Linie. Der linke Arm ist seitwärts und angewinkelt, die Hand liegt fast auf der linken Schulter. Der Kopf ist stark rückwärts geneigt, so daß der Blick von Ophelia nach oben gerichtet ist. Trotz dieser unbewegten Pose geht von ihr eine große Dynamik, ein Strömen von dem ausgestreckten Bein über Kopf und rechten Arm aus. Die innere Zerrissenheit Ophelias wird aufs Eindrücklichste deutlich; größte Bewegung bei gleichzeitiger Statik.

„Ophelias Tod“

Im Sterben nimmt Ophelia mit ihrem Körper die Wellenbewegungen des Wassers auf, macht sie sichtbar, wird so eins mit dem Wasser.

3. Bild:

„Auf dem Friedhof“

Hamlet heimlich aus dem Exil zurückgekehrt, sieht auf dem Friedhof zwei trinkende und rabiat tanzende Totengräber, die gerade das Grab für Ophelia ausheben. Hamlet weiß nichts von ihrem Tod. „Die Totengräberszene war in eine Atmosphäre makabrer Verwesungslyrik eingebettet.“ (Kreuther 1953) Das Solo des Totengräbers mit seinem Spaten, selbst wie der Tod geschminkt, enthält virtuose Sprünge und ein teils groteskes Spiel mit einem Totenschädel.

Dieser rollt Hamlet vor die Füße. Er nimmt ihn auf, und beginnt ihn philosophierend zu betrachten. Da naht der Trauerzug mit der Leiche Ophelias.

Laertes beklagt den unseligen Tod seiner Schwester. Hamlet, aus seinen Gedanken aufschreckend, sieht sich dem Königspaar inmitten des Trauergefolges gegenüber. Die Bühne ist in diesem Moment wie zweigeteilt. Diagonal zwischen Hamlet, der auf der vorderen linken Bühnenhälfte kniet und dem Königspaar rechts hinten, jeweils im Scheinwerferkegel, befindet sich hinter einer Sandaufschüttung das Grab für Ophelia. Vier Träger bringen Ophelia zum Grab und legen sie hinein.

Da erst erkennt Hamlet, daß der gebrachte Leichnam Ophelia ist. Er „hebt den Kopf der leblosen Ophelia in Schmerz und Sehnsucht bei der Grabesszene so zu sich heran, daß er gleich einem fahlen Lichtstrahl oberhalb des gedachten Erdrandes sichtbar wird“ (Brendemühl 1953).

Der König hält die in seinen Armen zur Seite sinkende Königin.

Laertes fordert Hamlet, als den Mörder seiner Schwester, zum Zweikampf.

Für Hamlet antwortet der König, der dann mit Laertes allein, tückische Vorbereitungen für das Duell trifft: In einer Schale vermischt er Wein mit Gift und vergiftet auch die Spitze von Laertes Degen.

„Der Zweikampf“

König und Königin sitzen wieder auf ihren Plätzen auf bzw. neben dem Thron und sehen dem Duell zu.

„Mit klirrender Eleganz und ganz und gar tänzerisch kam dann der Degenkampf zwischen Hamlet und Laertes.“ (Zivier 1953)

Eine Schale Wein wird der Königin gebracht. Als die Königin Hamlet aus der ihm zugedachten Schale zutrinkt, wirkt das Gift. Dann trifft die tödliche Degenspitze den Prinzen und, nach dem Waffenwechsel der Fechtenden, auch Laertes. Sterbend klagen sie den König als Schuldigen an, und nun endlich, da der Kelch des Leides voll ist, findet Hamlet die Kraft, sein Gelübde einzulösen und die Rache zu vollziehen. Er tritt hinter den Thron, erhebt den Dolch. Doch auch er selbst ist tödlich getroffen. Er nimmt Abschied von seinen Freunden und segnet Dänemarks Krone. „Die getanzte Tragödie schließt gipfelnd in der Erhöhung Hamlets, der, auf den Schultern der Soldaten, die verlorene Krone erhebt, aber sie sich nicht mehr aufs Haupt setzen kann, sondern sterbend zurückfällt.“ (Fabian 1962)

„Visionär schreiten am Schluß die Toten des Tanzdramas aus dem dunklen Hintergrund hervor, nehmen Hamlet in ihren Bannkreis, in dessen Mitte die Krone Dänemarks als das Bleibende, Unveräußerliche ruht“ (Brendemühl 1953) Gemeinsam gehen sie von der Bühne ab.

B.II.3. Tatjana Gsovskys Arbeit mit Bildern

Tatjana Gsovsky arbeitet mit Bildern auf verschiedenen Ebenen:

Sie setzt die Handlung innerhalb des von ihr in drei Bildern unterteilten Shakespearestoffes wiederum in Bilder um, die dekorativ und in ihrer Symbolik gehaltvoll sind. Sie beeindrucken durch die Deutlichkeit ihrer Aussagekraft, machen sich in ihrem visuellen Ausdruck verständlich sowohl auf der Ebene des intellektuellen als auch des emotionalen Gehaltes. Teils übergangslos schiebt sich ein szenisch-choreographisches Bild in bzw. an das nächste. Tatjana Gsovsky überrascht durch Effekte, die sie durch eine wirkungsvolle Handhabung und Integration von Tanz, Bühne und Requisiten zu einem Gesamtbild erzielt.

So etwa die Schattenszene im Prolog in der im Schattenbild silhouettenhaft die Ermordung des Königs gezeigt wird, der gleichzeitig als Geist mit Hamlet dem Geschehen zusieht. Ein Bild im Bild, wobei sich im Betrachten beider Szenen der Kontext des Gesamtbildes entschlüsselt.

Die bewußte Verwendung von Masken, Kostümdetails und Bühnenbildandeutungen gerade in der Krönungsszene, ergeben zusammen ein dekoratives, zum Teil aber auch symbolträchtiges Gesamtbild (vgl. B.I.8.).

Daß Tatjana Gsovsky besonders mit Lichteffekten ihre Choreographie zu unterstützen und darin eine fast malerische Komponente in die Szenen zu brin-

gen weiß, verdeutlicht sich in der Sterbeszene bzw. bei der Beerdigung Ophelias.
Die als „Mausefalle“ bezeichnete Szene wird durch den Einsatz von 26 Statisten mit Lanzen zu einem neuen, sich stetig verändernden, lebenden Bild, in dem die beiden Protagonisten agieren. Jede neu entstehende Ansicht dieser Szene bringt spannungsreich die Beziehungs- und Gefühlsmomente, das Ringen um die Macht von Hamlet und König zum Ausdruck. Gerade die Verwendung der Lanzen erlaubt einen überraschenden visuellen Effekt nach dem anderen. Die dekorativen Lanzenkonstellationen werden derart zu einem wirkungsvollen unterstützenden Instrument der Handlungserläuterung.

Schon 1959, anläßlich der Premiere des Balletts *Goyescas* wird Tatjana Gsovskys Choreographie „die Eindringlichkeit flächiger Bildkompositonen“ (-h- 20.9.1947) zugesprochen. Und Klaus Geitel vergleicht ihre Choreographien mit einem Bilderbuch, „... in denen es nicht zu lesen, sondern zu blättern galt, um von der Macht der Bilder überwältigt zu werden“ (25.6.1966).
Tatjana Gsovsky komponiert Schritte, Figuren, Requisiten und Bühnenbild zu einem Bild, als ob sie Farben und Formen auf eine Leinwand bringt. Sie sieht die Bühne gleichsam wie ein immer neu zu erschaffendes, zu strukturierendes Bild, das zum Betrachten, zum ‚Lesen‘ einlädt. Diese Art Theater, und Ballett insbesondere, zu sehen und zu gestalten, ist ihr schon seit ihren ersten choreographischen Versuchen eigen. Schon 1940 sagt sie: „...der Tanz soll als Bild wirken”. Wie sehr sie in der choreographischen Arbeit von der Vorstellung eines Bildes und dessen Farben geleitet wird, veranschaulicht ihre folgende Aussage: „Bevor noch das Ballett auf der Bühne gestellt ist, gestalte ich es bis in alle Einzelheiten vor,(...).Ich vertiefe mich in den dramatischen Ablauf des Ganzen, vergegenwärtige mir die Figuren, ihr Tun, ihre Situation, ich setze ihre Charaktere, ihre Gefühle in Bewegung und Farbe um. Ein Ballett muß von der Farbe und der Bewegung her komponiert werden“ (1948,12-13).
Gert Reinholm berichtet, wenn eine Idee zu einem Ballett geboren war, hatte sie sofort eine Vielzahl von Bildern und Szenen vor ihrem inneren Auge, die dann nur noch durch Tänzerkörper ‘nachgemalt’, geformt werden mußten.
Tatjana Gsovsky „kommen ihre wesentlichen Inspirationen aus dem Bildhaften“, sagt Georg Zivier. “Man hat das Gefühl, daß diese Künstlerin von einer unerhörten Fülle von Visionen bedrängt ist, daß sie immer nur einen Teil ihrer Eingebungen auf die Tanzbühne bringen kann“ (Zivier 1958,88).

Diese „unerhörte Fülle von Visionen“, von der Georg Zivier spricht, ist die eine Ebene, in der sich der Umgang mit Bildern in den Arbeiten Tatjana Gsovskys zeigt. Diese bildhaften Visionen erschließen sich für sie nach Horst Koegler aus ihrem großen Wissen und Verständnis der modernen bildenden Kunst:
„Her genuine knowledge of and deep insight into the problems of modern art have shaped her compositions, but it is needles to try to trace them to a certain painter or sculptor, as they are undoubtedly a product of her own, overwhelmingly fertile imagination. Indeed, observing her ‘danced pictures’, one is tempted to ask if her unusually strong talent for picturesque grouping has not harmed her gift of inventing continuous movements. If ever the chapter about the influence of modern art on choreography is written, a long paragraph must be dedicated to her work. In this respect she is not easily to be compared to any other choreographer anywhere.” (Oktober 1955,71)
Die von Horst Koegler hier angesprochene mögliche generelle Beeinflussung der Choreographien Tatjana Gsovskys durch die moderne Kunst soll an dieser Stelle unbearbeitet bleiben - eine kunsthistorische Untersuchung des ‚Berliner Stils‘ würde den Rahmen sprengen -, doch die von ihm genannte mögliche Behinderung ihres Bewegungsflußes in ihrem choreographischen Duktus durch eine zu große Fokussierung auf die Posen- und Gruppenformierung wird in den folgenden Ausführungen immer wieder aufschimmern, denn eine weitere Ebene im Umgang mit Bildern ist die Art, wie sie die Choreographie mit den Tänzern und Tänzerinnen bildhaft modelliert. Hierin liegt eine spezifische Eigenart ihrer choreographischen Handschrift, die ich als ‚Bildhaftigkeit’ bezeichne, um damit die in den folgenden Ausführungen deutlich werdenden Bezüge zu den Arbeiten ihrer Mutter hervorzuheben.

B.II.4. Die ‚Bildhaftigkeit‘ Tatjana Gsovskys

„Eins ist gewiß: Tatjana Gsovsky war stets eine Träumerin, beladen mit Visionen von großer Bildhaftigkeit“, sagt Klaus Geitel. „Aber diese Bildhaftigkeit schien eher statisch als dynamisch. Es war, als könne sie sich nicht zum Bewegungsfluß lösen und erlösen. Immer glaubte man, die Hand der Choreographin in ihre Ballette hineingreifen zu sehen, um die tanzenden Figuren der stets hochdramatischen Handlung neu aufzuziehen, sie in Gang zu setzen und ihnen - von außen - neue Impulse zu geben“ (Geitel 1966,45).
Klaus Geitel hebt hervor, was als ein Charakteristikum Tatjana Gsovskys in ihrer choreographischen Handschrift zu verzeichnen ist: ihre ‚Bildhaftigkeit‘.

Sie schafft durch Gruppen- und Paarbildungen ganz eigene, in sich bildhafte, teils skulpturale und akrobatische Konstellationen, die neben den Aktionen eine fast statisch anmutende Ruhe und Ornamentik in die Choreographie bringen.

Abbildung 1 – *Hamlet* (Lieselotte Köster, Gert Reinholm)

Dieser Moment verdeutlicht die zum Bild erstarrten emotionalen Gehalte: die Mutter bittet ihren Sohn, fleht ihn an. Dabei ist sie derart mit ihm verstrickt, daß seine Anlehnung und Hilflosigkeit sie aus dem Gleichgewicht bringt. Die Welt steht für sie fast Kopf.

Tana Herzberg, ab 1951 Tänzerin und von 1956 bis 1965 Solistin und Protagonistin einiger Uraufführungen an der Städtischen Oper von Tatjana

Gsovsky, beschreibt schon 1952 anläßlich einer Aufführung von *Apollon musagète* diesen von Bildern bzw. Posen geprägten choreographischen Stil: „Die Choreographie empfand ich oft nur als eine Aneinanderreihung sehr schöner und wirkungsvoller Posen. (Besonders im Pas de deux störte mich das). Es war nicht so, daß sich die Posen aus dem Tanz heraus ergaben, sondern mir kam es vor, als seien die Posen als das Wichtigste angesehen worden. Zwar ist Tatjana im Herausfinden origineller und linienmäßig wunderbar harmonisierender Stellungen fast einmalig, aber diesmal wurde es dadurch zu sehr zerstückelt. Die Einheit wurde zerstört. Man merkte zu oft das Bemühen: Seht, was für eine schöne Stellung! Dann kamen ein paar Schritte und dann wurde eine neue Pose gezeigt" (private Tagebuchaufzeichnungen).

Diese Beobachtung von Tana Herzberg wird von verschiedenen Rezensenten bestätigt. So sagt Eberhard Rebling Tatjana Gsovsky „...zelibrierte ... tänzerische und akrobatische Posen und Bewegungsfolgen" (1980,173). Helmut Schmidt-Garre beschreibt dieses Phänomen ebenfalls: „In Tatjana Gsovskys Choreographie zerfällt alles in lauter kleine Gesten, die zusammen ein unruhiges Mosaik bilden, ohne daß sich eine fließende Bewegung entwickeln will" (1956).

Anläßlich der Erstaufführung Medusa 1958 bemerkt U. Müller: Es ist ein „... Stil, der nicht im üblichen Sinne tänzerisch ist, indem eine Vielzahl guter Bildgruppen aneinandergefügt werden (...) Hierbei verfällt die Choreographie leicht in ästhetische Formspielerei..." (1958).

Verschiedenste Kritiker und Zeitzeugen betonen also, daß Tatjana Gsovskys choreographische Arbeiten Bewegungsdynamik vermissen lassen und sich eher in einer statuarischen Bildersprache darstellen.

Der Einsatz von deutlich akrobatisch anmutenden Posen und Körperkonstellationen bildet sich gegen Ende der fünfziger Jahre zum Teil noch stärker aus, so daß anläßlich der Premiere von *Schwarze Sonne* von einer „Akrobatischen Entmenschlichung" in Tatjana Gsovskys Choreographie gesprochen wird (Stuckenschmidt 1959,340), bzw. ihre „Besessenheit (,) ... die Solisten in Gruppen, Gesten, Positionen und Posen von geradezu sadomasochistischem Charakter" hinein zu zwingen, hervorgehoben wird (Kotschenreuther 1959). Ebenfalls zu dieser Premiere erläutert Beda Prilipp: "DIESE HÄUFUNG der ungeheuren Gefühle durch Ballettformen wiederzugeben, ist fraglos unmöglich. Frau Gsovsky sucht und findet den Ausweg nicht im dramatischen Ausdruckstanz, sondern in der Akrobatik. ... Diese Entwicklung von Frau

Gsovskys Regie hat sich seit langem vorbereitet; sie scheint jetzt auf einem Punkt angelangt, der nicht mehr zu überbieten ist" (24.9.1959).
Besonders im Rückblick auf das gesamte Schaffen Tatjana Gsovskys findet diese Besonderheit ihrer choreographischen Handschrift Erwähnung. So spricht Horst Koegler von ihrem Tanzstil als einer „abenteuerlichen kühnen Mischung aus klassisch-akademischen Elementen, expressionistischen Ausdrucksgebärden, plastisch-skulpturalen Posen, akrobatischen Kontorsionen und rein dekorativer Ornamentik" (1994,27). Und Klaus Geitel, der die Arbeiten von Tatjana Gsovsky über die Jahre bis zu ihrem Ausscheiden aus der Deutschen Oper Berlin 1965 verfolgte, erläutert rückblickend: „Aus starren choreographischen Kompositionen wurden störrische, in denen der Tanz sich nur noch widerwillig vom Platz bewegt" (Geitel 25.6.1966).

B.II.5. Die Wurzeln ihrer ‚Bildhaftigkeit'

In dieser Art Schrittfolgen zusammenzustellen, die „... primär bildlich-plastisch und nicht dynamisch-kinetisch orientiert" waren (Koegler 1966), verdeutlicht sich der choreographische Hintergrund Tatjana Gsovskys. Er wird durch ihre Lehrjahre als Plastische Tänzerin in der Schule und Tanzgruppe ihrer Mutter sowie durch die Entwicklungen der 'modernen Tanzszene' in Rußland entscheidend mitbestimmt. Die im Kapitel A.I.2.7 dargestellten Arbeiten mit lebenden Bildern im ‚Plastischen Ballett' finden hier ihren Auswirkungen. Tatjana Gsovsky kann ihre in Rußland gemachten Erfahrungen nutzen, um sie zunehmend in ihre Choreographien einzuflechten.
Hinsichtlich dieser bildlich-plastischen Ausformung verweise ich auf meine Ausführungen in den Kapiteln A.I.2.3, A.I.2.4 sowie A.I.4.1 und A.I.4.2.
Tatjana Gsovsky wurde Ende der Vierziger Jahre während ihrer Tätigkeit an der Staatsoper, durch die russischen Besatzer mit eben jenen Restriktionen konfrontiert, die in Rußland Mitte der Zwanziger Jahre ihr vorläufiges Ende mit der von Stalin verordneten Ausrichtung auf den Sozialistischen Realismus zum Stillstand der Entwicklungen erlebten; ab 1952 konnte sie diese Entwicklung für sich in Westberlin fortsetzen.
Mit ihrer Bildhaftigkeit, ihrer ‚bewegenden' Statuarik innerhalb einer von klassischen und modernen Bewegungsduktus geprägten Choreographie, schlägt Tatjana Gsovsky in ihrer szenisch-choreographischen Arbeit gleichsam eine Brücke von der Avantgardebewegung im Tanz der Zeit vor und nach der russischen Revolution und der Entwicklung des klassischen Tanzes nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland.

Abbildung 2 - *Hamlet* (Gisela Deege, Gert Reinholm)

In dieser Pose wird der verzweifelte Versuch Ophelias sichtbar, Hamlet zur Einsicht und Umkehr zu bewegen. Sie, die ganz aus dem Gleichgewicht geraten ist, hängt mit ihrem ganzen Gewicht an ihm und wird für Hamlet zu einer unerträglich Belastung. Er weist sie von sich. Die zurückweisende Hand wird zum Fokus ihrer Wahrnehmung – sie verfällt danach dem Wahnsinn.

B.II.6. Die Intentionen ihrer ‚Bildhaftigkeit'

Die durch Tänzerkörper konstellierten Imaginationen in geformte Posen dienen Tatjana Gsovsky dazu, das Geschehen zu komprimieren und unterstreichen ihre dramaturgischen Intentionen mit dem Fokus auf den Konflikt der Handlung (vgl. VI.4.). Diese Tanzbilder wollen das Unaussprechliche und das Unausgesprochene vergegenwärtigen. Sie sind nicht so sehr in der Handlung aber in der ‚alogischen' Bewegtheit der Seele begründet, und bilden nicht

eine vorgegebene Wirklichkeit ab, sondern machen die Beziehungen der Menschen zu dieser Wirklichkeit sichtbar (vgl. Steinbeck 10.10.1965).

Die zu Bildern verharrten Menschen regen die Phantasie an und gleichzeitig emotional auf. Die Zuschauer werden immer wieder aufgefordert innezuhalten, sich in diese Bilderwelt ‚einzufühlen‘ und die Spannungsgefüge bzw. die Gefühle der handelnden Personen – verdichtet in expressiven Posen und Gestik - auf sich wirken zu lassen. Sie schafft in ihren Balletten fortwährend atmosphärische, mitunter dekorative Bilder, in die man sich, wie Gerhard Bohner sagt, versenken muß (vgl. 1991,146). In diesen Zäsuren verdichtet sie ihre Dramaturgie als zum Stillstand gekommene Handlung, und läßt den Tänzern und Zuschauern gleichermaßen Zeit zum Eindringen in den szenischen Moment. Die „plastisch-skulpturalen“ Posen bündeln szenisch die Aussagen des Geschehens, und werden dadurch zu einem Fokus. Für einen Moment lang offenbart sich in der Ruhe des Geschehens in einem bildhaften Brennpunkt die interaktionelle Beziehung sowohl zwischen den einzelnen Akteuren auf der Bühne als auch zwischen Bühne und Publikum; dadurch schafft Tatjana Gsovsky choreographische Augenblicke der einfühlsamen Verbindung, d.h. die Pose dient für den Augenblick als emotionale ‚Brücke‘, als bildhaft plastischer Kontakt zwischen Tänzer und Zuschauer.

Wie ist es zu erklären, daß Tatjana Gsovskys Choreographien gerade unter dem Aspekt ihrer bildhaften, akrobatisch-statuarischen choreographischen ‚Sprache‘ in dieser Zeit einen derartigen Zuspruch erleben?

Als ein Baustein zum Verständnis des Erfolges von Tatjana Gsovskys ‚Bildsprache‘ sind die folgenden Ausführungen zu verstehen unter dem Blickpunkt: die Fünfziger Jahre als eine Zeit der aufkommenden ‚Visualisierung‘. Die starke Fokussierung der Menschen auf die Aufnahme von optischen Reizen und sich neu entwickelnder Sehgewohnheiten der Menschen im Nachkriegsdeutschland ist ein Aspekt, der mit in die Einschätzung der Wirkung Tatjana Gsovskys Bildhaftigkeit mit einbezogen werden sollte:
Die Propaganda der Nationalsozialisten bedient sich in den Dreißiger und Vierziger Jahren ausführlich den vorhandenen visuellen Möglichkeiten wie Film, Zeitungen und Zeitschriften. Eine starke Emotionalität hervorrufende, pathoshafte Bildhaftigkeit ist dem deutschen Publikum von daher geläufig. Die Ästhetik der Nazis, die sich in den bildenden Künsten in besonderer Weise

plastisch und statuarisch veranschaulicht, ist ein vertrauter Ausdruck, eine bekannte Form der Ansprache und Information. Sowohl in der Malerei als auch in der Plastik werden den Menschen Monumentalität und Realismus nationalsozialistischer Prägung präsentiert. Diese Gewohnheit der Menschen anzusehen, zu betrachten, Informationen optisch zu erfassen, kommt nach dem Zweiten Weltkrieg bei gleichzeitiger Verdrängung einer konstruktiven Vergangenheitsbewältigung der Vermittlung ‚neuer Werte‘ durch die Alliierten zugute. Das enorme Verlangen der Menschen nach Information und Unterhaltung wird von den Alliierten durch eine außergewöhnliche Förderung der gedruckten Medien befriedigt. Hermann Glaser spricht sogar von einer „Zeitschrifteneuphorie“ (Glaser 1997,84), die dem Kommunikationsbedürfnis, „das jeden herkömmlichen Rahmen sprengte, auf anregende, motivierende Weise“ (Glaser 1997,86) entgegenkommt.

Nach dem Krieg sind die amerikanischen Originalmagazine sehr bald als deutsche ‚Kopien‘ in den deutschen Buchauslagen zu kaufen und auch nach der Währungsreform können eine Reihe wichtiger Literatur- und Kulturzeitschriften überleben. 1949 steigt die Zahl der Zeitungen von 150 auf fast 550, bis Ende 1950 nochmals um 80 (vgl. Glaser 1997,261). Die Orientierung vieler Zeitschriften an ihren amerikanischen ‚Modellen‘, wie z.B. die Zeitschriften HEUTE und SPIEGEL nach ihren Vorbildern LIFE und TIME (vgl. Willeth 1989,81), beschert der deutschen Bevölkerung zum großen Teil eine Informationspräsentation, die hauptsächlich über Bilder aufzunehmen ist. Die Aufmachung der Magazine regt das Erkennen von Nachrichten über Fotos an und schult die Leser so im schnellen Erfassen der zu vermittelnden Inhalte.

Beispielhaft für die zunehmende optisch-anschauliche Orientierung der Informationsvermittlung ist die am 24.6.1952 erstmals erscheinende BILDZEITUNG, die in ihrer ersten Aufmachung ähnlich einer Tagesillustrierten, vorrangig große Fotos und zurückhaltende Textinformationen präsentiert, und damit dem aufkommenden Fernsehen gleich, die Leser vornehmlich bildlich ansprechen will. Mitte der Fünfziger Jahre erreichen verschiedene wöchentlich erscheinende Nachrichtenmagazine mit Illustriertencharakter Millionen von Leser (vgl. Hermand 1986,325).

Von Anfang an erlebt die TAGESSCHAU, deren erster Jahresrückblick 1952 wie die BILDZEITUNG aufgemacht ist, neben den Spielfilmen einen hohen Zuspruch. 1955 werden 100.000 Fernsehteilnehmer registriert und im Oktober 1957 wird die Einmillionengrenze, Ende 1958 die Zweimillionengrenze erreicht (vgl. Glaser 1997,268).

Neben den Printmedien erfährt das Medium Film, schon für die Nazis ein hochsubventioniertes Mittel der Propagandaführung, als ‚deutscher Film' auch nach dem Zweiten Weltkrieg ein sehr großes Interesse. In der Wahl der Themen und ihrer Darstellungen zeigt sich in den Fünfziger Jahren eine Veränderung hin zu stärkerer Betonung des dekorativen Aspekts der verwendeten Bilder. Die beliebten Heimatfilme setzen das wirkungsvolle Bild zur ästhetischen Betrachtung ganz bewußt ein.

„Während die Trümmerfilme vor der Währungsreform sich um eine Auseinandersetzung mit Daseinsnot und unverarbeiteter Vergangenheitsbewältigung bemühten, dominierten nun Filme, die die Realität illusionistisch verzerrten oder traumbildartig auflösten, die über das Zeitgeschehen einen ‚verunklarten Schleier' breiteten. Ob Kriegsereignisse oder Flüchtlingsschicksal, Justizirrtum oder Liebesleidenschaft: Immer wurde eine Scheinwelt vorgetäuscht,..." (Glaser 1997,282).

Die drei Westmächte bringen nach Kriegsende ihre eigenen Filme verstärkt in die deutschen Kinos, der amerikanische Film und der französische Film finden in den Fünfziger Jahren weiterhin ein besonders hohes Interesse beim deutschen Publikum. Mit Einführung des Farbfilms und des Breitwandverfahrens erlebt die Filmindustrie einen außerordentlichen Zustrom von Kinobesuchern. Erst als sich in den späten Fünfziger Jahren mehr und mehr Menschen einen Fernseher anschaffen, schwächt sich die westdeutsche Filmindustrie wieder ab. Schließlich entwickelt sich das Fernsehen in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre zur beliebtesten Freizeitbeschäftigung und führt zu einem rapiden Rückgang der Zuschauerzahlen in den Kinos (vgl. Glaser 1997,282).

B.II.7. Exkurs: Der Photograph Siegfried Enkelmann

Ebenfalls in den Fünfziger Jahren beginnt die Photographie für die Menschen in der BRD zu einer beliebten Freizeitbeschäftigung zu werden. Damit verbunden ist eine Auseinandersetzung mit den Gehalten dieser Form der bildenden Künste und eine sich verbreitende Ästhetik in der Bildbetrachtung. Das Photographieren als Schulung des analysierenden Blickes von Bildaufteilung und Komposition fördert eine sensibilisierte Rezeptionsfähigkeit von Bildinhalten und eine Beschäftigung mit dem Bild als Kunstobjekt. Die Photographie als Kunstgegenstand wird gesellschaftsfähig.

In diesem Zusammenhang soll kurz die langwährende Zusammenarbeit des Tanzphotographen Siegfried Enkelmann und Tatjana Gsovsky erwähnt werden. Seine Arbeit begleitet ihre Zeit als Choreographin. Er, der niemals Tän-

zer war und als Photograph Autodidakt, dem der Ballettphotograph Gert Weigelt bestätigt, seinen eigenen Stil gefunden zu haben (Interview 30.10.1997), ist mit dem choreographischen Stil Tatjana Gsovskys eng verbunden. Siegfried Enkelmann prägte mit seiner Arbeit schon bereits seit der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg die Tanzphotographie und deren Ästhetik. „Dramatik und der theatrale Moment“ (Weigelt in einem Interview 30.10.1997) in seinen Photographien zeichnet ihn in besonderer Weise aus, und es gelingt ihm, „das Unsichtbare hinter der Bewegung, den Tänzer auch als Menschen sichtbar zu machen“ (PhotoMagazin 2/1956).
In seinen Aufnahmen von Werken Tatjana Gsovskys bleibt die Dynamik der Bewegungen, die sich in den Posen veranschaulichen, im photographischen Prozess nicht auf der Strecke. Seine Photos übertragen beim Betrachten sogleich den tänzerischen Impetus (vgl. Weigelt, Interview 30.10.1997), und doch wird in seinen Bildern ihr statuarisch-akrobatischer Stil deutlich sichtbar. Seine Fähigkeit, Bewegungsmomente des Tanzes im ‚Stillstand‘ sichtbar zu machen, korrespondiert mit ihren tänzerischen Aktionen, die sich in Posen und Augenblicken der scheinbaren Bewegungslosigkeit offenbaren. Die überaus häufige und regelmäßige Zusammenarbeit von Siegfried Enkelmann und Tatjana Gsovsky kann als ein Hinweis für eine wechelseitige Befruchtung seiner Arbeit durch die Formgestaltung ihrer Choreographien gewertet werden. Ihre ‚Bildhaftigkeit‘ kommt seiner tänzerisch-photographischen Sehweise sehr entgegen. Siegfried Enkelmann erlebt die Ästhetik von Tatjana Gsovskys Ballette als Inspiration für seine Kunst - Tatjana Gsovsky, als eine zutiefst von ästhetischen Vorstellungen geprägte Choreographin, ist ihm freundschaftlich sehr verbunden und schöpft auch Anregungen aus seinen ‚photographischen Rückmeldungen‘. Die Ergebnisse ihrer gemeinsamen Arbeit – die Bildhaftigkeit Tatjana Gsovskys dokumentierend - ist gleichsam repräsentativ für einen wesentlichen Teil ihrer choreographischen Handschrift. Letztlich bildet sein tanzphotographisches Oeuvre der Werke Tatjana Gsovskys den Hauptteil dessen dar, was an ‚An-sichtbarem‘ von ihren vielen Balletten im ‚Berliner Stil‘ übrigbleibt.

Ein weiterer Aspekt, der die optische Orientierung der Menschen in der BRD der fünfziger Jahre veranschaulicht, ist die große Verbreitung der Comic-Heft-Kultur. 1948, noch aus den USA importiert, werden schon bald eigene deutsche Versionen und Titelfiguren produziert. Ab 1952 setzt ein wahrer Boom in

der Comic-Strip-Industrie ein, bis schließlich 1953/54 bereits 80 Comic Strips in regelmäßigen Heftchenserien, und wenig später dann über 100 erschienen (vgl. Hermand 1986,350). Obwohl sich die Mehrzahl dieser Heftchen an jugendliche Leser wendet, ist eine Beeinflussung der breiten Bevölkerung nicht von der Hand zu weisen. Im gleichen Zeitraum nimmt die Verbreitung von Reklamen durch Bilder im täglichen Leben rasant zu, der Bilderwelt der Werbung wird ein großes Interesse entgegengebracht.

Gerade die Gestaltung der Comics verdeutlicht auf anschauliche Weise eine sich immens verbreitende Sehgewohnheit: Informationserfassung anhand eindeutig zu verstehender, aufs Wesentliche reduzierte Zeichnungen. Bild für Bild wird eine Handlung geschildert, ohne daß eine genaue Bewegungsdarstellung verwendet wird. Die Spannungsverhältnisse der ‚handelnden‘ Personen müssen mittels der eingefrorenen Aktion der Situation und einzelner Worte in Sprechblasen verstanden werden, erst eine Abfolge von mehreren Bildern verdeutlicht eine Handlung. Diese zum Teil äußerst einfachen, besonders eingängig bzw. mitunter stark vereinfacht und plakativ dargestellten Szenen, fordern bzw. formen eine Sehgewohnheit, die zum schnellen Erfassen von Bedeutungen verhilft. Wie eine szenische Aufbereitung in Filmschnittmanier, jedoch mit weit größeren Intervallen, wird der Betrachter gefordert, in schnellen Zeit- und Raumsprüngen trotzdem noch einem Handlungsfaden zu folgen.

Das zeigt deutliche Parallelen zu Tatjana Gsovskys Art, Szenen zum Teil ohne Übergänge aneinanderzureihen. Sie bedient sich mit ihrer statuarischen Bildhaftigkeit jener comic- bzw. filmschnittartigen Erzählmanier, um auf ihre Art den ‚Fortgang‘ von Handlung zu verdeutlichen (vgl. B.I.4.). Posen, Bilder und Szenen, mittels des klassischen Schrittmaterials plastisch und scharf gezeichnet, vermitteln in zum Teil raschem Wechsel Informationen, die vom Zuschauer schnell aufgenommen und zu einem ‚Handlungsfaden‘ verknüpft werden. Tatjana Gsovsky kommt damit der besonders bis in die Mitte der fünfziger Jahre sich entwickelnden Weise der Menschen im Allgemeinen entgegen Informationen aufzunehmen.

Abbildung 3 - *Hamlet* (Liselotte Köster, Gert Reinholm)

Hamlet zeigt seiner Mutter das Foto seines ermordeten Vaters und wirft ihr vor, mit dem Mörder in Blutschande zu leben. Die Königin ist erschüttert und möchte mit den Geschehnissen nicht mehr konfrontiert werden. In der erhöhten Position Hamlets wird die Wichtigkeit seiner Aktion deutlich.

Der wesentlichste Gesichtspunkt der Wirkung von Tatjana Gsovskys Bildhaftigkeit verdeutlicht sich jedoch in Aussagen von Wilfried Hofmann anläßlich einer *Hamlet*aufführung: „Es ist ein Werk, das in seinen stärksten Szenen von symbolschweren Posen und Regieeffekten einer ehemals modernen

Schule profitiert...“ (1963) bzw.: „Miss Gsovsky profits from images of heavy symbolic weight, but fails when it comes to make a dance of it“ (6.2.1963).
Es ist der Symbolgehalt der dargestellten Posen, die in einer für die Zuschauer ungewohnt deutlichen Weise Blicke auf Menschen und ‘Einblicke‘ in deren Psyche zulassen.

Diese “Schockästhetik” (-h- 1947), das völlig ungewohnte Öffentlich-machen emotionaler, und durch die Körperlichkeit zum Teil sexuell assoziierter Konstellationen, sind psychisch schockierend und interessant zugleich. Die Zuschauer können ihre eigenen Sehnsüchte und psychischen Befindlichkeiten auf die zur Skulpturen erstarrten Tänzer projizieren. Die Betroffenheit psychisch bestürzend offenbarter Augenblicke läßt zu einem großen Teil die Faszination für Tatjana Gsovskys skulpturalen Bildhaftigkeit verständlich werden.
Die in dieser Arbeit vorgestellten Fotos verschiedenster Ballette im ‚Berliner Stil’ veranschaulichen diesen Aspekt.

B.III. Die Dramaturgie Tatjana Gsovskys und der Surrealismus

Als charakteristische untrennbare Merkmale des ‚Berliner Stils‘ wurden unter den Stichworten ‚Synthetischer Tanz‘ (vgl. A.I.4.1; A.I.4.2) und ‚Bildhaftigkeit‘ (vgl. B.I.2.) zwei wesentliche Elemente dargestellt, die innerhalb den zu untersuchenden theatralen Zeichen als kinetisch formieren.
Als eine von mir vorgenommene Erweiterung des zugrunde gelegten theoretischen Konzepts soll nun die Untersuchung der speziellen Handlungsdramaturgie Tatjana Gsovskys vorgenommen werden, da sie als ein weiteres wichtiges Kriterium stilistischer Zuordnung jener Werke anzusehen ist, die unter dem ‚Berliner Stil‘ einzuordnen sind.
Die Darlegung der Dramaturgie Tatjana Gsovskys, ihre Auseinandersetzung mit narrativen, literarischen Vorlagen und damit ihres Verständnisses von Drama, führt notwendigerweise zur Beschreibung der Berührungspunkte mit Begriffen der Tiefenpsychologie.
Eine anschließende Beleuchtung ihrer choreographischen Handschrift unter dem Aspekt der Kunstströmung des Surrealismus erfolgt in Anbetracht ihrer engen inhaltlichen Verbundenheit mit tiefenpsychologischen Inhalten und aufgrund der immer wieder zu findenden Hinweise in verschiedenen Rezensionen.

B.III.1. Tatjana Gsovsky und das einaktige Ballett

„...schwelgerisch und üppig kam der Tanz in den Balletten der Gsovsky niemals einher (...) Schlank blieb ihre Arbeit, durchsichtig; ausgespart jedes Geglitzer, asketisch beinahe und abweisend“ (Geitel 1971), erinnert sich Klaus Geitel anläßlich ihres siebzigsten Geburtstages und hebt in der Rückschau auf ihr Gesamtwerk in der Anzahl von abendfüllenden Stücken besonders die einaktigen Choreographien hervor. Er spricht von Balletten, die in einer erst viel später benannten Form - der Minimal Art – gestaltet sind, die sich aber immer noch deutlich als Tanzkunst zu erkennen geben und die Handlungsstränge weiterhin dramatisch kraftvoll verstricken und lösen (vgl. in: Deutsche Oper 1984).

Formal fällt in der Betrachtung der Werke des ‚Berliner Stils‘ in dem hier zu untersuchenden Zeitraum von 1952 bis 1965 die Kürze der Ballette auf. Tatjana Gsovsky beschränkt sich auf eine Dauer, die 50 Minuten kaum überschreitet.

Ballettabende mit zwei oder drei verschiedenen Stücken sind in der Zeit nach Kriegsende gängige Theaterpraxis (vgl. Kapitel A.V.3, A.V.4 und A.V.5). Erstaunlich ist daneben die Tatsache, daß die mehraktigen Ballette der Spätromantik, die sogenannten ‚Klassiker‘ des Balletts wie *Dornröschen, Don Quichotte* sowie auch *Romeo und Julia* nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland von Tatjana Gsovsky selbst mit großem Erfolg vorgestellt werden. Neben der Produktion *Abraxas* (ch: Janine Charrat) ist es hauptsächlich Tatjana Gsovsky, die die abendfüllenden Ballette dem Berliner Publikum in den ersten Nachkriegsjahren mit einer vielversprechenden Resonanz präsentiert. Doch sie geht diesen Weg nicht weiter.

Unter den Choreographien Tatjana Gsovskys, die sie während des Krieges für Essen und Leipzig erstellt, ist bereits eine Anzahl kurzer Stücke enthalten. Nach dem Zweiten Weltkrieg dann choreographiert sie mit *Daphnis und Chloe*, *Der Pfeil*, *Nobilissima Visione* und *Prometheus* in den ersten Jahren an der Berliner Staatsoper weitere kurze Choreographien.

Tatjana Gsovskys erste ‚choreographischen Schuljahre‘ bei ihrer Mutter dürften ein bedeutendes Kriterium für ihre bevorzugte dramaturgische Vorgehensweise sein. Sie lernt hier zum einen die Erstellung von komprimierten Szenen und Choreographien in der Arbeit ihrer Mutter für die Varietébühnen kennen. Dort erfährt sie, wie in kürzester Zeit dem Publikum die Zusammenhänge einer einfachen Handlung deutlich gemacht werden können und wie

dafür eine Komprimierung der Zusammenhänge auf kurze, schnell zu erfassende Szenen erforderlich ist. An der ‚Berliner Scala' und im ‚Wintergarten' kann sie erste eigene choreographische Erfahrungen unter Varietégegebenheiten machen. Auch die Arbeiten für die Tourneegruppe ‚Gsovsky Ballett' müssen aufgrund der Anzahl der an den Tourneen der beteiligten Tänzerinnen und Tänzer kurz sein; ab 1955, mit der Gründung des ‚Berliner Balletts', ist sie mit gleichen Gegebenheiten konfrontiert. Kurze Ballette lassen sich für eine reisende Gruppe flexibler zu einem Programm zusammenstellen, außerdem ermöglichen kurze Ballette eine größere Flexibilität in der Programmgestaltung im Falle von krankheitsbedingten Ausfällen der Tänzer. Auch die Tatsache, daß sie in ihren Balletten hauptsächlich auf solistische Leistungen aufbaut, ist mitbestimmend für den zeitlichen Rahmen.
Eine wesentliche Beeinflussung erfolgt zum anderen sicherlich durch die Zusammenarbeit mit ihrem Mann Viktor in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, der ihr seine Erfahrungen mit Michail Fokine, d.h. dessen konzeptionelle Ideen für kurze Ballette zugänglich macht; die Vorstellungen der ‚Ballets Russes' 1929 in Berlin hat sie mit Sicherheit besucht. Die große Anzahl von einaktigen Balletten in ihrem Gesamtoeuvre läßt den Schluß zu, daß sie sich diesbezüglich in der Tradition der ‚Ballets Russes' befindet, deren Repertoire in den Tourneen hauptsächlich aus kurzen Balletten besteht.

Durch die Begegnung mit 16 Balletten von Serge Lifar, die sie 1950 in Buenos Aires sieht, erfährt sie schließlich eine große Bestätigung, ja Begeisterung für kurze Ballette, insbesondere für das Ballett *Phèdre* (vgl. Brief an Klaus Geitel, als Kopie vorhanden). Durch diese Auseinandersetzung mit den Balletten Serge Lifars, kann sie ihren Standpunkt deutlicher bestimmen. Sie ist sich bezüglich ihrer eigenen dramaturgischen Form sicherer geworden. In einem Brief an Dore Hoyer schreibt sie 1952 : „Das Jahr in Buenos Aires, die längere Zeit in Paris ließen mich sehr viel sehen und sehr vieles ablehnen. Ich glaube es ist die Zeit, unerbittlich und knapp zu werden."
Diese ‚unerbittlichen und knappen' Arbeiten, als getanzte Kurzformen des Dramas, werden nach 1952 typisch für Tatjana Gsovskys Choreographien im ‚Berliner Stil'; das getanzte Kurzdrama wird ihr eigentliches Metier.

B.III.2. Tatjana Gsovsky und das „Dramatische Ballett"

„Für die Art ihrer ureigenen Konzeption hat sie selbst die Formulierung ‚Dramatisches Ballett' gefunden. (...) Eine ganz besondere Kraft der Imagination wie auch der Ausformung wurde in jenen Choreographien

wie auch der Ausformung wurde in jenen Choreographien offenbar, die die bedeutendsten Themen der Weltliteratur der Tanzbühne dienstbar machen sollte.“ (Zivier 1965)

Tatjana Gsovsky wählt für ihre Ballette, sie spricht auch von „Ballett-Theater“ (1962), Stoffe der Weltliteratur wie u.a. *Der Idiot*, *Hamlet*, *Pelleas und Melisande*, *Orest-Sage*, *Lulu*, *Othello*, *Tristan*. Einige Werke werden durch sie erstmals als Ballette gezeigt. Sie erstellt die Libretti zu ihren Balletten meist selbst und gewährleistet dadurch jenen „Vermittlungsprozeß eines Stoffes bzw. einer Handlung oder eines Geschehens unter einem besonderen Anliegen“, den Winfried Kirsch als Dramaturgie definiert (1996,113). Um ihr ‚besonderes Anliegen‘ in ihren Balletten, ihre Dramaturgie zu ergründen, ist es notwendig, ihre Sichtweise vom Drama zu beleuchten:
Sie unterscheidet für sich zwei Formen des Dramas: „Die Geschichte des Theaters kennt das Drama aus einem Zustand und das aus einer Handlung. Es steht für mich, daß die frühen Dramatiker ihre Tragödien wie ein Bild erschufen, als Spannung in der Fläche. Alle Zustandsdramatik wirkt in die Tiefe, alle Aktionsdramatik in die Breite (...) Ich ziehe den ersten Fall vor.“ (Tatjana Gsovsky 1947)
Für sie ist die erste Form, die „**Zustandsdramatik**“, gleich einem dramatischen Tatbestand, in den der Tänzer und die Zuschauer wie mitten hinein in eine bestimmte Situation gestellt werden. Wie ein Schlaglicht wird der Fokus auf einen Moment der Aktion geworfen, um in dieser Situation den dramatischen Gehalt auszuloten und zu verdeutlichen. Daraus kann sich dann gegebenenfalls der Ablauf eines Balletts entfalten, wenn nicht die Darstellung des Zustandes der Inhalt des eigentlichen Ballettes ist. Notwendigerweise liegt der Schwerpunkt auf der Darstellung der Akteure und deren Korrelation und verlangt ein besonderes Augenmerk auf die Konturierung der verschiedenen Charaktere. In der sich ergebenden Spannung durch die Unterschiede dieser Charaktere liegt der Kern der Handlung. Zustandsdramatik beinhaltet gleichsam die detaillierte Zeichnung der handelnden Personen.
Die „**Aktionsdramatik**“ entwickelt sich nach Tatjana Gsovskys Auffassung als Geschichte, die als Geschehen in seinem Aufbau den Spannungsbogen der dramatischen Handlung aufzeigt. In einer Abfolge von Auftritten wird linear und kontinuierlich eine Geschichte erzählt. Eine „Aktionsdramatik“ verlangt einen Zeitrahmen, in dem sich Handlung entfalten kann und der Zuschauer durch sie geführt wird. „Aktionsdramatik“ ist ein Kriterium, das den Hand-

lungsverlauf abendfüllender Ballette wie *Giselle, Dornröschen, Schwanensee* und *Don Quichotte* u.a. auszeichnet. Über den Zeitraum von drei Akten in zahlreichen Bildern, dem, wie in *Dornröschen* noch ein Prolog vorangestellt ist, werden die Charaktere eingeführt und das Drama kulminiert in einem oder mehreren Höhepunkten.

Indem sich Tatjana Gsovsky für die „Zustandsdramatik“ ausspricht, kehrt sie sich ab von der Aristotelischen Einheit von Ort, Zeit und Raum. In der näheren Betrachtung zeigt sich jedoch, daß Tatjana Gsovsky nicht immer eindeutig ihre Dramaturgie ausschließlich danach ausrichtet. Ballette wie z.B. *Hamlet*, *Roter Mantel*, *Pelleas und Melisande, Othello* und *Tristan* zeigen in einem ‚aktionsdramatischen‘ Aufbau ‚zustandsdramatische‘ Schwerpunkte.

B.III.3. Das getanzte Kurzdrama

Die Merkmale **Suggestivität, Reduktion** und **Konzentration** bzw. **Fokussierung**, die Brigitte Schultze für die literarischen Formen des Kurzdramas anführt (vgl. Schultze 1996,9), und mit denen in der theaterwissenschaftlichen Forschung Formen des Schauspiels untersucht und eingeordnet werden können, ermöglichen dem Ballett, eine Verständnisbrücke zu Tatjana Gsovskys Auffassung von “Zustandsdramatik” und ihren dramaturgischen Intentionen zu schlagen. Diese Kriterien von Brigitte Schultze erweisen sich in der Übertragung auf die Untersuchung des ‚Berliner Stils‘ als vier Grundpfeiler für das Verständnis der speziellen Dramaturgie Tatjana Gsovskys. Der narrative Ansatz ihrer Handlungsballette legt dieses Vorgehen nahe. Tatjana Gsovsky arbeitet mit literarischen Vorlagen, ihr Verständnis von Drama ist sehr literarisch orientiert.

Suggestivität

Tatjana Gsovskys Ballette besitzen eine starke Suggestivität und fordern den Zuschauer zur Auseinandersetzung heraus durch szenische Knappheit, sparsam tänzerische Semantik, sowie bühnenbildnerische Beschränkung auf einzelne Elemente, den Einsatz von Symbolik, aber auch die Verknüpfung von Bedeutungen der Ebenen Bewegung, Musik, Kostüme und Bühnenbild.

Reduktion

Tatjana Gsovsky begrenzt das Zeitmaß auf eine Stunde. Die Handlung selbst unterteilt sie formal in Bilder (*Hamlet, Menagerie, Pelleas und Melisande, Mohr von Venedig, Tristan*) bzw. Akte (*Roter Mantel*) (vgl. B.III.6.-10.), deren

Unterteilung jedoch nicht immer gleichbedeutend mit einer Unterbrechung des Geschehens auf der Bühne ist.

In den einzelnen Szenen bzw. Bildern verkürzt sie die Geschehnisse auf das Wesentliche, das für sie bzw. in ihrer Einschätzung für den Zuschauer zum Verständnis notwendig ist.

„Sie wußte um das Geheimnis der raffinierten Verkürzungen, der schnellen, bestürzenden Schnitte. ...schlanke Visionen tragischer Vorfälle, die sich unaufhaltsam ineinander schoben,...“ beschreibt Klaus Geitel 1991 Tatjana Gsovskys Fähigkeit, die Handlung effektiv auf die für sie wesentliche Situationen zu reduzieren, die in der Folge gelesen, den Hergang bzw. den *plot* des Balletts verstehbar machen.

Damit verwendet sie etwas, das in der Literaturwissenschaft mit dem Begriff der ´Situation´ ein wesentliches Kriterium des Dramas ausmacht; die Situation ist zentral für die dramatische Handlung (vgl. Platz-Waury 1994,100). Sie ist auch bedeutungsvoll für die Choreographien von Tatjana Gsovsky. Sie verwendet Situationen, die durch bewegte und unbewegte Bilder der Dramaturgie dienen. Wenn Tatjana Gsovsky mit den Körpern der Tänzer und Tänzerinnen eine Situation, „als die gegebene Relation von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen oder ideellen Kontext“ (Pfister 1988,220) zueinander erstellt, reduziert sie dabei Handlung auf einen spannungsvollen Zustand.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die in B.II.2. erläuterte ‚Bildhaftigkeit‘ Tatjana Gsovskys hingewiesen. Posen und Gruppenkonstellationen sind ihr probates Mittel, um die Situation für kurze Augenblicke wie in einem Standbild, unterstützt von Körpersprache und expressiver Gestik, zu manifestieren.

Klaus Geitel beurteilt ihre Art mit situativen Bildern zu arbeiten als ein Mißtrauen gegen Handlung überhaupt, indem sie Schnitte, ähnlich denen im Film verwendet, um ihre Ballette ‚zusammenzuschneiden‘ und möglichst ohne Übergang von einem Bild zum nächsten zu gelangen (vgl. Geitel in einem Interview 19.9.1997). Tatjana Gsovsky benutzt das Prinzip der Montage, um vergleichbar dem Cutter in der Filmproduktion, durch gekonnte Filmschnitte Spannung zu erzeugen bzw. besondere Momente hervorzuheben. Und so wie der Film durch teils überraschende Szenenübergänge seine Eigenart bzw. Handschrift des Regisseurs erfährt, zeichnen sich Tatjana Gsovskys Ballette dadurch aus, daß sie ihre ganz eigenen spannungsreich aneinander gesetzten situativen Bilder - mit Momentaufnahmen vergleichbar, die einen

Bewegungsablauf in einer flüchtigen Stellung festhalten und wiedergeben - aneinanderfügt.

Diese Verkürzungen und ‚schnellen Schnitte' finden ihre Analogie in den verkürzten textlichen Formulierungen sowie in den entsprechend eingegrenzten musikalischen Diktionen der Einakter des Sprech- und Musiktheaters. Vorzeitige Abbrüche, scharfe Trennungen in der musikalischen Entwicklung, Aussparungen von vermittelnden Übergängen können als symptomatisch für die Dramaturgie vor allem des modernen Operneinakters zu Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts angesehen werden (vgl. Kirsch 1996,116). Demnach folgt Tatjana Gsovsky in der Reduktion auf Bilder in ihren szenischen Aneinanderreihungen in ihrer Dramaturgie letztlich den schon längst gängigen Formen in anderen Sparten des Theaters.

Konzentration bzw. Fokussierung

Die Konzentration auf die ‚Relationen von Figuren' ist gleichsam der Kern Tatjana Gsovskys Dramaturgie. Sie konzentriert sich in ihren Choreographien auf die Spannungsgefüge zwischenmenschlicher Beziehungen, fokussiert den Blick auf deren Konflikt, aus dem heraus sie Handlung entwickelt. Der Konflikt ist das eigentliche, in immer neuen Variationen vorzufindende Thema in den Werken Tatjana Gsovskys. Sie läßt dabei den Zuschauer wie durch ein Brennglas einen Blick auf die emotionalen Zustände der Protagonisten und ihre Abhängigkeiten werfen. „Zustandsdramatik geht in die Tiefe" sagt sie und meint die Tiefe der ‚Gefühlsregionen', den psychologischen Moment der Personencharakterisierung bzw. ihrer Aktionen, aber auch den Beziehungsaspekt der handelnden Personen zueinander.

Der Konflikt ist der eigentlich zentrale dramaturgische Kern der Ballette Tatjana Gsovskys. Der Konflikt als ein fakultatives Element dramatischer Handlung (vgl. Pfister 1988,272) stellt den Hauptgehalt der ‚Zustandsdramatik' Tatjana Gsovskys dar. Unter den Möglichkeiten diverser Konflikte akzentuiert Tatjana Gsovsky den Konflikt zwischen zwei Individuen. So ist das Ballett *Hamlet* ganz auf diese Fragestellung: welcher Konflikt besteht zwischen Hamlet und den anderen Protagonisten aufgebaut, oder wie Gert Reinholm sagt: „Die Auseinandersetzung des Hamlet mit der Ophelia: Pas de deux; die Auseinandersetzung mit der Mutter: Pas de deux; die Auseinandersetzung mit dem König: ebenso Pas de deux. Dies alles ist doch eigentlich ein G e s p r ä c h mit einer Person..." (1993).

Tatjana Gsovsky selbst sagt dazu: „Ich glaube, daß jede Handlung mit einem Konflikt beginnt, mit einer Begegnung zweier Menschen und mit dem gegenseitigen Einwirken dieser zwei Menschen. Diese gegenseitige Einwirkung hat weiter Einwirkungen auf andere, auf die Nebengestalten. So passiert es, daß zwischen einer Haupt- und einer Nebengestalt auch ein Konflikt entsteht, ein Spannungsfeld. Diese Spannungsfelder zunächst für sich selbst klarzulegen (in welchem Verhältnis von einer Figur zu der anderen?), das läßt den choreographischen Gedanken im Raum entstehen; denn die Figur, die in einer Beziehung zu einer anderen steht, muß auch im Raum so gestellt werden, daß diese Beziehung, eine seelische Beziehung, im Raum zu einer körperlichen Beziehung kommt“ (Gsovsky SFB 1971).

Tatjana Gsovsky bezeichnet ihre Arbeiten selbst auch als „Konfliktballette“ (Gsovsky SFB 1971), und ist in steter Suche, die vielfältigen Beweggründe der menschlichen Psyche, ihre emotionalen Verstrickungen aufzuzeigen. Sie spürt dem Konflikt als das Verbindende zwischen dem Individuum und den anderen nach, als dessen Ausdruck von Miteinander und zugleich Gegeneinander.

„Der dramatische Konflikt setzt ein, sobald das Individuum sich *selbst* seines Schicksals bewußt wird und um so stärker an die Umstände gefesselt wird, je mehr es sich ihnen entgegenstellt und umgekehrt.“ (Natew 1971,47)

Die Unvereinbarkeit von widersprüchlichen innerpsychischen Komponenten, die nach Auseinandersetzung und nach Auflösung des Spannungszustandes drängt, macht den Konflikt der agierenden - bzw. der eben nicht agierenden Menschen – aus.

Tatjana Gsovsky ergründet das Dramatische als eine besondere menschliche Konstellation in immer neuen Spielarten und geht davon aus, daß die menschliche Existenz angefüllt ist mit Zweifeln und offenen Fragen, insgesamt unharmonisch erscheint. Sie forscht nach Leitgedanken, Ideen, Grundmotiven menschlichen Handelns, nach Lebensthemen.

„Das Wesentliche bei der tänzerischen Gestaltung eines Stoffes scheint mir zu sein, daß man das Thema transponiert, in eine andere Sprache, eben die des Tanzes, übersetzt.“ (Gsovsky 1964)

Ihre Themen sind Liebe bzw. Eros und Tod, Haß und Eifersucht, denn wie Klaus Geitel zu ihrem neunzigsten Geburtstag schreibt: „Balletthumore hat Tatjana Gsovsky niemals bedient. Bei ihr starb man auf der Tanzbühne. Punktum. Mit Sterbensmut, in Gelassenheit. In den Gsovsky-Balletten ging es buchstäblich um Tod und Leben“ (17.3.1991) .

In einem Interview im SFB sagt sie 1971: „Das ist es : Thema anstatt Handlung. Ich wüßte nicht heute, mit welchem Konflikt man anfangen könnte; denn jeder Mensch besteht nur aus Konflikten, es gibt fast keine harmonische Biographie. Der Mensch ist voller Verkrampfung, voller Ungelöstheiten, so daß ein harmonischer Stoff nicht zustande kommt.“

Das Kurzdrama - ist für sie das geeignete Medium, daß die Zuschauer in der Einfühlung mit den handelnden Personen, sich den eigenen Gefühlsdimensionen nähern, das individuelle emotionale Sein erspüren und nach außen tragen, sie leben.

Tatjana Gsovsky ‘denkt’ in ihren Dramaturgien durch und durch psychologisch. Sie “ersetzt die Logik der äußerer Geschehnsabläufe durch die Logik der inneren, der nicht von Ereignissen, sondern von psychologischen Motiven bewegten Handlung” (Steinbeck 1971). Durch das Sichtbarmachen der seelisch-psychischen Hintergründe, zwingt sie den Zuschauer, durch das schonungslose Ausdrucksmittel ihrer expressiven Tanzdarstellungen bis zur äußersten Grenze des Vorstellbaren mitzugehen (vgl. B.II.2.6.). Über den Weg einer Bereitschaft der Zuschauer zur motorischen Identifikation (vgl. Jeschke 1991,89) will Tatjana Gsovsky mit ihren Dramen den Menschen in seiner Emotionalität berühren, sie bewegen, um sie sich dadurch ihrer Lebendigkeit bewußt werden zu lassen.

B.III.4. Tatjana Gsovsky und die Tiefenpsychologie

Bereits in den Werken von 1945 bis 1949 ist eine Beschäftigung Tatjana Gsovskys mit psychologischen Themen festzustellen. *Daphnis und Chloe*, *Der Pfeil*, *Nobilissima Visione, Goyescas* und *Prometheus* sind Choreographien in denen der psychologische Blickwinkel ihre Darstellung formt.

In dem Ballett *Goyescas,* schreibt Boris von Borresholm anläßlich der Premiere von 1948 an der Staatsoper Berlin, „... ist nicht das äußere Geschehen, sondern allein der seelische Konflikt der Personen Triebfeder der Handlung...“(1948).

Und zur Premiere von *Prometheus* 1949 sagt Ingvelde Müller: „Das Ballett wird zur getanzten Tragödie, die choreographisch durchkomponiert ist. Eine Entwicklung, vergleichbar dem Schritt weg von der Tradition der Nummernoper zum Musikdrama.(...) Die heitere höfische Eleganz, in der ich dasselbe Ballett 1940 in Rom getanzt sah,... (ist, M.H.) dem individualistischen Konflikt gewichen. Das Prometheus-Drama steht im Zentrum“ (1949).

Doch im Zuge der immer enger werdenden künstlerischen Freiräume an der Staatsoper in Ost-Berlin und durch die Forderungen, Ballette im Sinne des ‚Sozialistischen Realismus' zu schaffen, kann sie erst ab 1951 mit der Hamletinszenierung in Buenos Aires und 1952 mit dem Ballett *Der Idiot* anläßlich der Berliner Festwochen ihre dramaturgischen Intention gänzlich verwirklichen. Von da an finden Aspekte tiefenpsychologischer Erkenntnisse in ihren Choreographien einen bemerkenswerten Niederschlag, die sich sowohl in der Dramaturgie, als auch in den Inszenierungen wiederspiegeln.

Ihre Ballette der folgenden Jahre bis hin zu ihrer letzten Choreographie als Chefchoreographin der Deutschen Oper Berlin *Tristan* sind im Lichte Freudscher Erkenntnisse zu sehen, die gerade nach Kriegsende in Deutschland große Verbreitung finden.

In den Produktionen im ‚Berliner Stil' zeigen sich insbesondere die von Sigmund Freud formulierten Theorien des Unbewußten, in dem die Triebstruktur des Menschen gründet und die verschiedensten neurotischen Verhaltensformen der Angstabwehr, die Tatjana Gsovsky in ihren Balletten darstellt. Es sind, wie Max Niehaus schreibt, "die Vereinfachung auf die ewigen menschlichen Urtriebe, die Gegensätze der Geschlechter, Liebe, Haß, Opfer, Vernichtung und unsere vitale Reaktion darauf" (1961). Die hauptsächlich wiederkehrenden Themen sind unter die von Sigmund Freud verwendeten psychologischen Begriffe Eros und Thanatos einzuordnen. Tatjana Gsovsky realisiert damit im Klassischen Tanz das, was Martha Graham auf ihre Art im ‚modern dance' zeigt: den tiefenpsychologischen Blickwinkel auf die menschliche Psyche.

Daß eine intensive Auseinandersetzung Tatjana Gsovskys mit den Theorien Freuds stattgefunden hat, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden; wahrscheinlich ist ein großes Interesse und eine große Sensibilität Tatjana Gsovskys für dieses Thema der Adenauerära. Das Verhältnis von Liebe, Sexualität und Tod findet sich als variierte Thematik in allen Balletten des ‚Berliner Stils' wieder.

B.III.5. Tatjana Gsovskys Verhältnis zum Surrealismus

Am Ende dieser Ausführungen zur Dramaturgie Tatjana Gsovskys möchte ich mich der Frage eines Zusammenhangs ihrer Arbeit mit dem kunststilistischen Phänomen des Surrealismus zuwenden.

Schon 1944, anläßlich der Premiere von *Turandot* in Dresden, formuliert Leonie Dotzler: „Sie ist die geeignete Choreographin für das Unwirkliche, Zwielichtige eines solchen Märchenstoffes“ (7.2.1944).
Der Ballettabend von 1954 mit den beiden Balletten *Pelleas und Melisande* sowie *Der Rote Mantel* und seine Beschäftigung mit der Thematik Traum und Wirklichkeit, läßt einige Rezensenten den Vergleich mit dem Surrealismus ziehen. So beschreibt Kurt Westphal die „Aktion als surrealistisch“ (21.9.1954) und Hermann Wandersched bescheinigt Tatjana Gsovsky den Schritt hin „zum grotesk Surrrealistischen“ (29.9.1954). Thomas Steiert spricht von einer „surrealistischen Symbolwelt von Choreographie und Dekoration“ (1987,603).
Auch andere Rezensenten heben eine ‚irreale‘ Darstellung hervor. So zur Premiere von *Die Chinesische Nachtigall* (vgl. Kalkreuth 1953) bzw. sprechen von „surrealistischer Vision“ in dem Ballett *Signale* (Heinz 1955, vgl. Kester 1956). Von ihrem Ballett *Fleurenville* heißt es sogar, es „könnte von Cocteau sein“ (sm 1956). Und das wieder aufgenommene Ballett *Der Idiot* wird 1961 im Programmheft des ‚Berliner Balletts‘ als „surrealistisches Drama nach Dostojewsky“ bezeichnet.

Die Tatsache, daß Tatjana Gsovskys Choreographien häufig mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht werden, macht es erforderlich, ihre Arbeit auf eventuelle Berührungen mit dieser Kunstströmung zu beleuchten. Schließlich hat Tatjana Gsovsky selbst einen Bezug zu dieser Kunstrichtung hergestellt, als sie in einem Interview angibt, daß Salvatore Dali und Jean Cocteau bei ihr Spuren hinterlassen haben bzw. eine Ausstellung von Picasso sie inspirierte (vgl. Gsovsky in Dance Magazin, Mai 1954).

Der Surrealismus ist unter den historischen Avantgarde-Bewegungen eine sehr ausführlich untersuchte und dokumentierte. Deshalb sollen an dieser Stelle nur einige für diese Arbeit wichtige Gedanken dargestellt werden, die unmittelbar für das Verständnis von Tatjana Gsovskys Werk von Belang sind.

Der Surrealismus, zu allererst im Programmheft für die Uraufführung des Balletts *Parade* am 18. Mai 1917 unter dem Begriff ‚sur-réalisme' verwendet, etabliert sich als eine Kunstrichtung in Paris zu Beginn der Zwanziger Jahre in einer Gruppe von Künstlern um die Person André Bretons, später finden sich in diesem Kreis neben den Literaten dann auch noch Maler wieder.
Ist der Surrealismus ursprünglich eine im Namen der totalen Freiheit der Inspiration geführte Auflehnung gegen die herrschende Ästhetikvorstellung, erlebt er gerade in der späteren Phase eine Entwicklung hin zu einem eigenen Schönheitsterminus für die Bildende Kunst (vgl. Sarane 1973,27).

Die Intention einer Umwandlung der Psychologie des Menschen – die Idee einer Lebensform – ist erstes Ziel dieser Kunstrichtung, nicht so sehr die vordergründige Veränderung einer künstlerischen Technik.
André Breton über seine eigenen Studien der Medizin zu einem Anhänger der Erforschungen und Theorien Sigmund Freuds geworden, plädiert dafür, durch die Kunst das Unbewußte und Irrationale abzubilden. Während jedoch die Psychoanalyse den Traum als ‚Königsweg' versteht, um Unbewußtes in das rationale Bewußtsein zu heben und dadurch zu einer Bewältigung psychischer Störungen zu verhelfen, ist er für die Surrealisten ein authentischer Ausdruck einer Überwirklichkeit. Der rational nicht faßbare imaginäre Bereich zwischen Traum und Wirklichkeit dient der Erweiterung eines Wirklichkeitserlebnisses und bleibt bei ihnen ungedeutet, um die rationale Denkweise in Frage zu stellen. Die neu entdeckten veröffentlichten Dimensionen des Ichs sind gleichberechtigte Teile des Lebens und üben nach Auffassung der Surrealisten auf die nicht-rationalen Bewußseinsebenen eine anhaltende Beeinflussung aus; sie werden den Menschen in seinem täglichen Leben umfassend verändern.
„Niemals in der Geschichte hat eine auf Dichtung und Kunst bezogene Bewegung der Kraft des Imaginären eine solche Bedeutung zuerkannt. Niemals war mit einer solchen kollektiven Begeisterung die Allmacht von Verlangen und Traum postuliert worden." (Waldberg 1972,16)
Märchenhaftes und das Wunderbare sollen durch eine Bedeutungszumessung der gesamten Welt der inneren Erscheinungen zum surrealen Lebensinhalt werden.
Es geht dabei, wie Alexandrian Savane betont, „nicht darum, diese mit dem alogischen Prozeß der Wahn- und Traumzustände in Einklang zu bringen, um eine *surrealité*, eine Überwirklichkeit, zu erzeugen. Der Surrealismus ist nicht

einfach das Phantastische, sondern eine höhere Wirklichkeit, in der sich alle Gegensätze, die den Menschen innerlich spalten, *wie in einem Traum auflösen*“ (1973,48).

In Anbetracht dieser Ausführungen lassen sich in den Arbeiten Tatjana Gsovskys durchaus Parallelen zu den Ideen der surrealistischen Bewegung erkennen.

Hauptsächlich der Aspekt des auf die Tiefenpsychologie zurückführenden Umganges mit Traum und Phantasie, als eine existierende, der Wirklichkeit gleichberechtigte, ‚Überwirklichkeit‘ findet sich in Tatjana Gsovskys Arbeiten wieder. Traumsequenzen sind Bestandteil fast aller Werke im ‚Berliner Stil‘. Und wenn sie nicht im zu behandelnden Stoff von vornherein enthalten sind, wie im *Hamlet*, so erstellt Tatjana Gsovsky Traumszenen, die ohne Unterschied zu den anderen Szenen für den Fortgang und für das Verständnis der Ballette unentbehrlich sind. Dem Bedeutungszusammenhang wird dadurch eine Dimension für ein erweitertes Verständnis eröffnet, die in der Integration des ‚Außerhalb-des-Realen‘ in den Handlungsablauf besteht. Traum und Wirklichkeit sollen zu einer neuen Wirklichkeit zusammenfinden.

Dazu dienen in *Pelleas und Melisande* die Darstellung der Geistwesen sowie des Gerichtes, im *Roten Mantel* die Traumsequenzen der Belisa, in *Signale* die Phantasien der Ehefrau; *Schwarze Sonne* enthält als erste Szenenbezeichnung im Programmheft „Klytämnestras Traum“ und im *Labyrinth der Wahrheit* verwandelt sich der Priester zum Geist und eröffnet den Zuschauern eine ‚überwirkliche‘ Wahrheit.

Für Tatjana Gsovsky sind die Ebenen der Traumerlebnis- und Gefühlszustände ihrer getanzten Figuren nicht ausgesondert aus der Realität, sondern lebensimmanenter und gleichberechtigter Bestandteil des menschlichen Daseins. Tatjana Gsovsky stellt diese Welten ‚jenseits‘ der täglichen Wahrnehmungen nicht in Frage. Der Versuch der Surrealisten, das Reale und das Irreale miteinander zu versöhnen, die in ihren Arbeiten eine „Harmonisierung der Wirklichkeit als raumzeitloses Ganzes“ (Brandt 1995,194) anstreben, ist auch bei Tatjana Gsovsky zu erkennen.

So wie sie in einer ständigen Improvisation lebt, intuitiv mit ihrer scheinbar unbegrenzten Phantasie ihr Leben mit ihrer Traumwelt in Einklang zu bringen sucht, transportiert sie die Stoffe ihrer Ballette als eine für sie selbstverständliche Traum und Wirklichkeit oszillierende Manifestation der menschlichen Existenz auf die Bühne. Die dargestellte Kunst auf der Bühne des Theaters ist

für Tatjana Gsovsky letztlich nicht verschieden von der ‚Bühne des Lebens', denn es geht für sie wie es Waldberg für die Surrealisten beschreibt, „vor allem um das Erleben von Poesie, um den inbrünstigen gemeinschaftlichen Willen, jeden Augenblick des Lebens seinem glühenden Höhepunkt zuzuführen bis zu jenem Zustand der Gnade, wo Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterscheidbar sind" (1972,13f).

Sie ist die Frau mit der „allzu zügellosen Phantasie" (Lenning 22.9.1954), die mit ihren scheinbar unbegrenzten imaginativen Fähigkeiten Stoffe der Weltliteratur in Bilder umsetzt. Schon in einem Artikel von 1949 apostuliert sie: Tanz ist Traum (vgl. Gsovsky 31.5.1949), und verweist in einem Aufsatz auf die Kunst als jene Phantasiewelt, die jenseits, über der Realität liegt (vgl. 1954,6). Nach Klaus Geitel lebt sie in einer Phantasiewelt und kehrt erst eigentlich in die Realität wieder zurück, wenn sie unterrichtet (vgl. Geitel in: Opernjournal 1971, o. Seitenangabe).

Die Realität Tatjana Gsovskys konkretisiert sich in ihren Balletten, und ihre Fähigkeiten zur Selbstinszenierung sowie zur ‚Sich-in-Szene-setzen' und die Selbstverständlichkeit in der sie ihre überreiche Phantasiewelt in ihr Leben integriert, überschreitet das Verständnismaß vieler Menschen. Sie erscheint dadurch unrealistisch, sur-realistisch. Nach Erwin Kester treten in dieser Verbindung die „Eigenart des Gsovsky-Stils am sichtbarsten hervor: aus realen Elementen ein irreales Spiel zu bauen, darin das Zufällige und Flüchtige des äußeren Geschehens zum ‚Signal' des Schicksals wird, zum grellen Blinklicht, das in die geheimnisdunklen Bahnen menschlicher Tragik strahlt" (11.4.1956). Durch diese als selbstverständlich behandelte Realität-Traum-Verbindung stellt Tatjana Gsovsky die Vorstellung von Realität der Zuschauer in Frage, eine der wesentlichsten Intentionen der Surrealisten.

In den Schaffensprozessen im Ballettsaal scheinen Szenen und Schritte aus Tatjana Gsovsky eher ‚herauszusprudeln', der assoziativen Methoden des ‚Automatischen Schreibens' der Surrealisten ähnlich, als das wohlüberlegte Ergebnis eines rationalen Prozesses zu sein. Sie ist als Gestalterin ihrer visionären Phantasiewelt mehr ein ‚Werkzeug', welches in Tanz abbildet.

„In allen Konzepten bedienen sich die Surrealisten der Kunst als Hilfsmittel, aber nicht als Selbstzweck. Mit Hilfe der Kunst, der Malerei, des Theaters, besonders der Literatur (...) wird das Wahrgenommene abgebildet. In erster Linie zählt jedoch nicht die künstlerische Intention, sondern der ‚objektive' Bericht des Beobachters, der, selbst unbeteiligt, lediglich über seine Wahr-

nehmung in seinem entsprechenden Medium referiert. Durch die ‚automatische' Haltung des Künstlers als willenloses Organ überrealer Empfindungen soll ein ‚objektiver' unverfälschter Ausdruck der nicht-rational kontrollierten Denkabläufe gewonnen werden." (Brandt 1995,199f)

Nach Christine Mundt-Espin hat André Breton „aus seiner Geringschätzung des Theaters als Institution und als literarische Form nie ein Hehl gemacht" (1996,215). Und Silvia Brandt macht deutlich, wie sich durch die Vereinigung der Bereiche des Realen und des Irrealen für die Surrealisten die Institution Theater aufgrund dessen Trennung von Kunst und Leben bzw. Kunstfigur und Schauspieler schließlich abgelehnt wird (vgl. 1995,201).
„Die surrealistische Verbindung von Kunst und Lebenspraxis machte das Theater als abgetrennten, artifiziellen Kunstbereich überflüssig. (...) Wo die realen Räume grundsätzlich theatralisiert wurden, hätte ihre Teilung in Lebens- und Kunstraum einen Rückschritt bedeutet. (...) Die Beschäftigung mit dem institutionalisierten Kunstbereich Theater und seiner gattungsbedingten Trennung in Darsteller, die nicht sich selbst verkörpern, und Figuren, die Kunstgeschöpfe sind, wurde von Breton als unsurrealistisch abgelehnt." (Brandt 1995,62)
Wie in Kapitel A.IV. dargestellt, ist diese Trennung von Rolle und Person zugunsten der Entfaltung einer ‚künstlerischen Persönlichkeit' eine wesentliche Forderung Tatjana Gsovskys an ihre Protagonisten. Sie apostuliert, ganz surrealistisch, die Aufgabe des Privaten zugunsten des Darstellers, die Verschmelzung des Menschen mit dem Tänzer, die Einheit von Leben und Theater.

Auch wenn es für Christine Mundt-Espin einige Autoren gibt, „die zumindest eine Zeitlang eindeutig Surrealisten gewesen sind und ihre Texte verfaßt haben, welche Ansprüchen an Kriterien dramatischer Schreibweisen genügen und darüber hinaus auch aufgeführt wurden" (1996,216), der Begriff ‚surrealistisches Theater' selbst ist für Silvia Brandt jedoch irreführend, denn ein „von surrealistischen Elementen geprägtes Theater beziehungsweise das aufgeführte surrealistische Drama kann (...) nur insofern als ‚surrealistisch' deklariert werden, als hier Elemente und Theorien der Gruppe produktiv umgesetzt werden" (Brandt 1995,204).
Das was überhaupt in der Literatur unter surrealistisch einzuordnen ist, sind meist kurze, einaktige Stücke. Die unter formellen Aspekten betrachtete dra-

matische Kurzform wird auch von Tatjana Gsovsky für ihre Choreographien im ‚Berliner Stil' bevorzugt; sie ist für die Surrealisten das theatralische Maximum im literarischen Genre (vgl. Mundt-Espin 1996,229).

Tatjana Gsovskys choreographisches Werk ist demnach nicht als ‚surrealistisches Theater' zu bezeichnen. Die Bühnenausstattungen jedoch, insbesondere die von Jean-Pierre Ponnelle (vgl. B.VI.1.), und durch die Auswahl von Requisiten (vgl. B.VI.2.), geben einigen ihrer Ballette eine wohl intendierte surrealistische Wirkung. In den Balletten *Pelleas und Melisande, Roter Mantel* sowie *Signale*, zeigen sich in der szenischen Gestaltung surrealistische Züge – jene Gleichrangigkeit von Irrealem und Realem, Unsichtbarem und Getanztem, die damit als ein ‚surrealistisches Element' von Tatjana Gsovsky bewußt eingesetzt werden.

Angemerkt sei an dieser Stelle, daß W.E. Meyerhold in Rußland das symbolistische, betont antinaturalistische Theater begründete (vgl. Fiebach 1975,101) und Petra Stuber die Hinwendung K.S. Stanislawski zu symbolistischen Inszenierungen nach 1904 hervorhebt (vgl. 2000,206 f.). Über Stanislawski sagt Petra Stuber: „Das Unbewußte galt ihm als das Archaische, das Eigentliche, das Überindividuelle in jedem Menschen" (2000,211). Die Symbolisierung wird zum Mittel das Unbewußte des Zuschauers anzusprechen.

Mit beiden Regisseuren ist die Familie Issatschenko in privaten und beruflichen Kontakt (vgl. Souritz in einem Interview Oktober 1998), ein Umstand, der auf Tatjana Gsovskys spätere Auffassung von Theater einen Einfluß gehabt haben kann.

Im Gegensatz zu den Auffassungen der Surrealisten, insbesondere André Bretons, glaubt Tatjana Gsovsky an das Theater, an das Ballett insbesondere, als eine Möglichkeit der Darstellung surrealistischer Gedanken. Obgleich sich das Leben von Tatjana Gsovsky als surrealistische Verbindung von Kunst und Lebenspraxis darstellt – einer nicht zu trennenden Einheit von Theatertanz und Realität, von Selbstinszenierung auf der Lebensbühne und Inszenierung des ‚Selbst' auf der Bühne - wird für Tatjana Gsovsky das Theater als Ausdrucksmedium nicht zwecklos. Während für die Surrealisten jeder Versuch das Leben als reflektiertes, seiner Authentizität beraubtes Abbild nachzuspielen abgelehnt wird, glaubt sie an die Möglichkeit über das Theater, über das Medium Tanz, die Zuschauer durch die Erzeugung von Erfahrungszuständen zu Veränderungen ihres Lebens anzuregen. Daß sie dazu den Skandal als ein den Surrealisten gängiges Mittel der Aufmerksamkeit auch für

sich benutzt, ihn zum Teil wohl geradezu mit einplant und provoziert, wird gerade in ihren ersten Premieren im ‚Berliner Stil' mit *Der Idiot* (1952) (vgl. C.I.) und *Der Rote Mantel* (1954) deutlich.
Gerade in *Der Rote Mantel* finden sich für die Adenauerära und dessen Moralkodex ungewohnte erotische Anspielungen mittels stark suggestiver Bilder sowie durch die Verwendung eines, für die damalige Zeit skandalösen Textes, die alle zusammen in der eklatanten Wirkung surrealistischen Ansprüchen gerecht werden.
Tatjana Gsovsky ist sich bewußt, daß sie mit einigen ihrer Interpretationen kein allgemeines Verständnis der Zuschauer findet, es wird von ihr in Kauf genommen. Daß diese Haltung auch durchaus aus einer gewissen Selbstüberschätzung resultiert, wird in einer Äußerung deutlich, die sie schon anläßlich ihrer ersten Nachkriegspremiere 1946, in einem Aufsatz betitelt: „Traumwelten leidenschaftlicher Gegenwärtigkeit" macht: „Ich bin sicher, daß meine Bolero-Darstellung in der Sprache Cocteaus auf sehr viel Widerstand gestoßen wären; und dieselbe Darstellung, gemalt von Picasso, würde nur von wenigen eines Platzes über dem Sofa für würdig befunden worden sein" (Gsovsky in: Theater der Zeit 1946,19).

Was Christine Mundt-Espin für die Literaten unter den Surrealisten sagt, ist durchaus auf Tatjana Gsovsky zu übertragen: „Die Surrealisten setzen der nachsichtigen literarischen Szene und der verhaßten Nachkriegsgesellschaft den Rekurs auf das Unbewußte entgegen; in seinem Namen verbinden sich gelebte Poesie, der Verzicht auf Literatur im konventionellen Verständnis, das moderne Großstadtleben, ‚hasard', Traum und Erotik zu einem Klima, in dem sich der ‚homme modern' am Rande der Gesellschaft und doch auf der Höhe seiner Zeit befindet" (1996,219).

Im Folgenden werden auf der Grundlage der oben dargestellten handlungsdramaturgischen Analyse die Aspekte

- Dramatischer Aufbau bzw. Zustandsdramatik und
- Konflikt bzw. Tiefenpsychologie

in den Balletten *Pelleas und Melisande* (1954), *Der Rote Mantel* (1954), *Signale* (1955), *Menagerie* (1958) und *Schwarze Sonne* (1959) im einzelnen dargestellt und die handlungsdramaturgische Behandlung dieser literarischen Vorlagen durch Tatjana Gsovsky aufgezeigt. Dabei zeigt sich die für den ‚Berliner Stil' typische Vorliebe für tiefenpsychologische Themen. Die an anderer

Stelle unter anderen Aspekten vorgestellten Ballette wie z.B. *Hamlet* und *Labyrinth der Wahrheit* lassen dieselben zustandsdramatischen und psychologischen Aspekte in der Dramaturgie erkennen.

B.III.6. Das Ballett *Pelleas und Melisande*

Das Drama Pelléas et Mélisande, des vor allem um die Jahrhundertwende viel beachteten und 1911 mit dem Literaturnobelpreis geehrten belgischen Autors Maurice Maeterlinck, wurde 1892 veröffentlicht und 1893 in Paris uraufgeführt. Mit dem Auftragswerk *Pelleas und Melisande* für die Berliner Festwochen eröffnet Tatjana Gsovsky am 20.9.1954 den ersten Abend, den sie für das Ensemble der Städtischen Oper Berlin choreographiert. Nach ihrer vorjährigen so erfolgreichen Hamletinszenierung weckt dieser Ballettabend größte Erwartungen, die sie, den Rezensionen folgend, auch ganz erfüllt und zum „eigentliche(n) Festwochenereignis“ (Lietzmann 1954) macht.

„Es ist symptomatisch für die künstlerische Situation unserer Zeit, daß die größte Stilsicherheit nicht bei den Wortregisseuren, sondern bei den Choreographen zu vermerken ist. So ist es auch kein Zufall, daß der erste Höhepunkt der Festwochen mit einem Ballettabend erreicht wurde, ... der das Formniveau der künstlerischen Handschrift Tatjana Gsovskys aufweist. Einfallsreichtum, Phantasiefülle und Originalität dieser Choreographin dürften heute nirgendwo sonst so glücklich mit Weite und Tiefe des Ausdrucks, mit Unfehlbarkeit im Geschmacklichen und mit innerer Ausgeglichenheit gepaart sein.“ (Spandauer Volksblatt 22.9.1954)

Der Märchenstoff Pelléas et Mélisande, den Tatjana Gsovsky bearbeitet, ist eine Variation des Tristanthemas: der alte Mann zwischen zwei Liebenden. Hatte noch der Komponist Claude Debussy in 5 Akten 12 Tableaus für die Geschichte verwendet, so kürzt Tatjana Gsovsky das Geschehen auf vier Bilder. Mit aneinander und ineinander gefügten Szenen, die der für Maeterlinck typischen lockeren Szenenabfolge entsprechen, genügt sie mit dieser Komprimierung des Themas der vom Autor selbst geforderten dramatischen Straffung (vgl. Vedder 1978, 14).

Im Handlungsverlauf folgt sie jedoch nicht der Vorlage Maeterlincks. So verzichtet sie auf die erste Begegnung von Golaud und Melisande, und verändert sogar gänzlich den Ausgang des Stückes. Entgegen des Handlungsverlaufes nach Maeterlinck wird der Tod Pelleas nicht durch seinen Stiefbruder Golaud im Zweikampf herbeigeführt, sondern durch Golauds Schwester Geneviève.

In dem Ballett *Pelleas und Melisande* von Tatjana Gsovsky kann von einem Handlungsverlauf überhaupt nicht mehr gesprochen werden. Entsprechend ihrer oben dargestellten dramaturgischen Prinzipien konzentriert sich Tatjana Gsovsky auf die „Zustandsdramatik“, d.h. auf die Darstellung der Konfliktsituation: unmögliche Liebe, dem *plot* ihres Ballettes, den sie durch teils gleichzeitige, teils chronologisch ablaufende Situationen veranschaulicht.

Gleich im 1. Bild fächert sie ohne Umschweife die Facetten der Beziehungskonstellationen auf, die schließlich zum Tod von Pelleas und Melisande führen werden. Im weiteren Verlauf zeigt sie in der Darstellung verschiedener Begegnungen den Konflikt, in dem sich die Liebenden Pelleas und Melisande, Golaud sowie Geneviève befinden; verbildlicht derart „das Drama einer Frau, deren Liebe zwischen zwei Männern schwankt“ (Programmheft 20. 9. 1954) und dessen Auswirkungen auf die verschiedenen Personen. Nur in einigen Momenten während der vier Bilder wird ‚erzählt‘, etwa wenn Golaud Melisande wegen des fehlenden Eheringes zur Rede stellt oder Pelleas aus dem Schloß weist, Pelleas die Tür zu Melisandes Zimmer aufbricht und schließlich Geneviève Melisande erschießt. Aber auch in diesen Fällen sind die Aktionen eher als Veranschaulichung von Affekten, denn als Darstellung von Handlung zu verstehen.

Überwiegend versucht Tatjana Gsovsky den Aussagegehalt der Situationen durch Verkörperlichung zu verdeutlichen, d.h. Bewegungen bzw. Aktionen als bewegte und unbewegte bildhafte Symbolik sprechen zu lassen.

Die Eingangsszene des Balletts macht das besonders deutlich: „Der Schloßherr Golaud sitzt, in seine Patience vertieft, am Kartentisch, während seine Schwester Geneviève sich im Scheibenschießen übt. Am Flügel sitzt Melisande, Golauds Frau. Lustlos gleiten ihre Finger über die Tasten. Ignolde, das Töchterchen Golauds, beschäftigt sich damit, einen Ball an die Wand zu werfen und wieder aufzufangen. Über der ganzen Szene liegt eine schwer definierbare Stimmung lähmender Alltäglichkeit...“ (Programmheft 20.9.1954).

Damit hebt sie in ihrer Choreographie interessanterweise zwei Struktureigentümlichkeiten Maeterlinckscher Dramen hervor, nämlich „die Passivität der dargestellten Personen und zum anderen das Fehlen einer kausal verknüpften Handlungsfolge“ (Vedder 1978,17). Aus den dargestellten szenischen Bildern mit den symbolischen Handlungen der einzelnen Protagonisten erklärt sich dem Zuschauer ein spannungsvolles Gefüge emotionaler Verstrickungen, das die innere, emotionale Bewegungslosigkeit der Figuren in Bewegung darstellt und die anscheinende Beziehungslosigkeit der Menschen auf der

Bühne veranschaulicht. Die wie gelähmt wirkende Atmosphäre bereitet die ganze Dramatik der gleich folgenden Begegnung von Pelleas und Melisande vor.

Die folgende kurze Vergleichsdarstellung erhellt ihre spezielle Dramaturgie:

Die Verwendung von lebenden Bildern von Paaren oder Gruppen oder einzelnen Aktionen, ein typisches Merkmal der Choreographien Tatjana Gsovskys, findet ihre Entsprechung in den dramaturgischen Idealen von Maurice Maeterlinck, der versucht, „die formalen syntagmatischen Bewegungen der Aktionen dadurch zu verdecken, daß er die einzelnen Situationen zu einer den Eindruck einer Statik vermittelnden Tableaufolge verbindet“ (Vedder 1978,27). Fast könnte der Schluß gezogen werden, Tatjana Gsovsky entspräche mit ihrer Inszenierung den Prinzipien des ‚Théatre Statique‘ von Maeterlinck mit seiner idealen Dramenkonzeption einer “Immobilité“ (Meinardus 1966,10), wäre da nicht der Tanz als darstellendes Element, der den funktionalen Anforderung Maeterlincks nach äußerer Bewegungslosigkeit widerspricht. Maeterlinck mit seinen Forderungen nach totaler Unbeweglichkeit, nach „Verzicht auf die äußere zugunsten der ‚psychologischen‘ Handlung“ (Meinardus 1966,10), um die Handlung von außen nach innen zu verlegen, kann durch die Verwendung des Tanzes als Ausdrucksmedium nicht eingelöst werden. Auch das Bestreben Tatjana Gsovskys die Personen im Charakter möglichst genau zu zeichnen, widerspricht Maeterlincks Intention die Figuren jeglicher, in einem Charakter festgelegte Individualität, zu entäußern (vgl. Meinardus 1966,10).

„Die ausschließliche Darstellung von Seelenzuständen als einzige Reaktion auf ein unsichtbares Geschehen begründet die innere Statik der Maeterlinckschen Figuren. Der Mensch tritt in den Hintergrund, so dass der Zuschauer keinen unmittelbaren Zugang zu den Personen findet.“ (Meinardus 1966,33)

Zugang zu den Personen auf der Bühne zu finden, ist allerdings ein wesentliches Anliegen von Tatjana Gsovsky. Die Sichtbarmachung der psychologischen Zusammenhänge, der eigentliche Zweck dieser Choreographie, erfährt durch eine getrennte Darstellung von körperlichen und seelischen Erscheinungen eine besondere Anschaulichkeit. Alle Handlungen werden als real <u>und</u> als Vision, als bewußt <u>und</u> unbewußt dargestellt. Indem Tatjana Gsovsky jeder körperlichen Gestalt der Darsteller von Pelleas, Melisande und Golaud eine agierende seelische Gestalt zuordnet, unternimmt sie den Versuch psychische Prozesse zu verkörpern, zu veräußerlichen, was emotional und unsichtbar ist. Wie Schatten verdeutlichen diese seelischen Gestalten die inne-

ren Beweggründe wie Liebe, Eifersucht und Haß usw., zeigen die Zerrissenheit und Aufspaltung der Persönlichkeiten und deren nicht gelebten Wunschträume.

Abbildung 4 - *Pelleas und Melisande* (R. Köchermann, G. Deege, G. Reinholm)

In dieser Pose wird die körperliche und die seelische Gestalt dargestellt, die in verschiedene Richtungen streben.

„Beständig fluktuiert das Spiel, pendelt es zwischen der vordergründigen Realität und dem Reich, in dem die verdrängten Wünsche ihr beunruhigendes Leben führen“ (Westphal 1954).

Selbst die „Wesen der Natur“, „Traumgestalten, die das agressive Element der Musik“ bzw. „Traumgestalten, die die Architektur des Schlosses darstellen“ (Programmheft 20.9.1954), werden tänzerisch umgesetzt und schließlich wird „Im Hintergrund auf der seelischen Handlungsebene, ... ein Gerichtshof sichtbar“ (Programmheft 20.9.1954). So ergibt sich ein flirrendes Gesamtbild, das den Zuschauer in seiner Rezeption und damit in seiner eigenen psychischen Befindlichkeit und Wahrnehmung beständig zwischen Realität und Traum hin und her schwingen läßt.

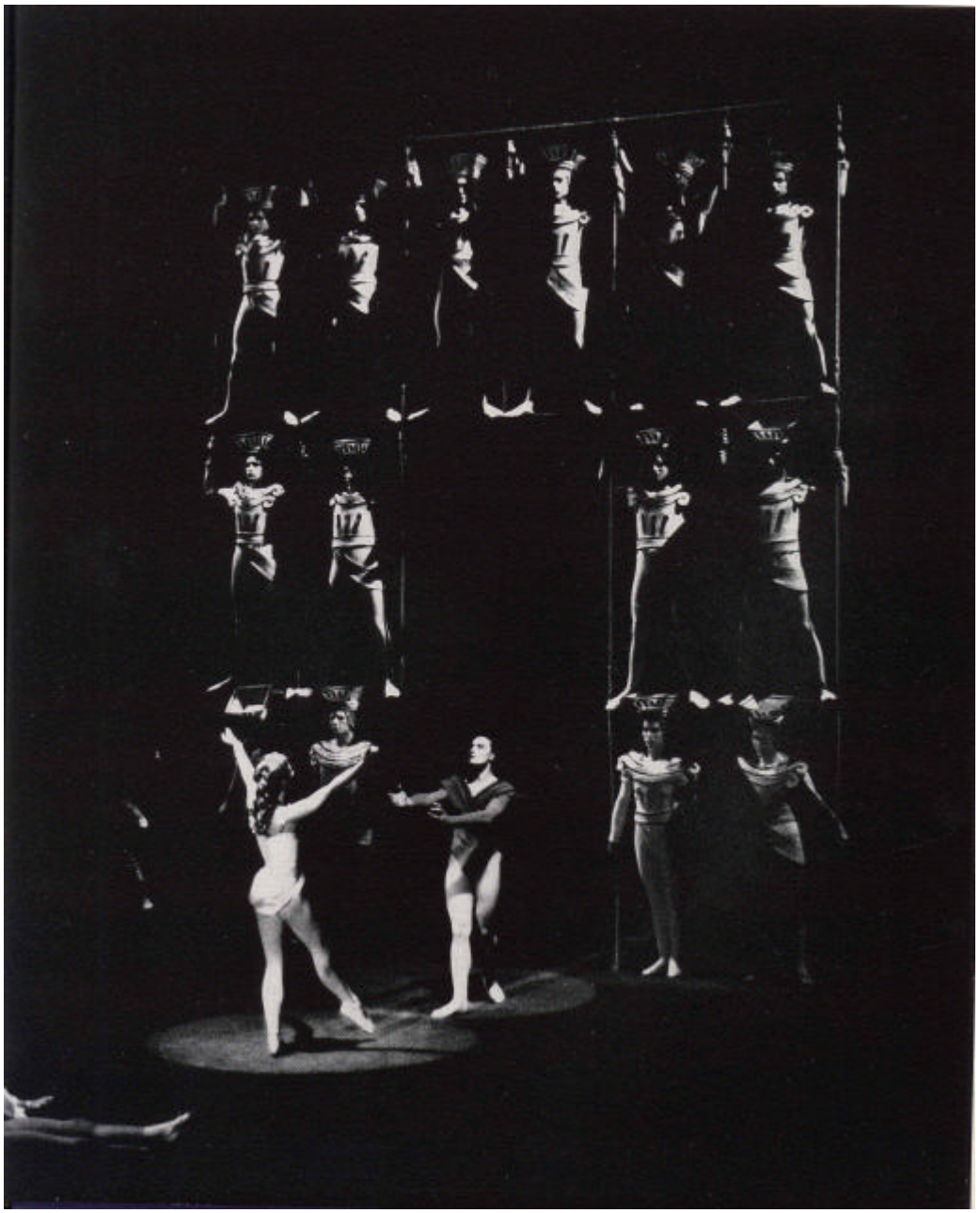


Abbildung 5 - *Pelleas und Melisande* (Gisela Deege, Gert Reinholm)

Das ‚lebende' Bühnenbild als surrealistische Vision von Traumgestalten
(vgl. B.VI.1.)

Damit setzt Tatjana Gsovsky in diesem Ballett, mehr noch als in ihren bisherigen Produktionen, tiefenpsychologische Themen szenisch um. Kurt Westphal spricht sogar von einer „getanzten Psychoanalyse" (Westphal 1954). Ihre tiefenpsychologischen Deutungen gehen in dieser tänzerischen Darstellung von Pelleas und Melisande jedoch über die Theorien Sigmund Freuds noch insofern hinaus, als sie besonders die Gleichwertigkeit von Bewußtsein und

Unbewußtem betont, d.h. die Ebene des Unbewußten, des Traumes, als nicht zweitrangig ansieht. Der Traum dient nicht mehr wie in den Theorien Freuds als Mittel zur Vervollkommnung der Persönlichkeit, sondern wird von Tatjana Gsovsky als deren gleich zu bewertender Teil dem Bewußtsein als ebenbürtig im wahrsten Sinn des Wortes gleichgestellt: Die seelische Gestalt tanzt neben der körperlichen Gestalt. Diese Gleichwertigkeit der Bedeutungszuweisung ist wie beschrieben ein wesentliches Kriterium der surrealistischen Kunstströmung.

B.III.7. Das Ballett *Der Rote Mantel*

Als zweiter Teil des ersten Ballettabends am 20.9.1954 in der Städtischen Oper unter der Leitung von Tatjana Gsovsky folgt als Auftragswerk der Berliner Festwochen das einstündige Ballett *Der Rote Mantel*. In ihm bearbeitet sie frei den 1933 uraufgeführten Text von Garcia Lorcas: ‚In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa'.

Nach Thomas Steinert ist Tatjana Gsovskys Entscheidung für den Komponisten Luigi Nono auf dessen besondere Affinität zu diesem spanischen Dichter zurückzuführen (vgl.1987,603).

Diese Produktion löst sowohl beim Publikum als auch bei der Presse heftige Reaktionen aus. Die BZ spricht vom einer „Premiere zwischen Beifall und Protest. Haardicht am Skandal vorbei" (2.9.1954). Dieser Skandal wird jedoch nicht nur durch die Choreographie, sondern auch durch die Komposition hervorgerufen.

„Der Beifall ... nach dem ‚Roten Mantel', der mehrfach auf offener Szene angelacht und angepfiffen wurde, nahm ... schließlich den tumulthaften Charakter eines Zweikampfes an zwischen denen, die den Komponisten verhöhnen und denen, die in solchen Fällen immer applaudieren." (Westphal 21.9.1954)

Tatjana Gsovsky erfährt insgesamt eine große Zustimmung: „Wieder hat sich gezeigt, daß Berlin in Tatjana Gsovsky eine Choreographin von überzeugendem Format besitzt. Sie ist unerschöpflich im Erfinden neuer Figuren, und bei aller tänzerischen Lust spürt man stets noch einen Tropfen wacher und kluger Geistigkeit in ihrem Wirken" (Herzfeld 1954).

Dieses Ballett wird von ihr ein zweites Mal aus Anlaß der Frankfurter Tanzwoche 1961 während ihrer Zeit als Ballettchefin des Frankfurter Balletten-

sembles inszeniert. Sieben Jahre später scheint dieses Ballett längst keinen Skandal mehr zu entfachen, denn in seiner Rezension dieser Wiederaufführung attestiert Kurt Peters mit *Der Rote Mantel* „eine kaum ... wiederholbare Glanzleistung (...), großartig in der Anlage, die alle Deutungen treffend machte und das Publikum zum Mitdenken anzuregen vermag“ (Peters1961/62,39).

Tatjana Gsovsky begibt sich mit diesem Werk auf den schmalen Grat von Tragödie und Komödie und scheint mit ihrer Inszenierung den Geist der Vorlage Lorcas zu entsprechen, der nach Lorenz dieses „hauchzarte(.) Opus voller Poesie, in der Art des spanischen ‚Mantel- und Degenstücks‘“ als eine „tolle Posse“ geschrieben hat. (Lorenz 1963,148f) Nach Rincon Carlos wurde von Lorca selbst eine Konstellation geschaffen, die durch die Darstellung der Charaktere, der Situation und dem Konflikt sowie durch komische Elemente gekennzeichnet ist (vgl. 1975,152).
„Amor de Don Perlimplin / con Belisa en su jardin gibt sich zunächst als Spiel, das die Anteilnahme des Publikums durch Einfühlung ständig unterbricht; es ist angehalten, das Geschehen auf der Bühne nicht tragisch ernst zu nehmen. Das lyrisch-groteske Spiel situiert die Figuren in einem bestimmten Abstand zur realen Welt in einem fiktiven Universum...“ (Rincon 1975,159)
Diese Distanzierung der Figuren von der realen Welt spiegelt sich auch bei Tatjana Gsovsky wieder.
Die Rezensenten bezeichnen das Ballett als ein „Scherzo mit tieferen Sinn (...) Das Ganze ein virtuos auf die Bühne gezaubertes Tanz-Capriccio, dessen Figuren die Gsovsky zwischen Scherz, Ernst und Tragik bedeutsam zu bewegen und tänzerisch zu erfüllen weiß“ (Kroll 1954). Nach Westphal wird „das Doppelspiel von Wirklichkeit und Traum, in ‚Pelleas‘ lyrisch getönt, ... im ‚Roten Mantel‘ ins Skurile und Groteske gerückt“ (1954).
„Einen besonderen Akzent setzen die ausdrucksstarken Vokalpartien, die Belisa und Perlimplin zugeordnet und in Chorstimmen eingebettet sind. Diese aus dem Hintergrund erklingenden Gesänge (...) schaffen eine irreale Atmosphäre.“ (Steiert 1987,603f)
Anzunehmen ist, daß diese Vokalteile - Originalpassagen aus dem Lorcatext (vgl. im Anhang) - in ihren zum Teil erotischen Anspielungen bzw. Zweideutigkeiten nach Aussage von Egbert Strolka mit zu der skandalösen Aufnahme durch das Premierenpublikum von 1954 beitragen (in einem Interview vom 12.3.1998). Luigi Nono greift mit seiner Ballettmusik Vorgaben von Lorca zu seinem Stück auf und läßt Belisas Liebeslied von einem Bariton am Ende des

zweiten Aktes Perlimplins Lied (mit A-capella-Chor) singen, das am Ende des Balletts wieder aufgenommen wird, sowie von einen Chor im dritten Akt die „weiche Serenade“ der „Stimmen“ vortragen, so wie Lorca es vorgesehen hat (vgl. Stenzel 1998,37).

Federico Garcia Lorca selbst bezeichnet sein Werk als „Vier Bilder eines erotischen Bilderbogens in der Art eines Kammerspiels“ (Lorca 1954,87) und teilt sein Schauspiel ein in: Vorspiel und drei Bilder. Tatjana Gsovsky greift diese Bildereinteilung in diesem Werk nicht auf, sondern unterteilt entgegen ihrer sonstigen Praxis die Handlung des Balletts in drei Akte. Stellt Lorca damit sein Stück „von vornherein außerhalb der aristotelischen Poetik des ‚großen‘ Kunstwerks und der Übernahme der vorgefundenen und bewährten großen theatralischen Formen“ (Rincón 1975,151); so nähert sich Tatjana Gsovsky mit ihrer Wahl der drei Akte der klassischen Drameneinteilung.
Die Handlung des Vorspiels bei Lorca wird zum I. Akt: Begegnung, das 1. Bild zum II. Akt: Abenteuerliche Hochzeit, und das 3. und 4. Bild werden zusammengefaßt zum III. Akt: Der rote Mantel.
Diese Bezeichnung des III. Aktes wählt Tatjana Gsovsky als Titel für das gesamte Ballett und gibt damit dem Schlußgeschehen des Stückes eine besondere Gewichtung.

Mit *Der Rote Mantel* präsentiert Tatjana Gsovsky ein Ballett, das ihrer Beschreibung von „Aktionsdramatik“ entspricht. Sie folgt jedoch, gemäß ihrer „Zustandsdramatik“, ihrem Prinzip einer intensiven Auslotung dramatischer Momente.
Sie erzählt eine konkrete Handlung, die sich in einigen Punkten allerdings wesentlich von der Originalhandlung von F. G. Lorca unterscheidet:
Während bei Lorca der ältere Junggeselle Perlimplin, von seiner Dienerin auf die gegenüber wohnende schöne Belisa aufmerksam gemacht, seine Liebe zu ihr erst nach der Hochzeit mit Belisa entdeckt, und zwar erst, als er die schlafende Belisa betrachtet, erklärt er bei Tatjana Gsovsky seine Zuneigung, als ihn nach der ersten Begegnung „die Liebe wie ein Blitz getroffen hat“ (Programmheft der Premiere 20.9.1954).
Im II. Akt bleibt es laut Programmheft offen, „ob die folgenden Vorgänge Traum oder Wirklichkeit sind“, jedoch werden die „Abenteuer“ der Ehefrau in der Hochzeitsnacht in wirklicher Aktion dargestellt, während bei Lorca am nächsten Morgen über die fünf Personen lediglich gesprochen und ihnen da-

durch eine gleichsam schwebende Realität zugestanden wird. Sind es bei Lorca „Vertreter der fünf Rassen dieser Erde“ (1954,87), so besuchen die frisch vermählte Braut in Tatjana Gsovskys Version ein Zentaurus, ein Negerjunge und ein Mörder. Es kommt zu „(Traum-)Vereinigungen und Vergewaltigungen Belisas“ (Peters 1961/62,39), die ‚Täter‘ werden „schließlich in einem symbolischen Akte erstochen“ (Programmheft der Premiere 20.9.1954).

Nach dem Perlimplin am nächsten Morgen mit einem riesigen Geweih auf dem Kopf aufwacht, läßt Tatjana Gsovsky im III. Akt, „da ihn die Liebe aufgerüttelt und so recht eigentlich erst zu einem fühlenden Menschen gemacht hat“, den Fortgang der Handlung durch den Wunsch Perlimplins bestimmen, „Belisa des Glückes der Liebe und damit der Menschwerdung teilhaftig werden (zu, M.H.) lassen“ (Programmheft der Premiere 20.9.1954).

In der Aussage ist das ein elementarer Unterschied zur Vorlage. In *Der Mantel* wird Perlimplin zum Belehrenden in Sachen Liebe, will durch die Verkleidung als Torero erreichen, daß er von Belisa geliebt wird. Er „spielt ihr eine Eifersuchtskomödie vor und eilt fort, den fremden Mann im roten Mann zu erstechen“ (Programmheft der Premiere 20.9.1954). Für Lorca ist „Don Perlimplin ... der in der ganzen Welt am wenigsten gehörnte Mann. Seine schlafende Imagination prallt mit der schrecklichen Begierde seiner Frau zusammen, aber im Grunde ist er es, der allen Frauen Hörner aufsetzt“ (Lorca zit. in: Lorenz 1963,150). Nach Carlos Rincon ist Perlimplin damit nicht der Betrogene sondern der Bereicherte, weil er etwas gewonnen hat, was er sein Leben lang entbehrt hat, die Kraft der Imagination (vgl. Rincon 1975,157).

„Darum kann er das Paradoxon, in das er geraten ist – die Erfahrung körperlicher Impotenz zum einen und der Macht der Imagination zum anderen -, durch ein Spiel lösen, in dem er seine Imagination absolute Wirklichkeit werden läßt. Die theatralische Figur bringt sich selbst auf die Bühne. (...) der Zuschauer wird durch das gegensätzliche Verhalten, die dem komplizierten Doppelspiel Perlimplins nur totales Unverständnis und eine elementare Sehnsucht nach dem schönen Fremden entgegensetzt, zum Lachen gebracht ...“ (Rincon 1975,157)

Doch dieses von Lorca intendierte Lachen über die Figur der Belisa wird von Tatjana Gsovsky im *Der Rote Mantel* nicht beabsichtigt. Entgegen der Vorlage Lorcas, in der sich Perlimplin als derjenige im roten Mantel und als sich selbst erstochener Perlimplin zu erkennen gibt, fällt Belisa „eine in den roten Mantel eingewickelte Gestalt ... in die Arme. Sie legt sich den riesigen blutroten Mantel um die Schultern und geht langsam davon“ (Programmheft der

Premiere 20.9.1954). Es bleibt offen, wer die Person im roten Mantel ist und „wer wie wem was aus Absicht und Zufall geschah“ (Peters 1961/62,39). Belisas Unverständnis der Situation wird bei Tatjana Gsovsky entgegen Lorcas Vorlage nicht verdeutlicht. Ihr Abgang von der Bühne mit dem umgelegten und hinter sich herschleifenden langen Mantel ist so ausführlich gestaltet, „als gelte es die pantomimische Zeitlupe zu demonstrieren“ (Oehlmann 1954) und erweckt mehr den Anschein eines Triumphes.[11]

Liegt der Schwerpunkt Lorcas auf der Darstellung des Dramas des Erwachsenwerdens Don Perlimplins, so fokussiert Tatjana Gsovsky ihren Blick auf die verborgenen Sehnsüchte der jungvermählten Frau, die sich durch die Enttäuschung in der Hochzeitsnacht verdeutlichen.

„Der Traum im liebeleeren Himmelbett führt sie bzw. ihren Part zu allem, was eine verlassene Frau erträumen kann“, sagt Georg Zivier nach der Premiere (22.9.1954).

Ihr Konflikt, diese Phantasien leben zu dürfen, wird allerdings durch die Tötung dieser Abenteuer nicht gelöst, so daß der Schluß, dieses endlos scheinende, für den Zuschauer fast quälend langsame Abgehen von der Bühne mit dem hinter ihr herschleifenden langen Mantel, symbolisch für ihren ungelösten, belastenden Konflikt der Unlebbarkeit der erotischen Träume verstanden werden kann.

[11] Eine interessante Entsprechung findet sich mit dem 1921 von K.Y. Goleizowsky choreographierten Ballett *Prologue* (m: Medtner), das Tatjana Gsovsky zu dieser Idee inspiriert haben könnte. In diesem Duett hat die Schlußszene eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem *Roten Mantel*, da der Tänzer, als er am Ende die Bühne mit seiner Partnerin verlassen hat, noch seinen meterlangen roten Schal nach sich über die Bühne zieht. (vgl. Suritz, Elisabeth 1990,172)

Abbildung 6 - *Der Rote Mantel* (Gisela Deege)

Auch in diesem Ballett, von Tatjana Gsovsky mit *Pelleas und Melisande* unter den dramaturgischen Oberbegriff ‚Traum und Wirklichkeit' gestellt (vgl. Steinert 1987,603), beschäftigt sie sich mit tiefenpsychologischen Themen, oder, wie Walter Kaul sagt, ihre „erotische Fantasie tanzte kreuz und quer durch die Psychoanalyse und illustrierte Sigmund Freud" (Kaul 1954): Insbesondere durch die Darstellung sexuellen Verlangens in den drei Abenteuern, veran-

schaulicht Tatjana Gsovsky die Thematik der Verdrängung Belisas erotischer Wünsche in die Phantasie. Indem sie einen Zentaurus, einen Negerjungen und einen Mörder der enttäuschten Belisa im Traum in der Hochzeitsnacht erscheinen läßt, verbildlicht Tatjana Gsovsky die geheimen „erotischen Sehnsüchte der Jungvermählten (...) in der Brautnacht...“ (Telegraf 22.9.1954): Mit dem Zentaurus erscheint, im Oberkörper Mensch und im Unterkörper Tier, das Menschlich-animalische, im Negerjungen begegnet ihr das jugendliche Natur-triebhafte und mit dem Mörder die Begegnung mit der eigenen Todessehnsucht – zu verstehen als eigene bislang nicht wahrgenommene bzw. nicht gelebten Anteile ihrer Person. Diese drei Gestalten, Darstellungen der beiden freudschen Grundtriebe Sexual- und Todes- bzw. Aggressionstrieb, Eros und Thanatos, werden symbolisch getötet und damit nicht akzeptiert, sondern verurteilt; sie werden abermals verdrängt und abgespalten.

Georg Zivier nennt dieses Ballett zusammen mit *Pelleas und Melisande*, wenn auch aufgrund anderer Aspekte, sogar Ballette der „Ich-Spaltung“ (Zivier 27.7.1955). Der Hauptdarsteller stellt als gespaltene Persönlichkeit Don Perlimplin und Torero dar und die Veranschaulichung des Abenteuers Zentaurus durch zwei Tänzern lassen die zwei Seiten dieses Wesens sichtbar werden (vgl. Zivier 22.9.1954).

Die Beschäftigung mit dem Thema Abhängigkeit und Lösung, Symbiose und Individuation wird anhand der Darstellung der Beziehung des Don Perlimplin zu seiner Dienerin verdeutlicht. Die Figur der Dienerin wird in jedem Akt von einer anderen Person getanzt, im I. Akt ist es ein Mann, im II. Akt eine Frau und schließlich im III. Akt ein Kind. Tatjana Gsovsky versucht dadurch die Abnahme der Autorität, der Einflußnahme und des Respekts zu versinnbildichen, die in dem Maße wie Don Perlimplin er selber wird, an Macht verliert. Die Verwendung einer an einem Garderobenständer hängenden Puppe des zur gleichen Zeit auf der Bühne agierenden Don Perlimplin, die dann „wie ein gesträubt-gesperrter Streichholz horizontal unter dem Arm der Amme herumgetragen wird...“ (Peters 1961/62,39) heben die anfängliche Beziehung zwischen Don Perlimplin und der Dienerin zusätzlich hervor.

„Die Abhängigkeit des Don Perlimplim von seiner Haushälterin muß für das Ballett optisch in überzeugender Weise dargestellt werden; und das geschieht, indem sie zuerst als riesengroße, gewaltige Gestalt erscheint erscheint, die sich im Verlauf des Stückes zur unbedeutenden Kleinheit eines Kindes zurückentwickelt: damit wird der Wandel dieser Beziehung auf anschauliche zum Ausdruck gebracht.“ (Gsovsky 1964)

Abbildung 7 - *Der Rote Mantel* (Erwin Bredow, Gisela Deege)

Diese Situation verdeutlicht: Der gehörnte Ehemann (er)trägt seine Ehefrau, die sich über ihn amüsiert.

B.III.8. Das Ballett *Signale*

Am 9.September 1955 hat das Ballett *Signale* im Berliner Titaniapalast mit dem neugegründeten ‚Berliner Ballett' seine Uraufführung (vgl.B.V.). Es ist eine Premiere, die insbesondere wegen der kurz darauf geplanten dreimonatigen Amerikatournee des Ensembles kritischen Prüfungen standhalten soll.

In der Reihe der Kurzballette im ‚Berliner Stil' gehört *Signale* mit einer Dauer von 20 Minuten zu den bemerkenswert komprimierten Stücken.
Inhaltlich greift Tatjana Gsovsky auf die Novelle Bahnwärter Thiel von Gerhart Hauptmann zurück, entwickelt jedoch eine eigene, neue Handlung.

In einer Wiederaufnahme im September 1957 gibt es eine zweite, veränderte Fassung dieses Balletts.

1. Fassung

Tatjana Gsovsky zeigt in diesem kurzen Ballett die Geschichte eines Bahnwärters, der seine Frau umbringt, darüber vergißt die Weiche zu stellen und dadurch eine Zugentgleisung verursacht.
Zuhause wartet er auf seine Frau, die heimgekommen, ihm nicht sagen will, wo sie gewesen ist; er erschlägt sie. In der Erinnerung verdichten sich noch einmal einzelne Geschehnisse, die die Phantasien seiner Eifersucht zu bestätigen scheinen. Sich als Schuldigen der Eisenbahnkatastrophe erkennend, wirft er sich selbst vor den nächsten Zug.
Das Geschehen wird nicht chronologisch, sondern als Rückblende dargestellt. Es beginnt mit der Katastrophe und zeigt dann in mehreren Tanzbildern Visionen des Bahnwärters die zur Verursachung führenden Szenen. Mittels einzelner Bilder wird der *plot* Eifersucht mit Affekthandlung veranschaulicht. Dem Zuschauer erschließt sich ein Vorgang der Geschehnisse erst in der Summe der aneinandergereihten, übergangslos folgenden Bilder.
Anhand von drei gesprochenen Radiomeldungen über Tonbandeinspielungen wird zuerst nur die Katastrophe bekanntgegeben, dann die nach und nach eruierten mutmaßlichen Hintergründe verkündet. Wolfgang Schimmig gibt zu bedenken, ob durch die Verwendung von gesprochenem Wort in diesem Ballett, die Eignung des Stoffes als Tanzlibretto nicht ad absurdum geführt wird (vgl. 1955).

Horst Koegler, der dieses Ballett ansonsten für ‚rettenswert' ansieht, regt in seiner Rezension im TANZARCHIV dazu an, wesentliche Umstrukturierungen im Ablauf vorzunehmen:

„Das Ganze wird nicht klarer durch die gesprochenen Zwischentexte, wäre aber zu retten durch eine rigorose dramaturgische Radikalkur mit neuer Szenenfolge: Eisenbahnunglück, dann Rückblende (als reale Geschehnisse) zum a) Boxer Abenteuer, b) Ballhaus-Kavalier-Abenteuer, c) Auseinandersetzung zwischen den Ehegatten, die während des Mordes in Wiederholung der Katastrophe des Anfangs einmündet. Wie diese Schuld dann gesühnt wird, mag sich jeder Zuschauer dann selbst ausmalen. Auf diese Weise käme eine durchgehende, klar auf einen Höhepunkt zusteuernde Linie in die Handlung..." (1955,120).

In den fünf, nicht chronologisch, ohne Pause aneinandergereihten Bildern, zeigt Tatjana Gsovsky entsprechend ihrer Ideen von ‚Zustandsdramatik', Szenen, die intensive Studien menschlichen Fühlens und Handelns darlegen. Ihre dramaturgischen Absichten, die seelischen Beweggründe der handelnden Personen darzustellen, in diesem Fall die Zwangsvorstellungen des Mannes, scheinen in dieser Produktion in einem besonderen Ausmaß hervorzutreten. In den Rezensionen wird *Signale* als ein Ballett mit „psychoanalytischer Tanzhandlung" (Schimming 1955) bzw. als ein „Tanzschauspiel mit tiefenpsychologischen Einschlag" (Koegler 1955,120) bezeichnet.

„In ihrer tänzerischen Ausdeutung bekundet sich wieder Tatjana Gsovskys Neigung, den Tanz zum Abbild tiefenpsychologischer Erkenntnisse zu machen, Süchte, Aengste und Leidenschaft, die unter der Schwelle des Bewußtseins in der Tiefe der Seele treiben, sichtbar zu machen, und in die Erscheinungswelt heraufzuholen..." (Westphal 1955)

Wie schon in den Balletten *Der Rote Mantel* und *Pelleas und Melisande* geht es ihr darum, die verdrängten unbewußten psychischen Anteile der Personen darzustellen, und die seelischen Untergründe einer von Einsamkeit geprägten Ehe sichtbar zu machen. Der Konflikt resultiert aus den eifersüchtigen Zwangsvorstellungen eines Mannes denen er schließlich erliegt. Er kann seine aggressiven Potentiale nicht mehr kontrollieren und erwürgt seine Frau. Die in der Phantasie der Frau stattfindenden, teils erotischen Abenteuer mit anderen Männern, „Träume von Lust und Sünde" (Prilipp 1955), sind für die Zuschauer sichtbar gemacht. Tatjana Gsovsky greift damit ein Thema auf, das sie bereits im *Der Rote Mantel* bearbeitet hat, variiert und fächert es facettenreich auf: Sie zeichnet in fast ‚sezierender' Weise sowohl ein Psycho-

gramm eines pathologisch eifersüchtigen Mannes als auch die unterdrückten Phantasien der Ehefrau in einer unerfüllten Ehe.

Abbildung 8 - *Signale* (Gert Reinholm, Svea Köller)

Der Bahnwärter hält in zärtlicher Zuneigung seine Frau im Gleichgewicht. Sie dagegen ist in ihrer Hingabe nicht so sehr ihrem Mann zugewandt, eher drückt sie dabei ihre Sehnsüchte nach Unbeschwertheit und Freiheit aus.

2. Fassung

1956, für die Gastspielreise des ‚Berliner Balletts' durch Deutschland, präsentiert Tatjana Gsovsky *Signale* in einer neuen Fassung, die wesentliche dramaturgische Änderungen zeigt.

Tatjana Gsovsky folgt in der Wiederaufnahme im Wesentlichen den Anregungen Horst Koeglers von 1955 und wird damit der traditionellen Sehweise gerecht. Wieder wird das in 4 Bildern unterteilte Ballett ohne Unterbrechung getanzt. Sie verzichtet auf die gesprochenen Textpassagen und läßt die Handlung nun chronologisch ablaufen. Nicht mehr die Zugkatastrophe steht am Anfang des Stückes, sondern die erste Szene präsentiert den Zustand der Beziehung des Ehepaares als ein Situationsbild: ihre Monotonie des gemeinsamen Lebens. Die Langeweile widerspiegelnd, beschreibt diese Szene das im wahrsten Sinne wortlose Zusammenleben der beiden Menschen. Danach werden die verschiedenen Phantasien der Ehefrau dargestellt, und der „Bahnwärter beginnt zu verstehen, daß in ihr Sehnsüchte schlummern, die sie von ihm trennen“ (Programmheft der Wiederaufnahme 1956). Als seine Frau sich in einen aus dem Zug steigenden Fremden verliebt, verdichten sich seine Eifersuchtsphantasien. Schließlich tötet er seine Frau und die nicht gestellte Weiche führt zum Zugunglück.

In Gerhart Hauptmanns naturalistischer Erzählung *Bahnwärter Thiel* führen die scheinbare Aussichtlosigkeit des Bahnwärters in der Ehe und sein Schmerz, als durch die Unachtsamkeit der Ehefrau sein Sohn vom Zug überrollt wird, zu seinem Wahnsinn.
Bei Tatjana Gsovsky stellt sich die veränderte Geschichte aufgrund der zwanghaften Eifersuchtsphantasien zu einem nicht anders als durch Mord zu lösenden Konflikt für den seine Frau liebenden Bahnwärter dar, der sich dann selbst vor den nächsten Zug wirft (erste Version). In der zweiten Fassung werden die teils erotisch dargestellten Phantasien der Ehefrau deutlicher hervorgehoben und der nachfolgenden Tat schließlich ein konkreter Anlaß für seine Eifersucht gegeben. Der Mord wird zum Höhepunkt des Balletts.

Während bei Gerhart Hauptmann die Naturbeschreibungen noch einen wesentlichen Teil der Erzählung ausmachen, beschränkt sich Tatjana Gsovsky in ihrer Version auf die Veranschaulichung der „seelischen Untergründe“ (Oehlmann 1955) der menschlichen Psyche. Die Affekthandlung des Bahnwärters als Ergebnis der Bewußtmachung bislang verdrängter Anteile der Psyche bildet den Schluß des Balletts. Die Personifizierung der bislang unterdrückten Schattenanteile der Ehefrau „in denen Gefühle und Träume Gestalt bekommen“ (Prilipp 1955), ist der Auslöser dazu. ‚Eros‘ und ‚Thanatos‘,

Triebhaftigkeit und Tod sind wie in B.III.4. ausgeführt auch hier wieder der ‚Urstoff' aus dem heraus dieses Ballett gestaltet ist und lebt.

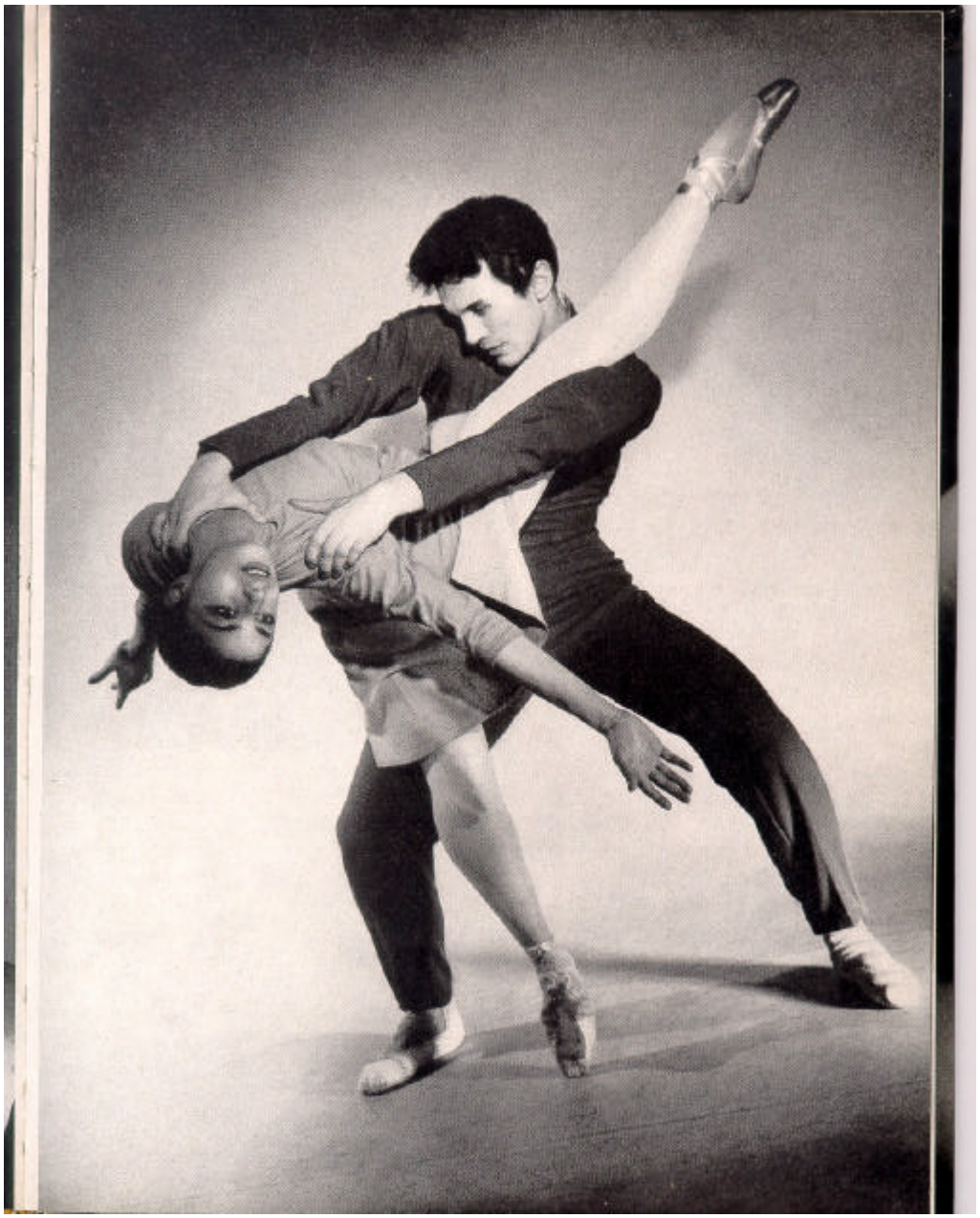


Abbildung 9 - *Signale* (Svea Köller, Gert Reinholm)

Der Mord als Affekthandlung

Der Zug, der das Kind überrollt, wird bei Tatjana Gsovsky zur Bahn, die entgleist und alle Beteiligten, sowohl den Bahnwärter, als auch die sich in der Bahn befindlichen Menschen, die ‚Bahn-Gesellschaft', ins Unglück stürzt.

Fast könnte als ein Fingerzeig zu verstehen sein, daraus eine dramaturgisch beabsichtigte, sinnbildlich zu verstehende Aussage Tatjana Gsovskys zu lesen: den unbewußten psychischen Anteilen mehr Beachtung zu schenken, damit der persönliche und gesellschaftliche dahinrasende Zug des Lebens nicht aus dem Gleis gerät, oder wie Erwin Kester sagt, es ist „Der Aufruhr des Herzens gegen die seelenlose Maschine“ (1956). Nach Peter Empe gelingt jedoch gerade diese Übertragung nicht ganz, denn „jede Symbolik verebbt (...) letzten Endes im Naturalismus“ (1955).

B.III.9. Das Ballett *Menagerie*

Für die Premiere am 24. September 1958 an der Städtischen Oper Berlin choreographiert Tatjana Gsovsky als Auftragswerk der Berliner Festwochen das Ballett *Menagerie*.

„In lebhaftem Gedankenaustausch entstand der Formplan der choreographischen und musikalischen Lösung, die a priori einen möglichst eng miteinander verwobenen Strukturkomplex bilden sollte“, schreibt der Komponist Giselher Klebe im Programmheft der Premiere.

Durch die Verwendung zeitgenössischer Musik, möchte sie einen aktuellen Bezug zur Gegenwart herstellen, da diese Musik „...die Tragödie aus der Gebundenheit des Milieus und der Epoche ‚extrahiert...“ (Gsovsky 1958,91).

Für das Libretto ihrer Choreographie greift Tatjana Gsovsky auf die Dramen „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind zurück (vgl. Programmheft der Premiere). Für die Bezeichnung ihres Balletts wählt sie jedoch weder einen dieser beiden Titel, noch Lulu, den Wedekind selbst seinen bearbeiteten Fassungen dieses Stoffes von 1903 bzw. 1913 gegeben hat (vgl. Florack 1995,5f), sondern den Titel *Menagerie* und verdeutlicht damit bereits die dramaturgische Idee ihrer Inszenierung: Die Menagerie ist die Tierschau (vgl. Brockhaus 1974,530). Mit dem Vergleich des Menschen als Bestie befindet sie sich im Milieu Wedekinds.

Die Kreisform des Manegenrunds, einem Käfig gleich, ist der zentrale Ort auf den der szenische Fokus gerichtet ist. In fünf Bildern werden wie Nummern eines Zirkusprogrammes die Entwicklung der Lulu vor imaginären Zuschauern gezeigt. Es ist das Gleichnis: Leben gleich Zirkus, in dem nicht Lulu das Raubtier ist, sondern die Männer, in deren Fänge sie gerät (vgl. Die Welt 30.9.1958).

„Gsovsky-Klebe legen ihr Szenario zweischichtig an: Die Zirkushandlung, als die Lulus Schicksal in strenger Stilisierung im Manegenrund abläuft, und die realistische dargestellt bürgerliche Außenwelt, die gleichwohl in das Zirkusgeschehen hinüberwirkt.“ (Koegler 26.9.1958)

Wie schon im Hamlet verwendet Tatjana Gsovsky in ihrem dramaturgischen Aufbau einen Prolog, um in diesem Ballett gleich zu Beginn die zu erwartenden Geschehnisse in kurz aufblitzenden Momenten zu verdeutlichen. Ein Zirkusdirektor kündigt die einzelnen Akteure an und die Anzahl von Männern und Frauen mit denen Lulu zu tun haben, wird erscheinen außerhalb der Manege. Das Spannungsgefüge der handelnden Personen wird dadurch zwar schon zu Beginn deutlich, es bedarf allerdings einer chronologischen Einordnung, um die Abfolge der Handlung zu verstehen. Der Plot des Balletts jedoch kann aus diesem bereits herausgelesen werden: die Frau, die „jenseits von Gut und Böse, ein Kind und ein Weib, das gleichsam unschuldig aus jeder Umarmung hervorgeht (...) durch ihre Liebesfähigkeit ... die Männer in ihren Kreis (bannt, M.H.). Sie lebt durch ihre Liebe und geht zugrunde, sobald sie gezwungen ist, v o n der Liebe zu leben“ (Programmheft zur Premiere).
Danach zeigen einzelne Bilder ohne besondere Übergänge die Begegnung Lulus mit verschiedenen Menschen; diese Zusammentreffen sind jeweils als ‚Pas de deuxs‘ gestaltet und formen einen großen Teil der Gesamtchoreographie. Sie bilden in ihrer „Zustandsdramatik“ den Gehalt des Balletts, sind gleichsam „die Kristallisationspunkte dieser Einheit“ (Klebe in: Programmheft der Premiere). Erst in der Reihenfolge dieser Bilder entfaltet sich die Geschichte der Lulu.
„Eine nach der anderen treten die Gestalten, denen Lulu zum Schicksal wird, in den Kreis, und werden von Lulu in die Pas de deux hineingezogen (nicht weniger als sechs von insgesamt siebzehn Partitur-Nummern sind als pas de deux angelegt – (...), in denen sich ihr Verhängnis erfüllt. Strikt sind dabei die beiden Welten voneinander geschieden: die formlos bleibende bourgoise Außenwelt und die artifizielle Binnenwelt Lulus, in der durch die einzelnen Handlungsstationen hindurch die klassisch – akademischen, gleichwohl total verfremdeten Muster wie Pantomime, Divertissement, Variation und die verschiedenen Pas, vom Pas seul bis zum Pas de dix sichtbar werden.“ (Koegler in: Programmheft der Premiere an den Bühnen Essen,1962)

Abbildung 10 - *Menagerie* (Judith Dornys , Gert Reinholm, Wolfgang Leistner)

In dieser Pose zeigt sich der Konflikt in dem sich Lulu befindet: Die Zuneigung zu Dr. Schön einerseits, der wie ein Schatten ihr Leben begleitet, und der hingebungsvollen Liebe des jungen Malers, die sie anfänglich eher beiläufig zur Kenntnis nimmt.

Durch dieses In-die-Manege-treten und das Aus-der-Manege-heraustreten kann Tatjana Gsovsky ihre dramaturgische Intentionen mit situativen Bildern zu arbeiten am besten verwirklichen. Sie reiht Bilder aneinander, die jeweils die „Zustandsdramatik“ aufzeigen, und die eine Kette von spannungsvollen, auf die Essenz der jeweiligen Beziehung reduzierte Begegnung der Menschen sind.

Sie ‚richtet den Scheinwerfer auf Auseinandersetzungen', zentriert und fokussiert „wie das Leben der Lulu und der um sie gruppierten Personen einem zwangsläufigen Gesetz unterliegen, und alle scheinbaren Zufälligkeiten nur Ausdruck eines zwingenden Ablaufs sind..." (Klebe in: Programmheft der Premiere).

In diesen unterschiedlichen Begegnungen zeichnet sie ein genaues Psychogramm der jeweiligen Personen, ihrer Verhältnisse, d.h. in dem oben dargestellten Verständnis von Tatjana Gsovsky, die Konflikte, die die Personen miteinander verbinden.

Konflikt bedeutet für sie in diesem Fall auch, die Spannungen die sich aus der „Geschichte eines Wesens, das naiv und elementar aus seinem Trieb heraus lebt" (Programmheft zur Premiere) und den Begegnungen mit den verschiedenen Männern ergeben. Der Konflikt wird hier insbesondere auch als Kontroverse gezeigt, die durch die Überschreitung vorherrschender Moralvorstellungen ausgelöst wird.

Erneut verdeutlicht Tatjana Gsovsky hier den psychologischen Aspekt der Verdrängung der eigenen Gefühlspotentiale ins Unbewußte, ein wesentlicher Teil der Freudschen Theorie menschlichen Bewußtseins. Dabei beleuchtet sie auch hier wieder als besondere Thematik: Leben, Eros und Tod, die sich in den Handlungen der Lulu verkörpern und dem Zuschauer wie in einem Spiegel seine eigenen Gefühle vorführt. In der Darstellung will sie dem Zuschauer im Miterleben das Eigene, vielleicht bislang Unentdeckte, bewußter machen. Wie exemplarisch werden die triebhaften Anteile präsentiert, die, auf der Bühne als ‚Objekt' betrachtet, von dem Zuschauer getrennt von ihm selbst und nicht als seine eigenen anmuten, und doch in ihm das Bekannte anrühren. Das ist jedenfalls die Intention Tatjana Gsovskys. Was sie im folgenden zu den Figuren ihres Balletts Menagerie sagt, kann wohl auf alle ihre Ballette im ‚Berliner Stil' übertragen werden: „Es ist eine distanzierte Form der Selbstanalyse, welche der menschlichen Moral ‚eine tiefere, umfassendere Kenntnis vom Wesen der Welt und des Menschen' abverlangt. Man wohnt den Ausführungen des Autors wie einer Vivisektion bei, die mit unbestechlicher, unerbittlicher Exaktheit den Gradmesser L e b e n - T o d am pulsierenden Herzen eines Lebewesens ergründet" (Tatjana Gsovsky in: Programmheft der Premiere).

Sie möchte dem Publikum die Figuren „kommentarlos vorführen." (Gsovsky 1958,91), sie wie ein Spiegel zur Erkenntnis der eigenen Abgründe vorhalten, damit jeder sich in ihnen wiederfindet und das, was zuerst nur ‚Objekt' des

Betrachters ist, dann zum Subjektiven, als Schatten erkannt wird. In der Erkennung der eigenen Triebhaftigkeit hinter aller Moral liegt für sie die Möglichkeit der Veränderung durch Integration der bislang als nicht zum Selbst gehörenden Anteile. Dadurch findet für Tatjana Gsovsky eine ‚Transposition' des dramatischen Geschehens auf der Bühne zum Drama für jeden einzelnen Zuschauer statt: „Das eigentliche ‚Drama' beginnt erst in dem Moment, wo erkannt wird, daß in diesem Lebewesen – wir uns selbst sehen: unsere Gefühle, unsere mörderischen Träume sind es, die da sichtbar werden, die man uns erkaltet und von uns abgelöst vorführt – um so fremder, als es unsere eigenen sind (die zu meistern wir glaubten), - und die sich außerhalb unserer Reichweite abwickeln. Es ist eine Wanderung im Zwielicht der Entdeckungen, die zugleich ein Wiedererkennen ist" (Tatjana Gsovsky in: Programmheft der Premiere).

Das Thema Leben und Tod erfährt für Tatjana Gsovsky aufgrund der Erfahrungen in der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts in diesem Ballett eine besondere Bedeutung – es ist ihr eigenstes Thema, das sie hier verarbeitet. Der Wert eines Menschenlebens, wozu der Mensch fähig ist und die damit verbundenen und zu hinterfragenden Vorstellungen von Ethik und Moral, werden nach ihrer Ansicht anhand dieses Balletts gegenwärtig.

Sie selbst sagt dazu: „Die grausamen Erfahrungen dieses Jahrhunderts haben in uns Quellen eines neuen Verständnisses aufgetan und so ist Wedekinds Werk in eine unerwartet nahe Beziehung zur Gegenwart getreten" (Tatjana Gsovsky im Programmheft der Premiere).

Ob dieser humanistische Anspruch Tatjana Gsovskys 13 Jahre nach Kriegsende großen Anklang bei den Zuschauern gefunden hat, ist aufgrund der Konzentration auf wirtschaftlichen Aufschwung im Deutschland der Adenauerära zu bezweifeln. Die Rücksichtslosigkeit und menschenver-achtenden Anteile des Menschen, die sich in den Kriegszeiten verdeutlichten, werden verdrängt und erleben nun als Rücksichtslosigkeit im Aufbau einer ‚Wohlstandsgesellschaft' eine andere Ausprägung.

B.III.10. Das Ballett *Schwarze Sonne*

Schwarze Sonne hat am 22.9.1959 in der Städtischen Oper Premiere. In diesem Ballett kann Tatjana Gsovsky durch die Darstellung des Dramas des Astridenschicksals in dieser komprimierten Form ihre dramaturgischen Fähigkeiten demonstrieren.

Sie entnimmt den Stoff der antiken Orestsage und gibt dem Ballett in Anlehnung an Gumilew den Titel *Schwarze Sonne*, denn an dem Tag, an dem der Vatermord gesühnt wird, „würde die Sonne schwarz und die Winde hätten schwarze Flügel (Gumilew)“ (Programmheft der Premiere).

Durch die Wahl dieses Titels ist die Dramaturgie dieses Balletts ganz auf das Ziel, auf den Muttermord hin ausgerichtet. Tatjana Gsovsky versucht in diesem Ballett den Fortgang der Sage in einer Chronologie darzustellen, gibt jedoch die Geschichte nicht in chronologischer Abfolge wieder. Anhand von Träumen, Rückblicken, Zustandsdarstellungen psychischer Verfassungen einzelner Protagonisten sowie kurzer pantomimischer Episoden wird die Kausalität des Handlungsgeschehens verdeutlicht.

Sie verwendet keine Bezeichnung wie Akte oder Bilder, sondern komprimiert das gesamte Geschehen ohne Unterbrechung auf 30 Minuten. Die im Programmheft genannten Szenen „Klytämnestras Traum“, „Orests Heimkehr“ und die „Furien“ reiht Tatjana Gsovsky in der von Klaus Geitel genannten Methode der „schnellen Schnitte“ übergangslos aneinander.

Das Merkmal ihrer choreographischen Handschrift im ‚Berliner Stil‘, die Reduktion auf den für sie wesentlichsten Moment des dramatischen Geschehens, ist in diesem Ballett besonders deutlich zu erkennen.

„Tatjana Gsovsky stilisierte den auf brutale Kurzatmigkeit verengten Racheakt Orests und Elektras an Klytämnestra mit archaischer Unerbittlichkeit“ (Wonderschreck 1959). Sie „skelettiert die Handlung, schafft Urszenen der affektgeladenen Geste“ (Stuckenschmidt 1959,340) gestaltet jedoch „...eine gedrungene, etwas grobschlächtige Bearbeitung der antiken Orest-Tragödie...“ (Berger 1959).

Innerhalb der drei Szenen zeigt Tatjana Gsovsky ihre Eigenart mit einer Vielzahl von prägnanten Situationen zu arbeiten, die sie mit den Tänzerkörpern bildhaft gestaltet. Reduziert auf zwei Tänzerinnen und zwei Tänzer zeichnet sie mit „Motionen und Gsovsky-Posen ... harte, stechende Konturen ... mit messerscharfer Präzision in den Raum... – gewissermaßen als lineare Persönlichkeits-Abstraktion...“ (Koegler 1959).

Tatjana Gsovsky setzt die Vorgeschichte der Sage voraus und zeigt in der ersten Szene die Geburt des Sohnes Orest, der aufwächst und seine Mutter „verläßt, als Ägisth ihren Weg kreuzt“.

Abbildung 11 - *Schwarze Sonne* (Tana Herzberg, Gisela Deege)

In dieser Pose verdeutlicht sich die Beziehung Klytämnestra-Elektra: Wie ein eingeklemmtes verängstigtes Tier wagt sie sich nicht bzw. kann Elektra sich kaum bewegen. Die Mutter übt ihren richtungsweisenden Druck aus.

Tatjana Gsovsky veranschaulicht Klytämnestra ihrem Schicksal ergeben zwischen dem Schemen Agamemnons und dem Mörder Ägisth (vgl. Programmheft der Premiere). In dieser schicksalhaften Situation Klytämnestras zeigt sich der Konflikt ihrer Zerrissenheit und ihr ‚Nicht-anders-können' „zwischen Todesangst und Herrschergebärde" (Hohmann 1959).

Die Bahnen des Dramas auf ihr eigenes tödliches Ende hin, dessen Erfüllung durch die Hand des Sohnes vollzogen wird, sind gelegt; sie wird vom eigenen Sohn „zu Tode geschleudert“ (Herzberg im Gespräch 26.11.99).

Sechs Jahre zuvor hat Tatjana Gsovsky schon einmal ein Drama der Unfähigkeit einen Entschluß zu fassen und sich den daraus folgenden Gegebenheiten auszuliefern im *Hamlet* bearbeitet.

In diesem Ballett kann sie ihre Vorstellungen von „Zustandsdramatik“ verwirklichen. In der Fokussierung auf die Gefühlszustände der vier Personen und ihres Beziehungsgeflechtes konzentriert sich Tatjana Gsovsky auf den „Vier-Personen-Konflikt Orest-Elektra-Klytämnestra-Ägisth“ (Koegler 1959).

Zeigt sich schon in der Eingangsszene der Konflikt in dem sich Klytämnestra befindet, der Zerrissenheit zwischen Ehemann und Geliebten, so zeichnet Tatjana Gsovsky im weiteren Verlauf dieses Balletts das spannungsvolle Verhältnis von „Widerstand und Werbung“ der Mutter zu ihrem Sohn nach (Herzberg im Gespräch 26.11.99).

Während Erwin Kroll meint, die choreographische Intention Tatjana Gsovskys, die „...auf das Unterbewußte, auf die ‚tiefere Bedeutung‘ bedacht ist, wirkte sich hier nicht eben erfreulich aus...“ (Kroll 1959,569), hebt H. H. Stuckenschmidt inbesondere die Darstellung des Konfliktes zwischen Orest und Elektra sowie zwischen Orest und Klytämnestra hervor: „Und nun hebt zwischen den Geschwistern, zwischen Mutter und Sohn ein dramatisch komprimiertes Ensemble der Leidenschaften, Sinnbilder und Gesichte an, das nicht anders enden kann, als mit der Bluttat. In der fast obszönen Nacktheit des Ausdrucks, in der Stilisierung des Abscheulichen, in der Synthese mimischer Gestensprache und akrobatischer Entmenschlichung eine der kühnsten Szenen, die man heute auf der Tanzbühne sehen kann“ (1959,340).

Die psychoanalytischen Aspekte von Eros und Thanatos finden auch hier wieder ihre Interpretation durch Tatjana Gsovsky in der differenzierten Darstellung der Klytämnestra. In ihr verdeutlicht sich der Spannungsbogen einer Frau, die zwischen erotischem Verlangen und gesellschaftlicher Ächtung lebt und letztlich durch die Hand ihres eigenen Sohnes als Vollstrecker moralischer ‚Ordnung‘ stirbt.

Abbildung 12 - *Schwarze Sonne* (Tana Herzberg, Gert Reinholm)

In dieser Pose in einem Pas de deux Orest-Klytämnestra wird die Kraft des Sohnes deutlich mit der er der Mutter begegnet, er bricht ihr fast den Rücken. Ihre Arm- und Handhaltung zeigt Ohnmacht.

In der Gesamtschau verdeutlicht die Analyse der einzelnen Ballette noch einmal, daß sich das handlungsdramatische Konzept des ‚Berliner Stils' inhaltlich auf die literarische Vorlage stützt. Die Analyse der Dramaturgie der Neukonzeptionen Tatjana Gsovskys hat gezeigt, daß sie die Werke auf die

Inhaltsmomente konzentriert, die sich mit den etablierten Freudschen Begriffen Eros und Thanatos fassen lassen.

B.IV. Berlin und das klassische Ballett 1955 -1959

Um eine Einbettung der Stilanalyse in die weitere Entwicklung des Balletts zu ermöglichen, wird im Folgenden der Verlauf der Aktivitäten und Geschehnisse des Klassischen Tanzes in Berlin dargelegt.

In der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre verbreitet sich durch die akzeptierten politischen Verhältnisse ein etwas entspannteres Klima. An eine Wiedervereinigung Deutschlands scheint erst einmal keine der beiden Seiten mehr interessiert. Die BRD unter Konrad Adenauer bleibt bei der ‚Politik der Stärke', in dem Glauben, damit die Rote Armee zum Rückzug aus Europa zu bewegen. Auf die Souveränitätserklärung der DDR durch die Sowjetunion am 25.3.1954 folgt das Inkrafttreten der Pariser Verträge am 5.5.1955 und damit die Souveränität der BRD und die Erlöschung des Besatzungsstatus der Alliierten. Durch die Pariser Verträge und die Aufnahme der BRD in die NATO bzw. der Gründung des Warschauer Paktes am 14.5.1955 wird die Teilung Europas in zwei Militärblöcke vollendet. Schließlich wird im September 1955 die Aufnahme von diplomatischen Beziehung zwischen der BRD und der Sowjetunion vereinbart und dadurch die indirekte Anerkennung der Zwei-Staaten-Theorie durch die BRD vorgenommen.

Die Mehrheit der westdeutschen Bevölkerung identifizierte sich im Zuge der allgemein propagierten Wirtschaftswunder-Gesinnung immer stärker mit dem Erhard-Kurs. Mit zunehmender ‚Zufriedenheit' in der Bevölkerung nimmt ab 1955 die ständige Beeinflussung durch kulturpolitische Slogans des Kalten Krieges ab und ein Konsum, vornehmlich mit unterhaltsamen oder spannenden Formen von Kultur, wird vordergründig (vgl. Hermand 1986,264).

Die Entwicklung des Balletts im Berlin des sich festigenden Wirtschaftswunders in der BRD ist von einer Konsolidierung des politischen Frontenverhältnisses und einer sich immer deutlicher abzeichnenden Tendenz der Bevölkerung nach Sättigung geweckter Bedürfnisse gezeichnet. Kulturpolitische Kräftedemonstration und ein sich zunehmend selbst überlassener kultureller Markt führen zu einer verstärkten Repräsentation des ‚deutschen' Klassischen Tanzes in anderen Ländern bzw. zu einer an wirtschaftlichem Erfolg gemessenen Unterstützung der Ballettaktivitäten in Berlin.

Der Kurs Ludwig Erhards wird auch in der Kulturpolitik bestimmend. Er unterstützt ein „Freiheitskonzept, das auch auf kulturellem Sektor ein sich selbst

regulierendes System von Angebot und Nachfrage favorisierte. Statt wie die Adenaueristen sogar Mittel der direkten Lenkung anzuwenden, um ihre Ziele durchzusetzen, verzichteten die Erhardisten von vornherein auf alle kulturellen Gegenbilder und vertrauten bei der Bekämpfung linker Tendenzen vornehmlich auf die indirekten Auswirkungen der ökonomischen Aufwärtsentwicklung“ (Hermand 1986,264).

In Berlin findet das Klassische Ballett durch den Kultursenator Tiburtius eine große Unterstützung und Tatjana Gsovsky einen ihrer größten Förderer an einflußreichster Stelle. Die 1955 gegründete Tourneegruppe 'Berliner Ballett' (vgl. B.V.) und die zunehmende Etablierung Tatjana Gsovskys an der Städtischen Oper in den folgenden Jahren, lassen immer wieder eine Fürsprache durch den Kultursenator Tiburtius erkennen.

Er ist auch derjenige, der die neue Konzeption einer taktischen Umorientierung des Kalten Krieges mit dem Ziel der Wiedervereinigung in einen kulturellen Antikommunismus mitgestaltet. Die Aufrechterhaltung der kulturellen Beziehungen zur DDR und die Verbreitung westlicher Kultur in der DDR ist das erklärte Ziel. Das Westberliner Ballettgeschehen bekommt innerhalb der Bonner Kulturpolitik eine größere repräsentative Rolle und finanzielle Unterstützung zugewiesen, die gerade durch die Proklamation Berlins als Hauptstadt im Februar 1957 und des Inkrafttretens des Gesamtberliner Kulturetats im September 1957 dazu dienen soll, Berlin als ‚Insel der Freiheit‘ und ‚Zentrum der Begegnung‘ herauszustellen. Verbilligte Theaterkarten für Bewohner aus der DDR sind ein Teil dieses Programms (vgl. Müller 1981,226,230).

Als Gast an der Städtischen Oper und anläßlich der Festwochen am 18.9.1955 choreographiert Tatjana Gsovsky am 31.5.1955 das Ballett *Orphée* (m: Franz Liszt), das „zu den edelsten Schöpfungen der Gsovsky“ gehört (G.Z. 1955) und *Dornröschen* (m: P. Tschaikowsky). Letzteres wird ein großer Erfolg, nicht zuletzt aufgrund der Befriedigung des Publikumwunsches nach klassisch-romantischen Werken. Doch von der Presse erhält Tatjana Gsovsky keinen sehr großen Beifall für diese Choreographie, denn „Die Märchenmotive sind nicht viel mehr als Vorwand für eine Folge lose verbundener, brillianter Tanznummern und Ensembleszenen im formal festgelegten klassischen Stil“ (Schimming 29.9.1955). So groß die Sehnsucht nach anderen klassischen Balletten ist, die bisherigen Werke, mit denen Tatjana Gsovsky in den letzten Jahren so großen Erfolg hatte, sind auch der Maßstab für die abendfüllenden romantischen Ballette. Mit ihren Arbeiten im ‚Berliner Stil‘ bleibt sie

letztlich ihre größte Rivalin. Ein Werk wie *Dornröschen* z.B. verbleibt als unterhaltsame Vorführung einer Schule des klassischen Tanzes (vgl. Kaul 1955) bzw. ist „Restauration des klassischen Balletts, wie es sich die Gegner der klassischen Schule vorzustellen belieben“ (Beckmann 1956).

Im Oktober 1955 soll zum ersten Mal eine deutsche Ballettgruppe als Repräsentant der deutschen Ballettentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg auf eine dreimonatige Nordamerikatournee gehen. Dafür wird von Tatjana Gsovsky eine Kammertanzgruppe ins Leben gerufen, das ‚Berliner Ballett‘, deren erstes Programm als Eigenveranstaltung der Festwochen am 24.9.1955 im ‚Titania Palast‘ mit: *Ballade* (m: Ernst v. Dohnányi), *Signale* (m: G. Klebe) (vgl. Kapitel B.II.8.) und *Souvernirs* (m: J.Offenbach/Karlisnky) Premiere hat (vgl. B.V.).

Aufgrund des Rückzugs der Alliierten aus direkten Befugnissen der kulturpolitischen Entscheidungen und der damit einher gehenden Umgestaltungen der Finanzierungen ist es zu erklären, warum das Jahr 1955 keine Gastspiele ausländischer Ballettgruppen zu verzeichnen hat, so daß Georg Zivier eine Vernachlässigung Westberlins mit Ballettgastspielen beklagt: „Überhaupt scheint Westberlin seine Attraktivität für Ballettgastspiele verloren zu haben.(...) Obgleich die Ballerinen und Tänzer aus jenen Ländern fehlten, in denen der Muse Terpsychore zurzeit in Hochform gedient wird, stand die verflossene Berliner Saison im Zeichen tänzerischer Sensationen. Es scheint sich, vorwiegend durch das Temperament der ingeniösen Tatjana Gsovsky inspiriert, ein Berliner Ballett von internationalem Rang zu entwickeln, und es scheint sich ein Publikum zusammenzufinden, das an seinen Leistungen immer lebhafteres Interesse nimmt“ (Berliner Zeitung 1955).

Mit der Premiere des 2. Aktes des Ballettes *Schwanensee* (m: P. Tschaikowsky) am 17.9.1956 zeigt Tatjana Gsovsky abermals ein romantisches Ballett des 19. Jahrhunderts, wiederum verbucht ihre Produktion *Der Mohr von Venedig* (m.: Boris Blacher) am gleichen Abend einen viel größeren Erfolg (vgl. Kapitel C.2). Horst Koegler sieht sich in seiner These bestätigt, daß das deutsche Publikum den Ballettklassikern in ihren ‚Originalchoreographien‘ nur bedingtes Interesse entgegenbringt, obwohl sich Tatjana Gsovsky im Vergleich zu ihrer Vorjahresversion von *Dornröschen* weitgehend an das gehalten hat, was von der Originalchoreographie von Iwanow überliefert ist (vgl. 1956,102). Das Wirken Tatjana Gsovskys hat sicherlich mit ihren Werken im ‚Berliner Stil‘ seinen gewichtigen Teil dazu beigetragen, daß das Publikum für jene Darstellungsform der musealen klassischen Ballette, wie sie

im Ausland selbstverständlich akzeptiert werden, in Berlin mit Unverständnis reagiert.

Tatjana Gsovsky ist inzwischen aus dem Berliner Ballettleben nicht mehr wegzudenken, und „Wer immer vom Thema ‚Ballett in Berlin' sprechen will, hat von Tatjana Gsovsky zu sprechen" heißt es im Mannheimer Morgen (Ko 1956). Sie wird, wie das folgende längere Zitat von Horst Koegler zeigt, mit dem Berliner Ballettleben gänzlich identifiziert: „Vor ihr waren Choreographen da, die die gröbste Vorarbeit geleistet haben, neben ihr haben andere von internationalem Ruf inszeniert - aber man meint sie, wenn vom Ballett in Berlin die Rede ist. Wo sie arbeitet, ist der Schwerpunkt des Berliner Ballettlebens. (...) Die Anregungen, die von ihr ausgehen, sind nicht abzusehen! - Es gibt Leute, die Tatjana Gsovsky lieben, und andere, die sie erbittert hassen. Solche, die sie für eine geniale Choreographin halten, die einen neoklassischen, dramatisch-akrobatischen, psychoanalytisch ambitionierten Tanzstil inauguriert hat, wie er in dieser Art jedenfalls in Deutschland und wohl auch darüber hinaus einmalig ist, und solche, die eine exzentrische, mit einem ungewöhnlichen Talent für *publicity* begabte Frau in ihr sehen, durch deren dominierende Stellung die Berliner Ballettszene einen ausgesprochen femininen Grundzug bekommen hat. Man kann sie jedoch nicht ignorieren. (...) Sicher gäbe es weniger Konflikte, wenn sie nicht da wäre - aber wie langweilig wäre dann das Berliner Ballettleben! (...) Inszenierungen anderer Choreographen findet man gut oder schlecht - je nachdem, über Tatjana Gsovskys Ballette geraten die Leute sich in die Haare. Und da das heute in unserem Theaterleben viel zu selten geworden ist, wollen wir froh sein, daß wir wenigstens bei ihr immer wieder Gelegenheit dazu haben!" (1956).

Als am 20.9.1956 das New York City Ballet im Titania Palast mit *Ballettszenen* nach Musik von Britten, Copland, Debussy, Delibes, Glasunow, Hindemith, Kay, Tschaikowskij gastiert, wird dieses Gastspiel den überaus großen Erwartungen allerdings nicht gerecht (vgl. Koegler in: Tanzarchiv 11.1956).

Am 1.Januar wird an der Städtischen Oper der Posten des Ballettmeisters vakant, Tatjana Gsovsky zeigt sich an diesem umfassenden Aufgabengebiet jedoch nicht interessiert (vgl. Der Tag 29.12.1956).

Daraufhin choreographieren mehrere Gäste in der laufenden und folgenden Spielzeit für die Ballettgruppe der Städtischen Oper Berlin mit sehr unterschiedlichem Erfolg. Am 16.2.1957 Erich Walter: *Jacques Pudding* (m: H. Werner Henze), *Musik für Saiteninstrument, Schlagzeug und Celesta* (m.:

Béla Bartók), *Orpheus* (m: I. Strawinskij) sowie Mary Wigman am 24.9.1957 das Ballett *Le Sacre Du Printemps* (m: I. Strawinskij) und Dick Sanders *Maratona Di Danza* (m: H. Werner Henze). Die Arbeiten von Erich Walter finden ein sehr verhaltenes bis ablehnendes Echo, eine „Diskrepanz zwischen Angestrebtem und Erreichtem“ wird deutlich (Lietzmann 1957). Der Abend stößt auf ein mangelndes Interesse bei den Zuschauern. So finden z.B. „die beiden Ballettabende am 17. und 23. April vor mehr als je 400 leeren Plätzen“ statt (Neue Berliner Woche Februar 1957). Am 19.3.1957 berichtet der Tagesspiegel über die Verpflichtung Tatjana Gsovskys als Ballettmeisterin und Chefchoreographin an der Städtischen Oper.

1957 hat die Leitung der Festwochen mit der Einladung der Choreographin Mary Wigman sowie Maurice Béjarts und der José Limon Dance Company eine besondere Konzentration „auf den sogenannten modernen Tanz in seinen verschiedenen Erscheinungsformen gelenkt und dadurch erneut zur Diskussion seiner heutigen Möglichkeiten herausgefordert“ (Koegler 12.10.1957).

Diese entfachte Diskussion, ‚moderner Tanz - Klassisches Ballett‘, bzw. die Entwicklung des Klassischen Balletts‘ in der Mitte der Fünfziger Jahre, ist letztlich sehr bedeutsam für die weitere Entwicklung des Klassischen Tanzes in Berlin. Die verschiedenen modernen Choreographien haben einen Niederschlag in der Presse und beim Publikum gefunden, der fortan auch die Choreographin Tatjana Gsovsky zunehmend unter Druck bringen wird.

Mary Wigman realisiert Strawinskys Partitur durch modernen Tanz, „dessen Bewegungsmaterial zumindest teilweise doch schon wieder einen recht überalterten Eindruck hinterließ“ und dadurch den Zwiespalt zwischen heutigem und gestrigem Zeitempfinden“ veranschaulicht (Koegler 12.10.1957). Nach Georg Zivier applaudiert das Publikum tief angerührt viele Minuten lang, „selbst eingeschworene Anhänger des Ballettstils waren hingerissen...“ (1957). Linda Zamponi bezeugt ihr, daß sie mit der inzwischen durch Tatjana Gsovsky intensiv klassisch trainierten Kompanie eine erstaunliche Leistung vollbringt: „Am bewundernswertesten jedoch war das Resultat, das sie mit dem klassisch geschulten Ballettkorps der Oper erzielte. Das konnte nur die künstlerische Überzeugungskraft einer Mary Wigman erzielen“ (Zamponi 1957). Der zweite Teil des Abends, *Maratona di Danza*, bringt „Zuviel Lärm für eine höchstens durch die genannten Einzelleistungen aufgebesserte Unzulänglichkeit“ (Zivier 1957).

In dem Theater ‚Tribüne‘ choreographiert Gise Furtwängler einen Kammertanzabend mit einer Gruppe, bestehend aus Mitgliedern der Städtischen Oper

Berlin, in dem sie drei Ballette zeigt, „die im Grunde ein und dasselbe Problem anfaßten: den ewigen Konflikt Mann – Frau. Alle drei im klassisch-akademischen Ballettstil, Milhauds ‚Adam und Eva‘, Barbers ‚Medea‘ und Strawinskys ‚Orpheus‘“ (Zamponi 1957)

Am 25.9.57 gibt das Ballet-Théatre de Paris de Maurice Béjart in der Kongreßhalle ein Gastspiel mit Ballettszenen nach Musik von Blacher, Grieg, Villa-Lobos, Strawinsky, Henry Schaefer, Copland Mulligan, Tuente, Bartók, Constant, Calvi. Es sind u.a. ‚La symphonie pour un homme seul‘, ‚L’étranger‘, ‚Le teck‘, ‚Sonate à trois“ (nach Sartres ‚bei geschlossenen Türen‘) und ‚Haut voltage‘. Dieser Abend wird ein besonderer Erfolg, an dem das Publikum und die Presse gleichermaßen den Tänzern sowie dem Choreographen zujubeln. Modern oder klassisch, die Frage, die in Berlin im Zusammenhang mit dem Ballett insbesondere durch die Arbeiten von Tatjana Gsovsky immer wieder diskutiert wurde, wird hier ganz anders behandelt, so als ob sich eine gänzlich neue Kategorie mit den Werken von Maurice Béjart etabliert. „In diesen Balletten“, sagt Horst Koegler, „interessiert sich niemand mehr dafür, ob hier Spitzenschuhe benutzt werden oder nicht. Bewegungsvokabular, Form und Aussage decken sich vollkommen, weil sie alle auf den gemeinsamen Nenner eines ganz den Hier und Heute verpflichteten Zeitbewußtseins bezogen sind“ (Koegler 12.10.1957).

Die Eigenveranstaltung der Festwochen durch das ‚Berliner Ballett‘ am 29. und 30.9.1957 mit der Uraufführung des Balletts *Kapitel IV* (Kain und Abel) (m: Peter Sandloff), *Grand Pas Classique* (m: Tschaikowskij) sowie der Uraufführung *Die Kameliendame* (m: H. Sauguet) findet kein positives Echo. Es ist eine Abend „Ausstaffierte(r) Langeweile“ (Der Abend 20.9.1957). Die Werke werden „so leidenschaftslos wie einmütig“ abgelehnt (Koegler 12.10.1957). Im Volksblatt heißt es sogar: „Tatjana G s o v s k y tritt mit ihrem B e r l i n e r B a l l e t t auf der Stelle, wenn sie nicht gar einen Schritt zurück macht ins Konventionelle. (...) Es gab nicht mehr wie früher ‚Signale‘ in die Zukunft“ (LM 1957).

Mit dieser Folge von ausländischen Gastspielen, auf den internationalen Tanz moderner Ausrichtung akzentuiert, wird eine nun deutlicher vernehmbare Diskussion um den Stand des ‚Berliner Balletts‘ und der Choreographien Tatjana Gsovskys im Besonderen laut. Die Frage, inwieweit sich die heimische Choreographin nicht genug den Strömungen des ausländischen Modernen Tanzes und der klassischen Tanzentwicklungen gerade in den USA geöffnet und in ihre Arbeiten mit einbezogen hat, wird nun immer klarer als Kritik formuliert.

Gerade die an letzte Stelle der Tanzgastspiele stehenden Produktionen des ‚Berliner Balletts' mit ihrem mäßigen Erfolg bringen diese Kritik zum Ausdruck. Horst Koegler sagt dazu: „Mit der einseitigen Bevorzugung des klassisch-akademischen Theatertanzes in Deutschland nach 1945 haben wir uns langsam, aber sicher in eine Sackgasse hineinmanövriert, aus der uns auch die Ratschläge und aktiven Hilfsmaßnahmen ausländischer Freunde und Fachleute nicht befreien konnten. ...(Es wird eine, M.H.) Stagnation auf schon beklemmende Weise deutlich" (12.10.1957).

Sechs Monate später bekundet jedoch Horst Koegler, daß Tatjana Gsovsky mit ihrem Ballettabend am 3.5.1958 „den besten seit langem" präsentiert (Koegler 5.5.1958). Sie zeigt am 23.9.1957 die Ballette *Medusa* (m: Gottfried von Einem), *Agon* (m: I. Strawinskij) und *Joan von Zarissa* (m: Werner Egk). An diesem sehr erfolgreichen Abend, der „manch einen Zweifel an anderen Gsovsky-Choreographien der jüngeren Zeit durchaus beseitigt", „werden sich die Geister scheiden. Und es ist zu erwarten, daß Pro und Contra heftig aufeinanderprallen werden" (Rausching 5.5.1958). Den Arbeiten wird „großstädtisches Format" zugestanden (Koegler 1958), zugleich aber das Fehlen des „eruptiven Element(s), der große schöpferische Zug" (LM 1958) angemerkt.

„Tatjana Gsovsky", so bündelt das Spandauer Volksblatt dieses Thema, „prägt jetzt führend den Stil der tänzerischen Darbietungen in der Städtischen Oper. Die Mischung von klassischer Attitüde und Ausdruckstanz ist apart, doch bietet der Personalstil der Gsovsky neuerdings kaum noch Überraschungen. Was einmal originell und frappierend war, wiederholt sich oft in Manierismen, und es zeigt sich, daß der Phantasie auch einer so bedeutenden Ballettmeisterin auf die Dauer Grenzen gesetzt sind" (LM 1958).

Mit den Werken des darauf folgenden Ballettabends am 24.9.1958 mit dem ‚Berliner Ballett' *Apollon Musagète* (m: I. Strawinskij), *Die letzte Blume* (m: Nicolas Nabokov), *Menagerie* (m: Giselher Klebe) zeichnet sich die o.g. Tendenz wieder deutlich ab. Der Abend zeigt erneut die choreographischen Möglichkeiten und Grenzen Tatjana Gsovskys in ihrer choreographischen Arbeit. „Tatjana Gsovsky hat wieder einmal groß gewagt und halb gewonnen – mehr als halb", schreibt Georg Zivier (26.9.1958). Während von dem Ballett *Apollon Musagète* gesagt wird, daß es „Langweiliger als gestern abend ... wohl niemals gedeutet worden" sei (Rausching 25.9.1958), und, bezogen auf das Ballett *Die letzte Blume,* „die klare Formung weltanschaulicher Tendenzen ist nicht die Sache Tatjana Gsovskys" (Zivier 26.9.1958), zeigten sich das Publikum und die Presse von *Menagerie* einigermaßen beeindruckt. „Und so bot

der Ballett-Abend nicht Besseres als das gut inszenierte Tanz-Theater der Lulu“, heißt es im Tanzarchiv (Müller, Ursula 1958). Die Diskussion sowohl um Ballett und Modernen Tanz, als auch um die dramaturgischen Mittel Tatjana Gsovskys und um ihre Darstellung literarischer Vorlagen mit den Mitteln des Klassischen Tanzes entzündet sich an diesem Ballett erneut. „Es wird kaum getanzt“, sagt Ursula Müller, „Die Choreographie beschränkt sich auf Schritt- und Laufbewegungen, auf einfachste Posen und verläßt sich dabei zu sehr auf die Wirkung des Geschehens und der Ausstattung. Vom Ballett kann kaum noch die Rede sein“ (1958). Horst Koegler stellt im Rahmen der Diskussion um „Chancen und Grenzen des deutschen Balletts“ die Frage: „Ballett ohne Tanz – sollte das wirklich die einzige Möglichkeit sein, zu einer modernen dramatischen Ausdrucksform zu gelangen?“ (1958). Diesen Ballettabend resümierend fragt Hans Rausching: „Was aber ist bloß mit Frau Gsovsky los? Wenn auch ihre ‚Menagerie‘ einiges Wesentliche hatte – auch sie blieb doch nur im Rahmen des konventionellen modernen Tanzschauspiels. Gestern wurde jedenfalls viel, sehr viel Geschirr zerschlagen“ (1958).

Neue Ideen, die das Ballett befruchten können, werden vermehrt im Tanzgeschehen des Auslands gesucht, vor allem in den neuen Entwicklungen in den USA. Deshalb fällt die Rückschau auf das internationale Tanzfestspielprogramm eher enttäuschend aus: „Nicht so glanzvoll wie im vergangenen Jahr trat der Tanz diesmal in Erscheinung. Es fehlten vom Ausland die starken Impulse, die vom Werk junger Meister her uns neugewonnene Standorte der Tanzkunst aufzeigen konnten“ (F.R. 1959).

Die Ballette *Schwarze Sonne* (m: H. Friedrich Hartig) (vgl. B.I.3.10.) und *Undine* (m: H. Werner Henze) werden von Tatjana Gsovsky am 22.9.1959 an der Städtischen Oper vorgestellt. Nach Meinung der Rezensenten ist zu erkennen, „daß Tatjana Gsovsky ihre Einfallskraft vor allem auf dieses, ihr eigenes Ballett konzentriert hatte“ (Kotschenreuther 1959) (gemeint ist *Schwarze Sonne*,M.H.), und mit dem für das Royal Ballet, London konzipierte Ballett *Undine* enttäuschte (vgl. Berliner Sonntagsecho 28.9.1959). Erneut wird an Tatjana Gsovskys Choreographie kritisiert, daß sie überholt und nicht den neuen Entwicklungen entsprechend ist.

„Undine ist eine Huldigung an den Geist des großen romantischen Balletts mit all seinem Theaterzauber, seinen Märchenwesen, seinem schwärmerischen Lyrismus. Es beschwört eine Welt der Noblesse, der Schönheit, die längst verlorengegangen ist unter den donnernden Manifestationen neuer und

neuester Tanzkunst, die heute wohl faszinieren, aber morgen schon durch allerneueste ersetzt werden.“ (Joachim 1959)

Und Georg Zivier schreibt: „Diese weitgespannte Ballettschöpfung...war, in der Choreographie von Tatjana Gsovsky, als hätte sich seit ‚Giselle‘ in der Tanzwelt nichts verändert: üppiger Kulissenzauber mit wabendem Wasser, glosender Himmelsröte und mit Aufbauten, die an die Ruinen alter Aquädukte erinnerten...“ (Zivier 1959). Tatjana Gsovsky wird zwar das Bemühen um einen Stil bescheinigt, „dieser Stil bildet sich freilich“, so heißt es im Kölner Stadtanzeiger, „auf einer Insel, abseits der westlichen ‚Renaissance‘. Seine Gefahr ist die Richtung, in der er gesucht wird“ (Berger 1959).

Als einige Tage später, am 2.10.1959 das Jerome Robbins Ballett: USA mit *Nachmittag eines Fauns* (: Claude Debussy), *N. Y. Export. OP. Jazz* von Robert Prince und *Das Konzert* (m: Frederic Chopin) im Titania-Palast gastiert, wird dieser Abend zum überragenden Höhepunkt der Festwochen 1959. Nach Horst Koegler sind die Jerome Robbins Ballets diejenigen, „die wohl den größten Beifall aller bisher in Berlin zu Gast gewesenen Ballettkompanien für sich verbuchen konnten“ (Koegler 1959).

„Was der Gsovsky fehlt, der Humor,“ sagt Erwin Kroll, „offenbart sich in den Schöpfungen der ‚Ballett USA‘ des Jerome Robbins, die denn auch eine frohe Überraschung und einen künstlerischen Höhepunkt der Festwochen bedeuteten. Weit entfernt von grämlicher, weltanschaulicher Schwere, bezaubert diese junge amerikanische Gruppe durch den Einfallsreichtum der Tanzideen, durch die Spitzentanz und Ausdrucksballett überflügelnde Virtuosität der Bewegungen und durch eine Musiknähe, die man heute so schmerzlich bei andern Ballettgruppen vermißt“ (Kroll 1959,569).

Die relativ wenigen ausländischen Gastspiele, während der Berliner Festspiele in den vergangenen Jahren präsentiert, sind dennoch richtungsweisend für die neuzeitlichen Bestrebungen im klassischen Tanz der fünfziger Jahre Berlins geworden. Dem Amerikanismus zwar ausgesetzt, konnte die Tanzwelt dennoch von seiner ‚Fortschrittlichkeit‘ profitieren (vgl. Peters 1984,56). Was nach fast fünfzehn Jahren Tatjana-Gsovsky-Einfluß in Berlin so plötzlich zündet, ist das amerikanische jugendliche Lebensgefühl des Jerome Robbins, „der mit genialer Hand die Aussage der USA-Jugend künstlerisch einfängt“ (Peters 1959,124). Paul Müller ist voller Dankbarkeit „ob einer ballettischen Jugend, die nicht nur fortsetzt, sondern das Morgen schon zu kennen scheint“ (1959). Balanchine übte durch sein Auftreten in Berlin großen Einfluß aus, wie auch Béjart in Berlin seine Spuren hinterlassen hat, und nun entfacht Jerome

Robbins eine Begeisterung, deren Quelle in einer anderen Orientierung kultureller Bevorzugungen der Bevölkerung zu finden ist. Leichtigkeit eines vordergründig ‚zufriedenen Lebens' ist gefragt – das nordamerikanische ‚easy way of living'. Das nicht an der Eintrübung ihres lustvollen Konsumverhaltens durch Nachdenken interessierte Publikum – und Kritiker - dieser Zeit, bescheinigen Tatjana Gsovsky, seinerzeit mit ihren Arbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg gerade als Gegensatz zu eben einer ‚weltanschaulichen Schwere' Mary Wigmans gefeiert, nun ihrerseits eine inhaltliche Gleichsetzung ihrer Werke mit einer vergangenen Epoche. Ihre Choreographien passen offenbar nicht mehr in diese Zeit des schnellen Verbrauchs, und „...alles im älteren Sinne ‚Kulturelle' (..., gilt, M.H.) weitgehend als verinnerlicht, lustfeindlich, konsumfeindlich, wachstumsfeindlich und damit profitfeindlich" (Hermand 1986,319). Horst Koegler stellt sogar Tatjana Gsovskys ganze Arbeit in Frage, wenn er beim Erscheinen der Jerome Robbins Kompanie sagt: „Dies war offensichtlich die Kompanie, auf die die deutsche Tanzwelt seit 1945 gewartet hatte. (...) Ich glaube, daß das Erlebnis der Balletts USA uns noch alle zu einer gründlichen Revision unserer Einstellung zum Ballett gezwungen hat. Die Folgen, die dieses Gastspiel für die deutsche Tanzszene hat, sind im Moment noch gar nicht abzusehen – mit dem weiterwursteln im bisherigen Stil aber dürfte es ein für allemal aus sein" (1959).

B.V. Das ‚Berliner Ballett'

Der ‚Berliner Stil' ist ohne das ‚Berliner Ballett', einer Tourneegruppe mit Sitz in Berlin, kaum denkbar. Diese Kompanie, die in ihrer Chronik neben einer beachtlichen Anzahl von Aufführungen im In- und Ausland, eine Serie von Auflösungen und Neuanfängen zu verzeichnen hat, ist als ein sehr wesentliches Instrument für die Erprobung, Erstellung und Verbreitung von Werken im ‚Berliner Stil' anzusehen. Mit dem ‚Berliner Ballett' schafft sich Tatjana Gsovsky eine Art „Studiengruppe ..., um - im Widerschein der Oeffentlichkeit – die verschiedenen Möglichkeiten auszuprobieren" (E.K-r 1960). Deshalb soll im Folgenden die Geschichte des ‚Berliner Balletts' anhand der vorhandenen Materialien nachgezeichnet werden..

1952 wird das Ballett *Der Idiot* (vgl. C.I.) anläßlich der Berliner Festwochen uraufgeführt und zur Biennale nach Venedig eingeladen. Dieses Ensemble,

von Tatjana Gsovsky als „die Kerntruppe des späteren Berliner Balletts“ bezeichnet (Gsovsky 1966), erlebt dort einen großen Erfolg.

Auf Anfrage des amerikanischen Impressario von Columbia Artist, Albert Morini, stellt Horst Koegler im Mai 1954 nach eigenen Angaben, den Kontakt mit Tatjana Gsovsky her, weil er glaubt, daß sie eine Gruppe für eine Amerikatournee zusammenstellen könnte (vgl. 1955,23). Georg Zivier seinerseits schreibt, daß der amerikanische Manager durch das Ballett *Hamlet* angeregt wird, Tatjana Gsovsky und ihre Tänzerinnen und Tänzer zu einer repräsentativen Amerika-Tournee zu engagieren (vgl. Zivier in: Berliner Zeitung 1955).

1954 wird erstmals öffentlich in der Presse von einer eventuellen Gründung eines 'Berliner Balletts' gesprochen, ein Ballett heißt es, “nicht so gebunden und gefesselt wie das der Städtischen Oper, könnte auf Tourneen in Westdeutschland und im Ausland für ein avantgardistisches Berlin werben“ (w.k. 1954).

Als Tatjana Gsovsky 1955 anläßlich der Feier ihres 25jährigen Bühnenjubiläums vom Berliner Senator Tiburtius eine Kompanie zugesagt wird, mit der sie auf Tournee gehen könnte (vgl. –ng 1955), und im März Albert Morini den Vertrag für eine Tournee durch die USA zusendet, kommt es zur Institutionalisierung des ‚Berliner Balletts'.

Zuerst will Tatjana die Gruppe „Tatjana-Gsovsky-Ballett“ nennen. „Aber mir brannte auch das Herz,“ sagt sie, “etwas für den deutschen Tanz in der Welt zu tun. Er ist dort (USA, M.H.) fast unbekannt. Und weil mir die Stadt Berlin diese Tournee ermöglichte und weil ich diese Stadt liebe, habe ich meinem Ballett ihren Namen gegeben. Nur aus Dankbarkeit.“ (Gsovsky 27.5.1955) Dann wird der Name „Ballett-Theater Berlin“ in der Presse genannt (vgl. P.B. 3.5.1955), schließlich heißt die Gruppe: 'Berliner Ballett'.

Wahrscheinlicher ist, daß die Bezeichnung Tatjana-Gsovsky-Ballett ein wenig wirkungsvoller Titel ist, der mit einer Tourneegruppe, die das ‚Freie Berlin‘ in Zeiten des Kalten Krieges symbolisieren soll, nicht nach Amerika gesandt werden kann.

Tatjana Gsovsky sieht dieses Ensemble nicht als Konkurrenz zu den großen Reiseballettgruppen wie Sadler’s Wells, sondern „als avantgardistisches Kammer-, als Experimental-Ballett“ (Gsovsky 12.3.1955).

Voll Optimismus, und so, als glaube er selbst noch nicht so recht an die Lebensfähigkeit dieser Gruppe, beschwört Horst Koegler das 'Berliner Ballett' als eine durch die Kraft der Vorstellung konkret gewordene Vision von Tatjana Gsovsky: „Über das Berliner Ballett schreiben, heißt in die Zukunft träumen!

Es kann auf keine Tradition zurückblicken wie die Opernballette in Paris und Moskau, es hat keine Vergangenheit wie die führenden Ensembles in London und New York,...(...) Aber träumen – das ist ja etwas, was wir in Berlin gründlich verlernt haben. Wenn wir ein Berliner Ballett haben wollen, werden wir nicht umhin kommen, es uns wieder anzugewöhnen. (...) Eine der exzentrischsten Träumerinnen dieser Stadt ist Tatjana Gsovsky. Das Gute bei ihr ist, daß sie dabei noch eine sehr realistische Ader hat. (...) Das Berliner Ballett als Brennspiegel der verschiedenen künstlerischen Tendenzen unserer Zeit – ist das wirklich ein gar zu kühner Traum?“ (Koegler 24.9.1955).

Weiterhin hebt Horst Koegler das Ziel des 'Berliner Balletts' hervor, ein eigenes Repertoire zu schaffen, das allen aktuellen künstlerischen Strömungen offensteht und als Plattform individueller Tänzerpersönlichkeiten gedacht ist (vgl. Koegler 1971,70). Darüber hinaus soll es „Sendbote der Kunst in die Welt“ sein (Pl. 1955) und „den Namen Berlins würdig vertreten“ (P.D. 1955).

Mitte der Fünfziger Jahre, Berlin baut sich zu einem Aushängeschild der Kunst und Kultur auf, wird durch die Neugründung des 'Berliner Balletts', mit seinen Ambitionen einer Tourneegruppe besonders für das Ausland, ein nachhaltiger kulturpropagandistischer Effekt intendiert. Die Hoffnung auf eine erfolgreiche Amerikatournee ist sehr groß, eine internationale kulturelle Anerkennung würde der politischen Mission der isolierten Stadt Berlin dienen, und damit der Ausstrahlungseffekt auf den Osten vergrößern. In diesem Zusammenhang liest sich auch die folgende Aussage der Ost-Berliner NATIONAL-ZEITUNG: „Aber man stellt hier Ballett-Tänzerinnen zu einer Art Nato-KDF-Truppe“ zusammen und schickt sie zu dollarschweren Lebemännern und Nichtstuern in die USA, damit diese Truppe also ‚legitimiert‘ und US-(ge)adelt über die enge Gnadenpforte des Herrn Tiburtius die Zulassung als frontstädtisches Ballett-Theater erhält. Da Tatjana Gsovsky zu wissen scheint, was dortzulande gefällt, versucht sie es auf die nach ihrer Meinung wirksamste Weise: Der Weg zu einer Ballettbühne der Frontstadt führt eben über die tingeltangelnde Show in den USA“ (Za 1955).

Neben Gisela Deege und Gert Reinholm kann sie Svea Köller aus Frankfurt, Grete Sellier aus Wien, Ralf Smolik und Harald Horn aus München gewinnen. Natascha Trofimova kann aus ihren Verpflichtungen an der Bayrischen Staatsoper nicht entbunden werden. Insgesamt werden es 13 Tänzer und Tänzerinnen sein, mit denen Tatjana Gsovsky zum Teil noch nie gearbeitet hat und mit denen sie nun in kürzester Zeit ab 15. Juli bis zur Premiere am

27.9.1955 das Tourneeprogramm erarbeiten und die sie zu einem Ensemble zusammenführen muß.

In einem entlegenen Gaststättensaal werden mit den Gruppentänzern und Gruppentänzerinnen die Proben abgehalten (vgl. Gsovsky 31.8.1955).

Da auf der Tournee kein Orchester zur Verfügung steht, erarbeitet Boris Blacher eine Fassung seines Balletts *Hamlet* für zwei Klaviere; die anderen Werke werden für Klavier umgearbeitet und von den Komponisten autorisiert. Die Klaviere werden von Horst Goebel und Clarence Ledbetter gespielt.

Die Tournee soll 10 Tage nach der Premiere von *Dornröschen*, das ebenfalls anläßlich der Berliner Festwochen mit dem Ballett der Städtischen Oper gezeigt wird, am 29.9. mit dem Abflug von Berlin über Frankfurt nach New York starten und am 24.12.1955 mit der Ankunft in Berlin Tempelhof enden.

Sozusagen als Generalprobe für die Tournee haben am 27.9.1955 im Berliner Titaniapalast die Choreographien: *Labyrinth* (m: Klaus Sonnenburg), *Signale* (m: G. Klebe), *Souvenirs* (m: Offenbach und S. Karlinsky) und *Ballade* (m: E. von Dohnányi) Premiere. Dazu werden *Hamlet* (m: Boris Blacher), *Orphee* (m: Franz Liszt) sowie *Joan von Zarissa* (m: Egk) ins Repertoire genommen.

Von Horst Koegler werden Stimmen erwähnt, die nach der Premiere noch kurzfristig dafür plädieren, die Tournee abzusagen, weil, wie er selbst sagt, “Nicht eins der in Berlin gezeigten Ballette hat Aussicht, vor dem kritischen amerikanischen Ballettpublikum zu bestehen...“ (1955,119). Und in der Zeitung DER TAG ist zu lesen: „Was sich hier innerhalb der Festwochen vor den Augen einer internationalen Öffentlichkeit abspielt, ist keineswegs würdig, den Namen Berlins zu repräsentieren“ (P.D. 1955).

In den drei Monaten wird in 77 Städten getanzt, u.a. in: Baltimore, Philadelphia, Milwaukee, Salt Lake City, Seattle, L. A., Houston, Dallas, Chicago, St. Louis, Vancouver und New York.

Das Ensemble wird in den USA als ‚Dance Theatre Berlin‘ plakatiert, „weil diese Bezeichnung in Amerika für die stark mit Ausdruck geladene Pantomimen-Form der Berliner Ballette geläufig ist“ (w.k. 1956).

Nach der Rückkehr der Tänzerinnen und Tänzer wird die Tournee als erfolgreich bewertet. Die politische Mission dieser Tournee wird erneut hervorgehoben, denn, wie Friedrich Herzfeld betont, konnte in Amerika gezeigt werden, „daß Berlin nicht nur eine politische Insel ist, für die man Opfer und Opfer bringen muß, sondern das Berlin kulturelles Fruchtland ist, das beglükkende Gaben zu verschenken hat.“ (1956).

Das 'Berliner Ballett' soll zukünftig als selbständige Institution in mehr oder weniger enger Beziehung zur Städtischen Oper erhalten bleiben, wofür 130.000 DM im Jahr zur Verfügung gestellt werden. Tatjana Gsovsky möchte das 'Berliner Ballett' später als eine von ihr unabhängige Gruppe sehen, in dem sie selbst die künstlerische Oberaufsicht behält und in dem auch andere große Choreographen ihre Werke zeigen (vgl. Telegraf Januar 1956; Volksblatt 5.1.1956).

Neben Tourneereisen durch Westdeutschland ist geplant, das 'Berliner Ballett' nun auch in der DDR zu zeigen, „wo die wortlose Sprache des Tanzes ein guter Botschafter sein würde“ (Herzfeld 1956). Konrad Haemerling betont, daß die Städte der DDR für Gastspiele in Betracht kommen, „ohne daß ein politischer Mißbrauch durch die dortigen Machthaber zu befürchten wäre“ (1956). Daß allerdings die Entsendung einer Westberliner Ballettgruppe einer Beeinflussung des Ostdeutschen Publikums dienen könnte, wird bei ihm nicht weiter thematisiert. Deutlich wird, wie sehr das ‚Berliner Ballett‘ als Teil des ‚Berliner Schaufensters‘ für Propagandazwecke über die Aktivitäten der Berliner Festwochen hinaus Verwendung finden soll, denn „mit Festwochen allein ... ist es nicht getan; mit erborgtem Glanz (gemeint ist wohl die ausländische Subventionierung der Festspiele, M.H.) läßt sich der verlorene Ruf nicht zurückerobern“ (Tagesspiegel 6.1.1956). Auch weitere ausländische Tourneen sind geplant, denn, wie Gert Reinholm sagt, „Es wäre auch politisch so wichtig, daß die Reisen zustande kämen, denn wir haben erfahren, daß man im Ausland immer noch viel zu wenig von Berlin weiß“ (1956).

Aufgrund der Umgestaltung des Ensembles zu einer gemeinnützigen GmbH durch den Theaterleiter Dr. Raeck können die wirtschaftlichen Sorgen auf einen stabileren Boden gehoben werden (vgl. Hfd. 1956), zu dem Anfangskapital steuert das ZahlenLotto über 50.000 DM als finanzielle Grundlage bei (vgl. Der Tag 1956). Dadurch besteht nun die Möglichkeit, 10-monatige Verträge mit den Tänzerinnen und Tänzern abzuschließen. Außerdem können eigene Räume für die Proben in der Brandenburgischen Straße angemietet werden.

Tatjana Gsovsky, die seit ihrem Weggang aus Ostberlin neben ihrer vielbeachteten pädagogischen Tätigkeit an ihrer Schule in Westberlin bislang nur mit einem eigens dafür erstellten Ensemble bzw. mit dem Ballett der Städtischen Oper für die Berliner Festwochen als Choreographin gearbeitet hat, kann durch das 'Berliner Ballett' ein zweites, in Berlin ansässiges Ensemble

neben der Städtischen Oper etablieren und mit diesem konkurrieren. Georg Zivier wertet ihre bisherigen Jahre als harten Kampf gegen die Zustände in Berlin, die nun endlich ihren Qualitäten entsprechend eine Würdigung finden:
„Als Tatjana Gsovsky – neben der Wigman Deutschlands intuitivste Tanzschöpferin – mit den begabtesten Primaballerinen und ersten Tänzern von Berlin Ost nach Berlin West herüberwechseln mußte, fand sie zunächst die Türen verschlossen. Nur zu den Festspielen öffnete sich ihr immer wieder ein Spalt. Jedesmal kam sie mit einer Choreographie, die Bewunderung oder mindestens Sensation auslöste. Daß man der Gsovsky jetzt senatsoffiziell einen Schritt näher kommt, hat sie sich gewissermaßen ertrotzen müssen und es ist auch nur eine Drehtür, durch die sie geht. Der Weg zu einem Ballett-Theater der Stadt Berlin unter der künstlerischen Direktive der Gsovsky führt über die USA.“ (1955)
Gleichzeitig bildet sich das 'Berliner Ballett' zu einem Forum für avantgardistische Produktionen heraus, in dem sich Tatjana Gsovsky, weit mehr als in einem etablierten Theaterbetrieb, ausprobieren kann. In ihm kann sie sich mit ihren Ideen wesentlich prägnanter entfalten, als in einem von dem Abonnentengeschmack eher abhängigen Ballettensemble, wie z.B. der Städtischen Oper. Werner Oehlmann nimmt sogar im Vergleich mit den Produktionen beider Ballettgruppen eine Unterscheidung zwischen lebendiger und toter Kunst vor: „Das Berliner Ballett ist Tatjana Gsovskys Experimentierbühne: gibt sie in der Städtischen Oper Endgültiges, Fertiges, zu großer Form Gewachsenes, so herrscht auf der imaginären, nirgends fest beheimateten Bühne ihrer eigenen Tanzgruppe – während der Festwochen ist sie im Titaniapalast zu Gast – die Spannung des Werdens und der Wandlung, die die Zuschauer in Atem hält. Man erwartet hier das Problematische, noch zu Diskutierende, das halb Improvisierte, von der Willkür einer unruhigen, beweglichen Phantasie Geschaffene: lebendige Kunst“ (22.9.1956).

Am 26.3.1956 startet das 'Berliner Ballett', arrangiert durch die Berliner Theater-Gastspiele GmbH Dickers und Schlote zu einer sechswöchigen Gastspielreise durch das Bundesgebiet und die Schweiz. Auftakt ist Weinheim an der Bergstraße, den Abschluß bildet nach 26 Aufführungen ein Ballettabend im Mai in Berlin. Im Programm die Ballette *Signale, Souvenirs* und *Hamlet*.
Für diese Reise werden Irene Skorik aus Paris, Natascha Trofimova aus München, Janet Sassoon aus San Francisco neu engagiert, Künstler, die nach Kurt Peters „der Choreographie Gesicht und Format geben, die zusam-

men – mit und durch Tatjana - eine Art berlinische ‚tänzerische‘ Intelligenz geben“ (Peters 1956,250).

Tatjana Gsovsky und das 'Berliner Ballett' werden inzwischen eng mit den Festwochen assoziiert, „Sein ideelicher Zusammenhang mit den Berliner Festspielen, und seine Werk-Einheit mit diesen, erhebt das Ensemble weit über seine örtliche Repräsentation...“ (Peters 1956,247). In den Festwochen erleben im September auch die Ballette *Das Tor* (m: H.F. Hartig) und *Fleurenville* (m: G. Klebe) ihre Premiere.
Danach erfolgt die zweite, diesmal zweieinhalb monatige Deutschlandtour dieses Jahres. Das Programm besteht aus: *Symphonische Etüden*, *Fleurenville*, *Das Tor*, *Signale* und Pas de Deux aus *Orphee*, *Schwarzer Schwan Pas de Deux*, sowie Pas de Trois aus *Petruschka* und Pas de Deux aus *Don Quichotte*.
Neben der Musikbegleitung durch Klaviermusik, wird nun auch Musik vom Tonband eingesetzt, das jedoch zum Teil wegen seiner mangelnden Qualität in der Presse negative Erwähnung findet.
Als eine Produktion, die ausschließlich für Berlin gedacht und nur dort gezeigt wird, erfolgt im Dezember im Renaissancetheater Berlin die Premiere von *Schneewittchen* mit 25 Vorstellungen (m: Mozart und H. Wunderlich), dazwischen ein Gastspiel in Barcelona.

„Das Resümee des vergangenen Jahres ist günstig genug.“, heißt es in der Presse, „Der Name des ‚Berliner Balletts’ und manche seiner Solisten haben in der Welt ihren Klang bekommen. Das Ballett gab 1956 118 Vorstellungen, davon 32 in Berlin, außerdem beteiligte es sich an 25 Aufführungen von ‚Schneewittchen‘ im Renaissance-Theater. (...) Für 1957 stellt das Lotto 63000,- DM bereit...“ (Ka 14.2.1957).

Am 18.1.1957 geht es nach Belgien (während der Weltausstellung in Brüssel), Frankreich, Holland, Schweden, Finnland und Norwegen. Zuvor ein Abschiedsabend im Titaniapalast mit: *Symphonische Etüden*, *Italiana* (choreographiert von Pépé Urbani), *Grand Pas de Deux Classique* aus *Schwanensee* mit Irene Skorik und Pépé Urbani sowie einer gestrafften Version des Balletts *Signale* mit Janet Sassoon in der von Svea Köller in der Premiere getanzten Hauptrolle.

Am 5. Juni beginnt eine zweimonatige Tournee mit 18 Mitgliedern durch Südamerika in Brasilien. Vorstellungen in Uruguay, Argentinien, Chile, Peru, Venezuela und Columbien folgen. Wegen der großen Nachfrage wird die Reise nach Mittelamerika bis Mitte September mit Auftritten in Mexiko fortgesetzt.

Im August werden in Rom und Genua *Hamlet* und *Signale* gezeigt. Andere Vorstellungen werden in Westdeutschland und Belgien gegeben, danach geht es nach Frankreich, sowie 11 Tage nach London.
Im Rahmen der Berliner Festwochen 1957 inszeniert Tatjana Gsovsky mit dem Ensemble *Paraphrasen aus Rigoletto* (m: Verdi, Liszt), *Kapitel IV – Kain und Abel* (m: P. Sandloff) und *Die Kameliendame* (m: H. Sauguet).
Am 1.10. beginnt eine zweieinhalb Monate dauernde Tournee durch Deutschland. Im Januar folgen Belgien und Holland, im April und Mai Portugal und Griechenland. Dazwischen liegen 37 Vorstellungen in Berlin für die Freie Volksbühne (vgl. Der Abend 9.9.1957).
Den großen Erfolgen im Ausland zum Trotz, muß das Ensemble in Berlin erfahren, daß eine Absicherung der Gruppe nicht mehr ausreichend gewährleistet sein wird, und der Presse ist im Februar des Jahres zu entnehmen, daß Tatjana Gsovsky ankündigt, die Leitung des Berliner Balletts im Frühjahr niederzulegen (vgl. Kurier 13.2.1957).
Gleichzeitig ist immer häufiger Kritik darüber zu hören, daß das Ensemble mit Gert Reinholm und Jürgen Feindt als einzige in Berlin ansässige Mitglieder, die Stadt Berlin repräsentiert. In der Zeitung DIE WELT wird vom ‚Berliner Ballett‘ sogar von der „Fremdenlegion der deutschen Ballettszene“ gesprochen.
“Wir haben ... sehr viel dagegen einzuwenden, daß Tatjana Gsovsky in der Bundesrepublik und im Ausland unter dem Namen Berliner Ballett eine Truppe präsentiert, die nicht nur in ihrer personellen Zusammensetzung, sondern auch in ihren Leistungen so gar nichts von dem besonderen künstlerischen Klima dieser Stadt spüren läßt...“ (DIE WELT, September 1957)

Künstlerisch wird dem Ensemble sogar eine Stagnation bescheinigt. In der Zeitungskritik vom 4.März schlägt sich sicherlich auch das veränderte Bewußtsein für Tanz in Berlin nieder, das im Kapitel VI.5. beschrieben wurde.
“Wir können ... nicht umhin, mit einigem Kummer anzumerken, daß seit den letzten Festwochen jene Choreographien zwar geschliffener, perfektionierter,

aber in keiner Weise belangvoller geworden sind. Auch die eiserne Ration aus ‚Orphée‘ und ‚Signalen‘ änderte daran nun nichts mehr.(...)Alles in allem aber bleibt es eben nichtssagend: ambitioniertes Sommerballett.“ (ng in: Der Abend 4.3.1958)

Im September 1958 wird das 'Berliner Ballett' wegen fehlender Zuschüsse aufgelöst.

„Wir hatten viel Erfolg und wenig Geld, und als ein Zuschuß des Berliner Zahlenlottos ausblieb, mußte ich meinen Tänzern sagen, sie sollten sich anderswo Engagements besorgen.“ (Gsovsky 1966) In ironischer Art sagt Klaus Geitel zu der Tatsache, daß von offizieller Seite an der festen Institution einer Ballettkompanie nicht ausreichend Interesse gezeigt wird: „Man hielt sich das Ballett wie eine Maitresse, eine Schaufrau, die vorzuzeigen man sich brüstete, die zu heiraten oder selbst sicherzustellen man jedoch unterließ“ (Geitel 1959).

Daß das 'Berliner Ballett' in Berlin, und beim Berliner Senat im Besonderen keine große Anerkennung findet, ist für Tatjana Gsovsky enttäuschend. Doch insbesondere das Verhalten der Presse, dessen teilweise harrsche Kritik, trifft sie sehr: „Das 'Berliner Ballett' hat in der ganzen Welt guten, liebevollen, aufmerksamen Empfang bekommen, nur nicht in Berlin. Und das entbindet mich meiner Verpflichtung dieses Ballett in Berlin zu zeigen. Ich habe jetzt ein Engagement in den Vereinigten Staaten. Und das habe ich vor 1960 durchzuführen. Ob ich vorher das 'Berliner Ballett' wieder den Anfällen der Berliner Presse ausliefern werde, das weiß ich nicht“ (Gsovsky SFB 24.1.1959).

Es wird noch daran gedacht das 'Berliner Ballett' in Räumen der Deutschen Oper Berlin unterzubringen und in den Etat der Oper als eine Art ‚Opern-Studio‘ fürs Ballett zu integrieren (vgl. Geitel, 1959). Im Oktober wird jedoch bekanntgegeben, daß das 'Berliner Ballett' als Veranstaltung der Freien Volksbühne im Titaniapalast vom 7. bis 17. Januar 1960 gastieren und nachfolgend eine sechswöchige Tournee durch das Bundesgebiet unternehmen wird (vgl. Der Tag 30.10.1959). Tatjana Gsovsky zieht aus den vorausgegangenen Geschehnissen ihre Konsequenz; Gert Reinholm übernimmt die Leitung des 'Berliner Balletts'.

Mit dem Auswärtigen Amt als Adressat für die Finanzierung der schon lange bereitliegenden Verträge für mehrere Auslandstourneen wird das 'Berliner Ballett' als kulturelles Aushängeschild für politische Profilierung noch einmal heraufbeschworen: “Im Falle des ‚Berliner Balletts‘ könnte sie zeigen, daß sie

der regen Kulturpropaganda Pankows mehr entgegenzusetzen gewillt ist als nur beruhigende Erklärungen“ (H.K. in: Abendzeitung 7.11.1959).

Tatjana Gsovsky, die mit dem Ensemble sicher zum Teil ihre Erfahrungen mit der Reisegruppe ihrer Mutter Claudia Issatschenko wieder lebendig werden lassen bzw. vielleicht sogar auch dem Vorbild Diaghilew nacheifern will, wirkt resigniert, als sie im Januar 1960 in einem Interview sagt: „Eigentlich habe ich das ganze angefangen mit dem Gedanken in Deutschland ein Reisetheater zu schaffen, was ein ganzes Jahr funktioniert, wo die Leute ... ihre Existenz dabei finden können. Aber vorläufig gibt’s dafür keinen pekuniären Hintergrund und wir begnügen uns mit dieser Flüchtigkeit, die wahrscheinlich ... ihre Vorzüge hat“ (Gsovsky SFB 1960).

Nach einer Pause von 15 Monaten tritt das nun inzwischen zum fünften Male ‚wiedergeborene‘ 'Berliner Ballett' vom 8.1. bis 17.1. und vom 26.2. bis zum 4.3. im Titania-Palast auf; dazwischen unternimmt die Truppe eine fünfwöchige Tournee durch das Bundesgebiet und Belgien. Im Programm ist eine Neuinszenierung von *Der Idiot* (m: H. Werner Henze) und *Othello* (m: Boris Blacher) sowie das Ballett *Annabel Lee* (m: Byron Schiffmann) enthalten.

Noch im erfolgreichen Verlauf der Tournee wird wiederum deutlich, daß es erneute Geldschwierigkeiten gibt und die schon vorliegenden Verträge für Auslandsgastspiele nicht unterzeichnet werden können. Klaus Geitel fordert, „...man sollte ehrlich die Konsequenzen daraus ziehen und die Akten über das ‚Berliner Ballett‘ in seiner jetzigen Form schließen“ (28.1.1960).

Noch einmal werden Gedanken laut, die das 'Berliner Ballett' als eine Möglichkeit sehen, ein deutsches Nationalballett ins Leben zu rufen. Die Aussichtslosigkeit eines solchen Vorhabens macht Kurt Peters in seiner ganz eigenen Art deutlich: „Ja, schließ‘ nur die Akten, liebe Tatjana, und vergiß auch hier nicht, es mit dem nötigen aplomb zu tun. Nach Joos‘ Verzicht hältst Du den letzten dünnen Faden am letzten Luftballon des Nationalballetts – und ich werde genau so blöde dastehen und nach oben gucken, wenn er in der nicht mehr ganz reinen Berliner Luft entschwindet. Ballett französischer Kitschtanten werden dafür so ernst genommen, daß daran der Gedanke eines Vergleichs zur Förderungswürdigkeit eines deutschen Balletts natürlich nicht aufkommen darf“ (Peters 1960).

Auf einer weiteren Tour des Ensembles durch Westdeutschland und Österreich im Oktober 1960 werden neben dem bewährten Programm die Ballette *Prometheus* (m: Ludwig van Beethoven) und *Romeo und Julia* (m: Sergej Prokofieff) gezeigt; Joan Cadzow ist die neuverpflichtete Solistin.

Anläßlich einer Berlin-Woche im April 1961 in Paris erfolgt ein Gastspiel am Théatre des Nations mit *Hamlet*.

Mit der Übersiedelung der Städtischen Oper in das neuerbaute Haus an der Bismarckstraße 1961 geht das 'Berliner Ballett' schließlich in das Ballettensemble der Deutschen Oper Berlin auf. Gastspiele mit weniger als 20 Tänzern laufen weiter unter dem Namen 'Berliner Ballett', andere Gastspiele darüber hinaus werden als ‚Ballett der Deutschen Oper Berlin‘ bzw. als ‚Tanztheater der D.O.B.‘ bezeichnet (vgl. Steinbeck 1965).

Aufgrund der veränderten Situation West-Berlins als eine abgetrennte Insel, wird eine größere Unterstützung der Stadt auch im kulturellen Bereich möglich. Nun kann auch die wegen Geldmangel schon dreimal verschobene Tournee nach Südostasien unternommen werden. In Hong Kong und Japan werden innerhalb von drei Wochen zwei Programme in 19 Vorstellungen gezeigt. Für diese Tournee werden 17 Mitglieder des Ensembles der Deutschen Oper Berlin unter dem Namen 'Berliner Ballett' formiert, die Programme sind unter Berücksichtigung des ‚deutschen Tanzstils‘ zusammengestellt (vgl. Hamburger Abendblatt 14.11.1962).
Danach erfolgt eine Reise mit Aufführungen in 19 Städten durch das Bundesgebiet.
Von 24.12. – Anfang Januar 1963 gastiert das 'Berliner Ballett' in Monte Carlo mit *Hamlet*, *Othello*, *Pean*, *Orphee* und *Signale*. Daneben wird *Giselle*, eine Produktion der Deutschen Oper Berlin gezeigt.
Eine große Südamerika Tournee führt schließlich vom 24.10. bis 15.12.1964 u.a. nach Argentinien, Peru, Chile. Das neue Ballett *Labyrinth der Wahrheit* wird zusätzlich in das in Monte Carlo gezeigte Programm aufgenommen.
Alle folgenden Gastspiele laufen als Produktionen der Deutschen Oper Berlin – das 'Berliner Ballett' existiert damit endgültig nicht mehr und Tatjana Gsovsky ist damit die Möglichkeit genommen ihre Werke im In- und Ausland zu zeigen. Der Darstellung des ‚Berliner Stils‘ ist dadurch die Plattform entzogen, ihre Präsentation nun endgültig ausschließlich auf Berlin beschränkt.

Bis zuletzt ist das 'Berliner Ballett' verbunden mit Tatjana Gsovsky als dessen Initiatorin und Choreographin. Auch wenn anfänglich der Wunsch deutlich wurde, Werke anderer Choreographen mit in das Repertoire aufzunehmen, Tatjana Gsovskys choreographische Handschrift bleibt bestimmend; der cho-

reographische Stil als ‚deutscher Stil‘, zumal im Ausland, wird synonym mit dem 'Berliner Ballett' genannt. Mit ihren Hauptwerken *Hamlet*, *Signale*, *Der Idiot* und *Othello*, vier Arbeiten, die den ‚Berliner Stil‘ sehr eindrucksvoll repräsentieren, geht das Ensemble hauptsächlich auf Tournee; die Tänzerinnen und Tänzer werden als „Repräsentanten eines neuen deutschen Tanzstils“ angesehen (Berliner Morgenpost 19.12.1962). Vor allem für ihre progressiven Arbeiten, meist in Zusammenarbeit mit modernen Kompositionen, ist das Ensemble Mitte der Fünfziger Jahre gleichsam das Versuchsterrain für Tatjana Gsovsky, danach folgen Wiederaufnahmen von älteren Werken. Gleichzeitig jedoch ist es auch die Kompanie, mit der sie viele Jahre lang ihre an der Städtischen Oper bewährten Ballette wie *Hamlet*, *Othello und Romeo* und *Julia* einem großen Publikum zeigen kann. Durch das 'Berliner Ballett' findet ihre choreographische Handschrift weltweite Verbreitung; es ist neben der Arbeit an der Städtischen Oper bzw. späteren Deutschen Oper Berlin der Bereich, in dem sich der ‚Berliner Stil‘ wesentlich ausgestaltet.

Die Produktionen, die mit dem 'Berliner Ballett' gezeigt wurden, tragen nicht alle die Merkmale des ‚Berliner Stils‘ bzw. sind ihm eindeutig zuzuordnen. Zu den eindeutigen ‚Vertretern‘ gehören die von mir in dieser Arbeit vorgestellten Werke *Hamlet, Signale, Der Idiot, Othello*. Andere Ballette wie *Orphee, Labyrinth, Fleurenville, Kain, Prometheus, Das Tor* zeigen markante Züge; Die *Kameliendame, Romeo und Julia* weichen in ihrer Dramaturgie durch ihren mehr epischen Charakter deutlich von der in B.III.1.-3. beschriebenen speziellen Dramaturgie Tatjana Gsovskys ab. Da die einzelnen Komponenten untrennbar verbunden sind und nicht additiv zu sehen sind, können sie dadurch nicht mehr dem ‚Berliner Stil‘ zugeordnet werden. *Ballade, Souvenirs, Symphonische Variationen* haben mit der Komplexität des Stils nicht mehr viel gemein; sie dienen hauptsächlich der Darstellung von Tanztechnik. Die Ballette *Paraphrasen aus Rigoletto* und *Annabel Lee* sind keine Choreographien von Tatjana Gsovsky.

B.VI. Die Bühnenbilder, Kostüme und Kompositionen

In der Untersuchung des ‚Berliner Stils‘ wurden bisher die Komponenten ‚Klassischer Tanz - Moderner Tanz‘ (A.I. und A.II.4.1.,4.2.) ‚Bildhaftigkeit‘ (B.I.2.) und ‚Dramaturgie‘ (B.I.3) als zu untersuchende Zeichen dargestellt. Da dieser choreographische Stil als ein Inszenierungsstil zu verstehen ist, d.h. über die ausschließliche Verwendung menschlicher Bewegungen als expressives, gestalterisches Mittel hinausgeht und von vornherein das Bühnenbild,

die Kostüme und die Musik in die zu gestaltende Gesamtkonzeption mit einbezieht, soll im folgenden die stilbildende Zusammenarbeit Tatjana Gsovskys mit Bühnen-/ Kostümbildnern und Komponisten thematisiert werden. Es sind in Einklang mit Fischer-Lichte die visuellen und akustischen Zeichen (vgl 1998,28).

Tatjana Gsovsky kann aus dem Fundus einer Erziehung schöpfen, durch den sie früh mit einem für die ‚Moderne' aufgeschlossenen Kunstverständnis sowie mit der Welt des Theaters in Kontakt kommt. Ihre Unterweisungen in der Musik sowie den darstellenden und bildenden Künsten während ihrer Kindheit und Jugend zeigen sich nun in einem breiten Spektrum von Kenntnissen der Literatur, Kunstgeschichte und Musik.
Diese Bildung kann sich nun durch ihre eigenen künstlerischen zeichnerischen Begabungen in ihrer Arbeit in phantasievoller Weise verbinden, und kommt in einer sich gegenseitig durchdringenden und inspirierenden Komposition in den Produktionen zum Ausdruck. Sie ist, wie sich ihr ehemaliger Chorrepetitor Paul Rechner erinnert, eine „omnipotente Frau", „wenn sie könnte, hätte sie auch noch selbst dirigiert" (in einem Interview 11.2.1998). Ihr Anspruch an Dekors und tänzerischer Gestaltung ist gleichermaßen hoch; in der Wahl der Musik zeigt sie sich besonders risikofreudig.
Ein von Christine Schaefers im WDR 1985 genanntes Studium der Kunstgeschichte Tatjana Gsovskys in Rostock konnte durch die Universität nicht bestätigt werden. Einzelne von Tatjana Gsovsky angefertigte Skizzen zu Bühnenbildern, Dekors und Kostüme, konnten von mir in dem vorhandenen, jedoch nicht öffentlich gemachten Nachlaß eingesehen werden, wurden mir danach jedoch für eine weitere Auswertung verweigert.

B.VI.1. Die Bühnenbilder

Mit den Künstlern Benois, Bakst, Gontscharowa, Picasso, Matisse, Braque, Miró, Derain, Utrillo, Ernst, Roualt, de Chirico, hat Serge Diaghilew den ‚Balletts Russes' am Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts die bildende Kunst seinen Ballettproduktionen zugeführt. In ähnlicher Weise hat Tatjana Gsovsky versucht, für ihre Produktionen Künstler zu gewinnen, die mit ihren Fähigkeiten die Bühnengestaltungen prägen und aus dem Schattendasein einer bloßen Dekoration für die davor stattfindenden tänzerischen Aktionen herausheben.

In dem Programmheft des Berliner Balletts vom 18.2.1958 heißt es: „In weit stärkerem Maße als andere Choreographen versucht Tatjana Gsovsky, auch bildkünstlerische Elemente in ihre Tanzschöpfungen einzubeziehen. Diese Akzentuierung des malerisch-kompositorischen Elements neben klassisch-traditionellen und modern-expressiven Mitteln ist ein Kennzeichen ihres ganz persönlichen Stils“.

Seitdem Tatjana Gsovsky in den dreißiger Jahren choreographisch tätig ist, lassen sich ihre Bemühungen erkennen, das Bühnenbild bzw. die Dekors (mit) zu gestalten. Bereits in ihren Aufführungen in der ‚Scala‘ und im ‚Wintergarten‘ in den dreißiger Jahren in Berlin sorgt sie selbst für die nötige Bühnendekoration. Nach dem Zweiten Weltkrieg kann sie mit dem Maler Paul Strecker intensiv zusammenarbeiten, der für sie die Ausstattungen der Ballette *Bolero* (1946), *Daphnis und Chloe* (1946) sowie *Nobilissima Visione* (1946), *Goyescas* und *Zauberladen* (1947) und *Don Quichotte* (1949) entwirft. In dieser Zeit kommt es auch zu einer ersten Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Bühnenbildner Willi Schmidt: *Petruschka* (1946), den Bühnenbildnern Lothar Schenk von Trapp: Romeo und Julia (1948) sowie Paul Seltenhammer: *Der Pfeil* (1946) und *Prometheus* (1949).

Nach ihrem Weggang von der Staatsoper und dem Beginn ihrer Arbeit mit der eigenen Ballettgruppe entdeckt sie mit der Premiere des Balletts *Der Idiot* (1952) den Bühnen- und Kostümbildner Jean Pierre Ponnelle für eine fruchtbare Zusammenarbeit. Es folgen *Der Rote Mantel* (1954), *Signale* (1955), *Dornröschen* (1955) und *Der Mohr von Venedig* (1956). Gerade in Ponnelle scheint Tatjana Gsovsky den ihre Visionen am deutlichsten erfassenden Partner für die Bühnengestaltung zu finden, einen Künstler, der ihre Ideen einer Einbeziehung bildnerischer Gehalte in das Gesamte einer Produktion am besten realisieren kann. Neben Paul Seltenhammer, Stanislav Lepri, Werner Schachteli, Hubert Aratym und Jacques Camurati, ist es insbesondere der Name Jean-Pierre Ponnelle, der mit erfolgreichen Produktionen des ‚Berliner Stils‘ in Verbindung gebracht wird.

In der Arbeit erweist sich Tatjana Gsovsky oft als kreative Partnerin der Bühnenausstatter. Entsprechend ihrer konzeptionellen Inszenierungsweise gibt sie den jeweiligen Bühnen- und Kostümbildnern am Anfang ihrer Zusammenarbeit Anregungen, wenn sie ihnen nicht direkt anhand von Skizzen und zum Teil kunstvollen Zeichnungen konkrete Vorgaben macht. In ersten Gesprä-

chen mit den Bühnenbildnern skizziert sie ihre dezidierten Vorstellungen des Dekors und der Aufbauten.

Jean Pierre Ponnelle erinnert sich in einem Interview: „Es ist nicht so, daß Tatjana damals von mir exakt forderte wie sie sich das erträumte. Trotzdem hatte sie eine ganz präzise Vorstellung, visuelle Vorstellung, von dem was sie vorbereitete, sie wußte ganz genau, wie die Bilder ineinander gehen sollten, trotzdem ließ sie mir vollkommen freie Hand. (...) Sie hat manchmal auch selbst gekritzelt, wie sie sich das vorstellte. Und was sie in diesen Zeichen, oder Geheimzeichen sah, war schon sehr bemerkenswert. Es war manchmal ein bißchen schwierig, ihr da zu folgen. Aber manchmal hatte sie da auch Bildideen, die absolut genial waren, ohne Zweifel. Also es gibt von den Bühnenbildern, die ich damals machte, welche die hundertprozentig von mir waren und welche, die nur die bescheidene plastisch gewordene Realisation Tatjanas Ideen sind“ (Ponnelle WDR 1985).

Die von Tatjana Gsovsky für ihre Produktionen bevorzugten Bühnenbilder sind sehr sparsam ausgestattet. Von einem Bühnenbild im eigentlichen Sinne kann oft nicht gesprochen werden, eher von Elementen. Dekorationen, die die gesamte Bühne ‚auskleiden‘, sind eher selten. Da etliche Werke im ‚Berliner Stil‘ mit dem ‚Berliner Ballett‘ auf vielen Tourneen gezeigt werden, ist die Praktikabilität in der Ausstattung ein beiläufig denkbarer Aspekt, den Tatjana Gsovsky erwogen haben mag, so wenig wie nötig die Bühne zu dekorieren bzw. mit Elementen auszufüllen. Den Bühnenraum möchte sie primär als Aktionsraum für die tänzerischen Geschehnisse erhalten, zu dem die bildende Kunst ihren Teil beisteuert, indem durch die Minimierung der Dekoration einzelne Bühnenteile hervorgehoben und dadurch der Fokus auf dessen besondere Bedeutung gelenkt wird. Als Hintergrund dient ihr dazu meist eine auf einen schwarzen Schaukasten reduzierte Bühne. Außerdem ist für sie der Erhalt einer Einheit im szenischen Ablauf wichtig. Sie vermeidet, wenn möglich, lange Umbaupausen und strebt einen möglichst reibungslosen ‚Fluß‘ von einer Szene zur anderen, von einem Bild in das nächste an (vgl. B.II.3.). Auch dazu bevorzugt sie Bühnenelemente, die schnell auf- und abzubauen bzw. variabel einzusetzen sind und in ihrer Mobilität den Ablauf des Balletts nur minimal unterbrechen.

Tatjana Gsovskys Erläuterungen zur Bühnengestaltung des Balletts *Hamlet* von Paul Seltenhammer stehen beispielhaft für die Arbeiten im ‚Berliner Stil‘: „...das Bühnenbild ist denkbar vereinfacht und läßt der Phantasie des Zu-

schauers freien Lauf. In jedem Akt erscheint nur ein Gegenstand als symbolisches Requisit des Dramas auf der Bühne – ein Thronsessel etwa, eine Mauer oder ein Ruhebett. Auf diese Art der Stilisierung glaube ich die klassische Tragödie in knappster und konzentriertester Form im Ballettlibretto zum Ausdruck zu bringen..." (Gsovsky 1953).

Diese Äußerungen Tatjana Gsovskys haben große Ähnlichkeiten mit den Überzeugungen W.E. Meyerholds, der in seinem ‚bedingten Theater' eine Befreiung der Bühne von allem überflüssigen Ballast und naturalistischer Dekorationen fordert und von dem Zuschauer eine schöpferische Vorstellungskraft verlangt (vgl. Fiebach 1975,103 f). Aufs neue zeigt sich hierin eine Beziehung der Choreographin zur Theater- und Tanzentwicklung Rußlands zu Anfang des 20. Jahrhunderts.

Ihr ‚Dramatisches Ballett' mit seinen symbolistischen Bühneninszenierungen ist durchaus als Brückenschlag zum Sprechtheater Stanislawskis und W.E. Meyerholds zu sehen. Tatjana Gsovsky verbindet mit K.S. Stanislawski und mit W.E. Meyerhold deren Interesse für symbolistisches, betont antinaturalistisches Theater (vgl. Fiebach 1975,101; vgl. Stuber 2000,206 f.). Bis 1910 sind diese beiden Regisseure vereint in dem Interesse für die Symbolisierung als ein Mittel das Unbewußte des Zuschauers anzusprechen (vgl. Fiebach 1975,106; Stuber 2000,211). In der integrativen Verwendung von Symbolen für ihre Inszenierungen im ‚Berliner Stil' gelingt es Tatjana Gsovsky dem Ballett eine bereichernde Dimension zu eröffnen, die das Spezifische dieser vom Klassischen Ballett geprägten Epoche ausmacht.

Anfang der Fünfziger Jahre, in der Zeit ihrer Tätigkeit als freischaffende Choreographin, erhalten die Bühnenelemente und das Dekors in einigen Balletten eine zunehmend deutlich surrealistische Bedeutungszuweisung (vgl. auch B.III.5.), die nicht mehr von ihren Inszenierungen zu trennen sind. Ihre Intentionen beeinflussen die Bühnengestaltung – sie läßt sich durch dieselben in ihren inszenatorischen Ausführungen inspirieren. Die Zuschauer sind gefordert sich den Sinngehalt selbst zu erschließen.

Im Zusammenspiel mit der Bewegung und im Kontext mit den agierenden Personen, erhalten die Gegenstände eine das Handlungsverständnis erläuternde, symbolische Bedeutungszuweisung. Damit sie über das Zeichen hinausgehen und zum Symbol werden, ist die eigene Betroffenheit, die emotionale Beteiligung des Zuschauers gefordert. In einem Symbol vereinigen sich bewußte und unbewußte Inhalte, das ‚fehlende' Teil des Symbols entschlüsselt sich im Erleben der Betrachter, wird vom Betrachter mit seinen eigenen

Anteilen ergänzt, so daß die Teile – auf der Bühne und im Zuschauerraum – zu einem Ganzen zusammenfinden.

Im Ballett *Der Idiot* (1952) bezeichnet Georg Zivier die Ausstattung als „bühnenarchitektonischen Ausdruck“ (Zivier 1952), es wird von „großartigen, surrealistisch-abstrakten Bild-Aphorismen“ (Kurier 2.9.1952) gesprochen. Nach Angaben von Hans Werner Henze wirken die Bilder von Jean Pierre Ponnelle „leicht plakativ, Tatjanas Wünschen entsprechend“ (Henze 1996).
Es sind meist nur einzelne Möbelstücke oder Details, die, z.T. selbst von den Mitwirkenden dargestellt, Sinnbild für eine Atmosphäre, ein Interieur oder eine Aktion sind.
An Beispielen aus dem Ballett *Der Idiot* läßt sich Tatjana Gsovskys symbolhafte Verwendung von Elementen des Bühnenbildes verdeutlichen; ich habe sie dem Manuskript und dem Programmheft der Premiere zum Ballett entnommen (vgl. C.I.) bzw. durch die Beschäftigung mit der literarischen Vorlage gewonnen:
In einer Szene gestaltet Tatjana Gsovsky die Bühne gleich einer Zirkusarena - hier als Sinnbild für die Kontrolle einer Frau über die Männer verwendet. Von einer an mehreren Stellen unterbrochenen Barriere umgrenzt, stehen runde Schemeln mit Stahlbeinen in verschiedenen Höhen und mit grellfarbigen Oberflächen. Sie sind den runden Ständern ähnlich, die Artisten altmodischer Zirkusse als Sitze für dressierte Tiere verwenden. Außerdem gibt es ein altmodische, grellfarbiges Sofa, ähnlich einem Akrobatenbock. In dieser Zirkusarena - selbst verstehbar als Lebensumfeld, in dem durch Dressurakte erzogen und Leben als einstudiertes Programm dem Publikum in der Manege zu Schau gestellt wird – erfährt z.B. ein Stuhl eine veränderte Bedeutung. Er wird zur Aktionsfläche auf und mit dem sich die Beziehung von zwei Menschen verdeutlicht, wird zum Symbol für die Dressierbarkeit eines Menschen. An anderer Stelle dient ein vom Schnürboden herabgelassenes Trapez, auf dem Personen stehend nach oben gezogen werden, als Symbol ihrer Distanzierung von der Gesellschaft. Oder ein altes Sofa steht stellvertretend für die etwas morbid gewordene Bürgerlichkeit. Später bezeichnet ein Rahmen einen Kamin, in dem auf dem Boden liegend drei Tänzerinnen mit nach oben gereckten Händen, Flammen darstellend, mit einem goldenen Ball, Symbol des Reichtums, spielen. Danach verwandelt sich der Kamin in eine Troika, in der die drei Tänzerinnen, waagerecht im Profil zum Publikum in der Luft liegend, die Körper der Mädchen schwarz abgedeckt, mit den Beinen einen rasenden

Galopp nachahmen, als Symbol für die Impulsivität und Unstetigkeit des dargestellten Charakters. Im weiteren Ablauf deutet ein großes Versatzstück eine Ikone an, um einen Kirchenraum darzustellen und Religiosität zu versinnbildlichen. Ein nur durch Umrisse angedeuteter Pavillon, in dem eine Ballettstange angebracht ist, bzw. die daran ausgeführten Übungen, stehen sinnbildlich für die Regeln, Zwänge und Prinzipien der familiären und gesellschaftlichen Zustände. Dann wieder markiert ein schwarzes Podest mit zwei Seitenleitern den Schauplatz eines rituell ausgetragenen Zweikampfes einer langwierigen Rivalität zweier Frauen. Schließlich werden Menschenmassen durch waagerechte, am oberen Rand wellenartig geformte Versatzstücke in schwarz symbolisiert.

Im Ballett *Hamlet* dienen z.B. der „Thron als Symbol der Macht, das Kreuzeszeichen und ein Tor zum Diesseits und Jenseits..." (Der Abend 1953).
In diesem Zusammenhang möchte ich die Schauspielinszenierung *Hamlet* von Gordon Craig Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts am Moskauer Künstlertheater erwähnen, in der er erstmals für sich die Idee einer offenen, ausschließlich durch bewegliche Wände (‚Screens') variabel zu gestaltende Bühne erarbeitet hat, die Tatjana Gsovsky durch ihre Verbindung zum Künstlertheater durch ihre Mutter gesehen haben kann. Der Zusammenhang der Wahl des Themas *Hamlet* und einer klaren, schnell veränderbaren, uneingeschränkt der Szene dienenden Bühneneinrichtung, ist mit Tatjana Gsovskys 50 Jahre später entstandenen Ballettversion bemerkenswert. Auch Craig arbeitet in seiner Hamletinszenierung mit einem schlichten Hintergrund, aus dem er mit Hilfe von Licht und Lichteffekten eine Vielzahl von Stimmungen erschafft. Darüber hinaus sind die Erinnerungen von K.S. Stanislawski interessant: „Enttäuscht wie ich von den herkömmlichen theatralischen Mitteln der Ausstattung – Kulissen, Soffitten, flachen Dekorationen usw. – verzichtete Craig auf diese schäbige Theatralik und griff zu Trennwänden, die man in unendlich vielen Kombinationen auf der Bühne aufstellen konnte, und die architektonische Formen andeuteten: Ecken, Nischen, Straßen, Säle, Türme usw. Die Andeutungen wurden vom Zuschauer aufgegriffen und durch seine Phantasie ergänzt. Hiermit wurde der Zuschauer in den Prozeß der Schöpfung einbezogen" (1987,406f).
Die Effekte, die Gordon Craig mit seinen Trennwänden erzielt, erreicht Tatjana Gsovsky ihrerseits durch die Verwendung einer schnell mobilen Wand oder einem mit Stoff überzogenen Holzrahmen, durch Stoffe und schließlich

durch sich bewegende Wände, die sie mit Menschen erstellt. Im Sprechtheater schon zur gängigen Praxis geworden, ist die Umsetzung dieser Ideen für das Klassische Ballett in den Nachkriegsjahren noch ungewöhnlich.

Die Bühnenausstattung zu *Pelleas und Melisande*, jene von Ita Maximova „entworfenen, eindrucksvollen, wenn auch nicht überall überzeugenden Szenerie“ (Kroll 22.10.1954) findet in den Rezensionen keinen weiteren Niederschlag. Die Fotos verdeutlichen traumhaft surrealistische Szenen.

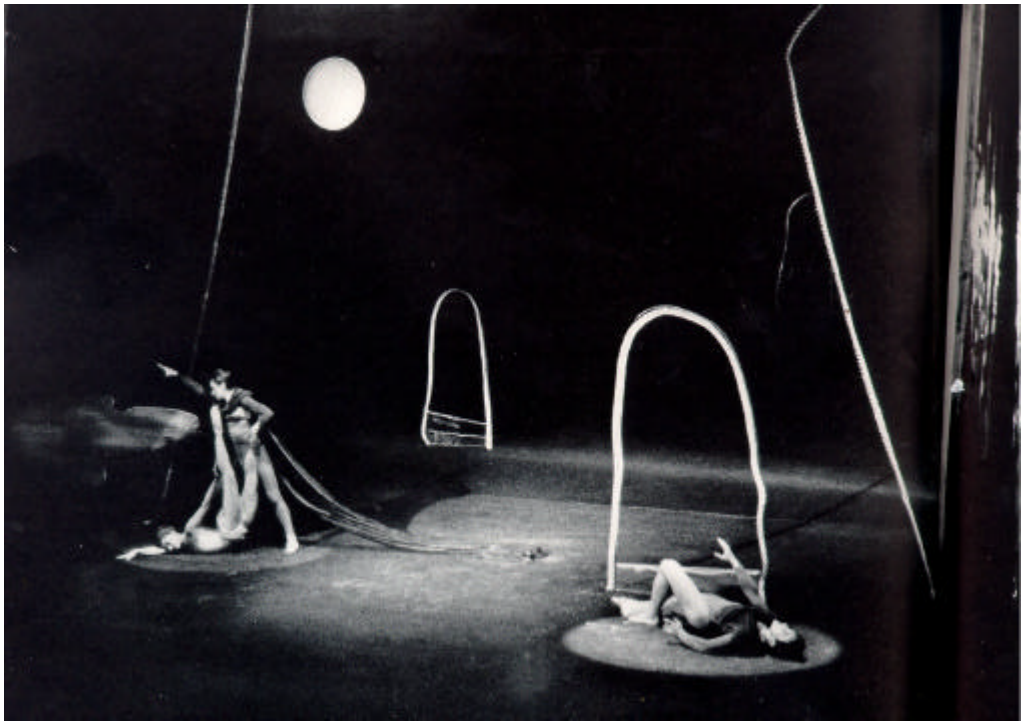


Abbildung 13 - *Pelleas und Melisande*

Mit der Produktion *Der Rote Mantel* trägt das Bühnenbild schließlich zu der surrealistischen Inszenierung (vgl. B.III.5.) Tatjana Gsovskys gleichwertiger bei. Das Ballett wird „zu einem großartigen Zusammenspiel von Partitur, Choreographie und Ausstattung“ (Lietzmann 1959). Die Bühnenausstattung wird von Tatjana Gsovsky beständig in die Choreographie mit einbezogen. Nicht nur, daß sie einen szenischen Raum für die Handlung gibt, sondern indem einzelne Teile der Ausstattung in ihren Funktionen und Verwendungen, wie schon im Ballett *Der Idiot* begonnen, durch ihre Symbolzuweisung zu Interpretationen anregen und so, wie Thomas Steiert sagt: „oft zum integralen Bestandteil von ihr..“ werden (Steiert 1987).

Jean Pierre Ponnelles Bühnenausstattung und Kostüme sind selbst phantasievolle szenische Andeutungen, die Reminiszenzen von Dali und Chirico in sich tragen und die ganz den tänzerischen Intentionen Tatjana Gsovskys Libretto entsprechen, so daß „das eine ohne das andere kaum vorzustellen scheint. Das Fenster, in dem die schöne Belisa erscheint, schwebt wie eine verschnörkelte Wolke mitten im Himmel, Don Perlimplins Einsamkeit und Sehnsucht ist mit goldenen Jalousien vor der Umwelt verschlossen, das letzte Bild von Werbung und Tod spielt vor einer Diagonale gefranster Bäume, von denen goldene Kugeln schweben, die Monde oder Welten oder auch nur Aepfel sind, - und an denen vorbei die einsame Belisa am Ende den langen roten Mantel schleppt“ (Lietzmann 1954).
Diese beeindruckend gestalterische Ausdeutung ist derart überzeugend, daß sich mitunter die Bedeutungsakzente zugunsten der Bühnen- und Kostümbilder verschieben (vgl. Lenning, Walter 1954).

In den Inszenierungen *Signale, Menagerie, Schwarze Sonne und Labyrinth der Wahrheit* gelingt nicht immer im gleichen Maße eine der Choreographie adäquate Bühnenausstattung mit einer integrativen Einordnung in den Gesamtkontext.

Wie das „suggestive Bühnenbild“ (Prilipp 27.9.1955) von Jean Pierre Ponnelle zu *Signale,* findet auch die Arbeit von Stanislav Lepri für *Menagerie* in der Presse keine größere Erwähnung. Tatjana Gsovsky gestaltet durchgängig die Szenen, wie schon in einem Bild im Ballett *Der Idiot*, als eine Zirkusarena, um die Situation der Lulu als zu zähmendes Tier in der Männerwelt zu symbolisieren.
In Erinnerung an die Premiere sagt Klaus Geitel: „Ich denke an ein Pas de deux mit einem Schaukelstuhl, also, das war eigentlich ein Pas de trois, weil die Schaukelbewegung des Stuhls hineinkomponiert, choreographisch in das Tanzgeschehen der beiden Protagonisten wurde. Das war schon ganz ungeheuerlich“ (Geitel WDR 1985). Der Schaukelstuhl, mit seinen Schaukelbewegungen in die tänzerischen Aktionen miteinbezogen, versinnbildlicht das ewig schwingende, kaum zur Ruhe kommende Verhältnis dieser beiden Menschen. In seiner ‚Aktivität‘ steht dieser Schaukelstuhl für das sie schwingend Verbindende, ihre Zuneigung.

Abbildung 14 - *Menagerie* (Gert Reinholm, Judith Dornys)

Von Werner Schachtelis Bühnenausstattung für das Ballett *Schwarze Sonne* heißt es, daß er in Ponnelle sein deutlich sichtbares Vorbild gefunden hat (vgl. Kotschenreuther 1959). Klare Bühnenstrukturen und eine übergroße verformte Maske erzeugen eine surrealistische Atmosphäre.

Abbildung 15 - *Schwarze* Sonne (mitte: T. Herzberg, rechts: G. Deege)

Das surrealistische Bühnenbild

Er gestaltet einen „gespenstig entkleideten Raum. Ein verschaltes Treppenhaus in Bühnenmitte, zwei Tore in dem tragisch zerrissenen Klassizismus des frühen Giorgio de Chirico, ein paar leuchtend farbige Tücher. Am oberen Bühnenrand riesenhaft die Maske Agamemnons; am Horizont schwarz und drohend das Gestirn des Verhängnisses: Negativbild der Sonne“ (Stukkenschmidt 1959,340).

Das Prinzip: Leere Bühne mit einigen Aufbauten und markanten Dekors ist auch in dem 1964 entstandenen Ballett *Labyrinth der Wahrheit* wiederzufinden. Hubert Aratym beschränkt sich auf ein Podest, auf dem das Tanzgeschehen abläuft und darüber „blutig leuchtende (.) Symbol-Hänger“ (Peters 1964,168), die in diesem Fall jedoch nicht mit dem Surrealismus sondern mit der Kunstströmung des Expressionismus in Beziehung gebracht werden (vgl. Kaul 1964) (vgl. B.I.9.1.).

Wie weit Tatjana Gsovsky im Laufe der Jahre konzeptionell von der Notwendigkeit eines separaten Bühnenbildes überhaupt entfernt ist, um bildende

Kunst und darstellende Kunst gänzlich miteinander zu verbinden, verdeutlicht das Protokoll der 18. Sitzung der Akademie der Künste Berlin vom 21.4.1964. Dort werden die Gedanken Tatjana Gsovskys wiedergegeben: „Die Akademie der Künste müsse eine Stück herausbringen ohne großes Bühnenbild und Kostüme. Die nackte Kunst des Schauspiels müsse gezeigt werden ... Plastiken und Wände von Vedova ... benutzen. Menschen bewegen Formen – ein Stück im bewegten Raum...“ (Akademie der Künste 21.4.1964). Tatjana Gsovskys Konzeption einer Integration von Tanzgeschehen und Bühnenausstattung verschmelzen in diesen Äußerungen zu einem Gesamtkunstwerk. Tänzer formen das Bühnenbild, das Bühnenbild formt die menschlichen Bewegungen.

In der Gesamtschau kann Tatjana Gsovsky ihr Anliegen, eine Verschmelzung von Bühnenbild und tänzerischem Geschehen im Sinne des ‚Berliner Stils‘ zu erreichen, in gelungener Weise nur mit Jean Pierre Ponnelle verwirklichen. Der ‚Berliner Stil‘ ist in seiner bildhaften, mit Bildern arbeitenden und auf Bildern begründete Manier von jenen Bühnenbildnern abhängig, die Tatjana Gsovskys Ideen aufnehmen und ausgestalten können. Wenn die Bühnenbildner dann auch noch eigenes künstlerisches Potential, wie Jean Pierre Ponnelle es zeigt, mit in den gemeinsamen Schaffensprozeß mit einbringen können, gelingen Werke von großer Eindringlichkeit. Das Typische eines Bühnenbildes für den ‘Berliner Stil’ ist seine Aussparung, der Verzicht auf großflächige Bühnenhintergründe und ornamentale Assessoires, seine Konzentration auf einige wesentliche Elemente, seine hohe Mobilität und Flexibilität für den szenischen Ablauf, seine Integration in die Gesamtkonzeption, seine dienliche Dingbarkeit für die Aussage bzw. Handlung – ein Symbolgehalt einzelner Ausstattungsteile ist bei einigen Ausstattungen vordergründiger als bei anderen; da wo die Symbolik durch eine Interpretation dem Verständnis einen spannungsvollen Gehalt zuführt, sich dem Zuschauer eigene Verständnisebenen zu der visuellen Geschehnissen eröffnen, verzahnen sich Tatjana Gsovskys in klassische Tanzschritte geformte plastische Bilder mit ihren surrealistischen Intentionen. Entsprechend ihrer dramaturgischen Ideen dienen Symbole zur Veranschaulichung von Beziehungsmomenten, zur symbolischen ‚Verdinglichung‘ von Gefühlszuständen und Konflikten.

B.VI.2. Die Requisiten

So sehr auch die Requisiten als zu untersuchendes theatrales visuelles Zeichen als ein Teil des Bühnenbildes verstanden werden können, soll deren Einsatz an dieser Stelle eine besondere Aufmerksamkeit finden, da die Art der Verwendung von Requisiten den ‚Berliner Stil' mit definieren. Es gibt kaum ein Ballett, das keine Requisiten verwendet – der ‚Berliner Stil' als ein Zusammenwirken verschiedener Komponenten verstanden, kommt ohne sie nicht aus.

Nach Tatjana Gsovskys Verständnis einer Inszenierung sind die Requisiten als ein Teil der Gesamtkonzeption dem Bühnenbild gleichwertig zu sehen. Eine Vase mit Blumen, allein zu dekorativen Zwecken, kommt bei ihr nicht zum Einsatz; Tatjana Gsovsky verwendet Requisiten nicht als schmückendes Element. Sie sind nur dann auf der Bühne zu finden, wenn sich durch sie das Geschehen bzw. die Interaktion symbolisch erläutern, mit Sinngehalt anreichern läßt, wenn sie durch ihre Verwendung im tänzerischen Kontext zu Symbolen werden, die gedeutet werden wollen.

Schon im Ballett *Der Idiot* spielen die Requisiten eine derart bedeutende Rolle, daß es heißt, es ist „eine sehr von Requisiten abhängige Inszenierung" (-rt. 1952). Sei es „ein Band, das, die Tänzer aneinanderkettend, eine Art von Magie bekam, oder eine Leiter, die der Sprecher erklimmt, oder vom Himmel herabschwebende oder von den Seiten herbeirollende Requisiten..." (Zivier 1952), „immer wieder muß der Intellekt die Verbindung vom Zeichen, vom Symbol zu dem gemeinten Sinn suchen" (K.W. 1952).

Goldene Bälle stehen z.B. für Reichtum, mit dem gespielt wird. Dann kommen Bänder in verschiedenen Szenen zum Einsatz. In einer von ihnen wird eine Tänzerin, als symbolische Handlung der Entblößung bzw. Ablegung der sie umschlingenden Ettiketten der bürgerlichen Gesellschaft, ein- und ausgewikkelt. In einer weiteren Szene wird die Tänzerin durch das Band wie an einer Longe geführt, um ihre Abhängigkeit von einem Mann zu veranschaulichen. An anderer Stelle werden im Zusammenspiel einer Tänzerin mit drei Tänzern mit mehreren Bändern immer neue, kubistisch anmutende Gebilde konstruiert, um ihre geschickten Beziehungsmanipulationen darzustellen. Wie an einem Gängelband hält sie die drei Männer und stellt dabei ihre Rolle innerhalb des gesellschaftlichen ‚Spiels' mal als Dompteuse, bald Akrobatin, dann wieder als Zirkusreiterin dar; das Band als Symbol ihrer triumphierenden Macht über die Männer.

In der Betrachtung von Fotos beeindrucken neben den Bändern in dieser Produktion drei große weiße Räder, die von Tänzern auf dem Rücken eines auf dem Boden knienden Tänzers gehalten werden. Die Idee, Räder in dem Ballett zu verwenden, ist offenbar ein ‚Mitbringsel' aus Paris, von wo aus Tatjana Gsovsky nach einer Vorstellung von *Carmen* in der Choreographie von Roland Petit im Jahre 1950 in einem Brief an Klaus Geitel schreibt: „Die weißen Räder haben es mir angetan!" (Gsovsky 22.9.1950). Diese Räder – Sinnbild der Tortur, der Marter, die einem Menschen durch andere zugefügt werden können, verdeutlichen die Qualen eines Mannes, die er erfährt bzw. ihm angetan werden in der hoffnungslos erscheinenden Liebe zu einer Frau.

In *Hamlet* finden einzelne Requisiten eine eher unspektakuläre, bekannte Verwendung. So hält der Protagonist in einer Szene ein Buch, als Symbol seines Wissens und seiner Beschäftigung mit philosophischen Fragen des Lebens. Dann wieder steht ein Messer für die gedankliche Vorbereitung eines auszuführenden Mordes; ein Totenschädel symbolisiert die monologisierende Betrachtung von Leben und Tod.

Eine der Kernszenen dieses Balletts ruft jedoch auch heute noch nach 45 Jahren bei vielen Zeitzeugen Bewunderung hervor: In ihr nehmen die von Statisten getragenen und gehaltenen zwei Meter langen Stangen einen wichtigen Platz in der Handlung ein. Mit ihnen kann Tatjana Gsovsky artistische Aktionen ausführen lassen und verschiedene symbolische Bedeutungszuweisungen vornehmen, um so ein spannungsreiches visuelles und emotionales Geschehen zu ermöglichen. So werden mit ihnen z.B. Räume, Gitter, Treppen geschaffen hinter bzw. auf denen sich jeweils Hamlet oder der Stiefvater befinden, um derart Bedrängnis, Angst und Triumph in dem sich innerhalb dieser Szene fortwährend verändernden Verhältnis Hamlets zu seinem Stiefvater zu verdeutlichen.

Anläßlich der Premiere von *Pelleas und Melisande* bzw. *Der Rote Mantel* heißt es in der Neuen Zeitung: „Es tanzt bei der Gsovsky alles mit: die Architektur, durch Tänzer mit Zackenkrone verkörpert, das ‚aggressive Element der Musik' und ‚Wesen der Natur'. Requisiten aus der Versenkung und vom Schnürboden kommend, schalten sich ein" (Neue Zeitung 22.9.1954). Es ist zum großen Teil auch dieses spektakuläre Ausnutzen der bühnentechnischen Möglichkeiten für die Einbindung der Requisiten, das in diesem Ballett beeindruckt und die Unwirklichkeiten der Szenen unterstreicht.

Im Ballett *Der Rote Mantel* trägt ein Tänzer symbolisch für seine Lächerlichkeit plötzlich ein riesiges Geweih auf dem Kopf. Im Tristan ist es der Kelch,

der für den Liebestrank steht und von Brangäne schließlich mit der symbolischen Bedeutung von Liebe, Treue und schließlich Liebestod überreicht wird. Der Kelch steht letztlich für das Drama dieser Liebesbeziehung.

Durch die Integration in die Choreographien verdeutlichen die hier exemplarisch ausgewählten Beispiele welchen Stellenwert den Requisiten durch ihre symbolischen Aussagen innerhalb des Handlungsgeschehens zugestanden wird, so daß Georg Zivier noch 1960 anläßlich der Wiederaufnahme von *Der Idiot* ihre Verwendung als etwas Typisches der Choreographien Tatjana Gsovskys erkennt wenn er sagt: „...und wieder tanzen die Requisiten mit: Räder, Bänder, goldene Kugeln, eine Leiter usw. Jeder Gegenstand wird zum Symbol“ (Zivier 1960).

B.VI.3. Die Kostüme

Wahrscheinlich ist, daß Tatjana Gsovsky auch auf die Kostümgestaltung ihren Einfluß nimmt. Sie ist eine ausgezeichnete Zeichnerin und hat in den Zwanziger Jahren als Kostümzeichnerin gearbeitet. Für ihre verschiedenen Varietéproduktionen und Tourneen entwirft und schneidert sie die Kostüme; das Dekorieren von Kostümen und Kopfputz bleibt bis ins hohe Alter eine geliebte Tätigkeit.
Für die Kostümentwürfe der Ballette *Don Quichotte* (1949) und *Raymonda* (1975) zeichnet Tatjana Gsovsky selbst verantwortlich.

Über die tatsächliche Beteiligung Tatjana Gsovskys an den Entwürfen der Kostüme konnten keine genaueren Informationen in Erfahrung gebracht werden. Daß sie allerdings im Endstadium einer Produktion maßgebend für das letztliche Aussehen der jeweiligen Kostüme mit verantwortlich ist und dabei von den Kostümbildner mitunter gefürchtet wird, bekundet der ihr verliehene Name „die Schere“.
„Ich komm jetzt mit meiner großen Schere – guck mal weg!“ (Gsovsky zitiert von Marion Cito in einem Interview 30.10.1997), mit diesen Worten gestaltet, kürzt und reduziert Tatjana Gsovsky die Kostüme nach ihren Maßstäben.
„Tatjana war eine der berühmtesten Änderungschneiderinnen, die es gab. (...) und wenn ihr was nicht gefallen hat, nach der Haupt oder Generalprobe ist sie mit einer Riesenschere rumgegangen und hat gesagt: Das ist Pssch! - hat sie

also über Ponnelles Kopf rüber abgeschnitten oder geändert. Da drin war sie phänomenal“ (Beelitz in einem Interview 26.6.1997).
Um durch das Kostüm bestimmte Wirkungen zu erzielen, benutzt sie jedes mögliche Mittel. Nach Angaben von Hans Rohde staffiert sie ihn für das Ballett *Der Idiot* mit durch Bänder gehaltene Watte unter dem Ganztrikot aus, damit er muskulöser aussieht (vgl. in einem Interview 3.10.1998). So verformt sie den Tänzer, um ihn ganz nach ihren Vorstellungen zu gestalten, läßt seine Persönlichkeit zugunsten einer idealen Vision eines Tänzers in den Hintergrund – hinter Watte – verschwinden (vgl. A.IV.).

Wie in der Bühnenausstattung, so arbeitet sie auch in den Gestaltungen der Kostüme mit Abstraktionen, ist sparsam mit Dekorativem, setzt jedoch durch ihre ästhetischen Vorstellungen starke Akzente, die sie oft durch eigene Kreationen realisiert, indem sie z.B. Kopfbedeckungen für die jeweiligen Tänzerinnen anpaßt und herstellt. Für sie steht der Körper in seiner ganzen Beweglichkeit und dessen Möglichkeiten der Expression an erster Stelle. Gelegentlich dienen Kostüme und Details dem Verständnis einer intendierten Aussage – auch hier werden sie oft zu einem symbolisch eingesetzten Requisit:
Im Ballett *Der Idiot* z.B. dreht sich eine Tänzerin an der Reihe von Männern vorbei und ihr Gewand fällt stückweise von ihr ab, so daß sie zum Schluß vor ihnen, ihrer Äußerlichkeiten entledigt, verletzlich, nur noch im weißen Trikot, dasteht.
An anderer Stelle tragen Tänzer Vogelmasken, und karikieren damit „die Eitelkeit und Albernheit der ‚großen Welt‘“ (Zivier 1965,87).
Anläßlich der Premiere des *Hamlet* erläutert Tatjana Gsovsky : „Um die Hauptfiguren dem Zuschauer menschlich nahezubringen und auch den Hauptdarstellern die Möglichkeit zu geben, aus sich heraus die Rolle zu gestalten, verwende ich keine historischen Kostüme, sondern schlichte Trikots. Die anonyme Masse des Balletts dagegen ist in historische Trachten gekleidet“ (Gsovsky 1953). Die Tänzer in den historischen Trachten haben als einen, die Anonymität symbolisierenden Akzent, keine Gesichter – sie sind durch weiße Gaze gesichtslos gemacht.
In *Pelleas und Melisande* sind die Schatten der beiden Hauptfiguren, die ‚seelischen Verkörperungen‘, in weiße Trikots gekleidet - rein wie das Licht und die gesamte Farbskala in sich vereinend -, kann das Weiß als die Ganzheit der Liebe, die Komplexität der Gefühle dieser Menschen verstanden werden. Und Melisandes Gemahl Golaud zieht eine meterlange Schleppe hinter sich her, die in einen artistischen ‚Pas de trois‘ absichtsvoll mit

her, die in einen artistischen ‚Pas de trois' absichtsvoll mit einbezogen ist und „das Absolute der tänzerischen Expression gewissermaßen einem materiellen ‚Rest zu tragen peinlich' trübt" (Lietzmann 1954). Diese Schleppe, als etwas, was Golaud hinter sich herzieht, Vergangenes, Belastendes, umschlingt in der tänzerischen Aktion die Beteiligten, verstrickt und lähmt sie zugleich.
Der rote Mantel im gleichnamigen Ballett dient dem Protagonisten als Verkleidung und steht zum Schluß für die Sehnsucht und den Verlust einer imaginierten Liebe, den die Tänzerin in Zeitlupe noch lange Zeit hinter sich herzieht.

B.VI.4. Die Musik

Tatjana Gsovsky, die im Rahmen einer frühen musikalischen Erziehung in ihrem Elternhaus Klavierunterricht erhält und nach eigenen Angaben Erfahrungen mit der ‚Rhythmisch-musikalischen Erziehung' nach Jacques Dalcroze macht (vgl. Gsovsky 1984; NDR III 1966), wird später von vielen ehemaligen Mitarbeitern als eine musikalisch äußerst interessierte Frau dargestellt, die sich in der Musikliteratur sehr gut auskennt. 1940 z.B. finden sich in ihrer Schallplattensammlung sämtliche Orgelwerke Bachs und Bruckners Symphonien (vgl. B.Z. Januar 1940).

Wie ehemalige Mitarbeiter berichten, ist Tatjana Gsovsky für die Proben musikalisch immer gut vorbereitet, mitunter hat sie Notizen in ein Buch geschrieben, wenn es eine Partitur gibt, ist diese offensichtlich ‚durchgearbeitet'.
"Ich arbeite musikalisch", sagt sie „Man muß die Musik auswendig kennen, bevor man sie (die Choreographie, M.H.) macht. Sonst ist es unehrlich, sonst ist es Zufall. Sonst ist es Improvisation und das Theater verträgt das nicht" (NDR III 1966).
Doch in Anbetracht der zahlreichen Kompositionen in Zwölftonalität ist diese Aussage von ihr wohl nicht wörtlich zu verstehen, eher in dem Sinne, daß sie sich intensiv mit der Musikvorlage beschäftigt.
Sie choreographiert die modernen Kompositionen meistens nach Gehör; das Auszählen wird dann allerdings auch für sie zu einer Notwendigkeit. „Musik war ihr egal", sagt ihr langjähriger Chorrepetitor Paul Rechner. „Bei Luigi Nono (*Der Rote Mantel* 1954,M.H.) hat sie inhaltlich gearbeitet. Oft ohne Musik gearbeitet. Die Abläufe passend dann auf die Musik gelegt. Sie hat von der Musik die Stimmungen aufgenommen" (in einem Interview 11.2.1998).

Auf die Frage, ob sie sich früher schon mit modernen Kompositionen beschäftigt habe antwortet Tatjana Gsovsky: „Eigentlich nicht, obwohl ja die tänzerische Arbeit im traditionellen Sinne durchaus an Maß und Takt und Melodie gebunden ist. Allerdings – bei der heute gültigen musikalischen Sprache ist das anders. Sie hat gewissermaßen keine ‚Meilensteine'. Man muß sie wittern, suchen, und es gehört eine immer wache künstlerische Neugierde dazu, um in dieses musikalische Niemandsland einzudringen, das sich jedesmal wieder anders präsentiert" (Gsovsky 1964,53f).

Einige Mitarbeiter berichten von einem unbekümmerten Umgang mit der musikalischen Vorlage, die die Tänzer mitunter bis zu den ersten Bühnenproben nicht hören können. So berichtet Rainer Köchermann von den Proben zum Ballett *Der Rote Mantel*: „Weil die Musik noch nicht verfügbar war,... hat sie Dornröschenwalzer gesungen. Die Anhaltspunkte des Walzers gaben den Tänzern dann Halt in der chaotischen Musik" (in einem Interview 12.3.1998). Ähnliches wird von dem Ballett *Der Idiot* erzählt. Sie wählt für die Einstudierung einer Szene eine den Tänzern bekannte Musik, auf die sie die verschiedenen Schritte stellt. Die fertig choreographierten Tänze werden dann im Endstadium der Proben auf die Originalmusik gelegt, in denen sie dann nach den oben genannten „Meilensteinen" sucht und gegebenenfalls die schon gestellten Schrittfolgen verlangsamt oder beschleunigt.

Der manchmal fast ignorant anmutende Umgang mit der Musik ist, wie Paul Rechner sich erinnert, besonders bei den Musikern nicht sehr beliebt,: „Oft hat sie Schritte erfunden, und erst danach an die Musik angepaßt. Man hat sich dann immer wieder getroffen, vor allem wenn die Komponisten dann dazukamen. Dann wurden die Tempi angeglichen. Als Dirigent hatte man einen leichten Zorn, wenn Verbiegungen an Tempi gefordert wurden" (in einem Interview 11.2.1998).

In anderen Fällen hat sie den Tänzern selbst musikalische ‚Eselsbrücken' gebaut, indem sie zu komplizierter Musik absurde Texte, den Takten bzw. Rhythmen entsprechend, erfindet, die es den Beteiligten dann ermöglicht, die Choreographie zu tanzen, selbst wenn für sie die Musik dazu schwer zu hören ist bzw. unrhythmisch erscheint (vgl. Egbert Strolka in einem Interview 12.3.1998). Auch Klaus Beelitz berichtet von dieser Methode, die eventuell in den von ihr angegebenen Erfahrungen mit der Methode Dalcroze ihre Wurzeln haben könnte: „Sie hat mit musikalischen Texten gearbeitet. Sie hat nicht gesagt: wir zählen jetzt von 1-28, sondern z.B. im Mohr von Venedig in der

Hofgesellschaft: Paprikasuppe, Paprika, Paprikasuppe, Suppe, Paprika...“ (in einem Interview vom 26.6.1997).

Sie hat eine Fähigkeit derart die Musik den Tänzern ‚verwendbar‘ zu machen, der musikalische kompositorische Inhalt, d.h. Takteinteilung und Rhythmenvarianz scheinen ihr dabei eher nebensächlich zu sein. Im Zusammenspiel auf der Bühne erzielen dann gerade die aus der Atmosphäre heraus gestalteten Bewegungen eine beeindruckende Wirkung einer Verwobenheit von Tanz und Musik beim Zuschauer, da er darauf emotional und nicht rational reagiert.

In der Beurteilung von idealer Ballettmusik ist für sie letztlich deren Verwendbarkeit auschlaggebend, um die menschlichen Beweggründe des jeweils darzustellenden Themas adäquat im choreographischen Entstehungsprozeß zu gestalten und auf der Bühne den Tänzern zu helfen, sie zu ‚transportieren‘. In diesem Sinne sagt sie: „Alle Programm-Musik ist ihm (dem Tänzer, M.H.) nur ein Regiebuch für eine Anzahl Bewegungsphasen. Er wird sich eher einer Musik hingeben, die seines Mediums bedarf, um räumlich-körperlich evident zu werden. Hier aber, in dieser Hingabe, liegt bereits der Keim des Librettos. Der körperlich-musikalische Kontrapunkt wird zu einer neuen Summe, deren Aussage unaufhaltsam zu Sprache und Bild wird, die man schließlich nur noch dramaturgisch zu ordnen braucht. Diese Ordnung (etwa Begegnungen, Versagung und Tod zweier Menschen) ist für das innere Drama unwesentlich. Darum lassen sich zahllose unterschiedliche Handlungsvorgänge über der gleichen Musik vorstellen, deren keiner ihr Unrecht tut, sofern eben ihre innere Dramatik echt, das heißt wirklich ist. Der Rest ist bloß Theater...“ (Gsovsky 16.10.1947).

Damit spricht Tatjana Gsovsky die Verwendbarkeit von musikalischen Vorlagen für den Tanz an, die sich immer dort für die choreographischen Ambitionen als geeignet erweisen, wo die jeweiligen Bedeutungsträger von Musik und Bewegung in ihren Eigenarten eine Einheit bilden und sich dabei gegenseitig inspirieren. Das Ballett als eine spezifisch theatralische Gattung hat es zu ausgeprägter Ausformung einer engen Verknüpfung von musikalischen und gestisch/proxemischen Zeichen gebracht (vgl. Fischer-Lichte 1995,177).

Wie sehr sie sogar daran denkt gänzlich ohne Musik auszukommen, bezeugt folgendes Zitat von 1947, in dem sie interessanterweise die Komponisten des Barock hervorhebt und in dem von einer bevorstehenden langen und intensiven Bevorzugung der modernen Komponisten noch nichts zu vernehmen ist:

„Bach, Gluck, Händel, Prokofieff, Strawinsky bejahe ich, aber Mozart lehne ich ab! Im übrigen möchte ich einmal auf einem Ballettabend ganz ohne Mu-

sik auskommen. Stellen Sie sich einen bewegten, atemlosen spanischen Tanz zum Klappern der Kastagnetten vor, der plötzlich abbricht und nun in lautlose Bewegungen übergeht, um sich später wieder zu steigern“ (Gsovsky 1947,31).

In der Gesamtschau ihres choreographischen Schaffens fällt die große Anzahl von Kompositionen auf, die eigens für ihre Choreographien erstellt werden. So wie Diaghilews Name eng mit der Geschichte der modernen Musik verbunden ist, indem er Strawinsky, Debussy, Ravel, Satie, de Falla, Strauss, Prokofieff entdeckte und förderte, so kann von einer Motivation und Förderung der modernen, größtenteils deutschen Komponisten der Nachkriegszeit wie Hans Werner Henze, Boris Blacher, Giselher Klebe, Werner Egk, Leo Spies, Gottfried von Einem, Heinz-Friedrich Hartig, Max Baumann, Klaus Sonnenburg, Fried Walter, Oskar Sala, Rolf Liebermann sowie Luigi Nono durch Tatjana Gsovsky gesprochen werden.
Bereits 1936 in Essen erarbeitet sie mit dem Komponisten Julius Weissmann das Ballett *Landsknechte* und bringt 1942 *Die Liebenden von Verona* mit Leo Spies am Opernhaus Leipzig heraus, 1943 in München *Joan v. Zarissa* mit Werner Egk und schließlich 1944 *Turandot* an der Dresdener Oper mit Gottfried von Einem.
In seiner Rede in der Akademie der Künste anläßlich des 90. Geburtstages von Tatjana Gsovsky betont Walter Jens: „In der gleichen Weise, wie Tatjana Gsovsky die Kluft zwischen klassisch-russischer Kunst und deutschem Ausdruckstanz überwand, führte sie die These ad absurdum, die da besagt, Choreographie müsse vor der Musik der nachschönbergschen Moderne versagen.“ (1991) Für die Mehrzahl der Ballette des ‚Berliner Stils‘ wird die Verwendung moderner, avantgardistischer Musik zu einem bestimmenden Kriterium; ihre Bemühungen insbesondere die Zwöftonmusik und Klassisches Ballett zusammenzubringen, ist diesbezüglich besonders hervorzuheben.

In ihren Stilbemühungen sucht sie immer Komponisten, die wie sie die Idee verfolgen eine Synthese von Musik und Tanz anzustreben, eine Intention, die gerade die Komponisten Werner Egk oder Boris Blacher sowie Hans Werner Henze verfolgen (vgl. Kaempfer 1953,324).
Sie sucht zumeist eine intensive gemeinsame kreative Auseinandersetzung mit dem zu gestaltenden Thema. Sie selbst sagt dazu: „Es gibt zwei verschiedene Wege, zu der Musik, die man gerade für dieses Stück braucht, zu

kommen. Der glücklichere Weg, der absolut ehrliche Weg, ist die Zusammenarbeit mit einem Komponisten. Das ist ein gemeinsames Durchdenken eines Stoffes, ein gemeinsames Durchdenken der Konflikte, gemeinsames Durcharbeiten der Länge der einzelnen musikalischen Stücke im Vergleich zu anderen; denn auch das, die Proportionen der einzelnen musikalischen Stücke untereinander, ist für den Konflikt und die Klarheit der allgemeinen Form, der Raumform, sehr wesentlich“ (Gsovsky in: Akademie der Künste – Katalog Januar 1993).

Der andere Weg, den Tatjana Gsovsky meint, ist die Möglichkeit sich von einer Musik zu einem Thema bzw. zu Ballettschritten inspirieren zu lassen. Sie sagt: „Es konnte ... passieren, daß ich einfach von irgendeinem musikalischen Stück so eingenommen war, daß ich mir sagte: ‚Tatjana, hier machst du ein Ballett für‘, daß ich gar keine Konzeption vorher hatte, sondern: es hat mich gepackt, ich hatte eine spontane Vision – und so lang das noch in mir warm und wach und pulsierend war, habe ich daraus ein Ballett gemacht“ (Gsovsky SFB 1971).

Fern einer musikwissenschaftlichen Untersuchung soll hier am Beispiel des Komponisten Boris Blacher, dem Komponisten mit dem Tatjana Gsovsky am häufigsten zusammengearbeitet hat, das verdeutlicht werden, was für Tatjana Gsovsky am bedeutsamsten und der ‚Vollendung‘ ihrer Arbeit im ‚Berliner Stil‘ zuträglich war und dessen Wirkungsmomente ausmacht. Es steht exemplarisch für die Musik im ‚Berliner Stil’.

In der Erinnerung Tatjana Gsovskys ist Boris Blacher „weise, ironisch, unendlich klug; seine Musik, theatral, farbig, dem Stücke dienend“ (Gsovsky in: AdK 1993,39). Letzteres ist wohl auch ein wesentlicher Aspekt ihrer fruchtbaren Zusammenarbeit.

Boris Blacher ist nach Sabine Jahnke in Deutschland deshalb der erfolgreichste Ballettkomponist seiner Generation, weil er in seiner besonderen Begabung für die „Tanzgerechtheit“ von Ballettmusik Kompositionen erschafft, die der Zuschauer „Im Augenblick des tänzerischen Vollzuges ... als eindringliche Klang-Gestalt“ erlebt, ohne daß sie vordergründig die lyrischen Elemente durch die Möglichkeiten einer musikalischen Emphase hervorhebt und ausweitet“, noch „surrealistische Projektionen gegenwärtiger Schau und Verfremdung des historischen Bildes verwendet“ (Jahnke 1961,8).

Boris Blacher selbst ist von einer Unterwerfung der Musik unter die tänzerischen Aktionen überzeugt; sie sollen dem Tanz dienlich sein bzw. unterstüt-

zen: „Das ist das Geheimnis echter Ballettmusik, daß sie für sich selbst keine künstlerische Autonomie verlangt, sondern erst in der Spiegelung der tänzerischen Darbietung ihr volles Fluidum offenbart“ (Blacher in: AdK 1993,38).
Diese Unterwerfung unter den von der Choreographin beabsichtigten dramaturgischen Ideen, gelingen durch Boris Blachers kompositorische Eigenart der musikalischen Bescheidenheit, seiner Kürze sowie seiner Zweckgebundenheit und einer bewußt aussparenden Ökonomie (vgl. Dibelius 1966,51).
„Der aufgebotene Gestaltenreichtum zeigt immer wieder eine dekorative Selbstgenügsamkeit. Er ist nicht aufdringlich und eignet sich deshalb vorzüglich zur tänzerischen Interpretation. Die Musik entwirft dabei lediglich ein Tableau, offen für die bewegte Körperlichkeit, die ihm Profil aufprägen soll. Am deutlichsten wird dies wohl in den beiden Shakespeare-Balletten *Hamlet* (1949) und *Der Mohr von Venedig* (1955).“ (Dibelius 1966,59)

Für die Kooperation mit Boris Blacher ist die gemeinsame dramaturgisch-musikalisch Erarbeitung der verschiedenen Vorlagen der Weltliteratur in einer engen konzeptionellen Zusammenarbeit kennzeichnend. Er selbst ist offenbar nicht immer von dem Gelingen überzeugt, denn in der Rückschau ihrer gemeinsamen Arbeit erinnert er sich: „Wir haben uns immer in riskante Themen hinein vertieft, die vom ersten Moment aus, eigentlich nicht tanzbar erschienen. Und zu meiner persönlichen Überraschung, ich bitte, ich bin ein akkustischer Mensch, kein optischer Mensch, hat die Choreographin Recht behalten“ (Blacher WDR 1985).
Eine wesentliche Übereinstimmung mit den dramaturgischen Ideen Tatjana Gsovskys (vgl. B.III.1.-3.) macht die folgende Analyse seiner Arbeiten deutlich:
„Blacher orientiert sich in seinem Bühnenschaffen an der antiromantischen Theaterkonzeption der 20er Jahre. Dem Erlebnis- oder Einfühlungstheater steht er, um die Brechtschen Kategorien aufzugreifen, denkbar fern. Blachers Bühnenwerke weisen ausnahmslos Momente der Entfremdung im Sinne des epischen Theaters auf – seien dies nun die Einbeziehung berichtender oder kommentierender Chöre in den Kammeropern der Nachkriegszeit oder die Formalisierungen des Bühnengeschehens durch Ballett-Elemente (...) oder die filmische, schnittartige Erzähltechnik (...) seien es schließlich – im Bereich des Balletts – die Choreinlagen ... oder die abstrahierenden, den Erzählfluß unterbrechenden Ritornelle im Mohr von Venedig.“ (AdK 1993,105)

Die interaktive Zusammenarbeit gelingt mit Boris Blacher offenbar in besonderem Maße, denn er geht auf Tatjana Gsovskys Anregungen und Wünsche ein und ist mit ihren Kürzungen, Änderungen und Schnitte auch noch nach der Fertigstellung einverstanden. Er sucht zugleich auch immer Kontakt zu den Interpreten, fragt sie nach ihren Wünschen und berücksichtigt bereitwillig ihre Anregungen und Änderungsvorschläge; so ergibt sich die endgültige Werkgestalt oft erst bei der Erarbeitung der jeweiligen Uraufführung aus der Diskussion mit den Beteiligten (vgl. AdK 1993,105). Anläßlich der Verwendung der Komposition von Othello erinnert sich Gert Reinholm: „Auch in diesem Fall hat Blacher in seiner Großzügigkeit gesagt: Kinder, macht was ihr wollt, ob ihr verlängert, verdoppelt oder wegschneidet, mir ist es egal“ (1993).

Letztlich kann eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Boris Blacher auch deshalb gelingen, weil er ein überzeugter Anhänger des Klassischen Balletts ist.
Um eine wirkliche Begegnung von Theater und Musik zu ermöglichen, d.h. eine Einheit ohne schmerzliche Kompromisse auf irgendeiner der beiden Seiten, ist nach seiner Meinung das Ballett der beste Mittler zwischen Theater und Musik, da es außer seinem strengen technischen Kanon auch eine streng gegliederte geistige Welt besitzt (vgl. Blacher in AdK 1993,107). So sagt er: „Wenn es überhaupt eine Möglichkeit gibt, Musik darzustellen, nicht Klängen literarisch nachzuträumen, sondern optisch Ausdruck für musikalische Vorgänge zu finden – dann wohl am ehesten im Bereich des Klassischen Balletts. Hier ist es möglich, Formen zu transportieren, die Verwandtschaft konstruktiver Elemente der einen Kunstgattung in eben den konstruktiven Elementen der anderen aufzuspüren“ (Blacher in AdK 1993,107).
Die Wirkmomente seiner Musik verdeutlichen sich z.B. in den Rezensionen der Produktion *Hamlet*. Sie ist eine „Komposition von eindeutig tänzerischer Suggestionskraft“ (Jahnke 1961), eine Musik, „die sich tanzen läßt, rhythmisch suggestiv und melodisch schön (LM 1953)“ ist.
„Das ist, meisterlich in der Ökonomie, der Stimmungshintergrund, auf dem Boris Blacher seine ‚Hamlet‘-Musik zeichnet. Ein Röntgenbild von Musik: dünn, andeutend, schemenhaft im Klang von Orchester und gemischten Chor, ...“ (Stuckenschmidt 1953)
Nach Kreuther bewährte sich Boris Blachers ausgesparter Kompositionsstil „in der lyrischen Chiffre und im genau kalkulierten instrumentalen Effekt“ (1953). Er schrieb nach seiner Beurteilung „eine ‚Musik der Addition‘; nicht ‚Musik der Potenzierung‘, wie Strawinsky sie schreibt, dessen Ballett-

Partituren auch in konzertanten Aufführungen lebensfähig bleiben“ (Kreuther 1953). Boris Blachers Musik entspricht damit den Ansprüchen Tatjana Gsovskys, die eine Musik der Einfügung, wenn nicht sogar Unterordnung für ihre Arbeiten im ‚Berliner Stil’ bevorzugt.

Boris Blacher ist in seiner

- Anerkennung des Klassischen Balletts als ideale Tanzform,
- in der Ablehnung von traditionellen seriellen Formen von Ballettmusik,
- in der zurückhaltenden Diktion und Unterordnung unter Tatjana Gsovskys Ideen,
- in seinem großen Interesse für eine Synthese von Kunstformen

ein ausgezeichneter Partner für ihre Intentionen.
Beide sind Theatermenschen und treffen sich in dem Bestreben Ballette im Sinne eines Gesamtkunstwerkes zu erschaffen.
Mit diesen Ergebnissen kann nun die Musik einzelner Ballettkompositionen – als eine Komponente des ‘Berliner Stils’ - anhand überlieferter Rezensionen beleuchtet werden.
Die soeben genannten Aspekte von Boris Blachers Ballettmusikschaffen dienen dabei als Folie einer Bestimmung für eine mehr oder weniger gelungene Integration der Musik als ein Bestandteil des ‚Berliner Stils‘.
Tatjana Gsovsky hebt in ihrer Erinnerung die Begegnung mit Hans Werner Henze besonders hervor, da er ihr die Zwölftonmusik erstmalig nahegebracht hat (vgl. 1983). Um der Modernität und eines Erfolges in Westberlin willen, geht sie 1952 mit dem Ballett *Der Idiot* das große Risiko ein:
„Das interessierte mich, ich verstand nicht viel davon, aber er interessierte mich... Wenn es geht, dann geht es, wenn es nicht geht, dann geht es nicht... Das war eine sehr moderne Sache. Das war mein Onkel dadrüben und auch mein Onkel in moderner Musik. Ich habe mich sehr verliebt in diese Sachen.“ (Gsovsky 1983)
Die Musik, die der Komponist ihr nach den in ihrem Manuskript gegebenen Anregungen vorlegt, bringen sie allerdings derart in Schwierigkeiten, so daß erst der Rat Hans Werner Henzes: „Versuch nicht die Musik zu verstehen. Höre, und sie wird mit dir tanzen“ (Gsovsky WDR 1985) einen kreativen Umgang mit der Komposition ermöglicht.
„Ich habe mit dieser Partitur des ‚Idiot‘ nach Dostojewskis Roman gerungen, Tage und Nächte lang, genauso wie er, der gradlinig und versunken in einem Monat die Ballettmusik niederschrieb...“ (Gsovsky 1952)

Der Respekt vor dieser neuen Musik hindert sie jedoch nicht daran nach Gutdünken mit ihr zu verfahren: „Unvergeßlich die Ängste, Nöte und Ärgernisse während der Proben: Tatjana stellte Musikstücke um, vertauschte ihre Rollen, das heißt entkleidete sie ihrer dramaturgischen Signifikanz“ (Henze 1996,135).

Die Musik von Hans Werner Henze, im wesentlichen nicht stützend, sondern im Charakter ummalend (vgl. Zivier 3.9.1952), bietet keine eigentliche Grundlage für die tänzerische und szenische Handlung, sie ist mehr begleitend (vgl. rt./Stuttgarter Nachrichten 1952). Dabei ist sie „...von einer bewußten, ausgesparten Dünne und Transparenz“ (Stuckenschmidt 1952).
Hans Werner Henze intendierte mit seiner tänzerischen, wenn auch schwer tanzbaren Musik (vgl. Geitel 1968,47), „Musik und Tanz weitgehend asynchron zu führen; dem Tanz Ansatzpunkte zu liefern, ihn sich dann jedoch aus sich selbst, unabhängig von der Musik, entfalten lassen, vor allem um der Komposition -...- Reinheit und Unberührtheit zu bewahren“ (Geitel 1868,47).
Es scheint gerade diese ‚Unverbindlichkeit‘ der Musik zu sein, die es schließlich Tatjana Gsovsky ermöglicht, choreographisch Verbindung mit ihr aufzunehmen, so daß H.H. Stuckenschmidt sagen kann: Die musikalischen „Gestalten, die Rhythmen, die motivischen, zwölftönig bezogenen Figuren, haben eine innere Dichte und hintergründige Fülle, die sich auf jede Geste der Tänzer überträgt“ (Stuckenschmidt 1952).
Nach Werner Oehlmann hat die Musik nicht nur begleitende Funktion, sondern „ist eine selbständige Stimme im Nebeneinander von Wort, Tanz und Bild, einer der Träger, auf denen die Gesamtkonstruktion ruht“ (1952). Der starke Eindruck der Produktion ist nach Meinung Stuckenschmidts ohne Henzes Musik nicht denkbar (vgl. 1952). Sie ist aber derart an das tänzerische Geschehen gebunden, daß eine konzertante Darbietung „keine positiven Vorstellungen lebendig werden lassen“ (Graf 1952,192) würde.

Die Komposition Max Baumanns zu dem Ballett *Pelleas und Melisande* (1954) ist nach Werner Oehlmann „eine runde, geschlossene Tanzpartitur, die die dramaturgischen Wagnisse des Librettos auf eine solide musikalische Grundlage stellt. (...) ...zuweilen freilich wird die Musik zur bloßen Klanggeste, die den Tanz zur Pantomime drängt“ (1954).

Die Klänge Max Baumanns, mit einer durch das Sujet durchaus impressionistisch animierten Atmosphäre (vgl. Bauer 1958,149), lassen dem Tanzgeschehen die nötige Entfaltungsfreiheit (vgl. Schimming 1954).

Mit seiner Ballettmusik zu *Der Rote Mantel* (1954) ist Luigi Nono nach Beurteilung Stuckenschmidts tief in musikalisches Neuland vorgedrungen (vgl. 1954).
„Dem expressiven Charakter dieser surrealistischen Symbolwelt von Choreographie und Dekoration fügt sich Luigi Nonos Musik hervorragend ein, obwohl sie keineswegs auf spezifisch tänzerische Bewegtheit abzielt. Die scheinbare Disparatheit der klanglichen Ereignisse, die aus einer die metrischen Akzente nivellierenden rhythmischen Schwerelosigkeit resultiert, korrespondiert mit Ponnelles flexiblen Kulissen genauso wie mit Gsovskys expressiver Gestik.“ (Steiert 1987,603)
Luigi Nono schreibt weder im üblichen Sinn eine Musik, die zum Gebrauch der Choreographin dient, noch ist er bemüht, das Bühnengeschehen und die dramatische Aktion nachzuzeichnen, sondern breitet vielmehr eine skurril-makabre Atmosphäre und eine schwebende Realitätsferne für die Tanzszene aus (vgl. Dibelius 1966,150).

Mit der Musik zum Ballett *Signale*, dem Ergebnis der ersten Zusammenarbeit von Giselher Klebe und Tatjana Gsovsky, gelingt „Ein Klang- und Formenbau von suggestiver Kraft der dramatischen Expression, gleich stark in der Verhaltenheit wie im offenen Ausbruch, kompromißlos, dicht gewebt und doch tanzhaft inspiriert“ (Joachim 1955). Nach Peter Dempe ist diese Ballettmusik in ihrer Kompositionstechnik unorthodox, in Klang und Rhythmus unaufdringlich und nur auf das hin angelegt, was auf der Bühne geschieht (vgl. Dempe 1955). Sie ist angewandte und zweckgebundene Musik, die fern jeder Deutung ihre Aufgabe erfüllt, Stimulanz, antreibende Energie und Erregerin zu sein (vgl. Westphal 1955). Kurt Westphal hebt weiter hervor, daß diese Musik, die sich mit dem Tanz verbindet und ihn sinnvoll ergänzt, nicht wie die Musik Strawinskys für sich selbst bestehen könnte (vgl. 1955).

Durch die Wechselwirkung der musikalischen Strukturen in dem Ballett *Menagerie* von Giselher Klebe wird nach Tatjana Gsovsky die tänzerische Form zu einem Kanon gebannt, mit sich gegenseitig spiegelnden, jedoch stets abgegrenzt bleibenden Figuren (vgl. 1958,91).

„Klebes Zwölftonmusik mag im Experimentierlaboratorium gebastelt sein. Sie verleugnet aber nie, daß ihr Schöpfer echten, mitunter auch grellen Theaterinstinkt besitzt. Wenn die Musik auch selbst nicht tänzerisch ist, so löst ihre antreibende Energie doch tänzerische Impulse aus.“ (Der Kurier 1958)
Seine „brauchbare Ballettmusik in moderner Klanglichkeit und Rhythmik“ (K.R. 1958) ist „Kein Ohrenschmaus“ sondern „Gebrauchsmusik“, „ohne die provokante Kühnheit dieser Tonsprache herabsetzen zu wollen“ (LM 1958).

Die Partitur Friedrich Hartings zum Ballett *Schwarze Sonne* bietet, gänzlich als Tanzbegleitung konzipiert (vgl. Oehlmann 24.9.1959), Anregungen für tänzerische und gestische Ausgestaltung (vgl. Rehberg 1959) und zeigt „Vorzügliches Kompositionshandwerk, das sich dem Zweck ideal anpaßt“ (Stukkenschmidt 1959). Friedrich Harting bietet der Choreographie „scharf präzisierte musikalische Situationsskizzen“ (W.S. 1959), indem er mit seiner Musik die leidenschaftlichen Affektgebärden musikalisch unterstützt (vgl. Joachim 1959).
„Er versenkt sich tief in die seelischen Konflikte der handelnden Personen und findet packenden Ausdruck für die Gewissensqualen der von Angsträumen gepeinigten Gattenmörderin ..., für Klage und kalte, höhnische Verachtung ihrer Tochter..., für Orests schicksalhaft unausweichlicher Schuldverstrickung.“ (Joachim 1959)

Für das Ballett *Labyrinth der Wahrheit* mischt Edgar Varèse in elektronische Klänge einige Soloinstrumente und schafft ein „fremdartig tönendes Volumen“ (Prilipp 1964). Es ist nach Klaus Geitels Einschätzung jedoch eine Musik, „die der Tanz mitzuschleppen hat“ und die „choreographischen Szenen in die Länge“ zerren (1964).

Die Auswertung dieser Äußerungen ergibt den Eindruck einer uneinheitlichen, nicht typischen musikalischen Kunstform. Für den ‚Berliner Stil’ bezeichnend ist jedoch die Verwendung von moderner, zum Teil sogar atonaler Musik. Was diesen Kompositionen ebenfalls fast durchgängig gemein ist und so zu einem wichtigen Bestandteil des ‚Berliner Stils‘ werden läßt, ist deren Verbindung mit Klassischem Tanz, für die Zuschauer fremd und bis dahin unüblich, und deren Unter- bzw. Einordnung in das choreographische Geschehen Tatjana Gsovskys. Sie geben damit deren Anspruch auf Bestand außerhalb der jeweiligen Produktionen auf. Je deutlicher die Musik ihr bisweilen auch zur

eigenständigen Um- und Ausformung Klangfolien zur Verwendung gibt, die dramaturgischen Konzeptionen der Choreographin aufgreifen bzw. umsetzen und ihren tiefenpsychologischen Intentionen sogar noch eine zusätzliche Dimension zuführen kann, geht sie mit der Gesamtinszenierung eine Einheit ein, in dessen Spektrum die Musik zu einer unabdingbaren Farbe wird.

B.VII. Die Entwicklung des Klassischen Balletts in Berlin 1960 - 65

Angesichts der sich immer weiter zuspitzenden politischen Krise um Berlin, die mit dem Mauerbau am 13.8.1961 ihren Höhepunkt erlebt, zeigt sich das klassische Ballett gänzlich unpolitisch. In der Programmgestaltung wird versucht, der erhöhten Nachfrage nach leichter Unterhaltung, d.h. dem zunehmenden Interesse u.a. für abendfüllende Ballette der klassisch romantischen Ära, nachzukommen. Eine Reihe internationaler Choreographen inszenieren diese Ballette in den folgenden Jahren an der Städtischen Oper; wie die folgenden Ausführungen zeigen, treten dagegen die Aktivitäten der Choreographin Tatjana Gsovsky zunehmend in den Hintergrund.

Die Ausführungen in B.IV. haben bereits die Tendenz der Entwicklung des Klassischen Tanzes in West-Berlin deutlich werden lassen: eine Orientierung auf ausländische Choreographen bzw. ein Infragestellen der Choreographin Tatjana Gsovsky. Ihr wird eine Anpassung an den seit Mitte der fünfziger Jahre veränderten Geschmack schwer zugetraut, abzulesen an den Äußerungen der Kritiker als auch an der Publikumsresonanz. Ihr eigenes Profil wird als kaum beachtenswert angesehen. Die Welt des schnellen Konsums mit der Tendenz hin zu effektvollen und temporeicheren Choreographien - höher, schneller und weiter - greift auch auf das klassische Ballett über; auch hier sind die USA Vorbild. Die Entwicklung eines deutschen Ballettstils wird von der Fachwelt nicht mehr diskutiert; statt dessen ist eine übergroße Begeisterung für die ausländischen Präsentationen zu verzeichnen. Tatjana Gsovsky versucht in einigen Werken neue Strömungen in der Entwicklung des klassischen Balletts zu integrieren, allein Kurt Peters bestätigt zu dieser Zeit Tatjana Gsovsky eine Verarbeitung der neuen ausländischen Entwicklungen im Tanz: „Man möchte sagen, daß Tatjana Gsovsky mit ihren gelungensten Festspielkreationen rigoros den Umbruch internationalen Tanzes in ein deutsches Theatertanzverhältnis forcierte, oder doch anregte, ihn den deutschen Gegebenheiten zu assimilieren“ (Peters 1959,124).

Die Aufnahme ihrer Produktionen der folgenden Jahre ist dementsprechend sehr oft widersprüchlich. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, werden die Ballette von der Fachpresse mal gelobt, mal äußerst scharf kritisiert; Tatjana Gsovsky zeigt sich ihrerseits in ihren Produktionen sehr verschieden. Sowohl das Publikum als auch die Rezensenten erheben hohe Forderungen an das Ballettgeschehen in Berlin, als ob damit der besonderen politischen Lage Berlins Genugtuung gegeben werden könnte. Auch auf die ausländischen Produktionen der Festspiele reagieren die Rezensenten mit Enttäuschung, nur einige Gastspiele entsprechen ihren Ansprüchen. Insgesamt verdeutlichen die folgenden Ausführungen uneinheitliche, zum Teil undifferenzierte Reaktionen.

In dem Ballettabend der Städtischen Oper am 29.5.1960 zeigt Tatjana Gsovsky die Ballette: *La Valse* (m: M. Ravel), die Uraufführung *Paean* (m: Remi Gassmann und Oscar Sala) und *Romeo und Julia* (m: S. Prokofieff).
Für diesen Abend erfährt die Choreographin viel Anerkennung und erweist sich nach Hans Fabian „von neuem als bedeutende Choreographin“ (1960). Mit diesem „durch magere Pfiffe gewürzten ...Triumph“ (Rauschning 1960) kann Tatjana Gsovsky offenbar dem Publikumsgeschmack entsprechen, indem sie ein Programm zusammengestellt hat, das sowohl in der Themenwahl als auch in der choreographischen Realisation unbeschwerte Unterhaltung anbietet. Kurt Peters sagt dazu: „Tatjana Gsovsky hat viel Problematik abgebaut, ohne ihre Sonderheit aufzugeben. Ein reifer Abend mit guten Leistungen...“ (1960,26).
In den Rezensionen zum ersten Ballett des Abends *Paean* ist auffallend, daß die Choreographin vermehrt mit Maurice Béjart in Beziehung gebracht wird. Dieser Choreograph mit seinem persönlichen choreographischen Stil, der dem Berliner Publikum erstmals mit seinem Gastspiel in Berlin am 5.9.57 vorgestellt wurde und der nach Dietrich Steinbeck seinen Erfolg und damit seinen internationalen Durchbruch dem bisherigen Wirken Tatjana Gsovsky zu verdanken hat (1999,113), ist nun seinerseits drei Jahre danach zu einem Bewertungsmaßstab für ihre Choreographien geworden. Seine Arbeiten stehen als Prüfstein für Modernität in der klassischen Tanzentwicklung. So heißt es: „Frau Gsovsky holt ganz zweifellos ein Stück Lektion Béjart nach, wenn sie das auch phantasievoll und eigenwillig tut“ (Rauschning 1960), oder „Energisch muß man auch immer wieder Erinnerungen an Béjart aus seinem Gedächtnis löschen. ...Das ist keinesfalls neu, hier wird lediglich von der

Städtischen Oper ein Nachholbedarf befriedigt“ (Der Tag 1960). Klaus Geitel seinerseits bescheinigt Tatjana Gsovsky in diesem Fall einen Einsatz der Solisten „...in der Manier Maurice Béjarts, doch werden sie weitaus variabler geführt. Nie gerinnt die Bewegung zur Standpose. Anläufe, Ab- und Aufschwünge der Choreographie wachsen zwangsläufig zusammen, greifen ineinander über und lassen ein Werk aus einem Guß entstehen“ (1960).

Es ist insbesondere das Ballett *Romeo und Julia* in eine auf anderthalb Stunden gekürzte Version, das diesen Ballettabend zu einem Erfolg macht. Klaus Geitel spricht von eine der denkbar gelungensten Versionen dieses Balletts, indem die schlichte Haupthandlung reduziert und dadurch anschaulich und eindringlich herausgeschält wird (vgl. 1960). In dieser Arbeit stellt Kurt Peters eine Wandlung in Tatjana Gsovskys choreographischen Schaffen fest, das zwar wesentliche Elemente ihrer Handschrift erkennen läßt, sich nun jedoch sachlicher darstellt: „In Tatjana Gsovskys Schaffen geben sich mit deutlichem Gewinn realistischere Züge zu erkennen.... ‚Romeo und Julia‘ großartig entklamottet, szenisch gerafft, pantomimisch gelichtet und (...) ein klares Netz der Rollenführung gesponnen, zum Teil ein wenig, aber vorteilhaft unterkühlt, ohne den dramatischen Atem zu beeinträchtigen. (...) Sogar der Gast Yvette Chauviré mußte sich das ihr gewidmete Interesse mit der Gesamtinszenierung teilen“ (1960,25f).

Das Gastspiel des ‚Ballets of Two Worlds of Henrique Pimentel’ im ‚Titania Palast‘ (ch: Herbert Ross) am 20.9.1960 während der Festwochen bringt die Ballette *Der Dybbuk* (m: Robert Starer) sowie am 23.9.1960 *Caprichos* (m: Bela Bartok), *Die Zofen* (m: Darius Milhaud), *Rashomon-Suite* (m: Laurence Rosenthal), *Angel Head* (m: Lionel Hampton) nach Berlin. Die Rezensenten bescheinigen allgemein dem ersten Abend einen Mißerfolg. So hebt Walter Kaul bspw. hervor, daß es eine einheitliche jedoch einfallslose Aufführung sei (vgl. Kaul 24.9.1960). Und Georg Zivier sagt: „Neben blassen pantomimischen Aktionen sind ausdruckstänzerische Gruppierungen zu sehen, denen jede Originalität fehlt. Die einzigen Lichtblicke waren einzelne Intermezzi im klassischen Ballettstil“ (22.9.1960). Zwar zeigte sich die Kritik dem zweiten Abend wohlwollender gegenüber und hebt die *Rashomon-Suite*, ein Ballett, das Tatjana Gsovsky 4 Jahre später selber an der Städtischen Oper inszenieren wird, als einen Lichtblick hervor (vgl. Kaul 24.9.1960), das folgende, sehr erfolgreiche Gastspiel des Balletts des Stadttheaters Basel verdeutlicht jedoch den sich etablierenden Ballettgeschmack des Publikums, sowie einiger Rezensenten:

Die Aufführungen *Der Nußknacker* (m: Tschaikowskij) am 27.9.1960 und *Schwanensee* (m: Tschaikowskij) zwei Tage später im ‚Titania Palast' werden zu einem Triumph des klassisch romantischen Balletts und des Choreographen Waslaw Orlikowsky (vgl. Kaul 28.9.1960), denn „er hat den – selten gewordenen – Mut zur traditionellen Form des klassischen Balletts (zu avantgardistischen Experimenten, die offiziell gehätschelt und getätschelt werden, bedarf es ja heutzutage keines Unternehmergeistes mehr, sie sind billig wie Fallobst)" (Kaul 28.9.1960). Seine Bewunderung für das „Prächtige Zaubertheater" (28.9.1960) der Gäste aus der Schweiz steht stellvertretend für die allgemeine Bewunderung; Themen, die die Zuschauer zum Innehalten und Nachdenken anregen, sind nicht gefragt und müssen repräsentativen und auf leichte Unterhaltung abzielenden Ballettproduktionen weichen.

„Endlich einmal hört und sieht man in Berlin Tschaikowskys ganzes ‚Nußknacker'-Ballett. (...) Seine Choreographie befriedigt vor allem erst einmal das Unterhaltungs- und Schaubedürfnis des breiten Publikums", sagt Walter Kaul und hebt daneben das sich mit Ballett in einem Atemzuge verbundene Phänomen vollendeter Virtuosität hervor als er weiter ausführt: „Zweifellos bereitet Orlikowskys Inszenierung keine neue Offenbarung, dafür bringt sie aber Perfektion (Kaul 28.9.1960).

Stimmen, die diese Form des Umgangs mit Klassischem Ballett in Frage stellen, sind in der deutlichen Minderheit, und erwecken fast schon den Anschein fortschrittsfeindlicher, die Zeitströmung boykottierender Tendenzen. So weist Karena Niehoff auf die gegenwartsfremde und die Zeitfragen ignorierende verleugnende Gefahr des Umgangs mit Klassischem Ballett hin als sie sagt: „Es gehört beinahe Mut dazu, heute noch so altfränkisch, so gleichmütig und mit großer Gebärde über die Schutthaufen der Welt hinwegzutanzen, so luxuriös und unangefochten in den zeremoniösen Konventionen zu verharren. Die Basler hier geben so etwas wie eine Arche Noah des Aristokratischen, eine Kunstgesinnung oder –gesittung, die sich, eine süffisante Pointe, in ihrer gelassenen Ablehnung der Psychologie und, der 'deformierenden' Entritualisierung des Tanzes, heute fast nur noch ausgerechnet mit dem sowjetischen Ballett einig weiß. (...) Orlikowsky scheut sich nicht,..., sich auf die ‚traditionelle Choreographie' von Marius Petipa und Lew Iwanow zu verlassen – mögen die anderen erregt das durcheinandergeschüttelte ‚Leben' tanzen, die Höhe, die Einsamkeit, die Selbstzerfleischung..." (2.10.1960).

Während der umjubelte Erfolg für Walter Kaempfer eher bei der älteren Generation zu verzeichnen war, „die Erinnerungen konserviert sah" (29.9.1960),

resümiert Karena Niehoff: „Das Glück der schönen Selbstversunkenheit, das hier gewährt wird, mag nicht mehr das unsere sein. Aber es zeigte sich, sonderbar, daß die Menschen mit Jubel bereit sind, es sich zurückgeben zu lassen: der Beifall war unendlich, und gerade die Jüngeren und Jungen fühlten sich offensichtlich begeistert in einer Welt zuhause, in der man noch erleben darf, ohne fragen zu müssen“ (2.10.1960).

Am 10.2.1961 hat das Ballett *Études* (m: P. Tschaikowskij) in der Choreographie von Tatjana Gsovsky, ein „Lehrgang des klassischen Balletts“ (Oe 1961) Premiere. Auch an diesem Beispiel verdeutlicht sich aufs neue der veränderte Ballettgeschmack im Berlin dieser Zeit. Während der Tagesspiegel zwar bedauert, daß Tatjana Gsovsky „ihrer erfinderischen Phantasie dieses Mal so strenge Zügel angelegt hat„ (Oe 1961), bestätigt ihr Walter Kaul den Nerv der Zeit zu treffen (vgl. 1961). Die Hervorhebung von Exaktheit der tänzerischen Ausführungen, Mühelosigkeit und geometrischer Ausnutzung des Raumes läßt den Zeitgeschmack im Vorbild George Balanchine erkennen (vgl. Kaul 1961). Abstrakt, allenfalls romantisch, auf jeden Fall ästhetisch, gefällig, unterhaltsam bis erheiternd sollte das Ballett sein.

Anläßlich dieser Premiere, und damit ein halbes Jahr bevor das Ballett in den Neubau der Deutschen Oper einziehen wird, zieht Klaus Geitel eine Bestandsaufnahme des Berliner Opernballetts, in der er den Zustand des Solisten und des Corps de Balletts als unzureichend darstellt. Die Solisten seien zu alt und zu hochbezahlt, nicht ausreichend einzusetzen, das ‚Chor de Ballet‘ nicht genug gedrillt (vgl. 14.2.1961). „Aber auch um Tatjana Gsovsky“, so schreibt er weiter, „muß man sich sorgen. Durch die Ausschließlichkeit, mit der sie seit Jahren die Berliner Ballettszene beherrscht, ist man ihrer choreographischen Handschrift ein wenig müde geworden.(...) Eine langfristige Planung beim Aufbau des Ensembles und des Ballettrepertoires hat zu beginnen, in dem klassische Werke und Novitäten in buntem Wechsel ihren Platz finden sollten“ (1961). Mt der Eröffnung des neuen Opernhauses könnte, so Klaus Geitel weiter, eine neue Ära im Berliner Ballett beginnen, wenn grundsätzliche Entscheidungen bald getroffen werden. Tatjana Gsovsky sollte z.B. mit der Vollmacht einer Ballettdirektorin ausgestattet werden, damit sie neben einigen eigenen Balletten für das Engagieren von Gastchoreographen und Solisten zuständig wäre. Schließlich rät er dazu, nicht mehr komplette Ballettabende herauszubringen, sondern neue Stücke nach und nach in den Spielplan zu integrieren (vgl. 1961).

Wie sehr Gert Reinholm, der die Ballettdirektion von Tatjana Gsovsky übernimmt, versucht dieser Anregung in den nächsten Spielzeiten nachzukommen, zeigt die Programmgestaltung der folgenden Jahre. Neben Wiederaufnahmen von Werken Tatjana Gsovskys werden durch Gastchoreographen publikumswirksame Ballette wie *Schwanensee*, *Giselle* und *Dornröschen* in das Repertoire der Städtischen Oper aufgenommen; damit einher geht die Suche nach einem neuen Chefchoreographen für die Deutsche Oper.

Kurz vor der Übersiedelung in das neue Opernhaus erfahren am 10.3.1961 die Produktionen *Carmina* und *Hamlet* eine Wiederaufnahme in das Repertoire des Balletts der Städtischen Oper. Das weckt die Unzufriedenheit der Kritiker, die dadurch die Stadt Berlin nicht genügend repräsentiert sehen. Als Beispiel sei hier DER TAG zitiert: „Weil man wegen des bevorstehenden Umzuges in die Bismarckstraße nicht mehr mit Neuinszenierungen aufwarten kann, greift man sich das Alte, aber noch nicht Vergessene aus der Repertoire-Schatulle, poliert es freundlich auf und reicht es dem Opern-Abonnenten über den Orchestergraben: Nimm und sei zufrieden“ (P.D. 1961).

Als Eigenveranstaltung der Festwochen choreographiert Tatjana Gsovsky für den 1.10.1961 im Hebbeltheater die Ballett-Pantomime : *Die Tat* (m: Hermann Heiß) nach Dostojewskij mit Gert Reinholm und Harald Kreutzberg in den Hauptrollen, die Georg Zivier als „Untat an Dostojewski“ bezeichnet (1961).

Als „vollkommenes Stilchaos“ einer „vagen, nur halb zu Ende gedachten, halb fertig gewordenen ... Kreation“ bezeichnet Horst Koegler dieses Ballett (11.10.1961). Mit dieser Adaption einer literarischen Vorlage der Weltliteratur gelingt es Tatjana Gsovsky nicht zu überzeugen, ihr choreographischer Stil stellt sich als uneinheitlich dar: „Bei Frau Gsovsky findet man Anklänge an Marceausche Pantomime, an kreutzbergschen Ausdruckstanz, in Béjartsche Symbol-Akrobatik und – als neueste Errungenschaft – an den Robbinschen Neoklassizismus, was alles man ihr in Berlin durchweg als den Berliner Gsovsky-Stil abzunehmen gewillt ist“ (Koegler 11.10.1961).

Und Georg Zivier stellt fest, daß in den Werken Tatjana Gsovskys dieses Abends keine zeitkritischen Akzente zu verzeichnen sind, wie sie gerade die jungen Choreographen mit ihren psychologisch verarbeiteten gesellschaftlichen Themen zeigen. Sie ist in ihren Konzeptionen nach seiner Einschätzung in ihrer Modernität der von Grund auf reformierten Tradition Diaghilew und den humanistischen Ideen ihrer Erziehung verpflichtet (vgl. 1961).

Wie sehr Tatjana Gsovsky, die mit ihren Werken im ‚Berliner Stil‘ in den vorangegangenen Berliner Festwochen immer für die tänzerischen Höhepunk-

ten sorgte, im Jahr 1961 nicht mehr gefragt ist, verdeutlicht Horst Koegler, der ein tänzerisches Mittelpunktsereignis der Festwochen nur noch in einem Gastspiel von einer der großen internationalen repräsentativen Ballettkompanien sehen kann (vgl. 1961,161). Und daß damit die Nachfrage nach klassischem Ballett der romantischen Balletttradition gemeint ist, und nicht mehr die Werke Tatjana Gsovskys, macht Beda Prilipp deutlich: „Wohl brennt das Feuer der Begeisterung, mit der sie (Tatjana Gsovsky, M.H.) sich am Anfang für die Verschmelzung klassisch-dramatisch einsetzte, mit gedämpfter Flamme, und manches Werk der letzten Jahre erscheint beschattet durch die Annahme, daß der Balletttradition im Bühnentanz dennoch der Vorrang gebühre“ (1961).

So fällt denn die Kritik der ersten Aufführung des Balletts in der neueröffneten Deutschen Oper Berlin in der Bismarckstraße mit ihrem Beitrag für die Festwochen am 5.10.1961 sehr verhalten aus. Klaus Geitel macht seine Enttäuschung deutlich und entspricht dem oben erwähnten Anspruch an das Ballett der Deutschen Oper als ein Repräsentationsobjekt: „Denn im Grunde hatte man doch wohl für diesen Abend repräsentative Prachtentfaltung erwartet, gehofft, Deutschlands größtes Ensemble würde im Triumph an die Rampe geführt werden und sich im Tanz – nicht in der meisterhaften Aufsparung des Tanzes – sein Publikum erobern. Ballett“, so führt er weiter aus, „ist eine Kunst des Überflusses, des Reichtums, nicht der inneren Emigration; keine esoterische Kunst, sondern geschaffen, Glanz und Freude um sich zu verbreiten. Wo Schmalhans auf die Lauer zum Choreographen bestellt wird, gräbt sich das Ballett selbst sein Grab“ (7.10.1961).

Nach den Jahren des Aufbaus, nach der Erschaffung der Wohlstandsüppigkeit, sind nun die sichtbaren Ergebnisse gefragt. Das Klassische Ballett wird als ideale Darstellungsmöglichkeit einer dem Lebensgefühl gemäßen Prachtentfaltung angesehen. Die Repräsentanz des geschaffenen Wirtschaftswunders und nicht die offene Darstellung psychischer Konflikte wird beim Besuch eines Ballettabends erwartet und gefordert – der ‚Berliner Stil‘ ist nicht mehr zeitgemäß. Die internationale Entwicklung der Ballettkunst ist inzwischen andere Wege gegangen. Tatjana Gsovsky wird mit der Tatsache konfrontiert, daß eine internationale Ausstrahlung ihrer erfolgreichen Tätigkeit der vergangenen Jahre nicht stattgefunden hat und sich ihre Arbeit letztlich als eine regionale Größe in einer bestimmten Zeit erweist.

In diesem Abend choreographiert Tatjana Gsovsky die Ballette *Les Illuminations* (m: Benjamin Britten) und *Les Noces* (m: I. Strawinskij). Erstmals wird ihr

ein Werk eines anderen Choreographen während eines Ballettabends an die Seite gestellt: Das Pas de deux *Improvisations sur Mallarmé* (m: Pierre Boulez) wird von Deryk Mendel choreographiert. Horst Koegler erwähnt, daß Tatjana Gsovskys „Stilentgleisungen“ in der Verantwortung des neuen, „nicht gerade ... ballett-ambitionierten“ (Koegler 1961,163) Intendanten Gustav Rudolf Sellners liegt, der die Gesamtleitung des Abends übernommen hat. Nach Wolfgang Schimming zeigt dieser Abend die Richtung hin zu extrem modernen, stilisierten, dem Zeitgeist der Abstraktion entsprechenden Inszenierungen, die der Intendant auch in den Ballettproduktionen einschlagen will (vgl. 1961).

War es 1960 Maurice Béjart, mit dem Tatjana Gsovsky verglichen wurde, so ist es nun Jerome Robbins, dessen choreographischer Stil als Vergleichsmaßstab herangezogen wird (vgl. Geitel 7.10.1961; Oe 7.10.1961). Die Choreographie *Les Illuminations* ist nach Horst Koegler ein „Halbstarkenballett zwischen ‚Moves‘ und ‚West Side Story“ in einer Art, „als stamme die Choreographie von keinem Geringeren als Jerome Robbins“ und beurteilt es, zusammen mit dem Ballett *Les Noces*, als mißlungen (1961,164). Rudolf Bauer kann eine Choreographie, wie *Les Illuminations,* in der Musik, Tanz und Gesang gleichzeitig verwendet werden, nicht akzeptieren, „es sei denn, ein Kopf mit dem Phantasiereichtum eines Jerome Robbins habe dabei die Rolle des Ehestifters übernommen. (...) Nur zeigt sich hier, wieviel Mißdeutung Robbins ausgesetzt ist bei Tatjana Gsovsky“ (1961).

1961 werden die Ballette *Der Mohr von Venedig*, *Paean* sowie *Romeo und Julia* wiederaufgenommen bevor am 11.3.1962 das Ballett *Rätsel der Sphinx* (m: Henri Sauguet), sowie *Pas de Deux Classique* aus: *Der Nußknacker* (m: I. Strawinsky) ihre Premiere haben.

Das Ballett *Rätsel der Sphinx* wird als „...insgesamt ohne Kontur und in Einzelheiten noch recht unentschieden“ (Vs 1962) sowie als ein Ballett beschrieben, das über eine Skizzierung nicht hinauskommt (vgl. D.B. 1962). Der Ballettabend hinterläßt „zwiespältige Eindrücke: Tatjana Gsovskys Choreographie ist, wie fast stets, faszinierend in der Gesamtkonzeption, aber ungeformt im Detail“ (H.K.1962). Anläßlich dieser Premiere wird bedauert, daß ansonsten für die Programmgestaltung zur Zeit so einseitig auf Rückblenden älterer Ballette zurückgegriffen wird (vgl. Vs 1962).

Im April werden Änderungen in der Leitung des Balletts der Deutschen Oper Berlin bekannt gegeben: Tatjana Gsovsky bleibt Chefchoreographin, Gert Reinholm wird Ballettdirektor, Hans Knütter, bisher Ostberliner Solotänzer an

der Staatsoper, wird Trainingsleiter. Das Tänzerensemble wird auf 62 erweitert. Das 'Berliner Ballett' wird zu einer Kammertanzgruppe der Deutschen Oper Berlin mit Tourneeverpflichtung ausgebaut (vgl. Der Tag 13.4.1962).

Die Festspiele 1962 machen mit zwei Vorstellungen eines ausländischen Gastspiels die Entwicklung des klassischen Balletts in Berlin in besonderer Weise deutlich: Am 25.9.1962 gastiert das Royal Ballet, London im ‚Theater des Westens' mit *Dornröschen* (m: Tschaikowskij) in der Choreographie von Marius Petipa und am 29.9.1962 mit *Checkmate* (m: Arthur Bliss) sowie *Danses Concertantes* (m: Strawinsky).

An diesen beiden Abenden, insbesondere jedoch mit dem Ballett-Klassiker *Dornröschen* werden Ballette gezeigt, die mit den technisch hoch entwickelten Tänzern und Tänzerinnen zum Maßstab herangezogen werden. Gleichzeitig werden durch die Bekanntmachung mit der romantischen Balletttradition die bislang kennengelernten Werke Tatjana Gsovskys mit ihren auf Individualität der Tänzerinnen und Tänzer aufgebauten Choreographien in Frage gestellt.

„Das Royal Ballet aus London tanzt fast so konservatives Ballett wie die Russen. (...) Aber wenn das Ballet du corps seine Motionen entwickelt, vergeht uns schnell der Spaß. Kein deutsches Ensemble kann mit solcher Disziplin aufwarten. Die Tänzerin aus der letzten Reihe ist technisch geschult wie die erste Solistin. Hier wird nicht rasante Individualkunst gepflegt, sondern mit Unterkühlung ein perfektioniertes Ensemble kultiviert. Weil dieser Stil keine der Bemühungen um die Erneuerung der Tanzkunst berücksichtigt, mag er bisweilen verstaubt erscheinen: in seiner Art ist er mitreißend und beispielhaft." (Herzfeld 1962)

Als Eigenveranstaltung in der Akademie der Künste hat am 26.9.62 die auf Anregung des Regisseurs und Bühnenbildners Willi Schmidt entstandenen Produktion *In der Strafkolonie* von Franz Kafka (ch: Tatjana Gsovsky; m: Erwin Hartung) Premiere.

„Tatjana Gsovsky, für die Bewegungsregie verantwortlich, reduzierte sich einmal mehr aufs Äußerste. Es nützte aber alles nichts, die Gesamtaussage konnte, durfte vom Publikum her szenisch nicht gelingen, man wäre zu erschreckt worden; und man will nicht mehr erschreckt werden..." (Peters 1962)

Kurt Peters spricht hier aus was bereits deutlicher Konsenz ist: Das Publikum will sich mit so einem Werk nicht mehr beschäftigen, es möchte lieber Märchen sehen, das Gastspiel des Royal Ballett aus London hat es

demonstriert. Inhalte wie dieses Kafka-Projekt rufen eine Anteilnahme und Betroffenheit hervor, die 1962 nicht aufgebracht werden wollen.

Ebenfalls für die Festwochen choreographiert Kenneth McMillan als Gast am 28.9.1962 einen Abend an der Deutschen Oper Berlin: *La Fete étrangé* (m: Fauré, Anya Linden), *The Invitation* (m: Mátyás Seiber) und *Danses Concertantes* (m: Strawinsky).

Horst Koegler wertet diesen Abend mit Abstand als das wichtigste tänzerische Ereignis der diesjährigen Berlinern Festwochen (vgl. 1962), bezeichnet den einige Tage später folgenden Ballettabend am 1.10.1962 mit *Vier Nachtstücke nach Goya* (m: Enrique Granados, ch: Tatjana Gsovsky), *Créateur* (o. Musik), *Image Choreographique* (m: Sergej Prokofieff) (beide Choreographien: David Lichine) dagegen als einen „Skandal“ (11.1962).

Für ihn steht das größte Ballettensemble in Deutschland in der Gefahr aufgrund der plan- und ziellosen Ballettarbeit den Anschluß an die internationale Entwicklung zu verpassen und dessen chaotische Zustände sich in den hilflosen Reaktionen des Berliner Ballettpublikums gerade anläßlich der Gastspiele des New York City Balletts und des Royal Ballets wiederspiegeln (vgl. 1962).

Die Enttäuschung und Kritik, die Klaus Geitel ein Jahr zuvor geäußert hat, steigert sich anläßlich dieses Ballettabends noch mehr. Er attestiert mit diesem deprimierenden, langweiligen Ergebnis, das fern jeder Kunst ist, dieser Ballettkompanie in seiner Ziellosigkeit, seiner Wahllosigkeit und seiner Planlosigkeit sogar den fast totalen Bankrott (vgl. Geitel 1962).

Doch während Klaus Geitel dafür plädiert, das Ballett der Deutschen Oper aufzulösen, weil es so wie bisher nicht weiter geht (vgl. 1962), urteilt Horst Koegler, daß das Ballett der Deutschen Oper „potentiell für das technisch leistungsfähigste unter den westdeutschen Opernballetten ... (ist, M.H.). Aber es ist ein Jammer, zu sehen, wie diese Potenz nun schon seit Jahren brachliegt und in ihrer künstlerischen Entwicklung stagniert. Ein Jammer und ein Skandal! Die Deutsche Oper kann von Glück sagen, daß sie sich nicht länger gegen die Ballettkonkurrenz der Staatsoper zu behaupten hat. In Westdeutschland kann nach diesem Abend ohnehin niemand mehr die Ballettarbeit der Westberliner Oper länger ernstnehmen“ (11.1962).

„Gerade war das New York City Ballet unter Balanchine zu Gast in Berlin, ein Ensemble, nicht größer als das heimische. Aber selbst die harmlosesten Nummern des amerikanischen Repertoires wuchsen weit über das hinaus, womit man in Berlin aufwartet. Und auch das englische Royal Ballet zeigte, was eine gutgeführte Truppe leisten kann. Kenneth Mac Millans ‚The Invitati-

on‘ müßte Augen öffnend gewirkt haben. (...) ...mittlerweise hat das Ensemble verlernt zu tanzen, mangels Gelegenheit. Auch durch diesen Abend wird es nicht nach seinen Möglichkeiten gefördert. (...) Die Truppe wirkt müde, ohne Ambitionen. Sie erfüllt ein Soll.“ (Geitel 1962)

Am 19.5.1963 hat ein Ballettabend mit Choreographien von Serge Lifar Premiere. Er zeigt: *Suite en Blanc* (m: Edouardo Lalo), *Adagio* (m: Albinoni) und *Phèdre* (m: Georges Auric).

Nachdem Klaus Geitel noch ein Jahr zuvor dafür plädiert hat, das Ensemble der Deutschen Oper aufzulösen, führt nach seiner Einschätzung der Choreograph Serge Lifar das Ballett nun zu einer Leistung, das dadurch wieder den ersten Platz unter den deutschen Ballettkompanien einnimmt (vgl. 1963).

„Noch nie sah man das Ensemble der Deutschen Oper, das noch im Vorjahr wie verdorrt schien, so schwerelos, so perfekt. Das Corps de Ballett ist glänzend placiert, die Gruppenarbeit vorbildlich. Alles ist im Reigen. Wohin man blickt, freut sich das Auge.“ (Geitel 1963)

Horst Koegler dagegen findet für die Entscheidungen der Ballettleitung der Deutschen Oper in ihrer Planlosigkeit kein Verständnis. Er beurteilt die Entwicklung in Berlin mit seinem Opernhaus „als Rettungsanker für gestrandete Balletts-Russes-Existenzen“ als einen Schritt zurück (1963).

Ein Versuch Tatjana Gsovkys den Ballettmeister des Königlich Dänischen Theaters in Kopenhagen, Hans Brenaa, dafür zu gewinnen, in Berlin eine neue Ballettgruppe aufzubauen, scheitert. Die Bemühungen für die Gewinnung eines Ballettmeisters erfolgen nun in England (vgl. H.D.B. 1963). Die finanziellen Beschränkungen an der Deutschen Oper, die dem Ballett nur einen Ballettabend pro Spielzeit ermöglichen, erschweren die Situation um ein Weiteres. Mit Antony Tudor kann schließlich ein Choreograph gewonnen werden, der als Festwochenbeitrag die Ballette *Giselle* (m: Adolphe Adam) und *Gala Performance* (m: Sergej Prokofjew) am 12.10.1963 inszeniert und mit diesem klassisch-romantischen bzw. humoristischen Werk einen Erfolg erzielen kann.

Für Klaus Geitel ist damit der Anspruch der Etablierung des klassischen Balletts als repräsentatives Element West-Berlins gelungen. Die Tänzer und Tänzerinnen können endlich wieder beweisen, zu was sie fähig sind, sie können dadurch alle deutsche Konkurrenz hinter sich lassen und sich mit den berühmten Truppen der Welt ehrenvoll messen (vgl. Geitel 1963). Doch die Aufgeschlossenheit für internationale Tendenzen und Namen, die Klaus Geitel der Berliner Kompanie mit ihren dramatischen Gsovsky-Balletten als

Rückgrat rückblickend zuspricht, bleibt seiner Meinung nach in der Pflege solcher Klassiker nur halbherzig (vgl. 1984,165).

Die Frage, inwieweit das Berliner Ensemble dieser Pflege eines romantisch klassischen Repertoires überhaupt weiterhin betreiben soll, greift Werner Oehlmann auf. Er bezeichnet die Produktion von *Giselle* als „verstaubt, erstarrt und veraltet", „daß man sich vergeblich fragt, wie dergleichen auf eine moderne Bühne kommt" (Oehlman 1963). Seine Kritik richtet sich vor allem auf die für ihn unzeitgemäße Art, in der *Giselle* inszeniert wird.

Für Horst Koegler ist diese *Giselle*-Produktion ein „ausgesprochenes Fiasko"; „Eine langweiligere, dramaturgisch sorglosere, übereiltere und miserabler getanzte ‚Giselle'-Inszenierung dürfte es seit Jahren schwerlich irgendwo gegeben haben (16.10.1963).

Insbesondere die kritischen Äußerungen Werner Oehlmanns sind hauptsächlich als ein Beitrag in der immer wieder aufflammenden Diskussion: Tatjana Gsovsky versus repräsentatives klassisch-romantisches Ballett, ‚Dramatisches Ballett' versus leichte Unterhaltung zu verstehen. In diesem Sinne führt Werner Oehlmann weiter aus: „Der Referent bittet die applaudierenden Fans um Verzeihung; er sehnt sich herzlich nach dem Tanztheater der vielgescholtenen Tatjana Gsovsky zurück, auf dem es Gestalten und Probleme (wenn auch ungelöste) gab und auf dem der Tänzer der Kunst, nicht die Kunst dem Tänzer diente. Die Deutsche Oper müht sich mit rührender Devotion um die großen alten Männer des Tanzes. Sollte es nicht Jüngere geben, die das hier Begonnene weiterführen könnten?" (1963).

Tatjana Gsovsky ihrerseits äußert sich besorgt darüber, daß durch das Nachgeben auf Nachfrage nach ausländischen Choreographen, den deutschen Tänzern ein Tanzstil aufgezwungen wird, der ihnen nicht gut bekommt, und das den Erhalt des von ihr in jahrelangem Bemühen erstellten Tanzstils, unmöglich macht. Sie befürchtet, daß das Charakteristische ‚Deutsche' dabei verloren geht. Sie sagt: „Deutschland ist im Begriff, ein Ballettdominium zu werden, eine Filiale des angelsächsischen Tanzes. Viele der an sich fähigen ausländischen Ballettschöpfer zwingen unseren Tänzern den Stil ihres Ursprungslandes auf und bringen durch unorganische Experimente das deutsche Ballett um sein Gesicht" (1963).

Kurt Peters schließt sich dieser Sorge Tatjana Gsovskys um das Deutsche Ballett durch den Import ausländischer Choreographien insofern an, als für ihn das deutsche Ballett ohne deutsche Choreographen und ohne Tatjana

Gsovsky im Besonderen, eine „reine Ausländerei oder die reine Langeweile“ wäre (1962).

Mit der Festwochenprogrammgestaltung 1963, die kurz nach der Premiere in der Deutschen Oper Berlin die Paul Taylor Dance Companie mit *Aureole* sowie *Scudorama*, und am 14.10.1963 Maurice Béjarts Théatre de la Monnaie Bruxelles mit *Divertimento* (m: Anton Webern), *Serenade* und seinem Ballett *Le Sacre Du Printemps* (m: Strawinskij) präsentieren, bezeugt Berlin nach Horst Koegler einen „Mangel an Information, an internationaler Perspektive“ und führt zur gründlichen Verwirrung des Berliner Publikums, „so gründlich, daß außerhalb Berlins bereits das gefährliche Wort von dem ‚absolut sicheren Fehlurteil des Berliner Ballettpublikums‘ die Runde macht“ (16.10.1963). Die umjubelte *Giselle*-Premiere ist seiner Meinung nach auf die nicht repräsentativen Programme der Gastspiele zurückzuführen, die z.B. Maurice Béjarts *Sacre du printemps* nicht zu rechter Wirkung kommen ließ.

„Die Berliner, gekommen, den Choreographen zu feiern, der seine internationale Karriere nicht zuletzt seinen freilich schon ein paar Jahre zurückliegenden Berliner Erfolgen verdankt, sahen sich mit einer prächtigen Kompanie konfrontiert, die ganz offensichtlich von ihrem Choreographen in Stich gelassen worden war.“ (Koegler 16.10.1963)

Mit dem Ballettabend vom 4.3.1964: *L’Estro Armonico* (Choreographie: John Cranko, m: Antonio Vivaldi), *Blumenfest von Genzano* (ch: Flemming Flindt/Bournonville, m: E. Helsted) und *Der Feuervogel* (ch: John Cranko, m: I. Strawinskij) gelingt nach Klaus Geitel der Deutschen Oper durch das „Meisterwerk“ John Crankos *Der Feuervogel* ein großer Erfolg. Daß das allerdings die Kompanie der Deutschen Oper nicht aus eigener Kraft bewältigen kann und deshalb auf Gäste angewiesen ist, findet er sehr bedenklich (vgl. 1964). Während Walter Kaul den spontanen Applaus des Publikums als dankbare Wertung für „die Belebung und Auffrischung unseres Tanzensembles sowie des Ballettrepertoires durch internationale Künstler empfindet“ (1964), bleibt für Raimund Le Viseur die Programmgestaltung weiterhin eine Suche „nach der starken Hand, die wieder mit besonderer Handschrift Berliner Ballettgeschichte schreibt – wie einst, auf ihre ganz eigene Art, die Gsovsky in der Kantstraße“ (1964). Auf der Suche nach einer der Deutschen Oper Berlin eigenen choreographischen Identität wird deutlich, daß es u.a. auch finanzielle Schwierigkeiten sind, die eine Profilbildung erheblich erschweren (vgl. Le Viseur 1964; Steinbeck 1999).

Das Gastspiel des Balletts der Hamburgischen Staatsoper in der Deutschen Oper 15.9.1964 mit dem Balanchine-Programm: *Serenade* (m: Strawinskij), *Concerto Barocco* (m: Bach), *Apollon Musagète* (m: Strawinskij) sowie *Die Vier Temperamente* (M: Hindemith) finden eine verhaltene Aufnahme beim Berliner Publikum (vgl. Koegler 30.9.1964). Ebenso erhält das Ballett des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen im Theater des Westens am 24.9.1964 mit den Balletten: *Solitaire* (m: Arnold, ch: McMillan), *Fräulein Julie* (m: Rangström, ch: Cullberg) und *Napoli (III.Akt)* (m: Gade, Helsted, Pulli; ch: Bournonville) nur im III. Akt von *Napoli* mehr als nur freundlichen Beifall (vgl. Koegler 30.9.1964). Nach Horst Koegler drücken sich in dieser für ihn unverständlichen Rezeption der Gäste, die völlig verschobenen Werte innerhalb der Ballettleitung der Deutschen Oper sowie des örtlichen Publikums aus, das die Entwicklungen außerhalb der eigenen Stadt nicht genügend würdigen kann: „Mit ihrem tänzerischen Temperament hatten die Dänen die modernistischen Skrupel des Berliner Publikums wenigstens einen Abend lang in Grund und Boden getanzt“ (30.9.1964).

Nach Horst Koegler beweist das Ballett *La Sylphide* (m: Lövenskjöld, ch.: Bournonville) am 26.9.1964 in seiner überzeugenden Darbietung die Maßstäblichkeit dieses Gastspiels, das in seinem Stellenwert in Berlin nicht gewürdigt wird (vgl. 30.9.1964).

Der Festwochenbeitrag des Balletts der Deutschen Oper Berlin am 4.10.1964 bringt neben den Balletten: *Ebony-Concerto* (ch: John Taras, m: I. Strawinsky), *Dessins Pour Six* (ch: John Taras, m: Peter Tschaikowskij) nach längerer Zeit wieder zwei Choreographien Tatjana Gsovsky: *Labyrinth der Wahrheit* (m: Edgar Varèse) (vgl. Kapitel B.I.10.1) und in deutscher Erstaufführung *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* (B.Brecht/Kurt Weill).

Mit diesem Abend ist wieder ersichtlich, daß in Berlin der Versuch fortgeführt wird, ein Repertoire aufzubauen, das sich aus ausländischen Produktionen und Werken Tatjana Gsovskys zusammensetzt. Die Ballette von John Taras finden mäßigen Anklang, die beiden Stücke von Tatjana Gsovsky stoßen auf offene Ablehnung. Horst Koegler sagt, daß man „Über die Tatjana-Gsovsky...beiträge zur Spielzeit 1964/65 ... lieber mit Schweigen hinweggehen“ (1965,57) sollte. Immer lauter werden die Äußerungen, die Tatjana Gsovsky als Choreographin an der Deutschen Oper Berlin inakzeptabel finden bzw. ihr jede Möglichkeit einer choreographischen Weiterentwicklung absprechen: „...Tatjana Gsovsky (beweist, M.H.) nur erneut, wie sehr sie offenbar entschlossen ist, sich gegen die Internationale Entwicklung der Cho-

reographie zu stellen. (...) Als sei in den letzten Jahren nichts geschehen, choreographiert Tatjana Gsovsky ihr ‚Labyrinth der Wahrheit'...(...) Abermals ein verlorener Abend für das Ballett der Deutschen Oper Berlin. Wie viele weitere sollen noch folgen?" (Koegler 1964).

Nach Klaus Geitel erweist sich dieser Abend als Tatjana Gsovskys „...Waterloo. Mit einer Tour de Force versucht sie das bittere Schicksal zu wenden: das Rad der Zeit ist über ihr Werk hinausgegangen. Sie greift in die Speichen, versucht es zurückzudrehen, und legt sich dabei mächtig ins Zeug. (...) Linie hat das alles nicht, auch keinen Stil, keinen Fluß. Der Tanz verknotet sich und tritt auf der Stelle" (6.10.1964).

Immer weniger Anhänger stehen noch offen zu der Choreographin Tatjana Gsovsky. Beda Prilipp plädiert für die Aufgabe, den dramatischen Stil Berlins „in der überwuchernden internationalen Ballettkultur mit der Monotonie ihrer Pas de deux" (12.10.1965) zu zeigen. Und Dietrich Steinbeck vertritt die Meinung, daß sie, obwohl sie es auch ihren treuesten Freunden mit ihren letzten Kreationen nicht immer leicht gemacht hat, Bewunderung verdient für den Eigensinn und die ungebundene Hartnäckigkeit, mit der sie ihren einmal begonnen Weg verfolgt hat (vgl. 1964,165).

Auch der Abend am 3.5.1965 mit Choreographien von Brian Mcdonald: *Aimez-Vous-Bach?* (m: Johann Sebastian Bach), *Widmung 91* (m: Arnold Schönberg), und John Cranko: *Die Lady und der Narr* (m: Giuseppe Verdi und Charles Mackerras) werden vom Publikum „mit merkwürdig lauem Interesse aufgenommen" (Koegler 1965). Klaus Geitel attestiert diesem Abend eine „Mittelklassen-Soiree" zu sein und weist noch einmal auf die Unberechenbarkeit der Programmgestaltung der Berliner Kompanie hin: „Nicht das Schicksal, die Macht des Zufalls regiert über das Ballett der Deutschen Oper Berlin und läßt es nach ihrer Pfeife tanzen. Kein Wunder, daß das Publikum höchst verwirrt reagiert, sich nicht mehr zurechtfindet im Wirrwarr der Stile und mit seinem Mißfallen nicht zurückhält" (1965).

Am 2.7.1965 wird mit der Premiere des Balletts *Les Sylphides* (ch: Michael Fokine, m: Frédéric Chopin) das Ballett *Romeo und Julia* (ch: Tatjana Gsovsky, m: Sergej Prokofjew) wieder in den Spielplan aufgenommen.

Angesichts der Uneinheitlichkeit der Repertoiregestaltung und einer fehlenden kontinuierlichen technischen und künstlerischen Entwicklung des Balletts der Deutschen Oper Berlin fordert Horst Feige am 24.8.1965 einen ständigen Chefchoreographen für das Ensemble. Für Berlin als „Kulturzentrum" müsse

der Anspruch weiterhin sehr hoch sein. Tatjana Gsovsky als noch amtierende Chefchoreographin wird nicht mehr in Erwähnung gezogen (vgl. 1965).
Mit dem Festwochenbeitrag vom 10.10.1965 mit *Entrée* (teilweise Einstudierung Gert Reinholm; Musik aus *Dornröschen* von P. Tschaikowskij), *Capriccio* (ch: Tatjana Gsovsky; m: Rolf Liebermann) und *Tristan* (ch: Tatjana Gsovsky; m: Boris Blacher) (vgl. Kapitel C.I.) nimmt Tatjana Gsovsky ihren Abschied als Chefchoreographin des Hauses.
Nach Georg Zivier hat mit Tatjana Gsovskys Resignieren eine Epoche ihr Finale gefunden (vgl. Zivier 1965). In der internationalen Entwicklung des Klassischen Balletts zeigt der ‚Berliner Stil' keine progressiven Tendenzen und wird zu einer überholten, sich selbst reproduzierenden Erscheinung.

Letztlich sind mehrere Faktoren auszumachen, die zum Rückzug Tatjana Gsovskys geführt haben und damit der Entwicklung des Balletts in Berlin einen einschneidenden Moment bescheren:
Tatjana Gsovsky, in Westberlin gerade mal sieben Jahre als Ballettchefin tätig, waltet für Horst Koegler bereits so lange in Berlin, daß viele, wie er sagt, „mit dem Respekt des Kavaliers längst aufgehört haben, die Jahre zu zählen" (1965,56).
Ein großer Teil der Rezensionen in den Fünfziger Jahren wird von Musikkritikern geschrieben, ein Umstand, der Tatjana Gsovsky anfänglich zugute kam. Die Kritiker der ersten Stunde des ‚Berliner Stils' begegnen der Choreographin oft wohlwollend in ihrer Verwendung moderner musikalischer Vorlagen. Die weiteren ‚Wegbegleiter' wie Horst Koegler und Klaus Geitel als „Spezialisten" mit „immensen Einfluß" (Scheier 2000,19) tragen zum Teil mit ihren Äußerungen zu der jetzigen Situation bei. Sie haben beständig in den vorherigen Jahren die ausländischen Choreographien als exemplarisch den Werken Tatjana Gsovskys entgegengestellt, ohne das Spezifische ihrer Choreographien als einer Entwicklung würdig hervorzuheben. In diesem Sinne kommt Helmut Kotschenreuther zu dem Fazit: „Ihr Entschluß, 1965 ihre Stellung als Chefchoreographin der Deutschen Oper Berlin aufzugeben, war die Reaktion auf das Wirken von Stimmen, die nicht wahrhaben wollen, daß Tatjana Gsovsky, Trägerin des Kritikerpreises von 1953, des Berliner Kunstpreises von 1954 und des Pariser Diaghilew-Preises im westlichen Ausland als die schöpferischste Repräsentantin des deutschen Balletts gilt" (1966).
Die immer lauter zu vernehmenden kritischen Botschaften der vorangegangenen Jahre bündeln sich in dem Vorwurf, daß Tatjana Gsovsky den Anfang

der Fünfziger Jahre äußerst erfolgversprechend eingeschlagenen Weg zu einer neuen Form von Tanztheater trotzig und starrsinnig verfolgt hat, ohne sich für ‚wohlmeinende' Kritik empfänglich zu zeigen und die ausländischen Entwicklungen anzuerkennen. Als dann die Arbeiten von Maurice Béjart und George Balanchine u.a. ihre Faszination in Berlin ausübten, glaubte man Ermüdungserscheinungen beim Publikum zu erkennen, die einer Hinwendung zu leichterer, unbeschwerter Konsumierung gleichkam.

Die Insellage der Stadt und damit die konkurrenzlose Situation des Balletts der Städtischen und späteren Deutschen Oper durch die Abtrennung vom Ostteil der Stadt und damit von der Staats- und Komischen Oper, führte seinerseits zu einer verschwommenen, unsicheren Einschätzung des Publikums und der Ballettleitung gleichermaßen, verbunden mit einem hohen Anspruch an Repräsentanz zugunsten der Stadt Berlin als Brennpunkt in Deutschland, bei zugleich ungenügender finanzieller Unterstützung. Wie Dietrich Steinbeck hervorhebt, waren es gerade auch die kulturpolitischen Sparprogramme, die zu der Einseitigkeit in der Repertoiregestaltung führten und in den subventionierten Festwochengastspielen den Kontrast in die eigene Stadt brachten, während für die Pflege von Tradition noch kaum Interesse gezeigt wurde (vgl Steinbeck 1965,302f).

„Aber ganz unschuldig ist freilich auch Frau Gsovsky nicht an der Entwicklung gewesen," wie Dietrich Steinbeck weiter ausführt. „Überfordert entriet ihr künstlerisches Wollen, gespeist aus einer theatralisch total ambitionierten Persönlichkeit, mehr und mehr formal-beherrschter Kontrolle. Ihre choreographischen Erfindungen übersteigerten sich ins Akrobatisch-Überdimensionale und die ‚philosophische' Tendenz ließ sich manchmal kaum mehr in Tanz fassen. Das Kleid des verfügbaren Formenguts schien zu eng; es schien, weil mehr und anderes hineingepackt wurde als ihm zuträglich und gemäß. Außerdem war immer mehr ein Schwund tänzerischer Leistungen festzustellen." (1965,302f)

Der Vorwurf, unter der Ägide Tatjana Gsovskys hätte das Ensemble nicht genügend tänzerische Vielseitigkeit erlernen können, ist nur unter dem Gesichtspunkte zu bestätigen, daß sich ein eigener Stil in Berlin nicht etabliert hätte, so daß das, was z.B. beim New York City Ballett, der Martha Graham Company und dem Ballett des Königlich Dänischen Balletts gelobt wird, die Einheitlichkeit und die stilistische Sicherheit, beim Ensemble der Deutschen Oper Berlin nicht in Erwägung gezogen, ihm abgesprochen wird. Von den Tänzerinnen und Tänzern, die hauptsächlich Tatjana Gsovskys Choreogra-

phien in der Zeit zwischen 1954 und 1960 tanzten und dadurch eine stilistische Formung erhielten, wurde erwartet, daß sie in dem gleichen Maße die romantischen Ballettklassiker interpretierten. Die tänzerische Eigenart der Choreographien Tatjana Gsovskys wurde nicht als prägend anerkannt. Damit wird ignoriert, daß die Ausübung des klassischen Schrittkodex im Rahmen des ‚Dramatischen Balletts' nicht gleich die stilsichere Beherrschung des tradierten Repertoires des 19. Jahrhunderts bedeuten muß, und es wird Tatjana Gsovsky als Verfehlung und Unterlassung angelastet, was andernorts als Erhaltung und Bewahrung einer eigenen Schule verstanden wird.

B.VIII. Das Ballett *Labyrinth der Wahrheit* - Die Expressivität

An dieser Stelle soll die Darstellung des Balletts *Labyrinth der Wahrheit* stehen, das am 4. Oktober 1964 als vorletzte Arbeit Tatjana Gsovskys, als Chefchoreographin der Deutschen Oper Berlin, uraufgeführt wird. Da dieses Werk in der Presse als ein Ballett aus der „Hochzeit des Expressionismus" bzw. als „reinster Expressionismus" (Geitel 25.6.1966; Peters 1992,8) bezeichnet wird, gibt es die Gelegenheit, Tatjana Gsovskys ‚dramatisches Ballett' unter dem Stichwort ‚Expressionismus' zu beleuchten. Anschließend wird ihre ‚Expressivität' erläutert und deren Hintergründe untersucht.

Nach Fischer-Lichte sind Gestik und Gebärden dem Begriff der kinesischen Zeichen untergeordnet (vgl. 1998,47) und speziell beim klassischen Tanz als proxemisches Zeichen zu verstehen (vgl. 1998,92). Die mimisch-gestischen Zeichen sind als bedeutungserzeugendes System paralinguistisch.

Neben den schon beschriebenen Merkmalen des 'Berliner Stils' bildet Die Expressivität, ein weiteres Kriterium einer stilistischen Zuordnung Tatjana Gsovskys.

B.VIII.1. Das Ballett *Labyrinth der Wahrheit*

Tajana Gsovsky benutzt für ihre Version der japanischen Legende nicht den überlieferten Titel 'Rashomon' sondern die Bezeichnung *Labyrinth der Wahrheit.* Damit unterstreicht sie, daß es für sie in dieser Geschichte (vgl. Inhaltsangabe im Anhang), in der es vornehmlich um die Darstellung von drei Versionen ein und desselben Herganges geht, die Suche nach der Wahrheit im Zentrum steht. Da sie dafür die Bezeichnung Labyrinth wählt, wird deutlich, daß für sie die Wahrheitsfindung durchaus in eine ausweglose Situation führen kann. Einmal in dieses Erforschen hineinbegeben, kann sich die Rückbesinnung auf die 'Eingangsfragen' als äußerst schwierig, wenn nicht

gar als aussichtslos herausstellen; es kann sich um eine Sackgasse handeln. Sie übernimmt damit ein Plädoyer für die Subjektivität von Wahrheit, für die subjektive Wahrnehmung von Realität.

Für ihre Choreographie verwendet Tajana Gsovsky sechs Kompositionen von Edgar Varése; das ist neben Perkussionsmusik auch elektronische Musik.
Die Kostüme und das Bühnenbild erstellt Hubert Aratym. Rein optisch erhält das Ballett durch die Kostüme einen deutlich 'östlichen' Charakter, die Kleidung der Tänzer und der Tänzerin ahmt mit Mänteln, Hosen und Stoffschwingen die japanische Kleidung nach.
Das Bühnenbild wird einerseits von einem rotgelackten, ebenfalls der japanischen Theatertradition entlehnten Podest eingenommen. Dominiert wird die Szene durch große, wechselnde "blutig leuchtende Symbol-Hänger " (Peters 1964,168), die über diesem Podest angebracht sind, Bilder, die als "grell", "altexpressionistisch" (Kaul 5.10.1964) und "farbenaggressiv" (Koegler 9.10.1964) bzw. "blutig leuchtend" (Peters 1964,168) beschrieben werden; in den Rezensionen wird ein Bezug der Bühnenausstattung zur Exressionismusidee hergestellt (vgl. Kaul 5.10.1964).

In ihrer Bearbeitung der japanischen Legende des Rashomon-Stoffes, stellt Tatjana Gsovsky in den tänzerischen Aktionen die Themen Duell und Sexualität in den Vordergrund ihrer Darstellung (vgl. Klotz 8.10.1964). Aus der Geschichte um den Tod eines Mannes werden die für sie relevanten psychologischen Beziehungsfacetten herausgefiltert und spiegeln nach Dietrich Steinbeck den „Dschungel von Lüge, Halbwahrheit und Verstellung, von Trieb und Sitte, von Kraft und Schwäche" (1964,165).
Gleich einer Exposition werden in einem Prolog die handelnden Personen vorgestellt. Das Podest steht im Dunkel und die Scheinwerfer streifen nach und nach den auf dem Podest liegenden toten Mann, die Gesichter der Frau und des Mannes, die rechts und links neben dem Podest stehen - und heben sie so gleichsam aus dem Dunkel heraus in das Licht des Geschehens. Der Platz vor dem Podest gehört ganz dem Zauberer.
Danach folgen drei Szenen; der Ablauf wird als Befragung der Personen bzw. als deren Erzählung des Herganges gestaltet. Jede Szene gibt Raum für den Bericht einer Person. In den Aussagen des Räubers und der Frau, betreten die jeweils handelnden Personen wie in einem Ritual das Podest. Der Zauberer verharrt während der Darstellungen vor dem Podest. Nach jeder Erzäh-

lung treten die Akteure vor das Podest, verbeugen sich in ‚japanischer Höflichkeit', und gehen dann nach rechts und links ab. Als eine vierte Person neu in die Handlung eingefügt wird, interpretiert und kommentiert der Zauberer zwischen den Darstellungen das Geschehen.
Im dritten Bild kommt, durch Zauber beschworen, der tote Mann zu Wort. Der Zauberer tanzt vor dem Podest den von ihm beschworenen Geist des toten Mannes. Das Ballett wird mit dem Tanz des Zauberers abgeschlossen.

Abbildung 16 - *Labyrinth der Wahrheit* (Didi Carli, Rudolf Holz)

Tatjana Gsovskys Vorliebe für „Parterre-Akrobatik" (Steinbeck 1964,166)

Die tanztechnische Grundlage dieses Balletts ist das Klassische Ballett; die Frau tanzt in Spitzenschuhen. Tatjana Gsovsky beschränkt sich jedoch in der Verwendung auf ein reduziertes Schrittmaterial. Auf raumgreifende Schrittkombinationen verzichtet sie ebenso wie auf Sprünge aus dem Ballettreper-

toire, sie vermeidet konsequent alle jeté‘s und assemblé’s und charakterisiert die männlichen Rollen und deren Erleben durch „ein ungeheures Maß an geradezu artistischen Sprüngen und Sprungkombinationen“ (Steinbeck 1964, 165). Für sie verwendet Tatjana Gsovsky auch die „bei uns ungewohnten Verlagerungen des Schwergewichts in die Beugung des Körpers“ (Steinbeck 1964,166) und gibt den tänzerischen Bewegungen damit etwas sehr Bodenständiges.
Der aufwärtstrebenden Tendenz des Klassischen Tanzes gegensätzlich, finden die Bewegungen ihre Richtungen, dem japanischen Ringkampf gleich, eher in der Horizontalen als in der Vertikalen. Die generelle „Liebe zum Erdboden und zur ‚Parterre-Akrobatik“ (Steinbeck 1964,166) Tatjana Gsovskys wird darin deutlich. Das führt, ebenso wie die Begrenzung der Tanzfläche durch das Podest, zu einer ständigen Unterbrechung des Bewegungsflusses. Das ‚Statische‘ und ‚Bildhafte‘ ihrer choreographischen Handschrift wird hierdurch unterstrichen.

Die psychologisch verdichteten Momente der Beziehungen des Räubers bzw. des Mannes zur Frau, werden in zum Teil äußerst akrobatischen Pas de deuxs mit „Wendungen und Verschlingungen“ (Peters 1964,168) sichtbar.
Besonders die Rolle des Zauberers lebt von der Verwendung spezifisch japanischer Schritte und Gesten, wie diese Rolle insgesamt geprägt wird von der Einbeziehung des Kostüms mit den 4 Meter langen, am Rücken des Tänzers befestigten Seidenschwingen.
Um den komprimierten Inhalt der Geschichte wiederzugeben, verwendet Tatjana Gsovsky pantomimische und expressive Elemente. Der gesamte Körper zeigt Momente der emotionellen Befindlichkeit des Darstellers. Indem sie einzelne stilisierte Bewegungsformen des klassischen japanischen N´O`-Theaters integriert, erhalten die klassischen Ballettschritte eine Intensivierung darstellerischer Möglichkeiten.

Abbildung 17 - *Labyrinth der Wahrheit* (Didi Carli, Klaus Beelitz)

Klassische Spitzentanztechnik mit akrobatischen Pas de deux-Hebungen und Körper- und Handhaltung des japanischen Theaters

Wie das japanische Theater, legt auch Tatjana Gsovsky einen Hauptakzent der Darstellungen auf den Gebrauch von Gestik und Mimik. Für die Veranschaulichung von Gefühlszuständen setzt sie sparsam japanische Bewegungselemente ein. Dazu gehören z.B. aufgestellte Fuß- und Handstellungen,

flatternde Hände, die Betonung der Ausdruckskraft der Augen sowie die schon erwähnten Bewegungen mit dem Schwerpunkt in der Körpermitte.

Abbildung 18 - *Labyrinth der Wahrheit* (Klaus Beelitz, Rudolf Holz)

In der biographischen Nachforschung ist es nicht möglich herauszufinden, ob sich Tatjana Gsovsky intensiv mit der Theater- bzw. Bewegungskultur Japans beschäftigte. Anläßlich der Berliner Festwochen 1960 kommen am 23.9.1960 die *Rashomon-Suite* (m: Laurence Rosenthal) und am 24.9.1960 *Drei moder-*

ne NO-Spiele von Yukio Mishima in der Bühne Vaganten zur Aufführung. Tatjana Gsovsky könnte sie gesehen und sie zu ihrem Ballett *Labyrinth der Wahrheit* inspiriert haben. Außerdem hat sie in diesem Ballett sicherlich die gewonnenen Eindrücke und Erfahrungen während einer Ostasientournee des Balletts der Deutschen Oper Berlin 1962 verarbeitet.
In ihrer großen Fähigkeit Gesehenes zu adaptieren und dank ihrer Phantasie für ihre Zwecke zu verwenden, finden derartige Elemente der japanischen Kultur Eingang in dieses klassische Ballett.

Nach Kurt Peters Einschätzung erreicht Tatjana Gsovsky durch die Verwendung von spezifisch japanischen Darstellungsformen „...eine darstellerische Dichte, wie sie in solch interessanter tänzerisch-akrobatischer Bewegungsfindung nur noch selten gelingt, es sei denn im asiatischen Theater selbst“ (Peters 1964,168). Er bestätigt ihr in dieser Arbeit, daß sie durch die Verwendung expressiver, dem N´O`-theater entlehnten Posen und Gestik, das Charakteristikum ihrer eigenen Kunstform getroffen hat, d.h. mit ihrer psychologisch verdichteten Erzählform und der „Exaltation“ ihrer Bewegungssprache trifft sie die „physische und psychische Mitte des asiatischen Theaters“ (Peters 1964,168).
Doch nicht nur die Verwendung von typischen Bewegungen schaffen eine dem N´O`-Theater eigene Atmosphäre, auch die Inszenierungsform und die Selektion der Inhalte entsprechen den aus dem 15. Jahrhundert überlieferten Traditionen des No-Spiels. Die Idee der Verstrickung von Schuld und Sühne aus dem buddhistischen Gedankengut haben besonders stark in das No-Spiel Eingang gefunden (vgl. Brockhaus 1998), sie sind auch die zentralen Themen dieses Balletts.

B.VIII.2. Tatjana Gsovsky und der Expressionismus

In den Rezeptionen dieses Balletts finden sich auffallend viele Hinweise auf die Kunstströmung des Expressionismus (vgl. Peters 1992,8; vgl. Geitel 25.6.1966).
Doch auch im Allgemeinen wird Tatjana Gsovskys Arbeit mit dem Begriff Expressionismus in Verbindung gebracht :
„...Tatjana Gsovsky war als die Tochter einer russischen Charaktertänzerin und als zeitweilige Gattin des bedeutenden Ballettchoreographen Viktor Gsovsky ‚in sich selbst schon eine Synthese‘ aus Expressionismus und alter Schule.“ (Zivier 8.3.1971)

Irene Sieben nennt sie eine „Expressionistin des Balletts russischer Schule“ (Sieben 1991,9) und Klaus Geitel bezeichnet die drei Ballette *Hamlet*, *Tristan* sowie *Labyrinth der Wahrheit* als Choreographien, „in denen die alte Hochzeit des Expressionismus, buchstäblich auf die Spitze getrieben“ (Geitel 25.6.1966) wird.

Das Studium der Literatur dieser Kunstströmung läßt erkennen, daß Expressionismus als eine „geistige Auffassungsweise und generelle Bewußtseinsäußerung“ (Rothe 1979,9), über die Literatur hinaus sämtliche Künste wie Malerei, Bildhauerei, Architektur, Tanz umfaßt.
Doch stellt sich der Expressionismus nicht als ein einheitlicher Kunststil, eine unisone Weltsicht oder ein gemeinsames Lebensgefühl dar. Die Bezeichnung Expressionismus ist vielmehr ein Verständigungsmittel „...auf das man sich in Ermangelung eines treffenden Begriffs für die fragliche Sache, also aus Benennungsnot geeinigt hat“ (Rothe 1979,9).
Lange Zeit bestand eine Unsicherheit darüber, in welchem Zeitraum genau diese Strömung ihren Niederschlag gefunden hat. Erst die neuere Forschung sieht laut Stephanie Barron im Expressionismus eine Bewegung, die nicht mit dem Ende des Ersten Weltkrieges beendet ist, sondern in die zwanziger Jahre bis etwa 1923 hineinreicht (vgl. 1989,11). Vor allem ist es ein Nachkriegsphänomen und ein Produkt der deutschen Revolution nach 1918 (vgl. Willett 1979,11), erlebte dann aber eine Verflachung, Verlagerung und Weiterentwicklung unter veränderten Vorzeichen (vgl. Sotriffer 1971,5).

Aus der Sekundärliteratur filtert sich auch heraus, daß sich die extrem widersprüchlichen Botschaften der expressionistischen Kunstströmungen keinesfalls in einer gemeinsamen Weltschau zusammen bringen lassen. Allenfalls lassen sie sich in einigen elementaren Aspekten vereinen, die mit den Stichpunkten ***Revolution***, ***Polarität***, ***Bewegung*** und ***Emotion*** bezeichnet werden können. Gerade anhand dieser vier Punkte wird jedoch deutlich, wie sehr sich Tatjana Gsovsky mit ihren Arbeiten von der expressionistischen Kunstströmung unterscheidet.
Ist die Verwerfung von traditionellen Werten, die Auflehnung gegen Überliefertes ein Merkmal expressionistischer Kunst (vgl. Rothe 1979,14; vgl. Hamann/Hermand 1975,96f), so ist es gerade die Tradition des klassischen Tanzes, auf die sich Tatjana Gsovsky beruft. Sie benutzt die traditionelle Tanzttechnik und die Ästhetik des bürgerlichen Balletts als grundlegende

Basis ihres choreographischen Stils. Daß ihre Choreographien besonders in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg für das Publikum Ungewohntes darstellen, wird von den Tänzerinnen als auch von den Kritikern gleichermaßen bezeugt. Sie ist darin jedoch weder in einem politischen noch in einem tanzgeschichtlichen Zusammenhang revolutionär, da sie tänzerische Formen des nachrevolutionären Russlands nach Deutschland tradiert. Sie entwickelt daraus eine eigene choreographische Gestalt und zeigt sich darin allenfalls als Reformerin. Der klassische Ballettschrittkodex erfährt bei ihr eine Erweiterung, indem sie die Schritte auf ihre Verwendung und Bedeutung für den jeweiligen auszusagenden Inhalt hin befragt. In ihren Reformen erscheint ihre Verwendung von unkonventionellen Schritten und Hebungen auf der Basis des Balletts oft sensationell neu, so daß sie andere Choreographen beeinflußt und auch darin zu einer Schlüsselfigur der deutschen Ballettgeschichte nach dem zweiten Weltkrieg wird (vgl. Koegler 1/94,27).
Als eine Reformerin beruft sie sich auf die überlieferte bürgerliche Ästhetik des Klassischen Balletts und verwendet diese für ihre Ideen. Wie schon die Produktionen der ‚Balletts Russes' zu Anfang des Jahrhunderts, enthebt auch sie die ästhetische Tradition des Klassisches Tanzes ihrem reinen Selbstzweck und integriert sie in die dramatischen Inhalte ihrer Ballette.

Auch der Aspekt der Polarität, z.B. eine absolute Negativität und absolute Positivität als echte Radikalität des expressionistischen Denkens (vgl. Rothe 1979,14) ist kein Merkmal der Werke Tatjana Gsovskys. Sie definiert das Wesen des Menschen nicht von den konträren Polen her, wie es Wolfgang Rothe für den Expressionismus als typisch ansieht (vgl. Rothe 1979,295). Wie schon im Kapitel B.III.2. deutlich geworden, basiert die Entwicklung ihrer Handlungsdramaturgie auf individuelle Konfliktkonstellationen, und zeichnet sich gerade durch das breite Spektrum der Gefühlsmomente der Darsteller aus und nicht durch eine einseitige bzw. antinomische Darstellung der Charaktere.

Tatjana Gsovsky wird immer wieder besonders dann in Zusammenhang mit dem Expressionismus gebracht, wenn es um den „Überdruck des Ringens um Aussage" (Geitel 1966,45) geht.
Bei näherer Untersuchung wird deutlich, daß Tatjana Gsovskys Verwendung von Gestik, Mimik und Gebärden, mitunter sehr expressiv ist, jedoch nicht wie den Expressionismus bezeichnend 'laut, öffentlich, plakathaft' (vgl. Ha

mann/Hermand 1975,60). Jede Überzeichnung, jede der Rolle unangemessene Gefühlsdarstellung ist ihr verpönt. Sie unterbindet jede subjektive Gefühlsäußerung, die nicht der Rolle gemäß ist.

Wenn ein Kunstwerk dann als expressionistisch anzusehen ist, „wenn der Abstand zwischen dem Objekt als solchem und der Art, wie Seele und Auge des darstellenden Künstlers es auffassen, besonders groß geworden sei" (Sotriffer 1971,764) (hier auf die Malerei bezogen), dann tritt in der Übertragung auf den Tanz der Unterschied zur choreographischen Arbeit Tatjana Gsovsky besonders deutlich zutage. Die Choreographien und deren Gestalterin sind nicht zu trennen. Im Grunde bleibt Tatjana Gsovsky inmitten ihrer choreographisch gestalteten Themen. Es geht ihr ebenfalls nicht um eine Distanzierung der darstellenden Künstler. Sie sollen keine distanzierende, reflektierende Ebene zum Werk einnehmen, sondern sie sollen sich einfühlen, so wie die Zuschauer sich mit den Rollen identifizieren sollen. Für Tatjana Gsovsky ist die dargestellte Emotionalität nicht das Ergebnis einer Reflexion, sondern unmittelbarer Ausdruck der jeweiligen Rolle.

Tatjana Gsovsky ist demnach in der Ausarbeitung gestischer und mimischer Gehalte der Charaktere nicht expressionistisch; sie ist jedoch sehr expressiv.

B.VIII.3. Die expressive Gestik des ‚Berliner Stils'

In ihren Choreographien verwendet Tatjana Gsovsky die emotionelle Darstellung, um Geschichten zu erzählen bzw. ihnen ihren lebendigen Gehalt zu geben. Es ist der narrative sowie die rollenspezifische Aspekt, für die sie eine differenzierte Darstellungsweise fordert.

Bei ihr gestalten Tänzer nicht den subjektiven Ausdruck in Bewegung wie im ‚Ausdruckstanz', sondern diese suchen nach adäquaten Interpretationen ihrer Rolle. Gesten und Gebärden sind Ausdrucks- und Transportmittel von Gefühlsqualitäten der darzustellenden Charaktere. Dieser Aspekt unterscheidet Tatjana Gsovskys Arbeit maßgeblich vom ‚Ausdruckstanz'.

Durch die Verknüpfung mit der erzählten Geschichte erschließen sich den Zuschauern die Gefühle unmittelbarer, die Handlung ist im Mitempfinden leichter verständlich. Es sind Expressionen von Emotionen, die unverschlüsselt und fern jeder metaphysischen Vorstellung die Betrachter direkt ansprechen und in ihnen, entweder direkt oder als Projektion, ihre eigenen Gefühle hervorrufen. Die Körpersprache der Akteure ergreift das Publikum durch ihre Natürlichkeit, Lebensnähe, Selbstverständlichkeit in Verbindung mit der darzustellenden Figur der Handlung.

Die Expressivität, die den ‘Berliner Stil’ auszeichnet, setzt den ganzen Körper als ‘Sprachinstrument’ von Emotionalität ein und integriert die expressiven Gehalte in das Tanzgeschehen. Tatjana Gsovsky kann dabei auf ihre Schulung und Erfahrungen bei ihrer Mutter zurückgreifen. Daß sie dennoch nicht als eine Choreographin der neuen Tanzformen bezeichnet werden kann, liegt auch in der Tatsache begründet, daß sie sich auf das Schrittmaterial des Klassischen Balletts beruft. Innere Befindlichkeit findet keinen Ausdruck in neuen Bewegungsformen. Tatjana Gsovsky versucht Emotionen mit Ballettschritten auszudrücken bzw. nimmt die expressive Gestik und die zum Teil pathetischen Gebärden zu Hilfe.

Das Gefühl, das im Bereich des Solarplexus spürbar wird, erlebt in der gesamtkörperlichen Ausformung seine intensivierte expressive Gestalt. Tatjana Gsovskys Verdienst ist es, daß sie diese Möglichkeiten der Sichtbarmachung menschlicher Emotionen mit der klassischen Tanztechnik verbindet. Dadurch erhalten bislang hauptsächlich ornamental verwendete Schritte und Haltungen einen Sinn und ihre Aufgabe innerhalb des Tanzgeschehens, sie werden zum ‚Transportmittel‘ für Gefühle.

Auszudrückende Empfindungen werden jedoch auch auf wenige Körperteile, wie Augen, Mund, Oberkörper sowie Arm- und Handhaltungen konzentriert. Dann öffnet sich der Mund vor Erstaunen oder Entsetzen, dann fragen die Augen zweifelnd oder unterstützen den Mund in seinem Ausdruck von Schadenfreude, dann weicht der Oberkörper vor Schreck zurück und spreizt die Hand die Finger in Aggressivität.

„Sie mag keine leeren Bewegungen. Es muß alles bei ihr eine Aussage haben. Und das lernt sie schon den Kindern“ (WDR 1985) sagt Konstanze Vernon.

Ausdrucksvolle Gestik dient Tatjana Gsovsky nicht dem Selbstzweck, sondern bildet eine Komponente neben anderen, um einen seelischen Zustand bzw. die Spannungen menschlicher Leidenschaften innerhalb einer Geschichte zu beschreiben. In der Konzentration auf die Ausdruckskraft des Körpers bzw. einzelner Körperteile, erfährt die Expressivität manchmal eine Intensität, die in ihrer Deutlichkeit das Maß der Alltäglichkeit überschreiten und übertrieben anmuten.

Tatjana Gsovsky „...hat die Phantasie, Gedankliches in Tanz umzusetzen, das dichterische Wort auch in der stummen Sprache der tänzerisch überhöhten Gebärde und der Pantomime beredt zu machen“ (L.M. in: Spandauer Volksblatt 22.9.1953).

Anläßlich der Premiere von *Hamlet* 1953 erläutert Tatjana Gsovsky: „Die Gebärde vermittelt die Gefühle und die dramatische Situation an Stelle der Worte in der Oper. Das hat den Vorzug, daß die Gebärde jeder sieht und versteht, während die Worte, wie der Komponist Boris Blacher immer wieder betont, in der Oper oft unverständlich bleiben“ (Gsovsky in: Der Tag 15.9.1953).
In dieser Choreographie, „... ein auf die Gebärde stenogrammartig zugespitzter, bis aufs Skelett entblößter Hamlet“ (Saarbrücker Zeitung 22.5.1956), werden die Gebärden den Worten des Dichters ebenbürtig (vgl. Ea. In: Der Abend 21.9.1953). Tatjana Gsovsky macht Mienenspiel und Gestik als Sprachmittel zu einem gleichwertigen - wenn auch oft miteinander verbundenen - choreographischen Mittel neben den Schritten. Sie schafft Dramen ohne Worte indem das expressive Pas de deux den Dialog, das verhaltene, intim gestaltete getanzte Solo den Monolog ersetzt. Der Sinn erschließt sich aus den Schritten, den choreographischen Konstellationen sowie der „deutenden Motion“ (Zivier 1958,83), und ergibt eben jenes „Charakteristikum ihrer eignen Kunstform“ (Peters 1964,168).
Das gelingt nicht immer und für alle gleichermaßen überzeugend. So macht Walter Lennig schon anläßlich der Premiere des *Hamlet* deutlich: „Sie war sich des Dilemmas zwischen einer vorwiegend pantomimischen Ausdeutung und einer wirklichen Tanzdichtung sicherlich bewußt; zweifellos bemerkt man, daß es ihr nicht um einen Kompromiß, sondern um eine echte Synthese zu tun war“ (22. 9. 1953).

Wurde bereits in den Ausführungen zum ‘Plastischen Ballett’ (vgl. A.II.2.5.) die Nähe zur Schule Stanislawskis und dessen Einfluß auf Tatjana Gsovskys choreographische Arbeit deutlich, so unterstreichen die vorangegangen Ausführungen auf ein Neues, daß Tatjana Gsovsky in der Ausdruckstanzbewegung russischer Prägung ihre Wurzeln hat. Durch ihre mitunter pathetisch wirkende Mimik und Gestik wird sie jedoch des öfteren mit dem „German Dance“ bzw. des ‚Ausdruckstanzes‘ in Verbindung gebracht.
Durch ihre Choreographien ist sie bemüht mit ihrem „modernen Ballett“ in Deutschland eine zeitgemäße ‚Tanzsprache‘ zu entwickeln. Sie kann dafür die Erfahrungen der deutschen Tänzer mit dem deutschen Ausdruckstanz für sich nutzbar machen. Sie erstrebt auch in diesem Bereich eine Weiterentwicklung des klassischen Tanzes, darin wird sie zur Reformerin.
„Ich hatte die verständliche Ambition, etwas einmal Angefangenes zu Ende zu führen. Und das Ende war für mich das Klassische Ballett... Aber das genügte

uns nicht. Man mußte die Eigenart des deutschen Tänzers entwickeln. Nicht die alten Gebärden aus „Giselle“ oder von Petipa kopieren, sondern auf den heutigen deutschen Tänzer sich konzentrieren, auf sein Können, auf das, was er vielleicht einmal besser als die anderen Tänzer der Welt könnte. Ich glaubte, es gefunden zu haben, weil ich von vornherein, was andere taten, z.B. Ausdruckstanz, nicht ablehnte, sondern davon lernte.“ (Gsovsky SFB 1992)

Sieht sich Tatjana Gsovsky auch zeitlebens in Opposition zum deutschen ‚Ausdruckstanz‘, so kann sie doch deren Erneuerungen als Errungenschaft anerkennen: „Ich habe auch die sogenannte moderne Tanzrichtung studiert. Warum nicht? Die Arbeit der Wigman war wertvoll für uns. Sie hat den Tanz aus seiner Erstarrung befreit, sie hat ihn wieder in das Leben hineingestellt. Nun ist es an uns allen, die Gedanken und Empfindungen unserer Zeit auszudrücken. Wir vergessen ganz, daß der Spitzentanz einmal die Zuschauer zu Tränen zu rühren vermochte. Weshalb soll ihm das nicht wieder gelingen, nachdem er die starr gewordene Form durchbrochen hat?“ (Gsovsky 1947,31).

Tatjana Gsovsky stellt hohe Anforderungen an ihre Protagonisten. Neben einer ausreichenden Technik, fordert sie Fähigkeiten zur emotionalen Darstellung. Den Händen kommt dabei eine große Bedeutung zu: „Ich verlange von einer Tänzerin, daß sie mit einem schön geformten Körper darstellerische Fähigkeiten verbindet, daß sie mit ihren Händen etwas auszudrücken vermag, und daß sie den Spitzentanz beherrscht“ (Gsovsky 1947,31).

Eine große Anzahl ihrer vor allem männlichen Tänzer mit denen Tatjana Gsovsky ihre Ballette im Berliner Stil kreiert, z.B. Gert Reinholm, Rainer Köchermann, Jockel Stahl, Lieselotte Köster, Gerhard Bohner waren ehemalige Schüler von Mary Wigmann bzw. von anderen Schulen des ‚Ausdruckstanzes’. Sie kann auf deren expressive Schulungen bzw. Fähigkeiten zurückgreifen und mit ihren eigenen Erfahrungen beim ‘Plastischen Ballett Issatschenko’, d.h. dem russischen Ausdruckstanz verbinden.

Sie selbst unterscheidet die beiden Formen des freien Tanzes in Rußland und Deutschland, und sagt, daß „die russische Moderne ganz etwas anderes ist als die deutschen Moderne“ (Gsovsky 1984,15). Bezeichnend dafür sind Äußerungen einiger Tänzerinnen und Tänzer, die beschreiben, daß Tatjana Gsovskys Ausdrucksmittel nichts mit dem ‚Ausdruckstanz’ von Mary Wigman zu tun haben (vgl. Köchermann, Rainer: Interview 12.3.98; Rohde, Hans: Interview: 3.10.98; Edel v. Rothe: Interview 15.5.98). Es ist eine Art und Weise Gefühl in körperlichen Ausdruck zu bringen, die allein Tatjana Gsovsky zuge-

schrieben wird - die Ansätze sind jedoch wie beschrieben in ihren russischen Wurzeln zu suchen.

B.VIII.3.1. Tatjana Gsovsky und K. S. Stanislawski

Der Ausdruckstanz russischer Prägung ist, wie in Kapitel A.II.2.2. bereits dargestellt, mit seinen emotionalen Ausdrucksformen neben der direkten Beeinflussung durch Isadora Duncan ebenfalls durch die Entwicklungen des Sprechtheaters geprägt. Gerade in der Vorgehensweise des ‚Verkörperns‘ erscheint Tatjana Gsovsky als Schülerin ihrer Mutter bzw. steht sie damit in der Tradition K. S. Stanislawskis.

Sie ist davon überzeugt, daß die Interpretation einer Rolle nicht zentral durch die Tanztechnik bestimmt wird. Das was den Zuschauern die Geschichte verständlich macht sind Stimmungen, die Atmosphäre und die Gefühle, die sie miterleben und sich dadurch in den dargestellten Personen wiederfinden können. Deshalb verlangt sie ein hohes Maß an darstellerischen Fähigkeiten von ihren Tänzern.

Doch individuelle Emotionalität auf der Bühne hat bei ihr nur dann Bestand, wenn sie ihren Ausdruck im Dienste der zu interpretierenden Rolle findet. Rollengestaltung ist Darstellung der Gefühlsgehalte der agierenden Person. Neben der Beherrschung der klassischen Balletttechnik fordert sie ebenso die Fähigkeit der darstellenden Tänzern, wahrhaftig die eigene Gefühlswelt wie ‘zur Verfügung’ zu stellen, um, wie Stanislawski sagt, „...das Erlebte mittels...des gesamten physischen Apparates auf natürliche und schöne Weise zu verkörpern“ (1988,42).

In der Herausarbeitung einer dem Charakter der darzustellenden Person entsprechenden Art von Gestik und Mimik, die sicher zum Teil als theatralisch zu bezeichnen ist, steht sie durchaus in der Tradition von K.S. Stanislawski.

Wie im Rollenstudium bei Stanislawski, so fordert auch Tatjana Gsovsky von ihren Darstellern jenes Wiederbeleben von eigenen Gefühlen, in dem die richtigen Muskeln gefunden und trainiert werden. Das setzt für Tatjana Gsovsky ein Studium voraus; ein intuitives Improvisieren führt eher zu Unehrlichkeit in Bezug auf die Rollengestaltung.

Aufgrund meiner eigenen Erfahrungen als Schüler der Berliner Tanzakademie findet in der Gsovsky-Schule ein derartiger Unterricht jedoch nicht statt. Vielmehr ist es der Begabung der Schüler überlassen, derartige Fähigkeiten zu entwickeln. Sie selbst sagt: „Das Theater ist unerbittlich gegenüber jeder Lüge. Man kann genauso wenig mit den Muskeln lügen, schummeln, schlechte

fünfte Positionen machen, unehrlich sein, wie falsch blicken, sich falsch bewegen, falsch weinen. Weinen, ohne Wissen, wie man es macht. Man muß wissen, wie man es macht. Dann ist es ehrlich. Nicht: ja ich steigere mich hinein und dann kann ich weinen. Die eigenen Tränen sind völlig wertlos. Das ist ja Lieschen Müller, die da weint. Würden sie sich zum Theater bei schlechtem Wetter begeben, um zu wissen, wie Fräulein Müller weint? Was das Schicksal des Lachens von Herrn Schulz ist? Da würden sie doch nicht hingehen. Sie wollen doch sehen wie Romeo oder Giselle, oder weiß der Kukkuck weint. Das muß man lernen. Und das Lernen ist vielleicht noch etwas härter, als das Lernen mit den Muskeln umzugehen“ (Gsovsky SFB 1971).

Hier wird wiederum ihre Nähe zu Stanislawskis Überzeugungen deutlich. Auch er ist der Auffassung, daß Unwahrheiten nur die Sinne vernebelt, jedoch nicht überzeugend wirken, da sie nicht die Seele der Zuschauer erreichen (vgl. Stanislawski 1988,34).

Tatjana Gsovsky ist wie Stanislawski gegen jede Form des Diletantismus, der immer wieder in seinen Schriften vor dem „Handwerkeln“ warnt, in denen „schauspielerische Emotionen“ auf mechanische Reizung der Muskeln basieren.

„Man kann seine Muskeln aufreizen durch gewaltsam herausgepreßtes Lachen oder Weinen, durch zorniges Kreischen, greinendes Flennen, durch Drohbewegung, geheuchelte Ohnmacht oder durch einen hysterischen Anfall“ (Stanislawski 1988, 20)

Doch derartige mechanische Anstrengungen um Gefühle zu erregen, schließt für ihn jede Art von Erleben und Denken aus. Jedes Vordergründige Handeln um des Effektes willen ist verpönt. Bei ihm, wie auch bei Tatjana Gsovsky vergießen die Darsteller „... keine Theaterträne, krümmen sich nicht vor Gelächter, raufen sich nicht die Haare vor Entsetzen – zugleich verhehlen sie nicht, was die Tränen, das Lachen und Entsetzen eigentlich hervorruft“ (vgl Stanislawski 1988,45).

In den Erinnerungen verschiedener Tänzer und Tänzerinnen wird immer wieder Tatjana Gsovskys Bemühung hervorgehoben, in der choreographischen Arbeit der individuellen Rollengestaltung ihren Raum zu geben. Sie ermutigt die Darsteller den eigenen Formen des Ausdruck nachzuspüren, ihnen dann eine eigene individuelle Gestalt zu geben.

Mit Fragen wie: „Wo kommt das Gefühl her? Was geht jetzt vor?“ (Tana Herzberg in einem Interview vom 26.6.1998) versucht sie den Tänzern zu einer eigenen Interpretation zu verhelfen. Wo dies nicht möglich erscheint,

verhilft sie den Darstellern durch Vorgabe von Schritten, Bewegungen, expressiven Gesten und Posen sich ihren eigenen Gefühlen zu nähern, die durch 'Verkörperung' und 'Erleben' in ihnen vitalisiert werden. Dann verkörpert sie auch seelische Zustände der darzustellenden Figuren bis in das kleinste Detail selbst und motiviert dadurch die Tänzer diese nachzuempfinden. Sie ist sich dabei der Tragweite dieser Arbeit bewußt; in den Beschreibungen der befragten Tänzer werden immer wieder das besondere Fingerspitzengefühl und die Behutsam ihrer Vorgehensweise hervorgehoben. Sie weiß um das Eigene im psychischen Erleben, das sich in der Rolleninterpretation wiederfindet.

„Wir wissen, daß die Quelle des Tanzes im Gefühl gründet. Der Tänzer ist empfindlich. Der Tänzer ist verletzbar. Er muß sich in guten Händen wissen. Denn es ist nicht eine Nachahmung, sondern seine eigene Wahrheit, die er zur Bühne tragen muß. Man darf nicht vergessen, daß es für einen Tänzer, einem richtigen Tänzer, unmöglich ist, auch eine einzige Bewegung auf der Bühne zu machen, ohne sich selbst und seine ganze Existenz hineinzuwerfen." (Gsovsky, WDR 1985)

Sie ist dabei keine Choreographin, die die Tänzer vorgegebene Posen einfach rekonstruieren läßt; sie gibt sich nicht zufrieden mit 'Vor- und Nachmachen'. Sie verwendet jede nur erdenkliche Hilfe, um den Tänzer sich in die Gesamtszene einzufühlen. Da wo es möglich ist, beschreibt sie mit großer Phantasie und Geduld, malt auf und erläutert die Beziehungskonstellationen und Konfliktsituationen, um so die Darsteller zur Erprobung und Findung eigener Gefühlszustände und individueller körperlicher Symbolisierung zu motivieren.

„Wenn es um eine Diskussion von einem Schritt ging, dann hat sie sich schnellstens hingesetzt, skizziert, und schon hat man es verstanden. Die Figur, die man tanzte anhand von einer Zeichnung bewußt gemacht, indem sie das Kostüm vorweg nahm oder die Frisur, um dem, der es tanzen sollte, zu helfen, die Charakteristik zu finden." (Egbert Strolka in einem Interview vom 12.3.1998)

In dieser Probenbeschreibung wird in Tatjana Gsovskys Arbeit die Anleitung zum ‚Verkörpern' im Sinne Stanislawskis deutlich, der sagt: „Das Beste ist, wenn die innere Gestalt von selber die äußere ergibt und diese – geleitet vom Gefühl – auf natürliche Weise verkörpert wird.(...) Jedoch bei weitem nicht immer findet der Schauspieler in sich selber und in seinem Gedächtnis das benötigte Material. Dann bleibt ihm nichts anderes übrig, als es außerhalb

von sich zu suchen. (...) Jeder Schauspieler muß Material suchen, das sein Vorstellungsvermögen bereichert, wenn er das Äußere der von ihm darzustellenden Person, das heißt die Maske, die Figur, die Verhaltensweise usw. schafft. Dazu muß er alle möglichen Fotografien, Stiche, Bilder, Maskenentwürfe, typische Gesichter, Darstellungen äußerer Gestalten oder ihre Beschreibungen in der Literatur sammeln (kollektionieren). In Augenblicken, da die Vorstellungskraft nachläßt, liefert ihm solches Material schöpferische Anstöße und Andeutungen (...) eine Zeichnung, mit ein paar Strichen angefertigt, schafft eine Linienkombination, und die liefert ... das Typischste für das Äußere der Gestalt" (Stanislawski 1988,405).

Die Tänzerinnen mit denen Tatjana Gsovsky zusammenarbeitet, werden derart immer wieder motiviert sich selbst mit ihren Phantasien und Ideen einzubringen, ihr Vorstellungsvermögen zu aktivieren und so die Rollen mit einer inneren Gestalt zu füllen. Derart motiviert haben sie dann oft das Gefühl, als haben sie alles allein gemacht (vgl. Reinholm WDR 1985).

Mitunter erhält die Choreographie dadurch bei Umbesetzungen in Teilen eine gänzlich neue Prägung. Die verschiedenen Tänzerpersönlichkeiten gestalten, d. h. verkörpern die Rollen jeweils unterschiedlich, da sie aus verschiedenen Gefühlserfahrungen schöpfen können. Tatjana Gsovsky läßt ihnen dazu sowohl in der Wahl der Schritte als auch in der Darstellung großen Freiraum; sie selbst regt oft andere Schrittfolgen bei Umbesetzungen an, die sie dann den jeweiligen Tänzerpersönlichkeiten, mit deren körperlichen Möglichkeiten anpaßt.

B.VIII.3.2. Die Gestik des klassischen Balletts

Tatjana Gsovsky ist wie oben beschrieben, in ihrer Verwendung von expressiven Gebärden durch den ‚freien Tanz' in Rußland zu Anfang dieses Jahrhunderts beeinflußt worden. Eine weitere wesentliche Prägung erhielt sie durch die Entwicklungen des klassischen Tanzes. Ihre Art Gefühle und das klassische Schrittvokabular zu kombinieren, gehen auch auf die Veränderungen im Ballett zurück, die schon Ende des letzten Jahrhunderts ihren Anfang genommen haben.

Im Vergleich zum Ballettgeschehen in Deutschland zu Anfang des Jahrhunderts, wo der klassische Tanz sich den modernen Kunstströmungen nicht öffnet, finden in Rußland schon vor dem ersten Weltkrieg sowohl im Ballett als auch im 'freien Tanz' die Einflüsse der modernen Kunstentwicklungen ihren Niederschlag.

Der klassische Tanz, der „... nicht ohne Adaption anderer, außerhalb seines Bewegungskodex liegender Stilelemente einen tänzerischen Ausdruck schaffen kann“ (Stüber 1984,11), erlebt durch Michail Fokin eine wesentliche Erneuerung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Im ersten Auftreten von Isadora Duncan mit ihren revolutionären Ideen, findet Fokin eine Bestätigung und Ermutigung seiner schon begonnenen Veränderungen von Bewegungen und ‘Ausdrucksprache’ des Klassischen Balletts.

Gesten und Mimik als pantomimische Ausdruckformen erlebten seit dem ‚Ballet d’action‘ von Jean Georges Noverre im 17. Jahrhundert Veränderungen und haben sich in der spätromantischen Ära Marius Petipas gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts in Rußland in einer stereotypen Weise ausgebildet.

K.S. Stanislawski als Anhänger einer realistischen Darstellungsweise auf der Bühne, beschreibt die im zaristischen Ballett üblichen Ausdrucksgebärden:

„... diese wirklich tragischen Momente im Ballett, wenn, gerade bevor die Heldin stirbt, sie zuerst zum Himmel zeigt, dann zur Erde, und zum Schluß auf ihren Heiratsring, bitterlich weint, ihren Dolch ergreift, um sich zu erstechen und ... beginnt, sich schnell ganz um die Bühne herum zu drehen.“ (Stanislawski zitiert in: Roslavleva 1965,7 Übersetzung: M.H.)

Durch diese pantomimische Darstellung von Handlungsabläufen und Emotionen, erscheint die Gebärdensprache meist losgelöst vom eigentlichen Tanz. Je nach Fähigkeit der Ballerina werden die Choreographien, d.h. die Ballettschritte, beliebig verändert. Sie dienen ihnen oft zu reiner Selbstdarstellung ihrer Fertigkeiten. Ausdruck und Technik haben ihr ‘Eigenleben’ und unterschiedliche Bedeutung für den dramaturgischen Ablauf des Balletts. Die Handlung ist zumeist nur durch Gebärdensprache nachzuvollziehen, die Ballettschritte sind austauschbar.

„In der alten Ballettpantomime gab es so etwas wie eine vorher besprochene Klassifikation der Gebärden. „Ich“, das hieß: mit dem Finger auf die Brust tippen; „Denke“, das hieß: mit dem selben Finger auf die Stirn tippen; „Prinz“, war eine weiche Gebärde mit dem Handgelenk über dem Kopf; „Lieben“, war ein Auflegen beider Hände auf die linke Brustseite usw. Das ist: Pantomime des Balletts.“ (Gsovsky SFB 1971)

Michail Fokin, ganz in der Tradition des spätromantischen Balletts erzogen, beginnt Anfang des 20. Jahrhunderts wesentliche Veränderungen in das Ballett einzuführen. In den schon 1914 in der Londoner TIMES gedruckten fünf

Prinzipien formuliert er seine neuen Ideen, die eine dynamische Sichtweise im Umgang mit den jeweils adäquaten Ausdrucksformen tänzerischer Gestaltung deutlich werden lassen:

1. Bestimmend für die Darstellung einer Person auf der Bühne sind die Periode und der Charakter der Nation.
2. Tanz, Mimik und Gestik sind bedeutungslos, wenn sie nicht dem Ausdruck dramatischer Aktion dienen.
3. Konventionelle Gestik ist nur erlaubt, wenn sie dem Stil entspricht – ansonsten ist Handgestik durch den Einsatz des gesamten Körpers zu ersetzen.
4. Gruppentänze werden als expressives Element eingesetzt.
5. Der Tanz geht mit anderen Künsten eine expressive Allianz ein.

(vgl. THE TIMES 6.7.1914)

Er selbst beschreibt seine Erneuerungen in Erinnerungen: „So hatte ich die ganze „Sheherazade“ choreographiert. Nur Gesten, die für das Verständnis der Handlung notwendig waren. In diesem Ballett herrschten Liebe, Leidenschaft, Betrug, Wut, Leid, Verzweiflung, aber nicht irgendwelche Gestikulation. In dem Ballett gab es auch Gesten mit den Händen, aber nur solche, mit denen wir unsere Rede begleiten. (...) Das sind keine Gesten von Taubstummen, keine Gesten anstelle von Worten, sondern zusätzlich zu Worten, die ausgesprochen zu sein scheinen und die verständlich waren, obwohl wir sie nicht hörten“ (Fokin 1974,184 f.).

Fokin wendet sich ab von den alten, überkommenen Gesten und der theatralisch überstrapazierten Mimik und verlangt von seinen Tänzern eine der Handlung entsprechende Darstellung. Die Gebärden sollen nicht wie verselbständigt eine Szene neben dem Schrittvokabular sein, sondern zusammen mit den Schritten der Handlung dienen.

Schließlich verzichtet Fokin ganz auf die Verwendung von Gesten und Gebärden, und versucht die Handlung im Tanz deutlich werden zu lassen damit Tanz und Handlung eine Einheit bilden.

„Der Zarewitsch sagte nicht, wie es nach der Balletttradition üblich war: „Ich bin hierher gekommen“, sondern er kam einfach; die Prinzessinnen sagten nicht: ‚Wir amüsieren uns hier’, sondern sie amüsierten sich tatsächlich; Kastschei sagte nicht: ‚Ich werde dich vernichten’, sondern er bemühte sich sichtlich, den Zarewitsch in einen Stein zu verwandeln.“ (Fokin 1974,204)

Gefühle werden nicht mehr mit den Händen zum Ausdruck gebracht oder kommentierend für eine Verdeutlichung benutzt, sondern durch Posen, Blikke; der ganze Körper stellt in der Vielfalt seiner Möglichkeiten emotionale Qualitäten wie Liebe, Haß, Wut und Sehnsucht dar.

Die Faszination der fokinschen Choreographien liegen bis heute in der Verschmelzung von Aussage und Schritten, eine Einheit, die dem internationalen Zuschauer die Handlung und die emotionalen Gehalte der Szenen verständlich macht. Diese Erneuerungen, finden zuerst ihren Niederschlag im Repertoire des 'Ballet Russes' von Sergej Diaghilew, werden dann jedoch auch Bestandteil der Choreographin des russischen Balletts der stalinistischen Ära.

B.VIII.3.3. Tatjana Gsovsky in der Tradition der Erneuerungen

In Berlin, wo die 'Ballets Russes' in Berlin 1926, 1927 und 18.-21.6.1929 ihre Inszenierungen zeigen, scheinen ihre bahnbrechenden Ballette ohne Wirkung zu bleiben. Die Reformen finden in das Klassische Ballett auf den Opernbühnen in Deutschland keinen Eingang, so daß der Eindruck entsteht, als ob Diaghilew für das deutsche Ballett vor 1945 nicht existierte (vgl. Koegler in Buckle 1994,XVI). Zu sehr geben in dieser Zeit der ‚Ausdruckstanz' und dann ab 1933 die politischen Machthaber die Richtung im Tanz an.

Tatjana Gsovsky hat sicherlich die Vorstellungen der russischen Tänzer besucht und dürfte sich nach meiner Einschätzung in Einklang mit deren Vorstellungen einer neuen Art von Ballett befunden haben.

Viktor Gsovsky, der mit Michail Fokin zusammengearbeitet und in einigen seiner Ballette in St. Petersburg getanzt hat, bringt seinerseits Tatjana Gsovsky in Kontakt mit dessen Reformideen.

Tatjana Gsovskys Arbeit knüpft schon in ihren frühen Choreographien in Essen, Leipzig und Dresden, was die Verwendung von Gestik und Mimik angeht und die einaktigen Ballette anbelangt, an die Tradition der Reformen des Klassischen Balletts an, die Anfang des 20. Jahrhunderts mit Fokin in Rußland begannen. Nach dem Zweiten Weltkrieg kann sie dann diese Erneuerungen in Deutschland weiter entwickeln. Sie präsentiert in der Staatsoper in Berlin diesbezüglich eine für das Publikum neue Art von Ballett.

Die Verwendung einer Körpersprache, die nicht auf die theatralischen Klischees des romantischen Balletts zurückgreift, sondern sich an der handlungsdramaturgischen Logik orientiert, fasziniert das Publikum und die Kritik gleichermaßen. Sie sucht nach Formen, die den Tänzern der Nachkriegszeit entsprechen und für die Zuschauer ohne ‚Übersetzung' verstehbar sind.

Das Spektrum eines sich im Spannungszustand befindenden Menschen, kann durch seine Körpersprache anschaulich gemacht werden; zeitliche Antizipationen, theoretische Konstruktionen bzw. symbolische Werte jedoch, können ohne entsprechende zusätzliche Mittel nicht verdeutlicht werden. Eine dem Menschen beschränkte mimische Ausdrucksskala setzt da auch in der künstlerischen Gestaltung Grenzen. Dann muß auch Tatjana Gsovsky in ihren Choreographien auf ein Requisit, z.B. einen Dolch oder ein Buch, zurückgreifen, mit dem Hamlet seine Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und Mord bzw. seine intellektuelle Versunkenheit verdeutlicht.

Doch innerhalb dieser Begrenztheit von Aussagemöglichkeiten erweitert Tatjana Gsovsky die expressiven Möglichkeiten des Klassischen Balletts, verleiht ihrem „modernen Tanz“ eine spannungsvolle darstellerische Dichte.

C. DIE KOMPLEXITÄT DES ‚BERLINER STILS'

Als ein Resümé meiner bisherigen Ausführungen werden nun die drei Ballette *Der Idiot, Der Mohr von Venedig* und *Tristan* dargestellt. *Der Idiot* und *Tristan* stecken durch die Jahreszahlen ihrer Premieren (1952 und 1965) einen Rahmen ab, mit dem die Zeit des ‚Berliner Stils' wie mit einer Klammer umfaßt wird. In seinem harmonischen ‚Zusammenklang' der Komponenten stellt *Der Mohr von Venedig* 1956 den stilistischen Höhepunkt dar. Was mit dem Ballett *Der Idiot* sensationell beginnt, findet einige Jahre später mit *Der Mohr von Venedig* in der Ausgewogenheit der Inszenierung seine Vollendung. Diese kann mit *Tristan* nicht mehr wieder erreicht werden – die anfänglich steil ansteigende Linie wird, wie die folgenden Ausführungen zeigen, mit dem letzten Ballett zu einem nach unten weisenden Bogen.

Die Beschreibung der drei Ballette an dieser Stelle soll dazu dienen im gedanklichen Rückgriff auf die Ausführungen der vorangegangenen Kapitel die Zeichen **Tanzverständnis**, **Dramaturgie**, **Bildhaftigkeit**, **Bühnenausstattung** und **Musik** sowie **Expressivität** als komplexes Gebilde und dadurch die Untrennbarkeit dieses Inszenierungsstils zu veranschaulichen. Auf die Ausführungen in den vorherigen Kapiteln zu den einzelnen Elementen wird dabei nicht weiter verwiesen. Die Erkenntnisse der Analyse bilden den Grund, aus denen sich diese Darstellungen der drei Inszenierungen speisen und als Gesamtheiten zu lesen sind. Es wird versucht ein möglichst umfassendes Bild des Stils zu erstellen, indem alle im Moment zugänglichen Quellen zusammengetragen werden.

C.I. Das Ballett *Der Idiot*

Das Ballett *Der Idiot* nach dem Roman von Dostojewski erlebt am 1. September 1952 als ein Auftragswerk für die im Jahr zuvor gegründeten Berliner Festwochen seine Uraufführung im Hebbeltheater. Es ist das erste Werk, daß Tatjana Gsovsky in Berlin präsentiert, seit dem sie die Staatsoper in Ost-Berlin verlassen hat und von ihren Gastchoreographien aus Argentinien zurückgekehrt ist – ihr erstes Ballett in West-Berlin überhaupt.

In einer von Aufbruch geprägten Atmosphäre gelingt es ihr in kürzester Zeit mit einer Gruppe erster Solisten aus München und Amsterdam diese Choreographie zu erstellen. Sie selbst erinnert sich: „...als die Kerntruppe des späteren ‚Berliner Balletts' mit Henzes ‚Idiot' den ersten großen Erfolg hatte, lebten wir noch in einer Wunderwelt. Damals war alles noch möglich; wir arbeiteten

bis zur Erschöpfung, ich selber war nicht nur Choreographin, sondern auch Laufmädchen, Beleuchter und Bühnenarbeiter in einer Person“ (Gsovsky 1966).

Die Premiere findet nach einer chaotischen Generalprobe mit einer Verspätung von 45 Minuten statt, da noch auf der Bühne hinter dem geschlossenen Vorhang ein ‚Pas de Trois‘ zu Ende choreographiert werden muß. Die Vorstellung wird, so erinnert sich der Komponist Hans Werner Henze, trotz der Verzögerung zu einem „véritablen coups de théatre. (...) Es entstand ein starker Gesamteindruck, das Publikum war hingerissen, es gab großen Jubel. Vierzehn Tage später spielten wir die Produktion auf der *Biennale de Venezia*, im Fenice-Theater“ (Henze1996,135).

Das Ballett ist äußerst erfolgreich und in der Konzeption wirkungsvoll, so daß Georg Zivier dieses Ballett „unter den bedeutenden tänzerischen Ereignissen der letzten Jahre rangieren“ läßt (Zivier 1952).

Für Tatjana Gsovsky selbst bedeutet diese Arbeit den Beginn einer neuen Lebensphase (vgl. Gsovsky 19.8.1952). Sie kann jetzt, nicht gemaßregelt durch Ostberlins kulturpolitischer Vorgaben, ihren Phantasien Gestalt geben. Sie experimentiert mit einer theatralen Form, die in der Tendenz seiner Erscheinung als das erste Werk im ‚Berliner Stil‘ zu bewerten ist, da sie mit dieser Inszenierung erstmals versucht, eine Verbindung aus Tanz zu einer selbstverfaßten Dramaturgie, Musik sowie Bühnenbild, und in diesem Falle auch Sprache, zu gewinnen. In der Bezeichnung schlägt sich Unsicherheit über die Form dieses Werkes nieder. Während das Manuskript des Librettos noch die Beschriftung „Ballett“ trägt, nennt Tatjana Gsovsky ihr Werk im Programmheft der Premiere „Ballett-Pantomime“ (Manuskript *Der Idiot* 1952).

Daß sie mit diesem Werk kontroverse Diskussionen auslösen wird, vielleicht sogar einen Skandal, nimmt sie durchaus in Kauf bzw. sucht ihn sogar.

Zu dieser neuartigen Inszenierung heißt es im KURIER: „Ein Vorstoß in Neuland also und als solcher ebenso zu begrüßen, wie die Tatsache zu bedauern ist, daß er vor dem Ziel stecken bleibt. Ein Rotstift könnte hier Wunder wirken, und wenn Tatjana Gsovsky sich entschlösse, die Sprech-texte zu straffen, die Handlung ihrer wuchernden Symbolismen wenigstens teilweise zu entkleiden und die schleppenden Umbaupausen durch Musik auffüllen zu lassen, dann vielleicht würde sich das künstlerische Experiment zum Kunstwerk läutern“ (Kurier 1952).

Abbildung 19 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn)

Diese Pose veranschaulicht die Welt der Nastassia, die gerade im Verhältnis zu Rogoshin auf dem Kopf zu stehen scheint und zeigt ihr Ringen mit ihrem Geliebten um Macht und Kontrolle. Sie offenbart in Vollendung Tatjana Gsovskys Arbeit mit bildhaften, akrobatischen ‚Momentaufnahmen'.

Da dieses Ballett das einzige Werk ist, von dem z. Zt. ein von Tatjana Gsovsky verfaßtes Manuskript vorhanden ist, erscheint es mir sinnvoll, diese einzigartige Vorlage hier wiederzugeben. Dadurch kann das Gesamtgesche-

hen auf der Bühne anschaulicher dargestellt und die Besonderheit dieser Inszenierung besser nachvollzogen werden.

Dieses Manuskript des Balletts *Der Idiot* macht in äußerst illustrativer Weise deutlich, daß Tatjana Gsovsky den Blickwinkel einer Meta-Ebene auf das Gesamtgeschehen einnimmt, aus der heraus sie inszeniert. Das impliziert detaillierte Vorstellungen von Raumausnutzung, Bühnenausstattung, Beleuchtung und Musikangaben für den Komponisten etc. Sie denkt nicht als Choreographin, die aus einem bestimmten Schrittmaterial heraus arbeitet, sondern berücksichtigt die Komplexität der auf der Bühne stattfindenden Aktionen schon in der Konzeption.

Dieses Manuskript veranschaulicht in besonderer Weise, wie sehr sich Tatjana Gsovsky 1952 in einen neuen Bereich der klassischen Ballettinszenierung hineinwagt und dadurch die Aufführungspraxis des bis dahin bekannten Klassischen Tanzes verläßt.

Der Part des sprechenden Schauspielers ist jeweils durch die Voranfügung des Namens Myschkin vor dem Text gekennzeichnet. Einige Worte konnten leider nicht entziffert werden und sind mit (...) markiert.

Der Idiot[12]

1.Bild: Prolog.

Die Bühne ist ein schwarzer Kasten – zunächst ist gar kein Licht darauf. MYSCHKIN steht in der Mitte. Ein Scheinwerfer fällt erst nur auf sein Gesicht, verbreitet sich dann, so daß seine ganze Gestalt sichtbar wird.

MISCHKIN:
Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde –
Nach seinem Bilde schuf er ihn.

Musik – In einer langsamen Reihe, wie auf Gleisen, kommen auf die Bühne die Figuren des Stückes heraus. Nach einigen überkreuzten Wegen bilden sie um Myschkin einen Kreis.

MISCHKIN:
Der Mensch –
Die Menschen – wer sind sie...?

Die FIGUREN haben jetzt abgezirkelte Reihen gebildet und stehen wie im Panoptikum, jeder in ihr gemäßer Pose unbeweglich da. Es sind:
ROGOSCHIN, NASTASSIA FILIPOWNA, AGLAJA, GANJA; GENERAL, JEPANTSCHIN, TOTZKI und einige ANDERE.

MISCHKIN geht von einer Figur zur anderen, vom Scheinwerfer verfolgt. Die Figur, die er jeweilig anspricht, wird gleichfalls von einem Scheinwerfer erhellt. Er spricht nicht zu den Figuren, auch nicht zum Publikum, sondern medativ, hellseherisch und nur für sich allein.

Dieser Text muß vor allem die Beziehungen der Personen zueinander klarstellen, damit die folgende Handlung ohne weiteren Kommentar klar wird.

Der Text ist das Expose (sic!) des Stückes und muß ohne Regung Mischkins (sic!) gesprochen werden.

[12] Manuskript - Deutsches Tanzarchiv Köln

MISCHKIN (vor Rogoshin) :
Parfion Rogoshin – ein Kaufmannssohn!
Einer wie das heilige Rußland selbst,
wie ein durchgehendes Pferdegespann,
wie eine Troika,
wie eine entfesselte Feuersbrunst...!
Kaufmannssache ist es zu kaufen, Preise zu zahlen.
Was weiß Rogoshin von – einer Million?
Mit dem Messer bezahlt er die Qual einer unerträglichen
Liebe...
Und die Qual eines unerträglichen Lebens mit dem Messer.
Parfion Rogoshin – ein Kaufmannssohn!
Was kostet der Tod?
Was kostet dein Tod – Königin?
Die Zügel sind geborsten – es bäumt sich und zerschellt –
Die Lust – die Troika – mit Schellen am Kummetholz.
Ach, Nastassia Filipowna!
Ins Blut hat sie ihn getroffen,
in die Mitte des Lebens!

(Vor Nastassia Filipowna)
Sie trägt sich wie eine Königin, ihr Gewand ist etwas zu
kostspielig.
Ihre Stirn von Hochmut umspannt –
In den Augen Merkmale eine Gezeichneten, deren Schicksal
Unentrinnbar zur Neige geht.
Wo ist der Garten, das Mädchen? Wo sind alle Engel geblieben?
Nastassia Filipowna – Kurtisane und Büßerin!
Was ist in ihr noch lebendig – außer ihrer Verzweiflung?
Was hat sie noch nicht weggeworfen – außer ihren bitteren
Stolz?
Verlorene haben keine Tränen.
Anstelle der Tränen rinnt über das Antlitz eine kühle Hel-
ligkeit – fast heiter – wie ein Wetterleuchten.
Und abends sitzt sie in der Oper...Loge von rotem Samt...
Gold...Kristall...
Und die Herren flüstern sich zu:
Schaut, da ist sie – Nastassia Filipowna!
Sie lebt mit Totzki, einem Würdenträger und Galan.
Man sagt, er suche das Band, das sie verbindet, zu lockern
Und, wenn es geht, sich ganz davon zu befreien...
Von jenem Band langer Jahre, in denen sie in seinen Armen
Sich vom Kind zu einer Melusine, einem Wunderwesen verwan-
delte.
Herr Totzki hat so seine Pläne.
Herr Totzki möchte frei sein...
Nastassia Filipowna hält jedoch das Ende ihres Bandes fest in der Hand.
(Vor Totzki)
Ein höchst ehrenwerter Mann – Afanassi Iwanowitsch Totzki.
Das doppelte Haupt des russischen Adlers beschattet seinen
Weg –
Und einem Schiffe gleich, das die Nöte einer langen, stür-
mischen Reise überstanden hat, wirft er den Anker aus, um
im Hafen einer ehrbaren Ehe geruhsam anzulegen.
Gesellschaftliche Stellung.
Reichtum – fast Ruhm!
Alles ist erreicht. Und in den olympischen Höhen wünscht
sich der Herr – Ruhe und Bequemlichkeit.
Natassia Filipowna ist die Unruhe selbst, Natassia Filipowna
ist unbequem.

Doch genügt einem großen Manne eine kleine Gebärde – so
ein Griff nur – und der Weg ist frei!
Ein Griff, und eine runde Summe liegt für den verständigen
Mann bereit, der Nastassia Filipowna zur Frau nehmen würde...
Herr Totzki ist ein ehrenwerter Mann...
Und die Summe ist rund...
Der Preis für ein verlorenes Leben.

(Vor Ganja)
Der Heiratskandidat, Ganja Iwolgin.
Jung, gefällig, hübsch und –
ein höchst verständiger, junger Mann.
Lächeln.
Grübchen.
Schmetterlingsgaukeln.
Kratzfüße.
Komplimente, Komplimente.
Nur ein Blick – lächelt nicht.
Forscht. Tastet. Schätzt ab.
Nachts schläft Ganja nicht.
Bis zur Atemnot würgt ihn sein hungriges Sehnen –
Reichtum.
Haben...Haben...Haben...
Als wollte es ihm die Adern zerreißen...
Und seine verkrampften Finger bewegen sich wie schluckende
Tiere – Haben!!
Und da – da steht Natassia Filipowna
mit Totzkis runder Summe in der Hand...
So leicht zu haben...
Heiraten nur – und die Träume sind wahr!
So ist auch von ihm zu Natassia Filipowna ein Band geknüpft,
ein Band, an dem er tanzen muß wie ein Hampelmann –
Arme hoch! Beine breit!
Herauf, herunter!
ein kleiner Bajazz, am Gängelband der eigenen Habgier!

(Vor General Jepantschin)
Zur Entscheidung drängt auch seine Excellenz, der General
Jepantschin –
und er hat allen Grund dazu.
Der General, als Gatte und Vater ein geschickter Stratege,
hat drei Töchter.
Eine Ware, die schnell verdirbt!
wenn Totzki frei wäre.
Um dies zu ergründen, hat sich der General in die
gefährliche Nähe Natassia Filipownas begeben – mit Vorsicht,
wie man etwa ein brennendes Haus betritt –
doch rasch schlugen die Flammen auf seine Excellenz über,
und er ergab sich seinen Gefühlen,
nicht ohne ein paar Kostbarkeiten springen zu lassen.
Von diesen zarten Banden dürfen seine Töchter allerdings
nichts erfahren.

(Vor Aglaja)
Es sind deren drei.
Drei Mädchen – dreifaches Blühen.
Dreimal – Leben!
Die jüngste Aglaja –
lauter Flügel...und doch kein Engel.
Eine vollkommene Schönheit.

Sie scheint – wo es auch immer sei – in die Mitte eines
Kristalls eingeschlossen.
Ein Wunder. Ein Rätsel...
Vielleicht einfach ein Kind - ?
...Und so bahnen sich mühsam,
aneinander vorbei, die menschlichen Wege,
blinden Gestirnen gleich –
aneinander vorbei, Menschen und Sterne,
Sterne und Menschen –
welch einsamer Tanz!
Ist das die glückliche Welt,
wo Planeten, Kinder und Vögel kreisende Spiele vollenden –
angstlos und ohne Schuld?
Blinden Gestirnen gleich...
Jeder in einsamer Bahn...
Jeder im Kerker der Blindheit
tanzen die menschlichen Puppen
ohne einander zu sehen.
Wer ist der Puppenspieler –
wer hat die Fäden geknüpft –
wer spielt die Orgel zum Tanz?

(Die Puppen fangen an sich zu einer Polkamusik marionettenhaft starr im Tanze zu drehen. MSYCHKIN versucht seine Schritte und Bewegungen denen der Puppen anzupassen. Ein Bis zur Verzweiflung einsamer Tanz, inmitten einer bewegten, doch leblosen Welt)

MISCHKIN:
Eins – zwei – drei – wir sind blind...
Eins – zwei – drei – wir sehen einander nicht!
Rechts – zwei – drei – wer bist du? Wie bist du? –
Ich sehe nicht – eins – zwei – drei – welcher Tanz...
Ein jeder sieht nur sich allein!
Eins – zwei – drei...
Ein jeder sieht nichts als sich...
Welch einsamer Tanz – das menschliche Leben!!

V o r h a n g !

2.Bild: Petits Jeux
In der Mitte der Bühne steht eine Art altmodisches, grellfarbiges Sofa, das jedoch durch die Stahlbeine und Wachstuchbespannung an einem Akrobatenbock erinnert.
In einiger Entfernung voneinander stehen drei runde Schemel, gleichfalls auf Stahlbeinen, verschieden in der Höhe und mit grellfarbiger Oberfläche. Die Schemel sind den runden Ständern ähnlich, die Artisten altmodischer Zirkusse als Sitze für dressierte Tiere benutzen.
Der Raum ist gleich einer Arena von einer Barriere umgrenzt, die an mehreren Stellen unterbrochen ist. In einer der Lücken, eine hohe, frei im Raum stehende, Tür.
Über dem Sofa ist eine große, nach unten einen Lichtkreis werfende Petroleumlampe angebracht.
Ein Interieur einer Zirkusarena. Bis zum Gürtel in der Versenkung stehend ist MISCHKIN durch eine durchsichtige Glocke vom übrigen getrennt.
Beim Öffnen des Vorhanges steht TOTZKI in der Tür. In seinem Arm, willenlos an ihn gelehnt, Nastassia Filipowna. Sie ist von Kopf bis Fuß mit einem weißen Band umwickelt, dessen Ende TOTZKI in der freien Hand hält. Beim ersten Ton der Musik macht TOTZKI eine wegwerfende Bewegung. Nastassia dreht sich in Richtung Sofa aus.
So befreit sie sich vom Band, das jedoch TOTZKI und sie im Verlaufe der weiteren Szene in der Hand behalten. Sie fällt auf das Sofa in einer ohnmächtigen und ver-

zweifelten Laszivität. TOTZKI begibt sich, durch das Band wie an einer Longe geführt, zu einem der Schemel und nimmt darauf Platz. In der Tür GANJA. TOTZKI entnimmt seiner Kleidung einen kleinen goldenen Ball und wirft ihn demonstrierend in die Luft. Die Haltung GANJAS strafft sich, die Finger scheinen den Ball greifen zu sollen. Er macht einige Schritte zu Totzki. TOTZKI wirft NASTASSIA den Ball zu. GANJA wiederholt (sic!) seine Geste, woraus sich ein Tanz entwickelt, der gleichzeitig seine Gier nach dem goldenen Ball und seine Abneigung zu Nastassia zeigen soll. Zum Schluß landet er mit ausgestreckter Hand vor NASTASSIA, die aber statt des Balles ihm ein Band in die Hand gibt. GANJA, nun an Nastassia gefesselt, nimmt auf dem zweiten Schemel Platz.
Zuletzt erscheint der GENERAL Jepantschin, begibt sich zu Nastassia und überreicht ihr mit altmodischer Feierlichkeit einen goldenen Ball. Verächtlich schlägt NASTASSIA leicht den Ball aus der Hand und wiederholt mit dem General mit einem neuen Band das eben beschriebene Spiel.
Das Schicksal der drei Männer ist nunmehr von der Willkür Nastassias abhängig geworden. Der folgende Tanz ist von der Art einer Zirkusszene: die drei Männer am Gängelband – sie bald Dompteuse, bald Akrobatin oder Zirkusreiterin – so ihre Macht über die Männer triumphierend ausspielend. Doch liegt über dem Ganzen ein tragischer Zug, der in einer gewagten, gefährlichen, fast trickhaften Choreographie ausgedrückt werden könnte.
Der Tanz wird durch das Erscheinen von ROGOSHIN unterbrochen, der einen Gegenstand in die Luft wirft. Aus dem Schnürboden senkt sich ein Parschüt aus Zeitungspapier. An vielen Fäden hängt darunter ein großer, goldener Ball. NASTASSIA, unter dem Ball stehend, fängt langsam erst nur mit dem Oberkörper zu kreisen an, dann dreht sie sich um sich selbst, einem rasenden Dervisch gleich. So entwickelt sich ein rasender hysterischer Tanz, eine Selbstverhöhnung, eine verzweifelte zynische Herausforderung.
Aus dem Raum außerhalb der Barriere treten einige Männer hervor und bilden mit TOTZKI, GENERAL und GANJA einen Kreis um NASTASSIA. Diese dreht sich an der Reihe der Männer vorbei; ihr Gewand fällt stückweise von ihr ab, so daß sie zum Schluß, wieder unter der goldenen Kugel, nur mit einem weißen Trickot bekleidet dasteht.
(Die Männer halten jeder ein Stück ihres Gewandes, das sie in verschiedener Höhe vor sich halten. In Wirklichkeit sind diese Stücke vorbereitet, es erscheint nur, daß es Bestandteile ihrer Kleidung sind. Die Tänzerin streift ihr Gewand ganz ab, in einem Augenblick, wo sie von Männern verdeckt ist.) NASTASSIA hebt eine Hand zum Ball, reicht die andere ROGOSHIN, der die ganze Zeit abwartend abseits gestanden hat. Der Kauf ist abgeschlossen und ROGOSHIN bereit, seinen Besitz zu ergreifen. – MISCHKIN schnellt aus der Versenkung hervor und spricht schnell, atemlos beschwörend auf Nastassia ein.

MISCHKIN:
Tun Sie es nicht!!
Bitte! – Tun Sie es nicht –
Geben Sie sich nicht verloren!
Sie sind krank. Sie verbrennen, Sie sind im Fieber...
Lassen Sie von Rogoshin ab.
Sie sind es nicht – mit grellen Schellen in die Hurennacht
zu fliehen!
Sie sind es nicht, mit Troiken durch Schnee und Rauch unter
Rogoshins Messer zu rasen!
Der Kaufmannssohn Rogoshin hat bezahlt!
Eine Million hat er bezahlt! – ein ganzes Leben – einen ganzen
Tod!
Still, jetzt ganz still sein!
Von welcher Traurigkeit ist ihr weißes Gesicht zerrissen...
Weiß wie Schnee –
kalt wie Schnee...
(Er streichelt ihr Gesicht mit schmerzlicher Traurigkeit)
In alle Ewigkeit wird dieses Schmerzensgesicht über mein

Leben geneigt bleiben –
(Er führt sie zur Vorderbühne, und langsam kommt ein Trapez herunter. Beide stehen dann auf dem Brett, das langsam hochgezogen wird)
Ein Garten voller Bäume und Lieder ist das glückliche Leben!
...Schauen Sie nicht herunter!
Ein Garten voll glücklicher Kinder – Springbrunnen – Glas-
kugeln und Zwerge –
Halten Sie sich fest!
Wenn man nicht hinschaut, verschwinden Dinge...
Totzki – Ganja – der General – Rogoshin –
Wo sind sie, wenn wir die Augen schließen?
In dem glücklichen Garten – ein Wind, eine Schaukel...
Lassen Sie sich nicht fallen –
Schauen Sie nicht hinunter!
Die da unten warten darauf – schließen Sie die Augen.
Da unten sind die Straßen wie schwarze Schlunde aufgerissen
Und drin –
Rogoshins Troiken mit Schellen am Kummetholz...
Hören Sie nicht hin!
Sie rufen, die Schellen, die Lieder, das Scharren der
tödlichen Pferde.
Rogoshin hat bezahlt – es gibt kein Erbarmen auf der Erde.
Lassen Sie sich nicht fallen!
Schauen Sie nicht hinunter!
Fallen Sie nicht!!!

(NASTASSIA gleitet vom Trapez in ROGOSHINS Arme hinunter. Sie greift den goldenen Ball und wirft hn lachend in den Kamin. Dieser Kamin ist ein Rahmen, der, während die Männerreihe im Vordergrund steht, anstatt des Sofas hingestellt worden. – Auf dem Boden liegend sind im Innern des Kamins drei TÄNZERINNEN untergebracht, von denen man nur die nach oben gereckten Hände sieht. Die Hände bewegen sich flammenartig und ergreifen den goldenen Ball. Durch Beleuchtungswechsel wird der Eindruck des Feuers unterstrichen. Die flammenden Hände spielen mit dem Ball. GANJA, TOTZKI und der GENERAL, wie galvanisiert, bewegen sich schlotternd und tänzelnd um den Kamin und verschwinden in seinem Rahmen wie in einer Tür.
Der Kamin verwandelt sich in eine Troika, in der die drei TÄNZERINNEN jetzt waagerecht in der Luft – Profil zum Publikum – gruppiert sind, so daß man nur die Beine sieht. Diese Beine greifen in die Luft, einen rasenden Galopp nachahmend. Die Körper der Mädchen sind von einem großen Stück Stoff abgedeckt, der von einem (...) in entgegengesetzter Richtung der tanzenden Beine (....cht) wird.
Drei Pferdeköpfe sind über der Troika angebracht.
ROGOSHIN, NASTASSIA hoch in den Armen haltend, steht auf dem improvisierten Schlitten.
Mehrere mit einem schwarzen Trikot bekleidete Personen, von denen nur die weiß bekleideten Füße sichtbar sind, tragen – ebenfalls in der entgegengesetzten Richtung der Beine der Tänzerinnen – Laternen, beleuchtete Fenster, Bäume, Zäune etc. vorüber.
Die Troikafahrt ist zu Ende. Die schwarzen Personen decken zunächst die auseinander fallende Troika ab, dann bringen sie Räder in verschiedenen Größen und Formen herein.
Während der folgenden Szene stehen diese Personen an den Rädern und bringen sie in kreisende Bewegung. Die Gesichter sind von weißen Kreisen mit schwarzen Zeigern gleich Zifferblätter zugedeckt.

Pas de deux
Inmitten der kreisenden Räder tanzen zu einer walzerartigen wilden Musik ROGOSHIN und NASTASSSIA ein Duett.
ROGOSHIN mit einer bis an Wahnsinn gehender verbissenen Leidenschaft – NASTASSIA zwischen Lachen und hysterischem Schluchzen, bald voll Hingabe, bald

mit Abwehr. Ein qualvolles, in seiner Unerlöstheit verkrampft und böse wirkendes Duett.
Die Räder stehen still. Hinter Nastassia und Rogoshin erscheint MISCHKIN. ROGOSHIN und MISCHKIN nehmen jeder auf einer Seite der Bühne Platz. Einer Seiltänzerin gleich balanciert NASTASSIA zwischen den beiden Männern. In der Nähe Myschkins ist sie leidenschaftlich, liebend, flehend in die Knie gesunken, um dann wieder bei Rogoshin schamlos und wegwerfend zu sein. Die beiden Männer stehen regungslos. Ihre pendelnden Bewegungen fortsetzend, gleitet NASTASSIA von der Bühne ab.

V o r h a n g !

3. Bild: Ikone
(Das dritte und vierte Bild des Manuskriptes mit den Titeln „Ikone“ und „Ballade“ wird in der Version der Premiere zu dem dritten Bild „Chanson“ umgedreht zusammengefaßt, M.H.)

In der Bühnenmitte ein großes Versatzstück, das eine Ikone andeutet. Davor eine Leiter, auf der MISCHKIN steht. Auf einer Art Sofa links ROGOSHIN liegend.

MISCHKIN:
Was ich nie vergessen werde, mein Leben lang nicht –
ist dieses eine, menschliche Gesicht:
das Gesicht eines zum Tode Verurteilten,
wenn er auf dem Schaffott steht,
kurz, bevor er den Kopf auf den Block legt,
eine Minute vor dem Niederfallen des Beiles.
In dem Augenblick, da er gerade die kleine Treppe empor
gestiegen ist und nun plötzlich auf dem Schaffott steht.
Er hat lange Zeit im Gefängnis verbracht
und die Hinrichtung erst in einer Woche erwartet.
Dann ging alles irgendwie schneller...
Man weckte ihn um fünf Uhr –
der Gefängniswärter berührte leise seine Schulter –
er erwachte, richtete sich auf, sah das Licht und die
Menschen: was ist?
Um 10 findet die Hinrichtung statt! –
Zuerst glaubte er es nicht,
schrie herum und stritt –
dann aber wurde er still und sagte nur noch –
es ist doch schwer - so plötzlich –
Dann kam der Geistliche – dann das Frühstück
mit Wein und Fleisch.
Ist das nicht ein Spott, ein wahrer Hohn?!
Und doch sind die Richter in ihrer Herzenseinfalt überzeugt,
daß dies ein Werk der Nächstenliebe sei. –
Dann kam die unendliche Zeremonie des Ankleidens –
man rasierte seinen Hals und er dachte dabei an das Beil
und fragte sich, ob man den Schlag spüren würde. –
Dann kam der Weg zum Schaffott...
Es wird ihm wohl geschienen haben,
ein unendlich langes Leben stünde noch vor ihm.
Sicherlich, denkt er, es ist noch weit –
Noch drei ganze Straßen weit habe ich noch zu leben –
jetzt habe ich die erste vor mir –
bis zur dritten ist es noch weit –
bis zur dritten, wo ein Bäckerladen kommt...
Ringsum drängt sich das Volk,
Geschrei, Gleichgültigkeit, neugierige Augenpaare.

Und er:
Da sind Hunderte und Tausende vielleicht –
und jeder von ihnen, jeder darf und wird leben!
Ich allein werde jetzt, gleich hingerichtet...
Jetzt gleich!!
Ein Geistlicher fuhr im Verbrecherkarren mit,
er sprach die ganze Zeit leise auf ihn ein –
doch wird der Verurteilte kaum zugehört haben.
Vor der Treppe auf dem Schaffott blieb er stehen –
da wurde er plötzlich weiß, ganz weiß, wie so ein Blatt Papier.
Hier hielt ihm der Geistliche schnell das Kreuz zum Kuß hin,
und immer wieder hielt er es ihm hin,
so daß seine Lippen es berührten –
und der Mensch küßte das Kreuz –
gierig, geradezu eilig.
Doch wird er dabei keinen Gedanken an Gott gehabt haben.
Und so ging es bis zum Block.
Ich glaube, es sind so verschiedene Gedanken, die in solcher
Minute durch denKopf jagen,
sehr lächerliche, sehr nebensächliche Gedanken –
wie zum Beispiel:
der Mann da hat eine Warze auf der Stirn...
Der untere Knopf am Kittel des Scharfrichters ist verrostet...
Und er legt seinen Kopf auf den Block und weiß schon alles.
Und dieses Gesicht, das alles weiß
und mitten im Grauen schon angstlos ist...
sehe ich ständig vor mir...
Der am Kreuz Gestorbene sagte:
Du sollst nicht richten.
Und man schlug ihn aufs Kreuz und hielt Gericht über ihn.
So arm sind wir, Parfion – so arm an Liebe,
daß wir dem gefallenen Bruder erst das Kreuz zum Kusse hin-
halten, dann aber haben wir kein Erbarmen.

4. Bild: Ballade
Auf der leeren, schwarzen Bühne ist aus ganz dünnen weißen Umrissen eine Art Pavillon aufgebaut, der nur die äußere Form eines solchen Gebäudes andeutet. Im Haus ist eine weiße Ballettstange angebracht.
AGLAJA – in ein weißes kurzes Tutu gekleidet – steht in Ballettpose an der Stange.
MISCHKIN, der die Ballade mit dem Gesicht zum Publikum spricht[13], dreht sich nicht ein einzigesmal zu Aglaja um. Er steht auf der Vorderbühne.
AGLAJA an der Ballettstange vollführt mit großer Präzision ein kristallklares Ballett-exercice. Auch sie hat keinerlei Beziehung zu Mischkin.
Zwischen den Strophen der Ballade musikalisches Ritornell. Bei Beginn jeder Strophe und Schluß des Ritornelles erstarrt AGLAJA auf der Spitze in der letzten ihrer Attitu-den.

6. Bild: La Haute volee[14]
Eine Kurpromenade mit einem kleinen Orchesterpavillon im Hintergrund. Rechts auf der Vorderbühne eine Gartenbank, links auf einem säulenähnlichen Sockel eine Glaskugel. Angedeutete Spaliere eines Gartens.
Die hier versammelte Gesellschaft besteht aus aufgeputzten Vögeln – Symbol der Petersburger Haute Volee.

---

[13] Text im Anhang
[14] Im vorhandenen Manuskript fehlt das 5. Bild. Da die Reihenfolge der Bilder identisch ist mit denen im Programmheft der Premiere, könnte das 6. Bild ein von Tatjana Gsovsky geplantes, jedoch nicht ausgeführtes Bild gewesen sein, oder es sich um einen Tippfehler handeln.

Beim Öffnen des Vorhanges hebt der Dirigent der Kurkapelle den Taktstock, die Vogelgesellschaft ist in Form erstarrt, so daß der Eindruck eines kolorierten Druckes erweckt wird. Sowie der Dirigent den Auftakt zur Musik gibt, löst sich die erstarrte Gruppe in eine „Kurpromenade der Vögel“ auf. Ein munteres Treiben, Flattern, Stolzieren etc. Beim Aufhören der Musik applaudiert alles dem Kapellmeister.
MISCHKIN und AGLAJA kommen kurz vor Schluß des Tanzes von rechts hinten und gehen zur Bank. Auch AGLAJA ist in Kostüm und Gebärden dem Vogelstil angepaßt.

MISCHKIN:
Im Dunkel, darin ich lebte, besuchten mich Träume...
Wie kommt es, Aglaja, daß Ihr Kindergesicht schon vor Jahrtausenden lebendig war?
Daß die Engel so tragen?
Und die Menschen es in ihren Herzen eingeschlossen hielten
und nur ab und zu Sehnsucht bekamen, es in hellen Stein
zu formen –
um es mit den Augen vor sich zu sehen?
Wie kommt es, Aglaja, daß ich Sie wiederzuerkennen glaube?
Waren Sie nicht an meinem Bett, als ich klein war und nicht schlafen konnte?
Waren Sie es nicht, die immer da war, als ich Angst hatte?
Gaben Sie mir nicht die ersten kleinen Worte,
die lallenden, ganz kleinen Töne, das erste Lächeln?
Waren Sie nicht meine – Mutter...?
AGLAJA springt auf, läuft verwirrt davon. MYSCHKIN folgt ihr.
Ein Pas de trois drei kleiner Vogeldamen folgt.
Es wird Abend. Lampions leuchten auf.
Die Kapelle geht ab, auch die Vogelgesellschaft zerstreut sich.

V e r w a n d l u n g

Von oben blaue Versatzstücke.
Die Bühne ist von klarem Blau erleuchtet.
AGLAJA tritt auf. Eine kurze Walzervariation, dann folgt das

Ballet blanc
Das Wesen Aglajas soll durch die Form des klassischen Balletts ausgedrückt werden.
Es treten drei weißgekleidete Tänzer auf, die mit Aglaja ein Pas de quatre tanzen.
Es folgt eine Variation (schnelle Polka), die von vier weißgekleideten (Tutu) TÄNZERINNEN getanzt wird (Kinder).
Danach eine Variation (Polnaise) (sic!) der DREI MÄNNER.
Aglaja tanzt eine Variation (Polka der drei Tänzerinnen), in deren Coda auch die drei Männer und die vier TÄNZERINNEN einfallen.
Es folgt eine musikalische Reminiszenz des Ballet blanc (Pas de quatre). Abgang der MÄNNER und der TÄNZERINNEN
MISCHKIN erscheint. Auch er ist in ein weißes Kostüm gekleidet, das jedoch in Schnitt und Form seiner gewöhnlichen Gewandung gleicht. Durch sein Erscheinen bricht des Gefühl in die bis dahin streng klassische Form.
AGLAJA nähert sich dem visionären MISCHKIN, der sich mit ihr in einer zärtlichen Geste, jedoch ohne körperliche Berührungen, (...).
Zwischen die Liebenden tritt NASTASSIA. Sie gleitet zwischen ihnen hindurch. MISCHKIN und AGLAJA suchen sich immer wieder sehnsuchtsvoll, doch unerbittlich trennt sie NASTASSIA.
MYSCHKIN geht ab. NASTASSIA ebenfalls.

V e r w an d l u n g

Wieder die vorige Dekoration und Beleuchtung.
AGLAJA, allein, sieht sich ernüchtert um und wirft sich schluchzend auf die Bank.
MYSCHKIN (in realer Gestalt) erscheint, Aglaja suchend.
Er will auf sie zu und kniet vor ihr nieder. Leise legt er den Kopf auf ihre Hand, die auf der Bank liegt.

AGLAJA erschrickt und bedeckt ihr Gesicht mit den Händen.

MISCHKIN:
Ihre Flügel sind verwelkt, Aglaja.
Die (....)enden Füße trommeln Gefahr...
Was für Schatten sind es – der Abend ist es nicht –
die Ihre Augen tiefer erscheinen lassen und mit bitterer
Speise des Herzens im kleinen Mund vergiften...?
Trotzige Tropfen in Tüll...kleine, salzige (...)(?Träne,M.H.)...
Ist es wahr, Aglaja - weinen sie - um mich...?
Weinen Sie, weil ein fallender Komet einmal meine Bahn
durchkreuzte und mich – der dies Fallen aufhalten wollte –
mit sich riß?
Was wissen wir über die Fallenden?
Über den tödlichen Hochmut derer, die gedemütigt sind?
Über die, die zertreten werden – deren Hände die Erde zer-
mahlen – in einem einzigen Wunsche –
noch tiefer zu fallen...
Ich sah diese Verlorene, die sie sich selbst auf die Folter
spannte...
Sie aber wollte sein Mitleid nicht.
Weinen Sie nicht Aglaja!
Sind Ihre Tränen nicht Steine, (...) Sie (...) Ihr (...)?
Salzige Kristalle – Pfeile aus (...)?
Ein klirrender Hagel aus (...)...
Barmherzigkeit, Aglaja!
Rufen Sie ihre Engel!
Rufen Sie die Engel um Hilfe an!
Aglaja – ich liebe Sie...

Während der letzten Sätze wird AGLAJA, die (...) mit ihren Tränen kämpfte immer unruhiger und unwilliger. In sturem Trotz und eifersüchtigen Zorn verläßt sie die Bank und vollzieht – ohne Musik – einige rasante Kreise um die Bühne. Dann stürzt sie fort. Verwirrt und voll Unruhe folgt ihr MISCHKIN.
NASTASSIA erscheint von links hinten. Kurz darauf von rechts hinten AGLAJA. Die beiden Frauen messen sich haßerfüllt.
Aufgescheucht erscheinen die Vögel. Die Bühne wird dunkel. Das Licht ist nur auf die beiden Frauen im Vordergrund gerichtet. Die Bank und die Seitenkulissen werden weggetragen. Der Musikpavillon wird hochgezogen, so daß nur das schwarze Podest mit zwei zu ihm führenden Seitenleitern bleibt.
Hinter Glaja sowie hinter Nastassia tritt je ein Tänzer auf, ganz in schwarzes Trickot gekleidet, auch das Gesicht schwarz verhüllt. Diese beiden Männer sind wesenlos, eine Verkörperung des Hasses. Sie haben keinerlei Beziehung zu den Frauen und sollen nur die technischen und tänzerischen Möglichkeiten des folgenden Tanzes erhöhen.

Duell
(Dieses Bild heißt im Programmheft der Premiere: Pas de quatre, M.H.)
Es folgt ein Pas de quatre, gleichsam ein Duell der beiden Frauen. AGLAJA und NASTASSIA tanzen verschiedene Variationen – allein und mit Partner – die den Eindruck erwecken, als kämpften sie mit unsichtbaren Floretten auf Leben und Tod. MISCHKIN steht wie erstarrt zwischen den Leitern beim Podium im Hintergrund und nimmt keinen Anteil am Duell.
Am Schluß der Szene betreten die Frauen die nach oben führenden Leitern und fordern Myschkin zur Stellungnahme auf.
MISCHKIN zögert verzweifelt.
AGLAJA, von seinem Zögern tödlich beleidigt, wirft sich von der Leiter herunter und wird von ihrem PARTNER von der Bühne weggetragen.

MISCHKIN macht eine Bewegung, als wolle er ihr folgen.
NASTASSIA bricht vor seinen Füßen zusammen. Das Schicksal ist beschlossen. Voller Mitleid hebt MISCHKIN sie hoch. NASTASSIA sinkt in seine Arme.

V o r h a n g

7. Bild: Kirchenszene
(Die Premierenfassung teilt dieses Bild in die beiden Bilder: „Kirchenszene“ und „Schluß“ auf, M.H.)
Waagerechte Versatzstücke in schwarz, deren oberster Rand wellenartig geformt ist, so daß der Eindruck erweckt wird, es handele sich um eine Menschenmasse. Auf der hinteren Seite der Versatzstücke sind Kerzen angebracht.

MISCHKIN (im Vordergrund auf einem Podest):
Die Liebe sprach:
wer von Euch ohne Schuld ist – werfe den ersten Stein!
Die Liebe sprach:
vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun.
Die Liebe sprach:
wer seine Seele nicht verloren hat, hat keinen Teil am
Himmelreich.
Die Liebe sprach:
wie du es willst, nicht, wie ich es will.

ROGOSHIN kommt mit einem Messer bewaffnet, mit einem Sprung nach vorn. Hinter ihm schließt sich die schwarze Masse. Er eilt ab. Die Masse öffnet sich – NASTASSIA erscheint, in ein weißes Hochzeitsgewand gekleidet. Sie bewegt sich vorwärts, aber mit großer Mühe und schwankend, als wenn sie etwas am Fortbewegen hindere. Sie müht sich verzweifelt, Mischkin zu erreichen. Die Masse bewegt sich langsam, ihren Weg überkreuzend und eine Art Labyrinth bildend, in dem sie sich verfängt. ROGOSHIN trägt NASTASSIA nach hinten Mitte ab. Die Masse (Statisten) deckt die beiden ab, so daß auch hinter ihr ein Kulissenwechsel vorgenommen werden kann. Ein im Raum freistehendes Fenster, daneben eine Tür. Mit dem Abgang der Masse Licht auf die neue Kulisse.

Szene vor Rogoshins Haus:
MISCHKIN (geht zum Haus. Er klopft, horcht, versucht die Türklinke zu bewegen und klopft nochmals):
Parfion, Bruder!
Öffne mir doch, Parfion!
So öffne mir doch!
(Er gibt es auf. Langsam entfernt er sich vom Haus, dann bleibt er stehen, die Augen auf das Fenster gerichtet. Im Fensterrahmen das Gesicht ROGOSHIN)

MISCHKIN:
Ich wußte es ja!
(Geht wieder zur Tür, die sich langsam öffnet. Im Türrahmen steht ROGOSHIN. Nach langer Pause):
Barmherzigkeit...
Parfion!
Wo ist sie?
Ist sie...bei dir?
Warum sprichst du nicht, warum hast du nicht gleich geöffnet?

ROGOSHIN nimmt ihn bei der Hand und zieht ihn mit sich in die geöffnete Tür hinein.

V e r w a n d l u n g

Fenster und Türen verschwinden. MISCHKIN steht, in schwarzen Raum.

MISCHKIN:
Ich sehe nichts – ich kann nichts sehen – wo bist du, Parfion?
Wo ist Nastassia Filipowna?
Ist sie hier – schläft sie – ist sie eingeschlafen?
(Pantomimisch – als läge sie vor ihm – gespielt, erkennt er,
daß sie gemordet wurde.
Hast du sie also ... so geliebt, Bruder!
Warum müssen wir töten –
töten alles, was wir lieben –
warum tötet unsere Liebe, was sie auch trifft?
Die Erde birst unter unserer Schuld-
Blutiges Gewässer rinnt aus der Wunde.
Der Himmel ist ohne Engel!
Barmherzigkeit!
Warum töten wir alles Lebendige, wir armen Puppen?!
Wir blinden Karusselfiguren!!
Wer sieht den Faden, wer dreht die Orgel zum Tanz?!
Eins, zwei drei – eins, zwei, drei...
Die Liebe sagt:
Du sollst nicht töten!

--- ENDE ---

Nach einem Prolog reiht Tatjana Gsovsky acht Bilder (im Manuskript sind es sieben Bilder inklusive des Prologs) aneinander, die Titel tragen wie: „Petits jeux“, „Chanson“, „Ballet blanc“, „Kirchenszene“ und „Schluß“ oder mit Bezeichnungen aus dem klassischen Ballett: „Pas de Deux“, „Pas de quatre“ versehen sind. Die Kennzeichnung: ‚Bilder‘ wird von Tatjana Gsovsky im Manuskript vorgenommen, in dem Programmheft der Uraufführung jedoch nicht mehr verwendet.

In einem Interview kurz vor der Premiere erklärt sie ausführlich ihre Konzeption, die hier einleitend zur Erläuterung ihrer dramaturgischen Intentionen stehen sollen: „Im Szenarium, das ich verfaßt habe, lasse ich mich von Dostojewskys großartiger Vision inspirieren, ohne jedoch seine Worte zu gebrauchen, außer allerdings dem Bericht über den letzten Gang eines zum Tode Verurteilten. Der Held des Romans, Fürst Myschkin, verkörpert von einem Schauspieler, erklärt die Handlung und charakterisiert die einzelnen Personen, so daß auch ein Zuschauer, der den Roman nicht kennt, ohne weiteres seinen Inhalt versteht. Myschkin spricht nicht zum Publikum über die Figuren des Stücks berichtend, sondern hellseherisch nur für sich allein. Der Worttext stellt in erster Linie die Beziehungen der einzelnen Personen zueinander fest, damit die kommende dramatische Entwicklung ohne weiteres klar wird, und dient zugleich als Exposé zum ganzen Stück“ (Gsovsky 28.8.1952).

Tatjana Gsovsky überträgt den Roman Dostojewskys in ein „Monodrama, das im Tanzspiel reflektiert wird...“ (K.W. 1952,290) und folgt der Romanvorlage, indem sie ihn in weite Etappen zerlegt.
Eine Ausnahme stellt das zweite Bild dar, dessen Geschehen von Tatjana Gsovsky in einer Zirkusarena angesiedelt wird, damit als einzige Szene nicht der Ortsvorgabe des Romans folgt und von ihr durch eine Szenengestaltung interpretiert wird.
Tatjana Gsovsky legt in den einzelnen Bildern entsprechend ihrer „Situationsdramatik“ den Fokus auf die Hauptpersonen und deren Beziehungsgeflecht der Protagonisten untereinander. Sie veranschaulicht Kristallisationspunkte der Handlung des Romans in Bildern; jedes Bild ist der Beziehung einer bestimmten Person zum Fürsten Myschkin zugeordnet, der Fürst ist in allen Bildern agierend, kommentierend oder als Zuschauer beteiligt.
Tatjana Gsovsky „...stellt der Kurtisane Nastasja, die halb Dirne ist und halb Büßerin, im Fürsten Myschkin einen Heiligen gegenüber und konfrontiert beide mit dem Kaufmannssohn Rogoschin, dessen russisch-dumpfe Triebhaftigkeit sich schließlich in einer blutigen Mordtat entlädt“ (Kurier 1952).
Die Konflikte, die innerhalb dieser Dreierkonstellation und der Generalstochter Aglaja in den acht Bildern veranschaulicht werden, sind, wie Tatjana Gsovsky selbst beschreibt, „eine geheime Auseinandersetzung zwischen Grausamkeit, Frömmigkeit und Milde in der russischen Seelenlandschaft“ (Gsovsky in WDR 1985). Die Konzentration auf das Grundthema ihrer Arbeiten – ‚Eros und Thanatos‘ – findet sich auch wieder; das Thema: Liebe, insbesondere aus dem Verständnis der christlichen Religiosität heraus, hat dabei einen übergeordneten Stellenwert.

Tatjana Gsovsky stellt auf zwei Ebenen gleichzeitig den Handlungsverlauf dar: durch Bewegung und durch Sprache – Tanz und Worte haben ihrerseits sowohl narrative als auch kommentierende Funktionen. Daß sie durch die Bühnengestaltung und die Requisiten noch eine weitere Ebene verwendet, wird in den Erläuterungen im Abschnitt B.VI.1. ‚Bühnengestaltung’ deutlich.
„Ich wählte, um auf zwei Gleisen zu spielen, die Hauptfigur als Schauspieler und das Ensemble als Tänzer. Zwei Kunstsprachen auf einer Bühne.“ (Gsovsky WDR 1985)
Durch die Verwendung eines Schauspielers in der sonst ‚wortlosen‘ Welt des Balletts, wird die besondere Stellung des Fürsten Myschkin innerhalb der Petersburger Gesellschaft hervorgehoben. Anhand seiner Fähigkeit, Gedanken

und Gefühle in Worten auszudrücken, wird er „als einziger Sehender und Erkennender“ (K.W. 1952,290) ausgezeichnet. Er ist die zentrale Figur, „der als Außenseiter der Gesellschaft Liebe unter den Menschen predigt und selbst zwischen zwei Frauen, einer edlen und einer verworfenen, steht. Eine gewagte, und doch lösbare Idee, Dostojewskis christliche Gedankenwelt in symbolische Bilder zu fassen“ (Reinhardt 1952).
Den Text, „innere Monologe von Moral, Ethos, dem Wollen und Sollen“ (Geitel 1968,46) verfaßt Tatjana Gsovsky selbst aus Dostojewsky-Zitaten und aus der Bibel. Gerade die Texte aus der Bibel sollen nach ihren eigenen Angaben jeden angehen, „ihre Einfachheit ist wie ein endgültiger Beschluß“ (Gsovsky 19.8.1952).
Wie Herbert Pfeiffer ausführt, sind die Untermalung, Illustration und Interpretation von Bewegungsszenen durch das gesprochene Wort an sich nichts Neues, da dies schon in den Zwanziger Jahren z.B. von Mary Wigman und Laban gezeigt wurde. Auch Martha Graham hat in mehreren Balletten gesprochenes Wort mit Tanz verbunden. Der Versuch einer direkten Aktion von Tänzern und Schauspielern - zumal im Klassischen Ballett - wird zum ersten Mal von Tatjana Gsovsky unternommen (vgl. Pfeiffer 1952).

Einzigartig in ihrer Karriere als Choreographin ist eine deutliche öffentlich ausgesprochene Intention mit diesem Ballett. Die Berliner Festwochen mit ihrer eigentlichen politischen Aufgabe eines „Schaufenster nach Osten“ zu sein, sind ihr Auftraggeber, das mag für Tatjana Gsovsky Anlaß zu einer Bezugnahme auf die Lebensumstände der Nachkriegszeit sein. 1952, ein Jahr bevor sich die verhärteten Fronten zwischen der BRD und der DDR u.a. in der gewaltsamen Unterdrückung des Juniaufstandes manifestieren, appelliert sie an eine Menschenliebe, die einen Anfang setzen soll „in dieser bösen Epoche des Bruderkrieges, in der der Himmel ohne Engel ist. Die Lehre von der Barmherzigkeit – wer anders soll sie verkünden als der gepeinigte Mensch, als der ‚Idiot‘, der hier zugrunde geht? Ein Einfältiger berichtet uns die Geschichte vom Menschen, der im Wirbel des Lebens der schönen Gloriole der Demut treu bleibt“ (Gsovsky 1952 Ort unbekannt, Kopie vorhanden).
Hier zeigt sich die von Ästhetik und Humanismus geprägte Erziehung Tatjana Gsovskys, sie verfolgt mit dem Ballett *Der Idiot* missionarische Ziele; „Es ist einiges darin, das der Menschheit heute zu sagen ist ...“ (Gsovsky 1952).
Ihr Appell an die Zuschauer ist das ‚Menschliche‘ trotz aller politischen Entscheidungen wieder in sich selbst zu entdecken – Barmherzigkeit kann nach

ihrer Ansicht am besten durch den gepeinigten Menschen selbst zur Realisation gelangen. Daß Tatjana Gsovsky für ihre Mission von ‚Bruderliebe' der Deutschen in der Zeit des Kalten Krieges allerdings „Urrussische Mystik in ihrer Hoffnungslosigkeit, ihrer Sinnlichkeit und ihrer niederdrückenden Schwere (...) Dostojewskis Auseinandersetzung mit Gut und Böse" (Anspach 1952) wählt, beeinträchtigt ihre Absichten.
Bei allem Begehren nach Brüderlichkeit in einer Zeit der Familienspaltungen klingt allerdings gleichzeitig auch ein ablenkender Gedanke unbeschwerter Unterhaltung durch wenn Tatjana Gsovsky sagt „Ich wollte in dieser neuartigen, musikalisch-dramatisch-tänzerischen Form einen gewaltigen dichterischen Stoff symbolisch und zugleich anschaulich plastisch zum Ausdruck bringen, einen Stoff, der einmal nichts mehr mit Aktualitäten, mit KZs und Ruinen zu tun hat, sondern an die Menschlichkeit appelliert und zur Menschenliebe im reinsten christlichen Sinne aufruft" (Gsovsky 28.8.1952). Ihr Appell an die Menschlichkeit, an Verständnis für einander ist in dieser Zeit jedoch gerade wegen der Aktualitäten gefordert und nicht um diese zu vergessen.

Interessanterweise fehlen im Manuskript Tatjana Gsovskys Angaben zur Tanztechnik. Das läßt auf eine Arbeitsweise schließen, in der die Bewegungen und Tanzschritte aus dem jeweiligen Moment des szenischen Kontextes heraus gestellt werden, und das heißt bei Tatjana Gsovsky immer auf der Basis des klassischen Ballettschrittkodexes. Die Fotos der Premiere bestätigen die Verwendung klassischer Schritte, alle Frauen tanzen auf Spitze. Dennoch kann nicht davon ausgegangen werden, daß Tatjana Gsovsky klassische Tanzschritte aneinanderreiht. Gerade die Aufnahmen, in denen Szenen der Beziehung Rogoshin-Nastassia dargestellt werden, zeigen, daß die Choreographin die bis dahin bekannten Pas-de-deux-Vorstellungen des Klassischen Balletts verläßt. Zwar steht die Tänzerin auf Spitze, doch die Körperhaltungen erinnern nur noch entfernt an Ballettposen. Die Tänzerin zeigt sich nicht mehr als eine ihre technischen Bravourleistungen darstellende Virtuosin und der Tänzer ist nicht mehr im Sinne der Balletttradition der sie haltende und stützende Partner; ihre gemeinsam ausgeführten Bewegungen zeigen auf diesem Fotos keine bekannten Ballettfiguren. Der Anteil akrobatischer Elemente in der Choreographie, die mit Ballett im Verständnis der Fünfziger Jahre nichts gemein haben, ist besonders hervorzuheben. Im Klassischen Tanz unübliche Balanceakte, sowie ein Kopfstand der Tänzerin sind im Kon-

text der Pas-de-deux-Tradition spektakulär. Georg Zivier hebt hervor, daß gerade im zweiten Bild das Pas de deux von Tatjana Gsovsky „bis an die Grenze des Akrobatischen vorgetrieben“ wird (Zivier 1965,87). Bewegung und Tanz erfahren dadurch eine neue Dimension der Bedeutungszuweisung.

Abbildung 20 - *Der Idiot* (Harald Horn, Wiet Palar)

Der in Nastassia vernarrte Rogoshin stellt sich in dieser Pose dar. Sie ihrerseits sieht das Ganze eher gelassen.

Der Umgang mit dem gesprochenen Wort, die Verkörperung des vom Schauspieler Gesagten, formt seinerseits eine tänzerische Bewegungssprache, die immer im Dienst des gestalterischen Ausdrucks steht. Das Schrittvokabular will nie Mittel der bravourösen Selbstdarstellung sein, - es sei denn, wie im Fall der Rolle der Aglaja, durch die Darstellung des Ballettexercices bzw. von Variationen soll eine bestimmte Aussage unterstützt werden - sondern strebt danach, sich immer in den Dienst der Darstellung des Geschehens zu stellen. Es dient der Charakterisierung der Personen und deren Beziehungen untereinander, und geht über die bislang üblichen Formen hinaus. „Dieses Werk“, so sagt Erich Anspach, „ist die konsequenteste Abkehr vom artistischen Spiel, die der Tanz seit seiner Erneuerung durch Diaghilew erlebt hat“ (1952).

Da die Verwendung von gesprochenem Wort auf der Bühne schon im Vorfeld der Premiere einiges Interesse weckt, antwortet Tatjana Gsovsky auf die Frage welche Rolle der Tanz innerhalb dieses Balletts denn einnimmt: „Er spielt die Rolle eines tänzerischen Dialogs, das Wort wird hier nämlich getragen vom Tanz. Es soll nicht naturalistisch wirken, sondern gleichsam in einem zeitlosen Raum schweben. Der Tanz ist nicht pantomimisch gestaltet, in ihm werden die intimsten seelischen Regungen, (...), sichtbar“ (28.8.1952).

Daß in den Rezensionen keine Hinweise auf die ‚Bildhaftigkeit' der Choreographie Tatjana Gsovskys in diesem Ballett zu finden sind, ist durch die Tatsache begründet, daß diese Qualität ihrer choreographischen Handschrift erst als solche in der Rückschau und im Besonderen erst im Vergleich mit den Choreographien von George Balanchine und Jerome Robbins im Laufe der fünfziger Jahre konstatiert wird. Ihre Fähigkeit mit Bildern und Posen zu arbeiten, kommt auch hier zu einer außergewöhnlichen Geltung. Die vorhandenen Fotos sind dafür beeindruckende Belege. Wie bereits oben zur Tanztechnik beschrieben, mündet der Umgang Tatjana Gsovskys mit dem Klassischen Schrittmaterial in Posen, die ihren Ursprung im jeweiligen darzustellenden Gefühlsmoment der Rollen haben und für die Zuschauer von Klassischem Ballett ungewohnt sind. Sie verbildlichen in einer eindrucksvollen Weise die spannungsvollen Beziehungs- und Gefühlsmomente – sie bezeugen die ‚Bildhaftigkeit' als einen unverzichtbaren Bestandteil des ‚Berliner Stils'.
In der Rückschau beschreibt Klaus Geitel dieses Ballett als einen „Aufschrei des Spätexpressionismus im Tutu der Klassik“ (WDR 1985). Daß Tatjana Gsovskys Arbeiten nicht als Expressionismus zu bezeichnen sind, wurde bereits erläutert.
Expressiv sind jedoch einerseits die Posen und Bilder in neuartiger ‚klassischer' Tanzart. Zum anderen ist die pantomimische Ausgestaltung, d.h. die mimische Interpretation der Rollen ein wesentlicher Bestandteil der Arbeiten im ‚Berliner Stil'. So heißt es: „Wenn solche (...) packenden Wirkungen entstanden, so nicht zuletzt dank einiger großartiger tänzerisch-mimischer Leistungen, voran die halbjavanische Amsterdamer Primaballerina Wiet Palar, die ihre Nastassia mit allem Reiz der Rätselhaftigkeit ausstattete, die Münchener Primaballerina Natascha Trofimova, deren Aglaja exakt marionettenhaft war, aber auch Harald Horn als in sich verstämmter Rogoschin“ (K.W. 1952). In dieser Aussage wird noch einmal die Verquickung von Expressivität und Bewegung, von Darstellung und Tanztechnik deutlich.

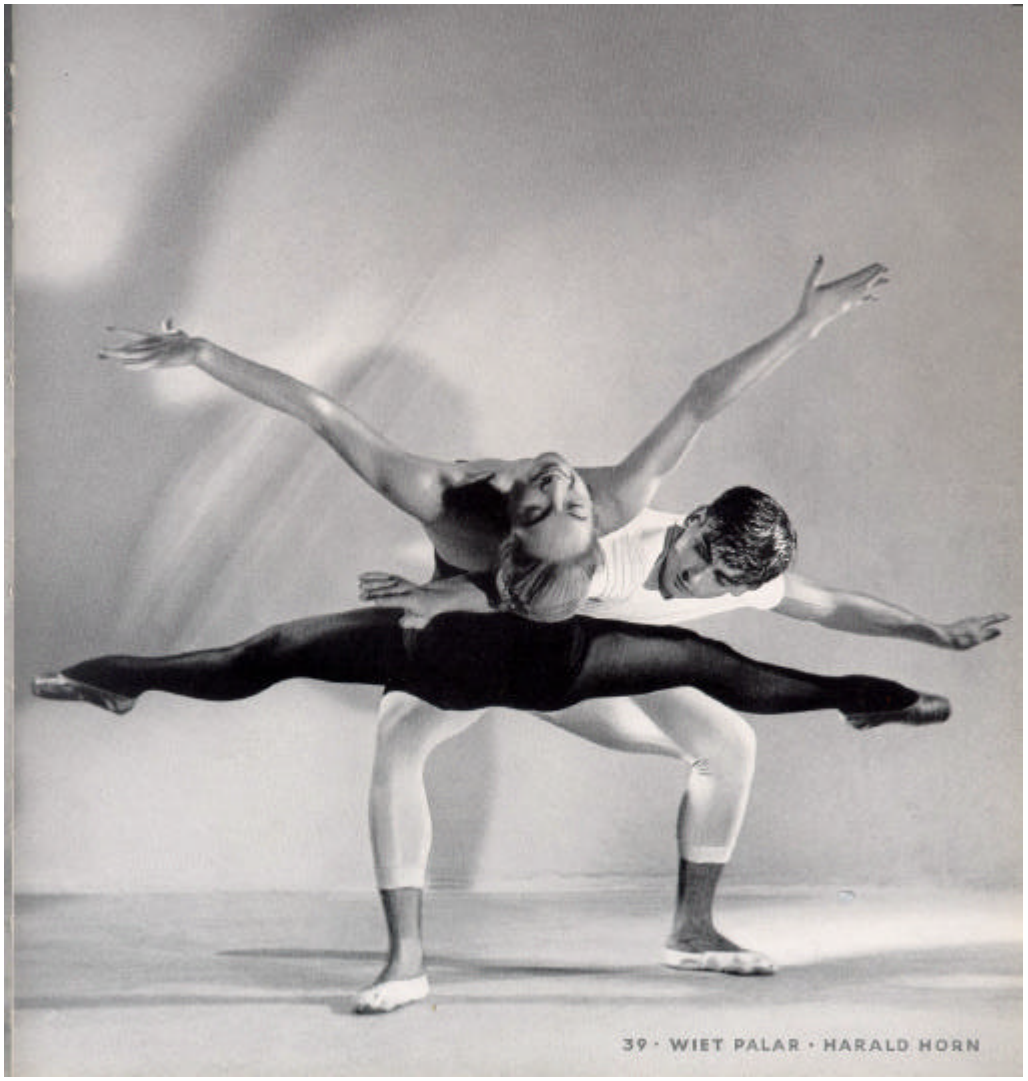


Abbildung 21 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn)

Eine Pose, die die Beziehung Rogoshin-Nastassia verdeutlicht: Rogoshin trägt Nastassia, doch in ihrem Körperkontakt zeigt sich ihre Beziehungslosigkeit. Nastassia scheint extatisch zu schweben, doch mit den Händen kann Rogoshin seine Geliebte nicht halten, er greift wie an ihr vorbei – sie ist eher eingeklemmt, denn wirklich gehalten .

Eine Hervorhebung expressiver Anteile der Choreographie, bzw. expressiver Gestik der Tänzerinnen und Tänzer ist in den Rezensionen nicht besonders zu verzeichnen. Das „hohe... Maß an Expressivität“ (Zivier 3.9.1952), das hier unterstrichen wird, ist selbstverständliches Element gerade der bislang von Tatjana Gsovsky in den fünf Jahren ihrer Staatsopernzeit präsentierten Arbeiten. Es relativiert sich erst im Zuge eines Vergleichs mit ausländischen Pro-

duktionen, die ab 1952 vermehrt andere, weniger expressive, mehr den Akzent auf die choreographischen Strukturen legenden Produktionen vorstellen.

Das Bühnenbild, die Requisiten und die Kostüme bilden neben der Bewegung und der Sprache ein drittes Element der Mehrschichtigkeit der Darstellung. Die Inszenierung mißt der Benutzung der Ausstattung in ihrer Symbolsprache eine bedeutende Rolle zu, sie ist zu einem großen Teil von der Bühnenausstattung abhängig (vgl. rt./Stuttgarter Zeitung 1952).
„Ganz aus der Sicht des Werkes heraus hatte der französische Gastbühnenbildner Jean-Pierre Ponnelle seine großartigen surrealistisch-abstrakten Bild-Aphorismen entworfen.“ (Kurier 1952)

Abbildung 22 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Tänzer)

Mit Bändern wird die Art verdeutlicht, wie Nastassia die Männer am ‚Gängelband’ hält.

Die intensive Einbindung von Gegenständen in das Geschehen, die Verknüpfung der Requisiten in die tänzerischen Aktionen, verstärken die Symbolik des

verwendeten Objektes und führen den Zuschauern eine Aussage direkt vor: So z.B. die Verwendung von Bändern, die die sich findenden und aneinander gebundenen Menschen veranschaulichen, Räder als Zeichen der Tortur und Qualen, von oben herabhängende Seile als Mittel vergeblicher Erhöhung, eine durchsichtige Glocke zur Verdeutlichung der Abschirmung und Unnahbarkeit, eine Longe, um die Gängelung einer Person zu beschreiben, goldene Bälle als Symbole für Reichtum sowie schwarz gekleidete Personen mit Zifferblättern vor den Gesichtern als Sinnbild der Vergänglichkeit, die zusammen ein „makabres, symbolbeladenes, ja symbolüberladenes, fast masochistisches Maskenspiel...“ (Kurier 1952) bilden. Symbol und Mystik greifen nach Herbert Graf fortgesetzt ineinander über oder sind nicht mehr voneinander scheidbar (vgl. Graf 1952,191).

Die in schwarze Trikots gekleideten, auch das Gesicht schwarz verhüllten Männer als wesenlose und beziehungslose Verkörperung des Hasses deuten hier bereits eine Idee an, die Tatjana Gsovsky zwei Jahre später in *Pelleas und Melisande* mit der expliziten Darstellung der ganz in weiß gekleidet seelischen Gestalten weiter entwickelt.
Die surrealistischen Visionen Tatjana Gsovskys in der ersten Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Ponnelle realisiert, erfordern gerade 1952 vom Publikum eine große Konzentration und persönliche Anteilnahme, damit in der persönlichen Interpretation aus den Zeichen und dem Geschehen auf der Bühne der subjektive Bedeutungshintergrund herausgelesen werden kann.
„Immer wieder muß der Intellekt die Verbindung vom Zeichen, vom Symbol zu dem gemeinten Sinn suchen, der sich in unmittelbarer Anschauung offenbaren müßte. Einige Szenen waren ihr mit starker Eindruckskraft gelungen und rechtfertigen den mehrfach losbrechenden, anhaltenden Beifall, so etwa, wenn Mischkin die schwankende Nastassia im Geist in die Zeit ihrer Kindheit entführt, um sie vor der Versuchung, Rogoschin zu folgen, zu bewahren. Hier wurde das Zeichen – Nastassia gleitet von einer sie emportragenden Schaukel in die Arme Rogoshins herab – unmittelbar sinnfällig.“ (K.W. 1952,290f)

Die von Solisten des Philharmonischen Orchesters gespielte Musik von Hans Werner Henze ist für Tatjana Gsovsky der erste Versuch im Umgang mit der Zwölftonmusik. Ursprünglich war Werner Egk als Komponist vorgesehen (vgl. Gsovsky 28.8.1952), mit dessen musikalischer Diktion sie schon seit ihrer Zusammenarbeit in Leipzig 1942 für das Ballett *Joan von Zarissa* vertraut ist.

Da etliche Szenen auf jede musikalische Begleitung verzichten, wird der Text statt dessen durch eine bewußt rhythmische Form der Rezitation für die Tänzer-Darsteller zur tänzerischen Grundlage.
Die Wirkung der Musik auf das Publikum ist nach Mitteilung verschiedener Zeitzeugen aufgrund ihrer Atonalität irritierend, macht jedoch das Besondere dieser Inszenierung, d.h. dieses Stils aus.

Diese Produktion *Der Idiot*, vom 1.9.1952, von mir als das erste Beispiel des Ballettschaffens von Tatjana Gsovsky im ‚Berliner Stil' gewählt, zeigt einige Uneinheitlichkeiten, und ist deshalb als ein noch nicht ganz ausgereiftes Werk ihrer stilistischen Handschrift zu bewerten. So sind u.a. der dramaturgische Bruch des symbolhaften zweiten Bildes als Zirkusarena zu nennen; anschließend werden wieder Schauplätze des Romans für die Inszenierung gewählt. Eine in späteren Produktionen so gelungene Weise, Szenen ohne Pause ineinander übergehen zu lassen und dabei keine Verzögerungen durch Umbauten herbeizuführen, ist hier noch nicht erreicht. Auch eine nicht immer geglückte Interaktion von Text und Bewegung, als ein von einigen Rezensenten erwähnter Aspekt (vgl. rt/Stuttgarter Nachrichten 1952; Pfeiffer 1952), läßt diese Produktion als nicht abgerundet erscheinen. In einem Interview bewertet Tatjana Gsovsky selbst diese Choreographie als „...nicht ganz zu Ende gedacht ..., weil eine Übereinstimmung zwischen Wort und tanzender Bewegung nicht vollends gelungen wäre. (Kopie vorhanden, 1953) Dennoch kommt Erich Anspach zu dem Schluß: „Von der enervierenden Musik des jungen Neutöners Hans Werner Henze (...), den kühnen Bühnenbildern Jean-Pierre Ponnelles und der unerschöpflichen Fülle szenarischer Einfälle unterstrichen, verschmolzen die Visionen Tatjana Gsovskys in Tanz und Gebärde mit dem gesprochenen Wort Myschkins zur absoluten Einheit" (1952).

Abbildung 23 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn)

Ein weiteres Beispiel für die bildhafte Umsetzung eines emotionalen Momentes des Geschehens: Fast hingebungsvoll liegt Rogoshin mit seinem Kopf an Nastassias ‚Herz', erklärt ihr seine Liebe, während sie ihn ihren ganzen Druck spüren läßt.

Die von Tatjana Gsovsky am 8.1.1960 inszenierte zweite Version des Balletts *Der Idiot* in einer Neufassung auf etwas mehr als eine Stunde komprimiert,

soll an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden. Durch die Verwendung eines neuen Textes zerbricht die von ihr gesuchte Einheit von Text und Choreographie, die sprachliche Vorlage stellt in seiner Lyrik einen selbständigen, eher der Musik zuzuordnenden Teil einer in sich nicht mehr einheitlichen Produktion dar. Sie ist dadurch nicht mehr als ein klares Beispiel des ‚Berliner Stils' einzuordnen.

C.II. Das Ballett *Der Mohr von Venedig*

Am 17.9.1956 erlebt das Ballett *Der Mohr von Venedig* an der Städtischen Oper als Festwochenbeitrag seine Premiere.

Die Uraufführung dieses Balletts nach der Komposition von Boris Blacher findet 1955 an der Staatsoper Wien in der Version Erika Hankas statt. Das von ihr verfaßte Libretto nimmt eine Novelle aus der Chronik der Republik Venedig zur Grundlage, das wiederum die Grundlage des weltberühmten Dramas Shakespeares ist. Die Handlung beginnt bei ihr mit der Ermordung Desdemonas, danach erlebt Othello rückschauend die ganze Tragödie in acht Bildern (vgl. Blacher 1956).
Tatjana Gsovsky verzichtet in ihrer Version ein Jahr später auf die Darstellung des Mordes im Prolog und gestaltet ein Ballett in sechs Bildern; der Prolog und das erste Bild werden zusammengefaßt (vgl. Programmheft der Premiere). Außerdem läßt sie die musikalischen Ritornelle unausgestaltet und erhebt dadurch die Musik aus der ausschließlichen Begleitung bzw. Unterstützung des Bühnengeschehens, indem sie in diesen Momenten den Fokus der Aufmerksamkeit auf die Musik richtet - aus ihnen werden „Monologe der Seelen, in denen sich quälende Zweifel zu zerrüttenden Erschütterungen steigern, um sich dann im getanzten Drama zu entladen" (Prilipp 1956).
Der Akzent, den Tatjana Gsovsky in ihre Interpretation dieses Stoffes legt, wird bereits im Prolog deutlich: die Darstellung eines Mordes und Selbstmordes durch Intrigen inszeniert und durch Eifersucht evoziert. Indem Tatjana Gsovsky die Tragödie radikal auf die Weg-Nachzeichnung des verlorenen Taschentuches verkürzt, es wird damit zum „Leitmotiv des Tanzdramas" (Kroll 1956), mündet das Geschehen in die Darstellung qualvoller Visionen Othellos von der Untreue seiner Frau. Die ausschließlich psychologisch hergeleiteten Aktionen und Reaktionen bestimmen den dramaturgischen Ablauf.

Abbildung 24 - *Der Mohr von Venedig* (Gisela Deege, Gert Reinholm)

In dieser Pose drückt sich die ganze hingebunsvolle Unterstützung Desdemonas aus. Sie trägt den rechten Arm Othellos, eine Last, die sie fast in die Knie zwingt.

Tatjana Gsovsky fokussiert die in dieser Tragödie vorhandenen Themen Eros und Thanatos, und beleuchtet sie facettenreich. Es geht ihr wieder um die Darstellung des gefühlvollen Moments jeder einzelnen Szene und seine Wirkung auf das Miteinander der agierenden Menschen, um den Beziehungskonflikt, der sich an den Emotionen entzündet und verdeutlicht.

Nach Meinung von Hans Rausching setzt Tatjana Gsovsky das Othello-Schicksal in Beziehung zur Umwelt, in dem Othello nicht selbst, sondern die Welt ihm zum Schicksal wird (vgl. Rausching 1956). In ähnlicher Weise betont Beda Prillip, daß in der Darstellung des Othello „die fürstliche Hoheit des außergewöhnlichen Menschen, gemischt mit dem Tasten des Fremdlings in einer ihm unverständlichen Welt, mit dem Getriebenwerden in ausweglose Verzweiflung“ (Prilipp 1956) dargestellt wird.

Durch die Veranschaulichung des scheinbar aussichtslosen Problems des Andersseins eines farbigen Menschen in einer ihn abweisenden Umwelt, erhält dieses Ballett eine politische Intention, die Tatjana Gsovskys humanistische Ideen aufs Neue verdeutlichen.

Die Realisation der Handlungsdramaturgie zeigt: Der Prolog dient dazu, im Voraus vor dem Vorhang im Kegel des Verfolgerscheinwerfers in einer zeitgerafften Stationen-Folge das Gerüst der Tragödie vorzustellen. Auf finsterer Bühne erscheinen in den Lichtkreisen Othello, Desdemona, Jago, Emilia, Cassio, und Bianca, und „in gemessenem Reigen der Figuren wandert das Taschentuch, die Ursache des verhängnisvollen Irrtums, von Hand zu Hand, Desdemona verschwindet in der Dunkelheit, Othello bleibt einsam in der Leere zurück. Dann erst beginnt das Drama, die Geschichte von der unseligen Liebe des Mohren wird mit fast Shakespearscher Breite, vielleicht gar zu deutlich und ausführlich erzählt. Aber das Magische, das sich schon in jenem Prolog anzeigte, drängt sich in Traum- und Symbolszenen immer wieder vor und verklammert die Episoden des Spiels“ (Oehlmann 1956).

Nach diesem Prolog, der die ‚Tatsachen‘ der Geschichte darstellt, sowie dem Nachtbild des Sturms als Auftakt, setzt nach Einschätzung von Beda Prilipp die ganze Dynamik erst in den folgenden Bildern ein, in der sich die „Leidenschaften entzünden und die Menschen überwältigen, schwelende Glut beim Fest im Schloß, Gipfel in den Halluzinationen des schon im Chaos versinkenden Othello, der sein Weib in den Armen des andern, des Weißen, zu sehen glaubt und erst die Schemen, dann die schlafende Gattin erwürgt“ (1956).

Gerade diese Schlußszene ist der Choreographin nach Beurteilung Sabina Lietzmanns überzeugend gelungen: „Bestechend und mit fast artistischem Raffinement Othellos Schlußvision, die ihm Desdemonas Gestalt in ständig neuen Verkörperungen in Cassios Armen vorgaukelt und ihn zu ständig wiederholten Morden zwingt – ein typischer Gsovsky-Einfall, der nur in so vollkommender szenischer Darstellung vor undelikater Wirkung bewahrt bleibt“ (Lietzmann 1956).

In einer „fast überzüchteter Präzision“ (Lietzmann 1956) in der die Handlung abrollt, hat nach Horst Koegler Tatjana Gsovsky das dramaturgische Gewicht so sehr verlagert, daß Jago zu einer Nebenfigur wird und Cassio tatsächlich als ernsthafter Nebenbuhler Othellos erscheint. Außerdem beurteilt er die Rolle der Bianca als übermäßig ausgebaut zu einem „Kabinettstück einer mit den verschiedensten technischen Finessen wohlvertrauten Kurtisane“ (1956,103f). Weiter führt er aus: „...Sie (Tatjana Gsovsky, M.H.) läßt den großen Eifersuchts-Pas seul Othellos und die Augenblicks-Sekunde vor der Ermordung Desdemonas mittels des Cocteauschen Spiegeltricks unmerklich ins Surrealistische hinübergleiten und gewinnt dem Ballett dadurch eine ganz neue Dimension.(...) Dabei ist ihr, trotz einiger Längen, ein erregendes, mitreißendes Stück modernen Tanztheaters großen Formats gelungen, das mir bedeutend Shakespear-näher scheint, als ihr früherer ‚Hamlet‘“ (1956,103f).
Im Januar 1960 wird *Der Mohr von Venedig* für das ‚Berliner Ballett‘ wiederaufgenommen. Diese auf einen kurzen Prolog und ein Bild reduzierte Fassung, stellt eine der konsequentesten dramaturgischen Realisationen eines Balletts im ‚Berliner Stil‘ dar.

Die Verwendung der Klassischen Tanztechnik befindet sich in diesem Ballett in einem besonders ausgewogenen Verhältnis zu den darstellenden expressiven Anteilen. Die Zustandsbilder sind mittels pantomimischer Anteile miteinander verbunden, doch gleiten die Figuren nicht, wie Werner Oehlmann betont, ins Pantomimische hinüber, sondern leben von tänzerischer Inspiration (vgl. 1956). Damit tritt auch die Komponente der Expressivität, ein Merkmal des ‚Berliner Stils‘, in diesem Ballett nicht vordergründig in Erscheinung, sondern ist auf den Inhalt und die Darsteller abgestimmt, so daß Sabina Lietzmann hervorhebt, Tatjana Gsovskys Phantasie habe der tänzerischen Expression nicht mehr an Bild-Symbolkraft aufgegeben, als sie auszudrücken vermag (vgl. Lietzmann 1956).

Abbildung 25 - *Der Mohr von Venedig* (Gisela Deege, Gert Reinholm)

Die Beziehung von Othello zu Desdemona drückt sich in dieser akrobatischen Pose aus: Sie ist nicht mehr Unterstützung für ihn, sondern eine Belastung. Nur noch eine Hand verbindet sie beide. Desdemona scheint ihm fast schon zu entgleiten.

Das Ballett *Der Mohr von Venedig* als „erregender Beitrag modernen Tanztheaters, wo selbst die Bühnenbilder und Kostüme Jean-Pierre Ponnelles mitzutanzen schienen“ (Koegler 1956), steht in seinem überzeugenden Ergebnis für eine gereifte und vollendete Zusammenarbeit zwischen Tatjana Gsovsky und dem Bühnen- bzw. Kostümbildner Jean Pierre Ponnelle.

„Ponnelles Bühnenbild ist die „schönste, gleichermaßen kluge wie aufregende Dekoration, die wir in den letzten Jahren in Berlin sahen: (...) zugleich gegenständlich und abstrakt.“ (Rausching 1956)

Abbildung 26 - *Der Mohr von Venedig (*Gisela Deege, Gert Reinholm)

Surrealistisches Bühnenbild von Jean Pierre Ponnelle

Ein gemalter Zwischenvorhang zeigt ein schräg nach oben gekipptes Schachbrett aus dem heraus sich das Haupt eines farbigen Mannes mit verbundenen Augen und eine Hand in rotem Handschuh emporheben. Im

Sturmbild hängen schwankende Strickleitern, bauschen sich Stoffbahnen im Sturm, später pendeln vom Himmel Säulenstümpfe mit den stilisierten Markuslöwen, ein Taubenschwarm ist erstarrt über einen Hänger verteilt gemalt und das Totenbett steht unter einem zerrissenen Baldachin.

„Ich habe niemals ein Bühnenbild gesehen," sagt Horst Koegler, „das wie dieses schon selbst tänzerische Aktion war, ohne deswegen den eigentlichen Tanz in den Hintergrund zu drängen" (1956,103).

Nach Sabina Lietzmann entsprechen diese sparsamen Ausführungen des Bühnenbildes der Musik von Boris Blacher und den tänzerischen Ausführungen Tatjana Gsovskys vollkommen (vgl. 1956). Inspiration von Seiten der Choreographin und eigene Impulse durch den Bühnenbildner scheinen gerade in dieser Arbeit eine gelungene Synthese gefunden zu haben. Jean Pierre Ponnelle erinnert sich „wie es dazu kam Venedig überhaupt zu symbolisieren mit einem Schwarm von Tauben, die für mich also wie der Piazza San Marco waren. Und diese Tauben umschwärmen diesen Löwen von Venedig. Und das z.B. hat sie sofort akzeptiert, fand es auch, daß es eine absolute Ballettdekoration war" (Ponnelle WDR 1985).

Dieses Bühnenbild, mit seinen unterschiedlichen Elementen ist nach Werner Oehlmann „alles Schöpfung einer Phantasie, die überlieferte Formen des sinnenhaften Theaters zu surrealistischen Chiffren verwandelt und verspielt" (1956). Es ist im Ergebnis ein „Dali-Effekt in farbkräftigem Moll" (Lietzmann 1956) mit „surrealistischen Chiffren" (Oehlmann 1956) und in seiner künstlerischen Qualität und Einzigartigkeit doch zugleich unverzichtbarer Bestandteil dieses Balletts. Es zeichnet sich für den ‚Berliner Stil'durch seine gelungenen Integration in das Tanzgeschehen aus.

Auch der Gebrauch von Requisiten, sonst von Tatjana Gsovsky in manch anderen Werken in einem Übermaß verwendet, ist hier aufs äußerste beschränkt, bleibt verständlich, sinnvoll und konstruktiv, ein Teil der Handlung (vgl. Lietzmann 1956).

Die Musik zu dem Ballett *Der Mohr von Venedig* ist keine gemeinsame Kreation von Tatjana Gsovsky mit dem Komponisten Boris Blacher; er hatte sie bereits ein Jahr zuvor für die Uraufführung am 29.11.1955 an der Staatsoper Wien komponiert, doch Tatjana Gsovsky hat alle Freiheiten, sich die Musik für ihre Bedürfnisse zuzuschneiden; auch das trägt zu der Geschlossenheit dieser Produktion bei.

Die „tropfende grollende dynamisch aufreizende Partitur" (Lietzmann 1956) zum Ballett *Der Mohr von Venedig* entspricht der typischen Handschrift Boris

Blachers und korrespondiert vollkommen mit den tänzerischen Chiffren Tatjana Gsovskys (vgl. Lietzmann 1956). Es ist eine intensiv illustrierende Musik, die das Geschehen bis ins letzte Detail verdeutlicht, „so daß man sich, von folternden Überlegungen nach dem Sinn des Geschehens befreit“ (Götting 1961). In den Ritornellen z.B. nimmt Boris Blacher den psychischen Grundton wie Mitleid, Eifersucht, Enttäuschung usw. des vorherigen Bildes wieder auf, und gestaltet es, unabhängig vom soeben gesehenen szenischen Geschehen, mit rein musikalischen Mitteln (vgl. Rufer zitiert in AdK 1993,112).
Die folgenden Äußerungen von Erwin Kroll verdeutlichen die in der Musik zu findenden Qualitäten, die mit den tänzerischen Bewegungen bzw. der Gesamtinszenierung eine Einheit ermöglichen: „Blachers Musik begleitet nicht das körperliche Tänzerische der Vorgänge, sondern dringt in ihren innersten Sinn, an ihre seelischen Triebfedern. Sie gibt sich floskelhaft, ist aber von starker Eindringlichkeit und kehrt immer wieder zu sparsamer Linienführung zurück.(...) Blachers Musik deutet Hintergründiges aus, indem sie andeutet“ (1956).

Die Gesamtschau der Rezensionen zeigt einen fast einstimmigen Lobgesang auf diese Leistung Tatjana Gsovskys als ein Werk, das Hans Rausching in seiner Aufführung als „vollendet“ bezeichnet (vgl. 1956). Es stellt sich in seiner Dichte und Eigenart als eine Gesamtkomposition dar, die tänzerische und gestalterische Mittel zu einem vollkommenen Ganzen verschmelzen und mit „dem großartigen Dreiklang Musik, Tanz, Bühnenbild, erfüllt von hintergründiger Symbolik“ (Prilipp 1956) als eine der gelungensten Choreographien Tatjana Gsovskys im ‚Berliner Stil‘ bezeichnet werden kann. Diese Vollendung schlägt sich in einer ‚Sprachlosigkeit‘ der Rezensenten wieder, die Bewunderung und Anerkennung läßt kaum Kritikpunkte aufleuchten.

C.III. Das Ballett *Tristan*

Das letzte Ballett im ‚Berliner Stil' *Tristan* hat am 10. Oktober 1965 als einziger tänzerischer Festwochenbeitrag an der Deutschen Oper Berlin seine Premiere. Nach Klaus Geitel, war es ein lang gehegter Plan Tatjana Gsovskys, dieses Thema zu einem Ballettdrama zu formen; bereits 1953 erzählte sie ihm von diesem Vorhaben (vgl. Geitel 1965). Es ist gleichzeitig das Abschiedswerk Tatjana Gsovskys, die die Deutsche Oper als Chefchoreographin verläßt und sich nach zwanzig Jahren choreographischer Tätigkeit in Berlin ausschließlich pädagogischen Aufgaben zuwenden will. Boris Blacher komponiert die Musik.

Mit *Tristan* wird von Tatjana Gsovsky an der Deutschen Oper nach längerer Zeit wieder ein Stoff der Weltliteratur verarbeitet. „Es ist zu begrüßen", sagt Beda Prilipp, „daß man sich wieder einmal für ein Handlungsballett für Ballett d'action, entschieden hat, und damit die Linie fortsetzt, die durch lange, von großen Erfolgen gekrönte Jahre für Berlin maßgebend war" (1965).

Tatjana Gsovsky wählt für das Ballett den Titel *Tristan*, und lenkt damit den Fokus auf die Gestalt des Mannes in diesem Liebesdrama; das kann, als ihr letztes gemeinsames Werk, als eine Anerkennung und Danksagung für ihren langjährigen Protagonisten Gert Reinholm verstanden werden. Er nimmt mit diesem Ballett auch gleichzeitig seinen Abschied als Tänzer von der Bühne.

Dramaturgisch gestaltet Tatjana Gsovsky dieses Ballett aus dem von Gottfried von Straßburg um die Wende des 13. Jahrhunderts zusammengefügten Epos des alten Spielmannsliedes von ‚Tristan und Isolde', jenem „dunkle(n) Lied von der Allmacht der Liebe, die die ihr Verfallenen, von ihr Verzauberten aus den Gewohnheiten und Ordnungen des Lebens hinaus in den bergenden Hafen des Todes treibt" (Oehlmann 1965). Entgegen der Opernversion von Richard Wagner greift Tatjana Gsovsky auf ältere Quellen zurück.

Sie beginnt dieses Ballett von ca. 60 minütiger Spieldauer mit einem Prolog, auf den fünf Bilder folgen. *Tristan* ist keines „von Shakespeares schlagkräftiger Dramaturgie vorgeformten Ballette" (Oehlmann 1965); scheinbar lose werden die Bilder aneinandergereiht, sie schildern in einer eher episch-deskriptiven Weise die Liebe der beiden Menschen, deren Tod die alleinige Bestimmung zu sein scheint. Eine eigentliche ansteigende, kulminierende und abfallende dramatische Linie ist dabei nicht auszumachen (vgl. Steinbeck 1965).

Im Prolog stellt Tatjana Gsovsky „mit der Deutlichkeit von Schachfiguren" die „sich vermischenden, durchkreuzenden Lebenskreis(e) König Markes und ...

Isoldes und Tristans dar“ (Burde 1965). Diese statische Darstellung wechselnder Konstellationen mündet in das 1.Bild.

Die Anordnung der Bilder läßt dramaturgische Intentionen erkennen. Dietrich Steinbeck spricht von einer „Symetrie, die die epische Offenheit schließt“ (Steinbeck 1965). Dadurch wird eine inhaltliche Ausgewogenheit gewährleistet. So entspricht das 1.Bild, „das in orgiastischen Rituellen zur Feier der Sonnenwende die urwüchsige-naturhafte Ungebundenheit im Wesen Isoldes spiegelt“ dem 5.Bild, „in dessen Karnevalstreiben, dem Pandämonium der aufgeklärten Zivilisation, sich die Liebenden verlieren und der Tod als allein noch mögliche Konjunktur so widersprüchlicher Lebensfülle Wirklichkeit und Maske ineinander aufgehen läßt“ (Steinbeck 1965). Das 2.Bild, *‚Kurneval, auf dem Hofe König Markes‘*, und das 4.Bild, *‚Auf dem Schloß Tanjöl in Kurneval‘*, sind analog einander zugeordnet. Das 3.Bild, *‚Auf dem Schiff‘*, mit dem Untergrund des sich ewig verändernden Meeres auf dem sich die Wandlung von Tristan und Isolde zu einem sich auf ewig liebenden Paares vollzieht, steht in der Mitte des Ablaufes. Diese Konzeption des Balletts gibt der inhaltlichen Anordnung eine Ausgewogenheit.

Ein Zwischenspiel nach dem 4.Bild, spiegelt in einem Trio von Tristan, Isolde und Marke den Gleichklang der Gedankenwelt der beiden Liebenden wieder (vgl. Freytag 1965). Es steht an dieser Stelle in der Handlung für die Vision von vielen Jahren der Trennung Tristans und Isoldes, ihrer starken liebenden Verbundenheit und der Unmöglichkeit des Königs, das Herz Isoldes zu gewinnen.

Nach Beda Prilipp entspricht der Schluß des Stückes, mit dem als Narr verkleideten Tristan, der, in dem Wunsch sich der Geliebten zu nähern, seinen Tod findet, den frühen Fassungen der Saga, „die keine Todessehnsucht kennen, sondern nur das gewaltsame Zerbrechen schicksalgefügter Bande“ (Prilipp 1965). Diese „Verdische Idee, die Tragödie hinter der Maske eines ausgelassenen Narrenspiels zu vollenden“ (Limmert, Erich 1965), nimmt der Tragödie den Sensationsschluß, läßt Tristans Tod im karnevalistischen Treiben als einen besonders tragischen Moment aufscheinen. Das Ende ist nicht für alle überzeugend, so daß Walter Kaul dazu rät: „Tatjana Gsovsky sollte sich unbedingt einen prägnanteren Schluß einfallen lassen“ (1965).

Der Liebestrank, das den Fortgang der Handlung bestimmende Element der Saga, steht mit dem 3.Bild im Zentrum des Geschehens.

Abbildung 27 - *Tristan* (Didi Carli, Gert Reinholm)

Während Isolde entschlossen den Kelch zum Trinken ansetzt, ist Tristan von ihr abgewandt: ahnt er die folgenden Geschehnisse voraus ? Ihre Verbindung zeigt sich ausschließlich durch einen eher lose erscheinenden Kontakt mit seiner linken Hand.

Im Zubereiten des Trankes liefert Brangäne „eine fesselnde Charakterstudie ..., sie tanzt quasi einen beschwörenden ‚Pas de deux' mit dem Trank, dessen geheimnisvolle Magie ihrer Wachsamkeit übereignet ist" (Steinbeck 1965).

„Ich hätte eigentlich sehr gern auf den Liebestrank, auf das Gefäß, auf das Trinken verzichtet", sagt Tatjana Gsovsky in einem Interview anläßlich der Premiere. „Ich habe es nicht gewagt, weil ich eine gewisse Treue der Legende erhalten wollte. Mir wäre es lieber, wenn sie mich fragen, der Page kommt, bringt einen Kreis, singt sein Lied, und das ist die Verzauberung" (Gsovsky WDR 1985).

Dieser blinde Knabe, der das Liebespaar umkreist, symbolisiert nach Rudolf Brendemühl neben dem Zaubertrank den höllisch-lustvollen Zwang zur Vereinigung von Tristan und Isolde“ (Brendemühl 1965), zugleich spiegelt sich, nach Dietrich Steinbeck, in der Figur des blinden Kindes jene Blindheit für das eigene Schicksal, wie sie in der Erzählung durch das Motiv des Liebestrankes symbolisiert wird (vgl. Steinbeck 10.10.1965).
Brangäne, die im Ballett die Rolle einer Wächterin, nicht nur über den Trank, auch über Isolde einnimmt, erscheint immer wieder hinter ihr und spiegelt deren Reaktionen durch die eigenen wieder, die Liebende dadurch ‚beschattend‘ (vgl. Steinbeck 1965).

Wie oben erwähnt, kann Tatjana Gsovsky nicht auf die dramaturgischen Raffinessen der Shakespearedramen zurückgreifen, sie ist viel weniger noch als bei den Shapespeare-Balletten *Hamlet* und *Othello*, wie Dietrich Steinbeck sagt, „an den ‚Facts‘, den äußeren Daten des Handlungsverlaufes interessiert“ (Steinbeck 1965). Sie kann und muß sich für das Ballett *Tristan* gemäß ihres Verständnisses von ‚Zustandsdramatik‘ auf die Darstellung der inneren Bewegtheit konzentrieren, um die Beweggründe der agierenden Personen als roten Faden der Geschehnisse zu verdeutlichen. *Tristan* zeugt als letztes Beispiel im ‚Berliner Stil‘ noch einmal für die enge Verknüpfung von Dramaturgie, Emotionalität und Bewegung/Expressivität, so daß Dietrich Steinbeck zu dem Schluß kommt: „Der Tanz will nicht Darstellungsmittel einer logischen Bewegung der Handlung sein, sondern die ‚alogische‘ Bewegtheit der Seele nachzeichnen, in welcher Aktionen und Ereignisse angelegt sind, und sich begründen“ (1965).
Zur Kennzeichnung der Rolle der Isolde sagt Tatjana Gsovsky z.B.: “Mir ist wichtig, den Charakter Isoldes zu zeigen, eines heidnischen, wilden, leidenschaftlichen und angstlosen Mädchens, die nichts später von Sünde weiß. Isolde ist keine Betrügerin. Sie hält nur ihre Liebe für sündlos zu Tristan“ (Gsovsky WDR 1985).
Das Drama bietet Tatjana Gsovsky wieder Gelegenheit anhand der Person Isolde den Konflikt eines Menschen darzustellen, die im Spannungsverhältnis zwischen zwei Menschen steht, sich der Unmöglichkeit ihrer Liebe bewußt ist und sich dem unweigerlichen Fortgang der Dramatik nicht durch eigene Handlung entziehen kann. Das zeigt Parallelen zu dem von ihr 12 Jahre zuvor choreographierten Ballett *Pelleas und Melisande*, in seiner aussichtlosen, gleichsam schicksalhaften tödlich endenden Lage auch mit den Werken *Ham-*

let und *Othello*. Diese Thematik findet sich in allen drei Balletten, die den Rahmen der choreographischen Tätigkeit Tatjana Gsovskys im ‚Berliner Stil' abstecken: *Hamlet – Othello – Tristan* als Grundthema wieder. Als wenn es ihr immerwährendes dramaturgischen Anliegen ist, Menschen in auswegslosen Lebenssituationen zu schildern, die, sich in Liebe verzehrend, durch ihr Handeln bzw. Nichthandeln ihrem eigenen schicksalhaften Tod wie zwangsläufig entgegenleben. Oder wie Dietrich Steinbeck sagt, sie zeichnet „Bildprotokoll(e) des seelischen Verhaltens einer kleinen Gruppe von Menschen gegenüber den unverstandenen ‚Befehlen' des mächtigeren Schicksalswillens" (1965).

Die Bildsprache Tatjana Gsovskys findet in dem Ballett *Tristan* zu einer inszenatorischen Geschlossenheit. Posen, Gruppenkonstellationen und Szenenbilder, die ‚Bildhaftigkeit', gliedern sich durch ihre Sinnfälligkeit in diesem "imposant bewegenden Bilderbogen" (Brendemühl 1965) zu einem anschaulichen Gesamtkontext, und zeigen aufs Neue ihre Verwendung als eine wesentliche Komponente des ‚Berliner Stils', unverzichtbarer Bestandteil für ein Verständnis des Geschehens. „Die szenische Phantasie der Gsovsky", sagt Walter Kaul, „ist und bleibt phänomenal" (1965).

Die synthetische Verwendung, sowohl des klassischen Ballettschrittmaterials als auch Elemente des ‚freien Tanzes', ist gleich bedeutend für die Arbeiten Tatjana Gsovskys geworden. Auch in diesem Ballett - „Tristan auf der Spitze" (Burde 1965) - ist der klassische Schrittkodex die Basis. Im Vergleich zu früheren Produktionen wird ihr diese synthetische Vorgehensweise nicht mehr durchgängig als unzeitgemäß angelastet, sondern zum Teil dessen Gelingen im Dienste der dramaturgisch-choreographischen Intentionen hervorgehoben. Dietrich Steinbeck urteilt jedoch, dass jene zu einer Einheit aus Klassischem Ballett und Expressivität verschmolzene Bewegungssprache Tatjana Gsovskys in diesem Werk nicht gelungen ist. Er hätte sich eine deutlichere Konturierung des Bewegungsduktus gewünscht, denn manches bleibt „skizzenhaft undeutlich", und es mangelt an einer präzisen „Durchzeichnung der wie mit weichem Bleistift hingeworfenen Bewegungslinien" (1965).

Die folgende Äußerung verdeutlicht jedoch aufs Neue die Unkenntnis des Unterschiedes zwischen dem Ausdruckstanz deutscher und russischer Ausprägung eines großen Teils der Rezensenten: „In der choreographischen Empfindung herrschte eine glänzende Verbindung der klassisch-akademischen Stilrichtung mit dem modernen Ausdruckstanz" (Limmert 1965).

Hervorgehoben wird, daß es Tatjana Gsovsky gelungen ist, für jeden Protagonisten einen eigenen Bewegungsduktus zu finden, der die verschiedenen inneren Seelenzustände spiegelt (vgl. Geleng 1991), derart die individuellen Charaktere hervorhebt und die Konflikt- und Spannungsverhältnisse der agierenden Personen in den Begegnungen durch die Bewegungen anschaulich hervorhebt.

So ist z.B. der zur Bewahrung der Tradition verpflichtete König Marke ganz statuarisch angelegt, mit geraden Linien, ruhigen Schritten, und abgemessener Führung von Arm und Körper, die seine Erscheinung umgrenzen (vgl. Steinbeck 1965). Der Intrigant Melot wird durch federnde Sprünge und „gleißend-ungreifbarer Drehung“ charakterisiert (Steinbeck 1965). Das entspricht einer eher traditionellen Darstellungsart und Typisierung und korrespondiert mit der musikalischen Charakterisierung mittels Leitmotiven von Boris Blacher.

Daß das klassische Ballett die Basis, jedoch niemals reiner Selbstzweck einer tanztechnischen Selbstdarstellung ist, zeigt im besonderen Maße die Gestaltung der Rolle der Brangäne. In ihrem ‚Pas de deux‘ mit dem Liebestrank vertraut Tatjana Gsovsky ganz auf das klassische Vokabular, behält jedoch nur dort seinen Wert und Bedeutung für die zu zeichnende Figur, wo die Form nicht auf Kosten des dramatisch-wahrhaftigen Ausdrucks geht (vgl. Steinbeck 1965).

Auch für Tristan und Isolde kommt der klassische Formenkanon nur insofern zum Einsatz, als er nicht der Intention der Charakterisierung der Rollen bzw. der Fortführung der dramatischen Handlung im Wege steht. So steht z.B. Isolde auf Spitze, wird jedoch von Tristan wenn nötig aus der Achse geschoben; sie steht in Arabesque vor Tristan, um sich danach an seinen Hals zu hängen, er sinkt unter ihrer Last zu Boden. Die klassische Pose des Passé Isoldes auf Spitze von Tristan langsam um die Achse bewegt, dient dazu, in Bewegung die Regungen der Herzen der beiden Menschen sichtbar zu machen. Sie haben gerade den Liebestrank zu sich genommen, die Wirkung der Verzauberung setzt ein, und, einem pulsierenden Herzen gleich, zeigt sich eine tranceartige Anziehung und Entfernung der Körper. Der Ursprung des Schrittes ist erkennbar, ihre Aussageintention bestimmt den Charakter.

Abbildung 28 - *Tristan* (Didi Carli, Gert Reinholm)

In dieser Haltung der beiden Liebenden zeigt sich im gleichen Moment die tiefe Zuneigung Isoldes und sehnsuchtvolles Streben an einen anderen Ort.

In dem „zu abstrakter Erotik geronnenen Pas de deux von Tristan und Isolde“ (Ruppel 1965) greift Tatjana Gsovsky zur Darstellung der Seelenzustände auf expressive Mittel zurück, und überschreitet damit notwendigerweise den Schrittkodex des Balletts: „Tatjana Gsovsky läßt das Liebesdrama tänzerisch zumeist voll ausspielen und so ergeben sich vor allem in den Pas de deux der Liebenden (...) Längen, in denen die tänzerischen Aktionen zugunsten pantomimisch-inbrünstiger Gestik schweigen muß“ (Burde 1965).

Die Inszenierung der verkörperten Seelenzustände als zentrale Aufgabe, läßt die Choreographin nach dem jeweiligen adäquaten Mittel der Verdeutlichung suchen und setzt die so gewonnenen expressiven Formen gegeneinander: „Das Pathos des Königs (...) erstarrte expressiv. Ihm waren unvermittelt die melodisch schwingenden Linien des Liebespaares entgegengesetzt“ (Kaul 1965).
Nach Dietrich Steinbeck bewährt sich gerade in den „Tanz-Duetten“ unterschiedlichster Art die Fähigkeit Tatjana Gsovskys, bestimmte seelische Situationen ganz unmittelbar in Bewegung umgesetzt sichtbar zu machen (vgl. Steinbeck 1965). Sie gehören für ihn „zu den choreographischen Glücksfällen des Abends“ (1965) .

Für ihre letzte Arbeit im ‚Berliner Stil‘, *Tristan* (1965), ihrer vorletzten Choreographie überhaupt, präsentiert Tatjana Gsovsky mit Jacques Camurati einen unbekannten Bühnen- und Kostümbildner, der sich, wie Ingvelde Geleng es ausdrückt, „optisch auf eine archaische Traumwelt ohne allzu genaue historische Begrenzung fixiert“ (Geleng 1965). Metallgebilde bzw. rote und weiße Segel, werden in offenen Verwandlungen heruntergelassen und versinnbildlichen z.B. einen Stammbaum mit sechs Kronen und einen leeren Zweig für Markes fehlenden Erben, einen nächtlichen Park, eine Harfe oder ein Schiff (vgl. 1965). Die bevorzugte Bühnengestaltung Tatjana Gsovskys für ihre Produktionen im ‚Berliner Stil‘, die schwarze Bühne mit einigen variablen Dekorteilen, die sich in das choreographische Geschehen integrieren und es durch eigene Akzente in ihrem Bedeutungszusammenhang symbolisch unterstützen, wird auch in diesem Ballett verwendet. Nach Gert Reinholm ist in der sparsamen Verwendung von Segel und dem in den Raum gestellten Podest, Tatjana Gsovskys Verzicht auf Dekoration und dekorativen Raum zu erkennen (vgl. Reinholm 1993).
Auch wenn Werner Oehlmann sagt: „Die choreographische Gestaltung, in leichten, verwandlungsfähigen, nach Art von Mobiles im Bühnenraum schwebenden Dekors und farbenprächtigen Kostümen Jacques Camuratis, verschmolz das chorisch-atmosphärische mit dem solistisch-intimen Element zu vollkommener poetischer Einheit“ (1965), gelingt es nicht mittels der Ausstattung das tänzerische Geschehen zu unterstützen. Die Ausstattung bleibt eher ein Bühnendekors. Die Kooperation mit Jacques Camurati kann sich, den Rezensionen folgend, nicht mit der kongenialen Zusammenarbeit mit Jean Pierre Ponnelle messen.

Laut Dietrich Steinbeck kann die Bühnengestaltung nicht den Intentionen Tatjana Gsovskys genügen. Hier findet, wie er ausführt, kein Zusammenklang der künstlerischen Mittel statt. In diesem Ballett kann der Bühnenbildner mit seinen Mitteln nicht dem Anspruch Tatjana Gsovskys gerecht werden, die den Bühnenraum nicht als Handlungsraum versteht, sondern als ein alles Geschehen bestimmenden Schicksalsraum begreift (vgl. Steinbeck 1965,170).

Die 1951 begonnene kreative musikalisch-dramaturgische Kooperation von Boris Blacher und Tatjana Gsovsky kommt mit *Tristan* als letztes gemeinsames Werk zu einem Abschluß.
Als Basis hat Tatjana Gsovsky ein französisches Volkslied vorgeschlagen, das Boris Blacher elektronisch verarbeitet (vgl. Reinholm 1993).
Daß sie sich auch in diesem Ballett wieder auf einer gleichen künstlerischen Ebene bewegen, beschreibt insbesondere Erich Limmert: „Man spürte in jedem Bild die enge geistig-schöpferische Zusammenarbeit der Librettistin mit dem Komponisten“ (Limmert 1965). Musik und Choreographie, Szene und Lied sind zum Teil eng miteinander verwoben und spiegeln das Bestreben Tatjana Gsovskys wieder, die sinnliche Wahrnehmung des Gesamtgeschehens in den Dienst der Inszenierung zu stellen, so z.B. in der Szene mit dem blinden Pagen Paranis, der ein burgundisches Liebeslied vorträgt, und damit musikalische und szenische Funktionen verbindet.
In Blachers letzter Ballettkomposition Tristan herrscht überall die extreme Sparsamkeit, die sich der Inszenierung unterordnet und gleichzeitig verbindet. Hans-Heinz Stuckenschmidt sagt, daß man die Musiksprache Blachers „nach dem ersten Takt erkennt. Einflüsse anderer Musiker sind kaum mehr vorhanden; hingegen ist die Klangsprache spürbar durch den Umgang mit elektronischen Prozeduren gewandelt worden“ (1985,45). Durchsichtig bis zur Sparsamkeit instrumentiert, erkennt man nach Rudolf Bauer den echten Blacher (vgl. 1965), der als Reverenz vor Wagner die dramatische Idee der Leitmotiv-Technik verwendet (vgl. Geleng 1965); Tatjana Gsovskys Zuordnung von Schritten bzw. Bewegungen zu bestimmten Charakteren korrespondiert mit Blachers musikalischen Intentionen. Für die lose Aneinanderreihung von Tatjana Gsovskys Szenen verwendet er „suggestive Klangfolien, die in sich auf formale Geschlossenheit verzichten“ (Steinbeck Nov. 1965), es sind musikalische Folien, vor denen die tänzerischen Aktionen sich artikulieren können (vgl. Burde 1965). Diese Musik, die laut Heinz Joachim ausschließlich der

Szene dient und keine absolute Bedeutung beansprucht, ist eminent tänzerisch erfunden (vgl. 1965).

In der Beurteilung der Komposition durch die Kritiker gehen die Meinungen zum Teil deutlich auseinander. Dietrich Steinbeck hebt z.B. hervor: “Keine der früheren Ballettmusiken scheint mehr als diese auf den Tanz hin komponiert; im reinen Hörbild ist das Visuelle mitangelegt, die Choreographie markiert gleichsam die letzte Station des musikalischen Schaffensprozesses“ (Steinbeck Nov. 1965). Und an derer Stelle wird in dieser Ballettmusik Blachers insgesamt ein Zusammenklang mit der Choreographie „eine totale Einheit von rhythmischen und bewegungsmäßigen Strukturen, von tonfarblicher und pantomimischer Symbolik erreicht. Seine Musik will nicht außerhalb des Tanzdramas stehen; sie ist aber auch nicht die Dienerin der tänzerischen Aktion oder des mimischen Ausdrucks allein, sondern sie stimuliert diesen wie jene zu einer künstlerischen Höhensphäre, in der das nüchterne Licht des Tages verlischt und die Nacht der Poesie herabsinkt“ (Kaul 1965).

Doch andere Rezensenten sind der Meinung, daß Boris Blacher sich in seiner musikalischen Zurückhaltung zu sehr untergeordnet hat und damit nicht einen gleichwertigen Beitrag für eine Ausgewogenheit der Inszenierung beigesteuert hat. Nach Rudolf Brendemühl ist diese Komposition alles andere als Ballettmusik und lenkt dadurch eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die choreographische Leistung (vgl. Brendemühl 1965). In diesem Sinne sagt auch Werner Freytag: „Boris Blachers Musik zu Tatjana Gsovskys Tanzschöpfung ‚Tristan‘ ist mehr als dürftig. Von der Ausdruckskraft seiner Ballettmusik zu ‚Hamlet‘ oder ‚Othello‘ ist sie weit entfernt. Obwohl Blacher hier ein großes Orchester beschäftigt, dürfte er in diesem ‚Tristan‘ seinem hinlänglich bekannten Hang zu klanglicher Askese doch zu sehr nachgegeben haben“(Freytag 1965).

In der Gesamtbetrachtung des Balletts *Tristan* überzeugt dieses Werk nicht in gleicher Weise, wie *Der Mohr von Venedig*. Dramaturgie, Choreographie, Musik und Bühnenbild finden nicht zu einer bestechenden Einheit, und geben nach Dietrich Steinbeck eher ein etwas verwaschenes Gesamtbild (vgl. Steinbeck 1965).

Beispielhaft für die recht unterschiedliche Aufnahme dieser Choreographie, deren Erfolg sich sicherlich zum Teil aus der Tatsache nährt, daß Tatjana Gsovsky mit ihr ihren Abschied als Chefchoreographin nimmt, sei hier Erich Limmert angeführt: „So ist es auf eine weitgehend überzeugende Weise gelungen, durch das Medium der dramatischen Tanzbilder, der Pantomime, des

klassischen Balletts etwas von dem unaussprechbaren Charakter, dem visionären Kosmos der alten ‚Tristan'-Tragödie sinnlich wahrnehmbar zu machen" (Limmert 1965).

Zusammenfassung

Meine vorangegangenen Untersuchungen hatten zum Ziel, das ‚Dramatische Ballett', respektive den ‚Berliner Stil' Tatjana Gsovskys als ein choreographisches Phänomen des Zwanzigsten Jahrhunderts aufzuzeigen, herzuleiten und die Bestandteile zu analysieren, um dadurch seine choreographische Eigenart zu bestätigen. Die visuellen und akustischen Zeichen des klassischen Tanzes als theatrale Gestaltungsform konnten durch die Theorie Fischer-Lichtes differenziert werden; sie wurden für die spezielle Untersuchung des Phänomens des Klassischen Balletts um den Aspekt der Dramaturgie ergänzt.

Der erste Teil, mit den biographischen Forschungen im Rahmen der stilbildenden Grundlagenermittlung, erbringt als Fazit den direkten Zusammenhang mit dem Bewegungsunterricht und den choreographischen Tätigkeiten der Mutter und den späteren Arbeiten der Choreographin. Die aus diesem Unterricht entwickelte Bühnentanzform des ‚Plastischen Tanzes' und dessen prägnante Einflüsse durch die Prinzipien und Methode des Regisseurs K.S. Stanislawski sowie der Tänzerin Isadora Duncan, bilden einen wesentlichen Baustein zum Verständnis des Stils.
Im Weiteren wurde deutlich, wie die Auseinandersetzung mit der Situation des ‚deutschen Ausdruckstanzes' im Deutschland der Zwanziger Jahre zu der Einnahme einer polaren Haltung Tatjana Gsovskys führte, und sich für sie das Klassische Ballett als Basis ihres später entwickelnden choreographischen Stils festigte.
Ebenfalls ließ sich aufzeigen, wie sich schließlich nach einer Zeit der ‚Inkubation' und aufgrund politischer und kultureller Faktoren der ‚Berliner Stil' Anfang der Fünfziger Jahre gänzlich ausformen konnte. Die Anfangsjahre nach dem Zweiten Weltkrieg an der Staatsoper Berlin, sowie die inzwischen intensivierten pädagogischen Tätigkeiten der Choreographin, kommen der Stilrealisierung durch ihre choreographischen Entwicklungen, einer einheitlichen Pädagogik und dem großen Reservoir an selbst geschulten Nachwuchstänzern zugute.

Der zweite Teil der Arbeit zeigte die politischen Bedingungen und dessen Beeinflussung der kulturellen Entwicklungen der Fünfziger Jahre als Begünstigung der Stilausprägungen. Eingebettet in die Darstellung der Entwicklung des Klassischen Balletts in Berlin, veranschaulichte die Untersuchung die

verschiedenen Komponenten des ‚Stils' anhand einzelner Ballette als Zeiterscheinung.

Die Ergebnisse lassen sich mit folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Neben der Betrachtung der verschiedenen Elemente des ‚Berliner Stils' unter qualitativen Gesichtspunkten, stellt im Ergebnis die Erfassung dieses Stils als Inszenierungsstil einen wesentlichen Kernpunkt meiner Analyse dar. Tatjana Gsovsky läßt sich mit ihren choreographischen Tätigkeiten am besten begreifen, wenn sie aus dem Blickwinkel einer Regisseurin verstanden wird. Sie inszeniert ihre Ballette aus einem totalen Theaterverständnis heraus, indem sie nicht so sehr die tänzerischen Bewegungen als Grundlage ihrer Ballette begreift. Den Tanz versteht Tatjana Gsovsky als einen von vielen Teilen, deren Realisation sie alle von Beginn an beeinflußt und derart zu einer Geschlossenheit der Inszenierung beiträgt. Ihr Inszenierungsstil verlangt eine komplexe, umfassende Sicht des Bühnengeschehens mit seinen Einzelteilen, die erst in der Summe das Eigentliche des ‚Berliner Stils' ausmachen. Ein einzelnes Element davon, für sich beurteilt, wird der Bezeichnung nicht gerecht: Der ‚Berliner Stil' integriert die Gesamtheit der Bühnenereignisse: **Bewegung** - **Dramaturgie** - **Bildhaftigkeit** - **Expressivität** – **Bühnengestaltung**. Die einzelnen Elemente sind miteinander verwoben und voneinander abhängig. Insofern ist der ‚Berliner Stil' mehr als ein choreographischer Stil – Es ist eine **theatrale Sichtweise** und der sich daraus ergebenen Realisation von Tanz im Theater, von Tanz als ein Element des Theaters zur Visualisierung dramatischer Themen.

In diesem Sinne kommt Jürgen Nitschmann auch zu seiner Einschätzung von Tatjana Gsovskys Lebenswerk und ihrer Einordnung in die Reihe von Regisseuren und Theaterreformern und nicht in die Reihe von Choreographinnen und Choreographen: „Sie verstand ihr Tanztheater als Teil des universellen, grenzüberschreitenden Theaters, brach die engen ästhetischen Grenzen des überkommenen Balletts auf und formte erregende neue Tanzdramen. Ihr Name ist einzuordnen in die Reihe um Reinhardt, Stanislawski, Meiyerhold und Brecht" (Nitschmann 1993). Ihr gelingt damit dem Tanz eine bereichernde Dimension zu eröffnen, die das Spezifische dieser vom Klassischen Ballett geprägten Epoche ausmacht.

2. Die Betrachtung des Tanzverständnisses Tatjana Gsovskys sowie ihrer tanztechnischen Grundlage erbringt eine Zuordnung zu den Vertretern des ‚Synthetischen Tanzes' bzw. der Entwicklungen des Klassischen Balletts im Rußland zu Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts.
3. Außerdem ergibt die Untersuchung die Existenz einer charakteristischen ‚Bildhaftigkeit' Tatjana Gsovskys, die die handlungsdramaturgischen Aussagen unterstützen und sich durch ästhetische Ausgewogenheit auszeichnen. Diese dem ‚Berliner Stil' eigene bildhafte Sprache ist direkt auf die Arbeit ihrer Mutter Claudia Issatschenko zurückzuführen, zeigt dabei allerdings eine Erweiterung des Spektrums an Wirkung durch die zum Teil massive und irritierende Darstellung der psychischen Befindlichkeiten der Darsteller.
4. Die Untersuchung ergab weiter, daß Tatjana Gsovsky keine Vertreterin der Kunstströmung des Expressionismus ist, jedoch den klassischen Tanzschrittkodex mit einer expressiven Gestik verbindet. Dadurch erhält der ‚Berliner Stil' eine individuelle Prägung.

Punkt 2., 3. und 4. ergeben: Die im ‚Berliner Stil' verwendete Tanztechnik, als synthetische Formung aus Klassischem Ballett und freien Bewegungen, die Verwendung von Posen und Gruppierung der Tänzer und deren Expressivität sind insgesamt als Weiterentwicklung der Tanzausformungen zu bewerten, die ausschließlich im Rußland der vor- und nachrevolutionären Zeit vorzufinden sind.

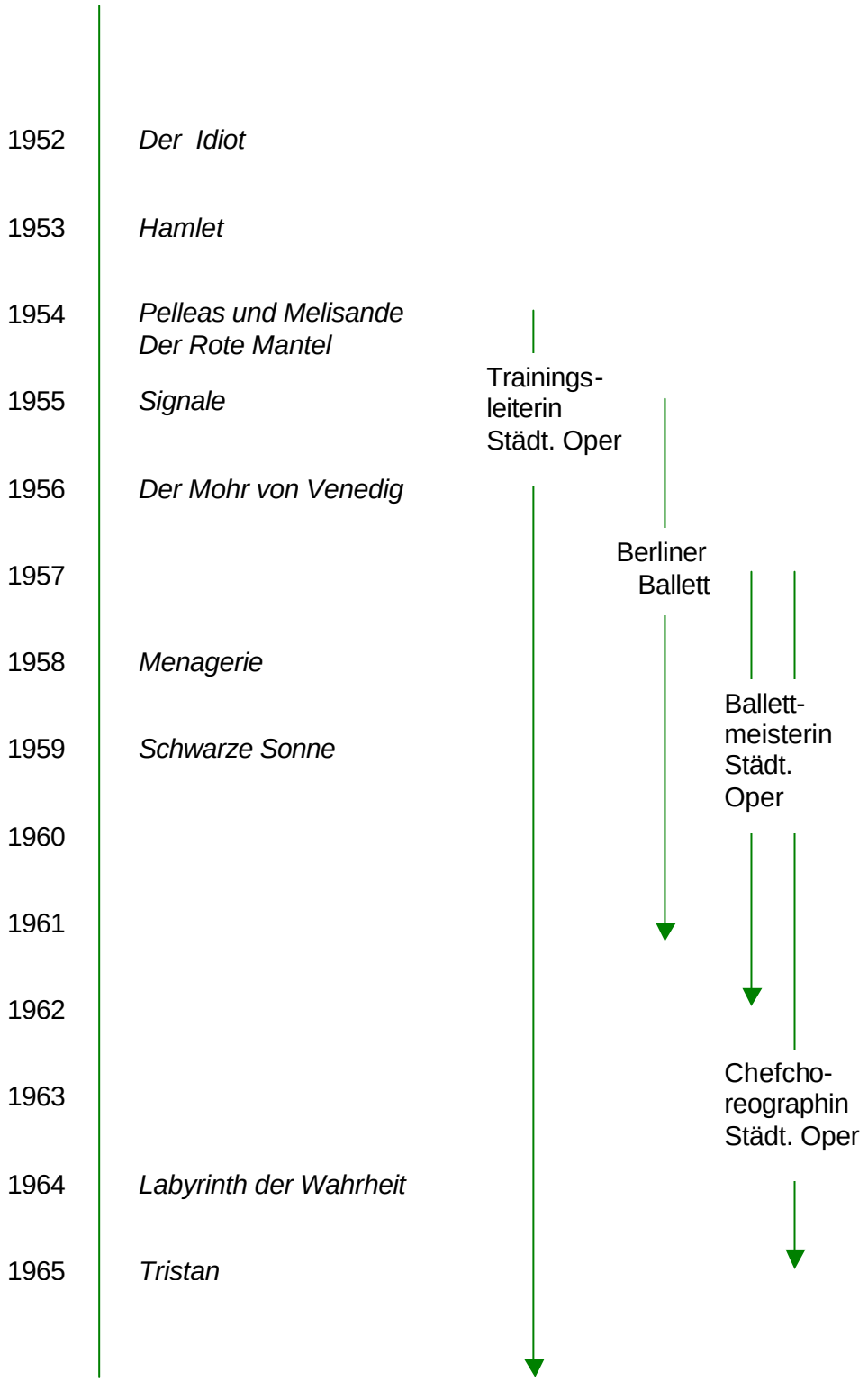
Als ein zentrales Ergebnis meiner Arbeit erwies sich Tatjana Gsovskys offenkundige Akzentuierung ihrer Handlungsdramaturgie auf die tiefenpsychologischen Schwerpunkte, die von Freud mit Eros und Thanatos benannt wurden. Tatjana Gsovsky hat mit ihrem 'Dramatischen Ballett' dem Tanz eine Form präsentiert, die eine knappe, an den emotionellen Gehalten der Charaktere orientierten Dramaturgie zeigt. Die Dramaturgie als eine Komponente des ‚Berliner Stils' herauszustellen, erfolgt aufgrund der Gegebenheit, daß Tatjana Gsovsky aus den literarischen Vorlagen heraus ihre eigene Handlungsdramaturgien entwickelt. In der Darstellung dieser Themen zeigt sich Tatjana Gsovskys Modernität am deutlichsten. Sie erfordern eine veränderte Umgangsweise mit den in 2., 3. und 4. genannten Aspekten und bringen u.a. der klassischen Tanztechnik Weiterentwicklung in den Aussagen. Die Aufbereitung verschiedener Themen der Weltliteratur unter diesem speziellen Fokus geben ihren Werken eine eigentümliche und aktuelle Note. Es geht ihr bei ihren Inszenierungen weit weniger um die 'Worte' als um deren 'Sinn' und

drängte damit auf lebendes und zeitnahes Ballett-Theater (vgl. Steinbeck 1993).
Für ihre Inszenierungen ist die integrative Verwendung der von ihr mit beeinflußten Bühnenbilder, Kostüme, Requisiten sowie der Musik stilprägend. Dabei hat sich gezeigt, daß die Bühnenbilder zum großen Teil Attribute der surrealistischen Kunstströmung aufweisen, und die Requisiten durch Tatjana Gsovsky symbolisch eingesetzt werden.
Als spezifisch für den ‚Berliner Stil' zeigt sich die Verwendung moderner, zumeist atonaler Musik und ihre auffällige Unterordnung unter die choreographischen Absichten Tatjana Gsovskys.

Im dritten Teil dieser Untersuchung wurde versucht alle den ‚Berliner Stil' ausmachenden Komponenten, anhand des ersten, des mittleren und des letzten Werkes, in seiner Komplexität aufzuzeigen. Das vorhandene Manuskript des Ballettes *Der Idiot* hat das in besonderer Weise ermöglicht und läßt den untersuchten ‚Berliner Stil' Tatjana Gsovskys als einen Inszenierungsstil deutlich werden.

Der ‚Berliner Stil' ist als Zeiterscheinung der Fünfziger Jahre überholt und derart unverwechselbar mit der Person der Choreographin verbunden, daß er nach ihrem Ausscheiden aus der Deutschen Oper Berlin 1965 keine Fortführung findet. Der Begriff ‚Dramatisches Ballett' ist mit Tatjana Gsovsky verknüpft wie der des ‚New-German-Dance' mit dem Namen der Mary Wigman.

Zeitschiene: Tatjana Gsovsky in Berlin 1952 - 1965



Bildverzeichnis

Abbildung 1 – *Hamlet* (Lieselotte Köster, Gert Reinholm) 122
Abbildung 2 - *Hamlet* (Gisela Deege, Gert Reinholm) 125
Abbildung 3 - *Hamlet* (Liselotte Köster, Gert Reinholm) 131
Abbildung 4 - *Pelleas und Melisande* (R. Köchermann, G. Deege, G. Reinholm) 152
Abbildung 5 - *Pelleas und Melisande* (Gisela Deege, Gert Reinholm) 153
Abbildung 6 - *Der Rote Mantel* (Gisela Deege) 159
Abbildung 7 - *Der Rote Mantel* (Erwin Bredow, Gisela Deege) 161
Abbildung 8 - *Signale* (Gert Reinholm, Svea Köller) 164
Abbildung 9 - *Signale* (Svea Köller, Gert Reinholm) 166
Abbildung 10 - *Menagerie* (Judith Dornys , Gert Reinholm, Wolfgang Leistner) 169
Abbildung 11 - *Schwarze Sonne* (Tana Herzberg, Gisela Deege) 173
Abbildung 12 - *Schwarze Sonne* (Tana Herzberg, Gert Reinholm) 175
Abbildung 13 - *Pelleas und Melisande* 203
Abbildung 14 - *Menagerie* (Gert Reinholm, Judith Dornys) 205
Abbildung 15 - *Schwarze* Sonne (mitte: T. Herzberg, rechts: G. Deege) 206
Abbildung 16 - *Labyrinth der Wahrheit* (Didi Carli, Rudolf Holz) 242
Abbildung 17 - *Labyrinth der Wahrheit* (Didi Carli, Klaus Beelitz) 244
Abbildung 18 - *Labyrinth der Wahrheit* (Klaus Beelitz, Rudolf Holz) 245
Abbildung 19 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn) 263
Abbildung 20 - *Der Idiot* (Harald Horn, Wiet Palar) 279
Abbildung 21 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn) 281
Abbildung 22 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Tänzer) 282
Abbildung 23 - *Der Idiot* (Wiet Palar, Harald Horn) 285
Abbildung 24 - *Der Mohr von Venedig* (Gisela Deege, Gert Reinholm) 287
Abbildung 25 - *Der Mohr von Venedig* (Gisela Deege, Gert Reinholm) 290
Abbildung 26 - *Der Mohr von Venedig (*Gisela Deege, Gert Reinholm) 291
Abbildung 27 - *Tristan* (Didi Carli, Gert Reinholm) 296
Abbildung 28 - *Tristan* (Didi Carli, Gert Reinholm) 300

Abbildungen 16, 17, 18 von Foto **Rama**
Alle anderen Abbildungen von Siegfried Enkelmann
Sämtliche Fotos: Tanzarchiv Köln

Werksverzeichnis

1935	Juan (m: Chr. W. Gluck) Slawische Tänze (m: A. Dvorak)	Stadttheater Essen
1936	Landsknechte UA (m: J. Weismann)	Stadttheater Essen
1938	Don Juan (m: R. Strauss) Romeo und Julia (m: P.Tschaikovsky) Slawische Tänze (m: A. Dvorak)	Schauspielhaus Berlin
1940	Goyescas (m: E. Granados)	Volksbühne Berlin
1942	Daphnis und Chloe UA (m: L. Spies) Der Liebeszauber (m: de Falla) Karneval (m: Robert Schumann)	Opernhaus Leipzig
1943	Joan v. Zarissa (m: W. Egk) Liebeszauber (m: de Falla) Die Liebenden von Verona UA (m: L. Spies) Kaleidoskop (m: B. Blacher) La Nuit (m : H. Sauguet) Catulli Carmina (m: C. Orff)	Opernhaus Leipzig
1944	Turandot UA (m: G.v. Einem)	Staatsoper Dresden
	Joan v. Zarissa UA (m: W. Egk)	Staatsoper München
1945	Dornröschen (m: P.Tschaikowsky)	J.-Fehling-Theater, Berlin
1946	Don Juan (m: Chr.W. Gluck) Daphnis und Chloe (m: M. Ravel) Bolero (m: M. Ravel) Der Pfeil UA (m: F. Walter) Nobilissima Visione EA (m: P. Hindemith) Petruschka (m: I. Strawinsky)	Deutsche Staatsoper Berlin
1947	Geist der Rose (m: C.M.v. Weber) Der Nachmittag eines Fauns (m:Debussy) Goyescas (m: E. Granados) Der Zauberladen (m: Gioachino Rossini/ A. Respighi)	Deutsche Staatsoper Berlin
1948	Romeo und Julia EA (m: S. Prokofieff)	Deutsche Staatsoper Berlin
1949	Prometheus (m: v. Beethoven) Dornröschen (m: P.Tschaikowsky) Don Quichote UA (m: L. Spies)	Deutsche Staatsoper Berlin
1950	Hohe Schule (m: P.Tschaikowsky)	Deutsche Staatsoper Berlin
1950	Joan von Zarissa (m: W. Egk) Ajedrez UA (m: A. Ginastera)	Teatro Colón, Argentinien
1951	Hamlet (m: B. Blacher) Romeo und Julia (m: S. Prokofieff)	Teatro Colón, Argentinien
1952	Apollon Musagète (m: I. Strawinsky) Der Idiot UA (m: H. W. Henze)	Berliner Ballett

1953	Chinesische Nachtigall UA (m: W. Egk) Trionfo di Afrodite UA (m: C. Orff)	Staatsoper München Mailänder Scala
	Choreomusica (m: W.A. Mozart) Hamlet (m: B. Blacher)	Städtische Oper Berlin
	Hamlet (m: B. Blacher)	Stuttgarter Staatstheater
1954	Pelleas und Melisande UA (m: M. Baumann) Der Rote Mantel UA (m: L. Nono) Bolero (m: M. Ravel)	Städtische Oper Berlin
	Les Noces (m: I. Strawinsky)	Mailänder Scala
1955	Orphée (m: F. Liszt) Dornröschen (m: P.Tschaikowsky)	Städtische Oper Berlin
	Ballade (m: E. v. Dohnányi) Signale UA (m: G. Klebe) Das Labyrinth/Theseus UA (m: Kl. Sonnenburg) Souvenirs/Der Reigen (m: J. Offenbach/Karlinsky) Orphée (m: Fr. Liszt)	Berliner Ballett
1956	Schwanensee (2.Akt) (m: P. Tschaikowsky) Der Mohr von Venedig (m: B. Blacher)	Städtische Oper Berlin
	Fleurenville UA (m: G. Klebe) Das Tor UA (m: H.-Fr. Hartig) Sinfonische Variationen (m: R. Schumann) Schneewittchen (m: W.A. Mozart)	Berliner Ballett
	Mavra (m: I. Stravinsky)	Mailänder Scala
1957	Die Kameliendame UA (m: H. Sauguet) Kapitel IV/Kain UA (m: P. Sandloff) Aschenbrödel (m: H.-J. Wunderlich)	Berliner Ballett
1958	Medusa EA (m: G.v. Einem) Agon (m: I. Strawinsky) Joan von Zarissa (m: W. Egk) Apollon Musagète (m: I. Strawinskij) Die letzte Blume UA (m: N. Nabokov) Menagerie UA (m: G. Klebe)	Städtische Oper Berlin
	Pinocchio (m: P. Sandloff)	Berliner Ballett
1959	Abraxas (m: W. Egk) Agon (m: I. Strawinskij)	Städtische Bühnen Frankfurt
	Undine (m: H. W. Henze) Schwarze Sonne UA (m: Fr. Hartig)	Städtische Oper Berlin
	Der Idiot Neufassung (m: H. W. Henze)	Berliner Ballett

1960	La Valse (m: M. Ravel) Paean UA (m: R.Gassmann/O.Sala) Romeo und Julia (m: S. Prokofjew)	Städtische Oper Berlin
	Sie sieben Todsünden EA (m: K. Weill) Mouvements (m: W. Fortner) Dornröschen (m: P. Tschaikowsky)	Städtische Bühnen Frankfurt
	Prometheus (m: L.v. Beethoven)	Berliner Ballett
	Die Kameliendame (m: H. Sauguet)	Grand Opera Paris
1961	Die Tat (Raskolnikow) UA (m: H. Heiss)	Berliner Ballett
	Les Illuminations (m: B. Britten) Les Noces (m: I. Strawinsky) Etudes (m: P.I. Tschaikowsky) Mohr von Venedig (m: B. Blacher) Carmina Burana (m: C. Orff) Hamlet (m: B. Blacher)	Städtische Oper Berlin
	Etudes Rhythmiques (m: H. Wunderlich). Der Rote Mantel (m: L. Nono) Goyescas (m: E. Granados)	Städtische Bühnen Frankfurt
1962	Rätsel der Sphinx (m: H. Sauguet) Vier Nachtstücke nach Goya (m: E. Granados)	Deutsche Oper Berlin
	In der Strafkolonie (m: E. Hartung)	Akademie der Künste, Berlin
	Orphée (m: I. Strawinsky)	Städtische Bühnen Frankfurt
	Der Mohr von Venedig (m: B. Blacher) Abraxas (m: W. Egk)	Teatro Colón, Argentinien
1963	Hamlet (m: B. Blacher)	Deutsche Oper Berlin
	Undine (m: H. W. Henze) Bolero (m: M. Ravel) Les Climats (m : E. Krenek) Carmina Burana (m: C. Orff) Menagerie (m: G. Klebe)	Städtische Bühnen Frankfurt
1964	Die sieben Todsünden der Kleinbürger (m: B.Brecht/K.Weill) Labyrinth der Wahrheit (m: E. Varèse)	Deutsche Oper Berlin
	Les Noces (m: I. Strawinsky)	Städtische Bühnen Frankfurt
	Der Mohr von Venedig (m: B. Blacher) Labyrinth der Wahrheit (m: E. Varèse)	Teatro Colón, Argentinien
1965	Capriccio UA (m: R. Liebermann) Tristan UA (m: B. Blacher)	Deutsche Oper Berlin
	Joan von Zarissa (m: W. Egk)	Städtische Bühnen Frankfurt

1966	Klassische Suite (m: A. Glasunow) Die Kameliendame (m: H. Sauguet)	Städtische Bühnen Frankfurt
1975	Raymonda (m: A. Glasunow)	Deutsche Oper Berlin

Anhang

Pelleas und Melisande

Inhaltsangabe aus dem Programmheft der Premiere am 20.9.1954

1.Bild :
Die Handlung des Balletts spielt sich auf zwei Ebenen ab. Auf der einen begeben sich die realen Geschehnisse, auf der anderen treten die Seelen der Hauptgestalten in Aktion.
Der Schloßherr Golaud sitzt in seine Patience vertieft, am Kartentisch, während seine Schwester Geneviève sich mit einer Pistole im Scheibenschießen übt. Am Flügel sitzt Melisande, Gaulods Frau. Lustlos gleiten ihre Finger über die Tasten. Ignolde, das Töchterchen Golauds, beschäftigt sich damit, einen Ball an die Wand zu werfen und wieder aufzufangen. Über der ganzen Szene liegt eine schwer definierbare Stimmung lähmender Alltäglichkeit, die durch das Eintreten Pelleas' unterbrochen wird. Als Pelleas und Melisande hinter dem Rücken Golauds zum ersten Mal die Augen zueinander heben, treten beider seelische Figuren auf den Plan und tanzen einen leidenschaftlichen Liebestanz. Auch Golauds Seele erscheint, lauscht an beider Herzen und schöpft Verdacht. Golaud selber erhebt sich und nimmt Pelleas mit sich: Geneviève führt Melisande durch das Schloß und ermahnt sie herrisch, sich den alten Schloßgesetzen zu fügen. Allein gelassen, hat Melisande eine schreckliche Vision: die Klavieretüden, die sie täglich übt, verkörpern sich und dringen auf sie ein, und als sie gar noch von seltsamen Wesen –halb „Figuren des Schlosses", halb architektonische Gebilde – bedrängt wird, stürzt sie ohnmächtig zu Boden. Als Golaud und Pelleas zurückkehren, verschwinden die Visionen. Die beiden Männer helfen ihr vom Boden auf; sie steht reglos zwischen ihnen.

2.Bild:
Die Szene wiederholt sich auf der seelischen Ebene; es folgt das getanzte Drama einer Frau, deren Liebe zwischen zwei Männern schwankt.

3.Bild:
Pelleas und Melisande treffen einander an einem Brunnen in der Natur, deren Geschöpfe, Tiere wie Bäume, von lebendigen Wesen dargestellt werden. Melisande gibt Pelleas aus ihren Händen Wasser zu trinken, und während beider Seelen erscheinen, beginnen die beiden Liebenden auf der realen Ebene ein zunächst harmlos scheinendes Spiel mit Melisandes Ehering. Der fällt schließlich in den Brunnen, es entspinnt sich ein zarter Liebestanz, der durch einen Tanz der Naturwesen kontrapunktiert wird und in dessen Verlauf die Liebenden aneinander gefesselt werden. Plötzlich erscheint Ignolde, das ballspielende Kind Golauds. Die Liebenden können sich nicht mehr voneinander lösen, das Kind wirft seinen Ball nach ihnen und geht schluchzend davon.

4.Bild:
Melisande sitzt mit Golaud in der Schloßhalle. Er bemerkt das Fehlen des Eheringes und stellt seine Frau zur Rede. Es kommt zu einer heftigen Eifersuchtsszene, schließlich zu einer Züchtigung Melisandes. Das Kind tritt ins Zimmer und flüstert Golaud etwas ins Ohr. Er versucht, die Wahrheit aus Melisandes Augen herauszulesen und schließt sie, als ihm das mißlingt, in ein Zimmer ein. Pelleas taucht auf. Golaud weist ihn aus dem Haus und schlägt ihm die Bitte, sich von Melisande verabschieden zu dürfen, rundweg ab. Pelleas wendet sich gehorsam zur Türe, aber seine eigene Seele zwingt ihn, bei der Geliebten zu bleiben. Er bricht die Türe zu Melisandes Zimmer auf, die beiden Liebenden sinken einander in die Arme. Da fällt ein Schuß: Geneviève, die Hüterin der Gesetze des alten Schlosses, hat Pelleas, der die Gesetzestafeln mißachtete, niedergeschossen. Mit ihm stirbt Melisande, die ihn liebte. Im Hintergrund, auf der seelischen Handlungsebene, wird ein Gerichtshof sichtbar. Golaud tritt als Richter, Geneviève zugleich als Ankläger und Henker auf; als Zeugen für die Anklage erscheinen die Wesen des alten Schlosses. Die Seele Melisandes ruft die Wesen der Natur zu ihrer Entlastung, aber Geneviève fordert den Tod der Angeklagten.

Schon schwebt das Henkerbeil über Melisandes Nacken, als Golaud sich erhebt und Melisande freispricht. Die Wesen des alten Schlosses entlassen die Liebenden aus ihrem Bann und bilden ein Tor, durch das Pelleas und Melisande in die Unendlichkeit entschreiten.

Der Rote Mantel

Inhaltsangabe des Programmheftes der Premiere

1. Akt:
Im Hause Don Perlimplins, eines älteren, schon etwas kindisch gewordenen Mannes, der nie die Liebe kennengelernt hat, ist die Dienerin Marcolfa damit beschäftigt, die Kleider ihres Herrn auf einer lebensgroßen Puppe zu ordnen. Während Don Perlimplin beim Ankleiden hilft, geht Belisas Mutter über die Straße und verschwindet in der Türe unter dem Balkon ihres Hauses, auf dem Belisa selber erscheint. Die junge Schöne singt ein Lied von ungestillter Sehnsucht nach Glück und Liebe. Marcolfa macht ihren Herrn auf Belisa aufmerksam und gibt ihm genaue Anweisungen, wie er seine Werbung vorzubringen habe. Perlimplin, den die Liebe wie ein Blitz getroffen hat, erklärt Belisa seine Zuneigung. Marcolfa und Belisas Mutter führen die beiden zusammen; die Verlobung ist beschlossen. Allein geblieben, tanzt Perlimplin, zwischen Angst und Hoffnung schwankend, einen wirren Liebestanz.

2. Akt:
Perlimplin und Belisa betreten, von Marcolfa geführt, das Hochzeitsgemach, aber der schüchterne Perlimplin trifft keine Anstalten, sich ihr zu nähern. Belisa schläft schließlich enttäuscht ein. Zwei Kobolde ziehen einen Schleier über die Szenerie. Es bleibt offen, ob die folgenden Vorgänge Traum oder Wirklichkeit sind. Ein Zentaur, ein Neger und ein Mörder umwerben Belisa, die schließlich in einem symbolischen Akt erstochen wird. Die Kobolde nehmen den Schleier fort, Perlimplin erwacht als Gehörnter mit einem riesigen Geweih auf dem Kopfe.

3.Akt:
Perlimplin schreibt Belisa einen Brief und verkleidet sich mit Hilfe eines großen roten Mantels als Torero. Er will, da ihn die Liebe aufgerüttelt und so recht eigentlich erst zu einem fühlenden Menschen gemacht hat, auch Belisa des Glückes der Liebe und damit der Menschwerdung teilhaftig werden lassen. Sein Plan gelingt. Belisa erkennt den verkleideten Perlimplin nicht und eilt, ebenfalls von der Liebe in ihrem Innersten aufgerührt, dem vermeintlichen Torero nach. Als ihr Perlimplin ohne Verkleidung entgegentritt, stürzt sie verzweifelt zu Boden. Selig vor Glück küßt er die Spuren ihrer Tränen von seinen Fingern; denn Belisas Liebe gilt ja ihm, auch wenn sie einen anderen in ihm zu sehen glaubt. Sie gesteht ihm ihre Liebe zu dem „Unbekannten“. Er spielt ihr eine Eifersuchtskomödie vor und eilt fort, den fremden Mann im roten Mantel zu erstechen. Belisas Hilferufe kommen zu spät: eine in den roten Mantel eingewikkelte Gestalt fällt ihr in die Arme. Sie legt sich den riesigen blutigroten Mantel um die Schultern und geht langsam ab.
Die Gestalt der Dienerin Marcolfa bedarf einer besonderen Deutung. Sie wird im ersten Akt durch einen hochgewachsenen Mann, im zweiten durch eine Frau und im dritten Akt durch ein Kind dargestellt. Sie nimmt also von Akt zu Akt zwar an körperlichem Volumen ab, und zwar in dem Maße, wie mit der Menschwerdung Perlimplins seine Abhängigkeit von der Dienerin geringer wird.

Signale

Inhaltsangabe der 1.Fassung aus dem Programmheft der Premiere

I.
Nachts auf einem kleinen Bahnhof. Die Signale blinken in verwirrender Vielfalt. Ein Zug rollt an. Der Bahnwärter ist nicht auf seinem Posten, die Weiche nicht gestellt. Der Zug entgleist und zerschellt.
Der Bahnwärter ist unterdessen nach Hause gegangen, um zu sehen, was seine Frau treibe. Er findet das Haus leer, wartet auf sie und vergißt die Zeit. Schließlich kommt sie. Er fragt sie, wo sie gewesen sei. Sie bleibt verstockt, er schlägt sie. Sie fällt zu Boden. Als er den heranrasenden Zug hört, versteht er: die Katastrophe ist da. Vor seinem inneren Auge laufen die Geschehnisse der letzten Zeit noch einmal ab.

II.
Der Bahnhof ist klein, einsam und langweilig. Selten kommt ein Zug, selten steigt jemand aus. Die Frau des Bahnwärters blickt den wenigen Reisenden oft lange nach. Die Eifersucht des Bahnwärters verdichtet sich zu Zwangsvorstellungen: Er sieht seine Frau in den Armen eines Boxers. Die Vision quält ihn so, daß er seine Pflicht vergißt. Er versäumt es, die Weiche zu stellen und rennt wie ein Amokläufer nach Hause.

III.
Auf der kleinen Station gibt es kein Tanzlokal, kein Kino, keine Abwechslung. Sonntags sitzen der Bahnwärter und seine Frau in der öden Bahnhofswirtschaft, er hinter seiner Zeitung, sie träumend hinter ihrem halbleeren Glas. Ihm scheint es, als warte sie ständig auf irgendein Ereignis. Um sie zu erheitern, wirft er einen Groschen in den Musikautomaten, wird aber von einem einfahrenden Zuge abgerufen. Als er zurück kommt, tanzt sie einen entrückten Tanz. Sie wähnt sich von vielen Tänzern umgeben. Er will sie küssen, sie schreckt zusammen und weint. Da versteht er: Nicht ihm gilt das Lächeln auf ihren Lippen.

IV.
Die Handlung blendet wieder zurück. Der Bahnhofswärter erkennt das Ausmaß der Katastrophe. Er weiß, daß er büßen muß, läuft dem nächsten Zug entgegen und richtet sich selber.

Signale

Inhaltsangabe der 2. Fassung aus dem Programmheft

1.Bild
Rote und grüne Signale zerreißen die Nacht. Weltverloren liegt die kleine Station, wo der Bahnwärter mit seiner Frau lebt. Kein Kino, kein Tanzlokal – nichts ist da, was über die Eintönigkeit der Jahre hinweghelfen könnte. Nur eine öde Bahnhofswirtschaft, ein Musikautomat – hin und wieder ein anrollender Zug. Die Frau wartet auf irgend etwas, das geschehen könnte und nie geschieht.-
Aus dem Automaten erklingt eine Tanzmelodie. Von imaginären Tänzern umkreist, gibt sich die Frau einem wilden Tanz hin. Der Bahnwärter beginnt zu verstehen, daß in ihr Sehnsüchte schlummern, die sie von ihm trennen.

2.Bild
Die Einsicht des Bahnwärters verdichtet sich zur Zwangsvorstellung: Eines Tages hält ein Zug, ein Fremder steigt aus und um seine Frau ist es geschehen...Während der Arbeit überwältigt ihn die Idee, alles könnte schon geschehen sein, und er sieht seine Frau in den Armen des anderen. Die Vision ist so quälend, daß er seine Pflicht vergißt und wie ein Amokläufer nach Hause stürzt.

3.Bild
Er findet das Haus leer. Die Ahnung wird ihm zur Gewißheit. Die Zeit verrinnt...Als die Frau heimkehrt, tötet er sie. Das Anrollen des Zuges ruft ihn in die Wirklichkeit zurück. Die Weiche ist nicht umgestellt! Er rennt hinaus...

4.Bild
Es ist zu spät. Der Zug rast in die Katastrophe.

Menagerie

Inhaltsangabe aus dem Programmheft der Premiere

Die Geschichte der Lulu (nach Wedekinds Dramen „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“) ist die Geschichte eines Wesens, das naiv und elementar aus seinem Trieb heraus lebt. Lulu ist weder eine Kokotte noch eine Nymphomanin, sie scheint jenseits von Gut und Böse, ein Kind und ein Weib, das gleichsam unschuldig aus jeder Umarmung hervorgeht. Sie ist die „Nachwandlerin der Liebe“, wie sie Karl Kraus einmal bezeichnet hat. Durch ihre Liebesfähigkeit bannt sie die Männer in ihren Kreis. Sie lebt durch die Liebe und geht zugrunde, sobald sie gezwungen ist, v o n der Liebe zu leben.
Wie die Nummern eines Zirkusprogramms rollen die Bilder vor imaginären Zuschauern ab. Eine seltsame Reihe von Männern steigt in die „Manege“ und bildet die Situation auf dem Liebesweg des „Raubtiers“ Lulu.

Prolog
Der Zirkusdirektor kündet Lulu an und stellt sie vor. Am Rande der Manege werden die Männer sichtbar, die ihre Rolle im Leben Lulus spielen werden. Im Vordergrund Dr. Schön, der reife, überlegene Mann, der Gegenpol, auf den Lulu von Anfang an durch eine geheimnisvolle Liebesbeziehung bezogen ist.

1.Bild
Dr. Schön verheiratet Lulu an Dr. Goll, Typ des reichen, alten Mannes. Dieser läßt ein Porträt von Lulu malen. Schwarz, der Maler, Typ des romantischen Künstlers, verliebt sich leidenschaftlich in sein Modell. Lulu entflieht ihm zunächst, verspottet ihn, ergibt sich aber dann in seine Liebe. Dr. Goll überrascht die beiden und bricht tot zusammen. Dr. Schön verheiratet nun Lulu mit dem Maler Schwarz. Sie aber ist jetzt Dr. Schön verfallen, der sie anfangs zurückweist, doch allmählich in ihren Bann gerät. Schwarz erkennt plötzlich, daß er Lulu nicht halten kann, daß sie einem anderen gehört. Völlig verzweifelt gibt er sich den Tod.

2.Bild
Dr. Schön läßt Lulu als Tänzerin auftreten. In der Garderobe übt sie einige Pas mit ihrem Partner vor dem Auftritt. Als sie Dr. Schön mit seiner Braut unter dem Publikum bemerkt, wird sie ohnmächtig. Dr. Schön eilt in die Garderobe, um sie zu zwingen weiterzutanzen. Langsam gelingt es Lulu, Dr. Schön zu gewinnen und ihn an sich zu binden. Schließlich zwingt sie ihn, auf seine Braut zu verzichten und ihr allein zu gehören.

3.Bild
Lulu ist Frau Dr. Schön geworden. Sie aber bevölkert dessen Haus mit einer Reihe fragwürdiger Gestalten. Da ist Schigolch, ein verkommener Alter, da ist der Athlet und der Gymnasiast, der Lulu hörig ist, ebenso wie die anormal veranlagte Gräfin Geschwitz mit ihrer absurden hoffnungslosen Liebe, da ist schließlich Alwa, der Sohn Dr. Schöns, Typ des jungen Intellektuellen, der ebenfalls Lulu verfallen ist. Als Dr. Schön Lulu mit seinem Sohn überrascht und plötzlich die ganze Liebesbeziehungen durchschaut, will er, rasend vor Wut, Lulu zwingen, sich zu töten, um endlich von ihr und allen Verstrickungen befreit zu sein. Doch Lulu, fast unbewußt, tötet ihn, den sie am meisten geliebt hat.

4.Bild
Lulu ist im Gefängnis. Jetzt bewährt sich die opferbereite Liebe der Gräfin Geschwitz. Sie schleicht sich ins Gefängnis, tauscht mit Lulu die Kleider und verhilft ihr so zur Freiheit.

5.Bild
Lulu ist nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis bald in die makabre Halbweltatmosphäre des Grafen Casti-Piani geraten. In dieser Scheinwelt der Kuppler, Spieler und falschen Aristokraten wirkt Lulu wie ein unschuldiges Wesen, das aber sofort alle gierigen Hände auf sich zieht. Doch sie kann in diesem Kreis nicht bleiben, sie wird verfolgt und von Schigolch gerettet. Von nun ab geht Lulus Weg steil abwärts in Armut und Elend. Mit dem verkommenen Alwa und dem alten Schigolch zusammen haust sie in einer armseligen Absteige und sucht sich ihren Unterhalt auf der Straße. Wie eine Marionette, abwesend und mechanisch, gibt sie sich einem aus der Reihe der zufälligen Passanten. Die letzte Station auf ihrem Lebensweg ist die Begegnung mit Jack the Ripper. Noch einmal tritt die Gräfin Geschwitz dazwischen, beschwört Lulu und wird hat (sic!) zurückgestoßen. Jack the Ripper, eine brutale Gestalt aus dunkelster Unterwelt, reißt sie gemein und wild an sich und tötet sie wie ein müdes Tier.

Schwarze Sonne

Inhaltsangabe aus dem Programmheft der Premiere

Der Stoff zum Ballett ‚Schwarze Sonne' ist der antiken Sage von Orest entnommen. – Mykenes König Agamemnon ist von seinem Weib Klytämnestra und ihrem Liebhaber Ägisth heimtückisch mit dem Beil erschlagen worden. Ägisth wird König und verbannt Orest, das Kind Agamemnons, aus dem Land. Orests Schwester Elektra bleibt in Mykene und wächst in Haß gegen ihre Mutter auf. Sie lebt in der Hoffnung, daß der Tag kommt, an dem der Mord an ihrem Vater gerächt wird . . „An diesem Tag würde die Sonne schwarz und Winde hätten schwarze Flügel" (Gumilew).

Klytämnestras Traum
Nacht für Nacht hört man die Königin Klytämnestra schreien. Träume ängstigen sie: nach dunklen Nöten der Geburt wiegt sie ein Kind im Arm. Der Sohn wächst auf und verläßt sie, als Ägisth ihren Weg kreuzt. Sie vermag das Schicksal nicht mehr aufzuhalten. Sie sieht sich allein zwischen Agamemnon, der nur noch ein Schemen ist, und Ägisth, dessen Hand das Beil hält. Nacht für Nacht derselbe Traum: ein Schlag in das Nichts und aus dem Nichts, drohend, endgültig, unausweichlich: „Orest".

Orests Heimkehr
Auch König Ägisth hat Angst. Die Tore von Mykenes Burg sind zugemauert. Das Königspaar vereinigt sich mit dem betenden Volk, deren Opfer die Gottheit nicht annimmt. Auf den Stufen hingestreckt, verspottet Elektra das verbrecherische Königspaar. Höhnisch prophezeit sie die baldige Wiederkehr Orests und blutige Rache. Klytämnestra will sie zum Schweigen bringen und läßt sie steinigen. Ein Stein trifft das Tor, es zerspringt – dahinter steht Orest. Der Weg ist frei. Er gibt sich als Bote aus, der über Orest berichten soll: wie aus dem Knaben ein Jüngling wurde, wie er zum Manne aufwuchs und wie er beim Rosselenken unter die Wagenräder kam und starb. Elektras verzweifelte Klage rührt Orest. Er gibt sich ihr zu erkennen und fleht sie an, mit ihm das düstere Land zu verlassen. Doch erinnert ihn Elektra an den ungesühnten Mord, er soll der Rächer seines Vaters sein. Orest erfüllt die schreckliche Pflicht.

Furien
Aber Orest kann Mykene nicht mehr verlassen. – Furien versperren ihm den Weg. Sie treiben ihn an den Rand des Wahnsinns, denn seine Hand, die der Gerechtigkeit diente, vollbrachte die ärgste aller Taten: den Muttermord. Sie verlassen ihn erst, als er sich selbst aufgibt und vor der Gottheit niederfällt, die über irdische Schicksale waltet.

Labyrinth der Wahrheit

Aus dem Programmheft der Uraufführung

Man findet einen toten Mann im Wald. Er war fremd in der Gegend, und keiner wußte etwas über seinen Tod. Vor dem Richter fragte man die Frau des Toten, den Räuber, den man in der Nähe festgenommen hatte, und einen Zauberer, der den Geist des Verstorbenen beschwor und ihn sprechen ließ.

1.Szene
Der Räuber gesteht: "Ja, den Mann habe ich getötet. Er weckte mich aus dem Schlaf, als er mit seiner Frau die Waldlichtung überquerte. An seinem Tode lag mir nichts; ich wollte seine Frau haben. Es war nicht schwer, ihn zu überlisten und den Arglosen zu überfallen. Schwerer war es, sich seiner Frau zu bemächtigen; sie wehrte sich verzweifelt und wollte mich sogar erdolchen, und nur gegen meinen Kuß konnte sie nichts ausrichten... Als ich mit ihr fliehen wollte, sah sie in die Augen ihres Mannes und schrie: „Nur einer von euch beiden darf am Leben bleiben; dem Überlebenden werde ich gehören." Da befreite ich den Mann, und wir schlugen uns um die Frau – ich tötete ihn. – So ist meine Wahrheit."

2.Szene
Die Frau berichtet: „Nachdem der fremde Mann mir Gewalt angetan hatte, raubte er das Schwert meines Mannes und verschwand im Dickicht. Erst wagte ich es nicht, mich meinem Mann zu nähern. Dann beschwor ich ihn, mich in Liebe wieder aufzunehmen, um mit mir gemeinsam zu sterben. Aber mein gefesselter Mann wehrte meine Liebe ab und befahl mir, kalt und voller Haß, ich solle ihn töten – mich hielt er für unwürdig, mit ihm zu sterben. Ich hoffte, der Dolch würde unser beider Leiber durchbohren; aber er starb allein. – Das ist meine Wahrheit."

3.Szene
Der Geist des toten Mannes, beschworen durch den Zauberer, sagt aus: „Unsagbarer Schmerz lähmte mich, als ich sehen mußte, wie meine Frau die Liebkosungen des Räubers erwiderte. Als ich sie aber sagen hörte: „Nimm meinen Dolch und töte ihn", beschloß ich, mein Leben zu beenden. Nach diesen Worten ließ der Räuber von meiner Frau ab - sogar für einen Räuber war sie zu niedrig -! Er befreite mich, und ich weiß nicht, wo die beiden dann geblieben waren. In der Stille, die mich nun umgab, hörte ich nur mein eigenes Weinen bis meine Hand den Dolch meiner Frau fand und meine Qual beendete. Ich sagte meine Wahrheit."

Der Idiot

Inhaltsangabe aus dem Programmheft der Uraufführung

P r o l o g
M y s c h k i n , der einzige sprechende Darsteller, leitet das Spiel ein: „Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde - nach seinem Bilde schuf er ihn ... Der Mensch - die Menschen - wer sind sie?" Starr, wie auf Gleisen, erscheinen dazu die Gestalten des Spiels, jede von Myschkin eingeführt. R o g o s h i n , der Kaufmannssohn, ist „wie das heilige Rußland selber", von einer verhängnisvollen Leidenschaft zu N a t a s j a F i l i p p n o w a erfüllt; diese, schön und rätselhaft, halb Kurtisane, halb Büßerin, deren Faszination kein Mann widerstehen kann, lebt mit Trotzki zusammen, der sich im Grunde nach Ruhe und Bequemlichkeit sehnt, während Nastasja die Unruhe in Person ist. Er könnte sich vielleicht von ihr loskaufen: wird er es tun, der höchst ehrenwerte Trotzki? Denn da ist ja G a n j a , jung, hübsch, lebenshungrig und geldgierig; er wäre vielleicht dazu bereit. Und auch der G e n e r a l J e p a t s c h i n würde es begrüßen, denn Trotzki käme als gute Partie für eine seiner drei Töchter in Frage, z.B. für A g l a j a ..."So bahnen sich mühsam aneinander vorbei die menschlichen Wege," sagt Myschkin. Um ihn bewegen sich, marionettenhaft starr, die Figuren des Spiels in ihrem einsamen Tanz, der das Leben darstellt.

P e t i t s j e u x

Halb Interieur, halb Zirkus-Arena, so präsentiert sich die nächste Szene. Wieder steht Myschkin außerhalb des eigentlichen Geschehens, während Nastasja durch ein weißes Band ihr Spiel mit den Männern symbolisiert. Führt Trotzki sie - oder gängelt sie ihn? Oder nicht vielmehr den jungen Ganja, der gierig nach der goldenen Kugel hascht, die Trotzki ihm zum Lohn bietet? Auch der General greift ins Spiel ein, das Natasjas Laune beherrscht. Erst Rogoshins Erscheinen unterbricht es; er vor allem will Nastasja erringen, und erreicht sein Ziel auch. In einem rasenden Tanz der Selbstverhöhnung drückt Nastasja ihre Verzweiflung aus. Doch als Rogoshin von ihr Besitz ergreifen will, tritt Myschkin aus seiner Isoliertheit heraus: er warnt Nastasja vor dem gefährlichen Schritt und entführt sie, bildlich und räumlich, in die Traumwelt der Kindheit, den Garten des glücklichen Lebens. Nastasja aber reißt sich von seiner Seite, stürzt in Rogoshins Arme - und wie auf rasender Troika fahren sie davon.

P a s d e d e u x

Rogoshin und Nastasja sind in einem qualvollen, von verbissener Leidenschaft gezeichneten Tanz vereint. Einer Seiltänzerin gleich balanciert sie zwischen ihm und Myschkin; sobald sie sich diesem nähert, wird sie zur echten Liebenden, während sie in Rogoschins Umkreis dirnenhafte Züge annimmt. Regungslos schauen beide Männer ihrem Treiben zu.

C h a n s o n

Auf der leeren Bühne tanzt Aglaja mit großer Präzision eine Ballettübung. Es besteht keine Verbindung von ihr zu Myschkin, der währenddessen auf der Vorderbühne eine Ballade vom Ritter der Jungfrau Maria, dann die erregte Schilderung einer Hinrichtungsszene gibt.

H a u t e V o l é e

In einem stilisierten Kurgarten spazieren Vögel in schreienden Farben, deren groteske oder zierliche Erscheinungen die Petersburger Gesellschaft darstellen.
Wieder befindet sich Myschkin außerhalb des eigentlichen Geschehens: als einziger hat er keine Flügel.
In einem phantastisch-karnevalistischen Treiben endet die Szene, Nacht sinkt herein und erweckt Aglajas weiße Welt zum Leben.

B a l l e t b l a n c

Aglajas Wesen wird durch die Form des klassischen Balletts ausgedrückt. (Adagio-Variation-Coda). Wie eine Vision mischt sich unter ihre Tanzpartner die Gestalt des Myschkin. Doch ehe er sich Aglaja nähern kann, erscheint Nastasja und trennt die Liebenden; Myschkin verschwindet, und einer der weißen Tänzer nach dem anderen folgt. Schluchzend sinkt Aglaja auf eine Bank. In ihrem eifersüchtigen Zorn hört sie nicht auf die Liebesworte des wiedergekehrten wirklichen Myschkin; sie entflieht.
Noch einmal tritt jetzt die Vogelgesellschaft des Anfangs auf, in der Nastasja als faszinierender Paradiesvogel erscheint; eine Beleidigungsszene zwischen ihr und Aglaja endet im großen Aufruhr.

P a s d e q u a t r e

Der Tanz stellt eine Art Duell der beiden Rivalinnen dar (deren schwarzgekleidete Tänzer hier nur technische Funktion haben). Wie erstarrt verfolgt Myschkin diesen Kampf auf Leben und Tod, ohne jedoch einzugreifen; auch Aglajas Bitte löst ihn nicht aus seinem Bann. Erst als sie verschwunden ist, sucht er ihr zu folgen, doch Nastasja, die ohnmächtig zu seinen Füßen zusammenbricht, besiegelt sein Schicksal: voller Mitleid zieht er sie in seine Arme.

K i r c h e n s z e n e

Nastasja, als Braut gekleidet, sucht verzweifelt, Myschkin zu erreichen; dunkle Gestalten und ein Labyrinth weißer Arme hindern sie daran. Voller Entsetzen flüchtet sie zu Rogoshin, der sie fortträgt.

S c h l u ß
Myschkin, der Nastasja durch ihre Verirrungen gefolgt ist, versucht in Rogoshins Haus einzudringen. Nach langem Rufen erst öffnet dieser und zieht Myschkin in die Düsternis eines leeren Raumes. Schaudernd erkennt er, daß Nastasja tot ist: Rogoshin hat sie getötet.

Text der Ballade zum 4. Bild

Ballade

Es lebt ein Ritter auf dieser Welt,
als die Welt noch jünger war.
Er hatte kein Schloß und hatte kein Geld
und er galt als sonderbar.

An einem Tage – es war ein Traum
und im Rausche war es nicht –
erschien ihm - er fühlte, er sah es kaum –
Marias Sternenangesicht.

Seit dieser Stunde verbarg er scheu
sein Antlitz hinterm Visier
und brannte – dem hohe Gelübde treu –
in heiliger Sehnsucht nach ihr.

Er floh aus den Städten und lebte wild,
wie man es aus Liebe tut;
und vor Lieb toll schrieb er auf sein Schild:
Maria – mit eigenem Blut.

Ein jeder zieht in den Krieg, in den Tod
mit dem Namen der Liebsten sein.
Es schützt uns auf Erden in aller Not
der geliebte Name allein.

Und als er auszog ins heilige Land
war sein Mut gehärtet wie Erz.
Und Blitz schlug seine rasche Hand,
und wie Feuer brannte sein Herz.

„Lumen soeli!“ so rief er und wich nicht aus,
„Jungfrau, Blume und Turm aus Licht!“
wie ein weißes Banner flog ihm voraus
Marias Sternengesicht.
Und als nun die Schlacht geschlagen war
und gestillt die rechte Wut,
war die heilige Erde satt und starr
vom schwarzen, heidnischen Blut.

Der Mohr von Venedig

Aus dem Programmheft der Premiere

PROLOG UND I. BILD. Bilder aus Othellos Leben.
Othello schenkt Desdemona ein kostbares Tuch – Desdemona verliert das Tuch – Jago spielt es über Bianca in Cassios Hände – Jago erregt Othellos Eifersucht und zeigt ihm das Tuch seiner Gemahlin bei Cassio – Othello erwürgt Desdemona -

Die Szene erstarrt.

Schattenhaft löst sich Desdemona aus dem Dunkel und nähert sich Othello. Die Geschichte jener Liebe und jenes Todes beginnt: erste Begegnung und Liebestanz mit Desdemona.
II. BILD. Nacht in Cypern
Sturm – Othellos Schiff wird erwartet. Jubelnd wird er empfangen, als ihm nach hartem Kampf endlich die Landung gelingt. Er schenkt Desdemona ein kostbares Tuch. – Jago, Cassio, Rodrigo, Montano und Cyprioten beginnen ein Zechgelage. Jago macht Cassio betrunken und reizt ihn zu Steitereien. Er haßt Cassio, weil ihn Othello bevorzugt. Rodrigo, ein venezianischer Edelmann, unterstützt Jago bei seinen Intrigen. Jago hat ihm versprochen, Cassio und Othello zu vernichten und ihn in den Besitz Desdemonas gelangen zu lassen. Cassio läßt sich von den Provokationen hinreißen und verwundet im Duell Montano. Wütend erscheint Othello und degradiert Cassio. – Desdemona, vom Mitleid zu Cassio ergriffen, wird zum Spielball und Machwerk der Intrigen.

III. BILD. Fest im Schloß.
Jago gibt Cassio den Rat, sich um Hilfe an Desdemona zu wenden. Während Cassio dies tut, lenkt Jago Othellos Argwohn auf die beiden. Sein Mißtrauen wird bestärkt, als Desdemona für Cassio um Gnade bittet. Durch einen Zufall verliert sie dabei ihr Tuch. Emilia, Jagos Gattin, hebt es auf, aber Jago entreißt es ihr. Er will es gegen Cassio und Othello verwenden.

IV. BILD. Gelage bei Bianca.
Jago weiß, daß die Courtisane Bianca Cassio liebt und schenkt ihr das gestohlene Tuch. Bianca wiederum schenkt es an Cassio weiter. Damit ist Jagos Absicht gelungen: höhnend zeigt er Othello das Tuch in Cassios Händen. Othello taumelt vor Schmerz, Wut, Eifersucht und Haß. Um sich – überall – sieht er zersprungene Spiegel, aus denen ihm sein Antlitz entgegenstarrt: das schwarze Mohrenantlitz, ausgestoßen, betrogen von der weißen Farbe seiner Gattin und seines Fähnrichs.

V. BILD. Straße auf Cypern.
In Gegenwart seiner venezianischen Edelleute beleidigt Othello Desdemona. Seine Eifersucht, seine Qualen machen ihn blind. Emilia geleitet die schluchzende Desdemona fort. – Rodrigo wird ungedudig. Er fordert von Jago den versprochenen Lohn. Es entsteht ein Handgemenge. Während die Wache, angeführt von Cassio, zur Schlichtung des Streites herbeieilt, tötet Jago hinterrücks und heimlich den unbequem gewordenen Rodrigo.

VI. BILD. Schlafgemach Desdemonas.
Emilia versucht Desdemona zu trösten. Nach inbrünstigem Gebet begibt sie sich zur Ruhe. Othello betritt das Gemach und beugt sich über die schlummernde Desdemona. Vorstellungen von ihrer Untreue wirbeln ihm durch den Kopf. Sie werden zu Wahnsinnsträumen, zu Visionen. Othello phantasiert: er sieht sich die geliebte Frau töten – aber immer erhebt sich Desdemona und spottet seine Liebe.

Desdemona erwacht: Othellos Visionen verblassen. Im Fieber, gepeinigt von den Halluzinationen, stürzt er sich auf Desdemona und erwürgt sie. Emilia, Jago, Cassio und Bianca eilen herbei. Emilia durchschaut jetzt Jagos unmenschliches Spiel und enthüllt die Wahrheit. Verzweifelt folgt Othello Desdemona in den Tod.

TrIstan

Aus dem Programmheft der Premiere

Der Prolog zeichnet in Form und Meditation die wechselseitigen Beziehungen der Hauptfiguren ab – den Lebenskreis Markes, des letzten Königs seiner Dynastie – Tristan und Isolde in diesem Kreis und das Verhängnis ihrer schuldlosen Schuld.

1.Bild: Irland (Sonnenwende)
Am Abend der Sonnenwende nimmt das Volk mit rituellen Tänzen Abschied vom Sommer. Die Königstochter Isolde und Brangäne, ihre Dienerin, nehmen am Feste teil. Eingefangene Elche werden hereingetrieben. Jünglinge wetteifern miteinander, die Tiere zu bändigen. Wild und übermütig mischt sich Isolde in den Kampf, wobei sich eine Strähne ihres Haares im Geweih eines Tieres verfängt. Brangäne befreit sie, indem sie die Strähne abtrennt, die der Elch davonträgt.
2.Bild: Kurneval, am Hofe König Markes
Der Held Tristan, ist König Marke zum ergebenen Vertrauten ans Herz gewachsen. Melot, der Erbneffe Markes, und die Barone Ganelon, Gondoin und Denovalin mißgönnen Tristan die Zuneigung des Königs und befürchten, daß Marke ihm den Thron Kurnevals zu übergeben beabsichtigt. Darum bedrängen sie Marke, dem Land endlich eine Königin zu geben. Marke versucht, sich der Entscheidung zu entziehen. Ein Sturm steigt auf und weht Isoldes Haarsträhne herbei. Marke ergreift die Gelegenheit, den Forderungen seiner Barone zu entgehen und erklärt, daß er nur diejenige, der dieses goldene Haar gehört, zur Königin des Landes erwählt. Die Barone befürchten wieder überlistet zu werden. Um seinem König einen erneuten Beweis seiner Treue zu bringen, bietet sich Tristan an, die Königin mit dem goldenen Haar auf Markes Schloß Tintajöl zu bringen.

3.Bild: Auf dem Schiff
Tristan hat in der Königstochter Isolde die Frau mit dem goldenen Haar erkannt und für König Marke um sie gefreit. Er befindet sich mit ihr auf der Fahrt nach Kurneval, in das Land Markes. Brangäne, Isoldes Begleiterin, ist damit beschäftigt, den Trunk vorzubereiten, welchen sie Isolde und Marke reichen soll. Dieser Trunk besitzt die Zauberkraft Menschen in ewiger Liebe zu verbinden. Isolde ist in Verzweiflung, daß sie dem alten König zum Weibe gegeben werden soll. Tristan versucht sie zu besänftigen. Unwissend trinken beide das Gefäß zur Neige, in dem Brangäne den Zaubertrunk bereitet hat. Tristan und Isolde verfallen in den Bann ewiger Liebe.

4.Bild: Auf dem Schloß Tintajöl in Kurneval
Tristan und Isolde treffen sich heimlich im Schutze der Nacht. Melot und die Barone beobachten sie. Von den Geräuschen erschreckt trennen sie sich, wobei Tristan Mantel und Harfe verliert, mit der er sich Isolde verständlich macht. Melot sieht endlich die Möglichkeit, den gehaßten Tristan bei Marke in Ungnade zu bringen. Er liefert den Beweis, daß Tristan und Isolde ihn betrügen. Auf die Melodie, welche er Tristans Harfe entlockt, kommt Isolde herbei, Melot nähert sich ihr, bekleidet mit Tristans Mantel. Isolde durchschaut nicht sein Intrigenspiel, bis Tristan selbst in den Garten zurück kommt. König Marke ist fest entschlossen, die Liebenden den Flammen zu übergeben, jedoch sprengt er die angelegten Fesseln mit einem gnadenvollen Urteil, indem er Tristan seines Landes verweist.

Zwischenspiel: In unerfüllter Sehnsucht durchleben Tristan und Isolde viele Jahre der Trennung. Marke kann daher das Herz Isoldes nie gewinnen. Tristan, von unerträglicher Sehnsucht gepeinigt, kehrt in das Land Markes zurück.

5.Bild: Karneval
Karnevalsgestalten durchziehen Markes Land. In einem gefundenen Narrengewand schleicht sich Tristan unerkannt in das Schloß Tintajöl. Brangäne und König Marke scheint der Narr willkommen, um die traurige Isolde zu erheitern. In seinem Narrenspiel versucht Tristan, sich Isolde erkenntlich zu machen, welche nur teilnahmslos seinem Spiel zusieht. Erst als er ihr die Haarsträhne, ihr Liebespfand, zeigt, begreift sie, daß sich Tristan hinter der Maske des Narren verbirgt. Gleichzeitig erkennen ihn auch die Barone und stürzen sich auf ihn. Als König Marke das Schwert ergreift, gibt Tristan sein Leben preis. Sterbend versucht er Isolde zu erreichen, jedoch der eingedrungene Maskenzug hindert ihn daran. Die Narren sehen in dem Sterbenden eine Gestalt ihresgleichen. Tristan vermag sein Leben nicht mehr zu halten und stirbt inmitten des ausgelassenen Karnevalszuges. Isolde legt sich an die Seite Tristans und aus Schmerz um den toten Geliebten gibt sie ihren Geist auf.

Literaturverzeichnis

A.L. — Der Idiot – getanzt / Ein Gespräch mit Tatjana Gsovsky. In: Der Tag 28.08.1952

Abbe, James E. — Eine Tanzschule. In: Die Dame. Jg. 56.1928/29, H. 8, S.11-15

Akademie der Künste — Katalog 1993

Akademie der Künste — 1979-87 Die Mitglieder und ihr Werk. Berlin 1987

Akademie der Künste — Boris Blacher Dokumente zu Leben und Werk Berlin 1993

Almanach — Offizielles Programm der Berliner Festspiele 1956

Almanach — Offizielles Programm der Berliner Festspiele 1958

Almanach — Offizielles Programm der Berliner Festspiele 1961

Anitschkoff, Eugen — In: Claudia Issatschenko und ihre Schule Berlin 1923

Anspach, Erich — Apollo führt den Reigen an In: Der Abend 1.9.1952

Anspach, Erich — Der Idiot - Ballett-Pantomime von Tatjana Gsovsky In: Der Abend 3.9.1952

A.W. — In: Neue Zeit 21.10.1947

Bachmann, Ingeborg — Werke. Hrsg.: Christine Koschel; Inge v. Weidenbaum; Clemens Münster München 1978

Balk, Claudia — Varieté-Tänzerinnen um 1900 Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne Frankfurt/M 1998

Band, Lothar — In: Neue Zeit 13.11.1949

Barron, Stephanie — In: Expressionismus - Die zweite Generation 1915-1925 München 1989

Bauer, Rudolf — Berliner Komponisten In: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden Berlin 1956

Bauer, Rudolf — Mit Bravour getanzt. In: Der Tag 7.10.1961

Bauer, Rudolf — Dank und Abschied In: Berliner Morgenpost 12.10.1965

Baumbach, Gerda — Mehr Exaktheit, Freude, Glanz in den Bewegungen! In: Jeschke, Claudia (Hrsg.) Berlin 2000,192-205

Banes, Sally	In: Suritz, E. 1990
Beckmann, Heinz	Berlin am Warmen Damm In: Rheinischer Merkur 29.5.1959
Berger, Friedrich	In: Kölner Stadtanzeiger 25.9.1959
Berkmanis, Eriks	12.4.1956, Ort unbekannt, Kopie vorhanden
Berliner Anzeiger	Die Musen haben das Wort 2.9.1952
Berliner Morgenpost	19.12.1962
Berliner Sonntagsecho	28.9.1959
Berthold, Margot	Weltgeschichte des Theaters Stuttgart 1968
Bescapi	In: Der Tanz H. 3/März 1933
Bischoff, Egon	Persona grata des modernen Balletts In: Berliner Zeitung 18.3.1991
Blacher, Boris	In: Telegraf 16.9.1956
Br.	In: Essener Anzeiger 27.10.1935
Brasch, Alfred	In: Essener Anzeiger 8.12.1936
Bohner, Gerhard	In: Gerhard Bohner - Tänzer und Choreograph Berlin 1991
Bollert, Werner	Berliner Ballett (Titaniapalast 20.09.1956) In: Musikblätter Jg. 10. 1956, Nr. 178/179, S.162-163
Borresholm, Boris von:	Goya - choreographisch In: Dionysos Jg. 2. 1948. H. 2, S.12-14
Brandenburg, Hans	Der moderne Tanz München
Brandtstetter, Gabriele	Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanzes In: Ausdruckstanz Wilhelmshaven 1991
Brandstetter, Gabriele	Tanz-lektüren Frankfurt/M 1995
Brandt, Silvia	Bravo! & BUM BUM! (Diss.) Frankfurt/M 1995
Brendemühl, Rudolf	In: Depesche 21.9.1953
Brendemühl, Rudolf	Der Bilderraub und der Tod der Unschuld In: Depesche 12.4.1954
Brendemühl, Rudolf	Getanzter Tristan In: Nacht-Depesche 12.10.1965

Brenner, Hildegard — Kunstpolitik des Nationalsozialismus
Hamburg, 1963

Brockhaus 1974

© Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG 1998

Brown, Frederick — Ein Skandal fürs Leben
München 1980

B.Z. — Januar 1940

Buckle, Richard — Diaghilew
Herford, 1984

Burde, Wolfgang — Tristan auf Spitze
In: Spandauer Volksblatt 12.10.1965

Clare, George — zitiert in: Schenkel, Johanna
Berlin 1996

Conrath, Sylvia; Heckmann-Janz, K. — Berlin halb und halb
Frankfurt/M 1990

D.B. — Aus dem Berliner Kulturleben
In: Die Welt 13.3.1962

Demidov, Alexander — The Russian Ballet - Past & Present
London 1978

Dempe, Peter — Das Wagnis blieb aus
In: Der Tag 27.9.1955

Der Abend — 21.9.1953

Der Abend — 9.9.1957

Der Abend — 20.9.1957

Der Abend — 4.3.1958

Der Idiot - Ballett von Tatjana Gsovsky — Manuskript: Deutsches Tanzarchiv Köln

Der Neue Brockhaus — Wiesbaden 1974

Der Tag — 24.5.1956

Der Tag — 29.12.1956

Der Tag — Pause beendet - „Berliner Ballett“ tritt demnächst wieder auf
30.10.1959

Der Tag — 31.5.1960

Der Tag — 13.4.1962

Der Tagesspiegel — 1.3.1946

Der Tagesspiegel	Berlin braucht ein Ballett. 6.1.1956
Deutsche Oper Berlin	aktuell, Nr. 7, März 1985/86, S.303-304
Deutsche Staatsoper Berlin	Dokumentation 1945 - 65 Berlin 1966
Deutsche Volkszeitung	28. 2. 1946
Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik	Festschrift Deutscher Tanzpreis 1983 – Tatjana Gsovsky
Dietrich, Günther	In: Der Tagesspiegel 24.2.1946
Die Welt	September 1957
Die Welt	16.1.1961
Die Zeit	Magazin: „Mehr als nur Bubi im Kopf“ 1981 – Kopie vorhanden
Dibelius, Ulrich	Moderne Musik 1945 -1965 München 1966
Dotzler, Leonie	Dresdner Zeitung 7.2.1944
Dotzler-Möllering, Leonie	Ein Leben für den Tanz In: Theater Rundschau H.5, 12.Jg. Bonn 1966
Drewniak, Boguslaw	Das Theater im NS-Staat Düsseldorf, 1983
Duncan, Isadora	Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung Leipzig 1903
Duncan, Isadora	Memoiren Berlin, 1988
Dymschitz, Alexander	Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei. Bewertungen eines Außenstehenden In: Tägliche Rundschau Dezember 1948
Ea	In: Der Abend 4.9.1952
Ea	In: Der Abend 21.9.1953
Egk, Werner:	Musik – Wort – Bild München 1960
E.K-r	Zwischen den Stilen schwankend In: Frankfurter Rundschau 8.2.1960
Enkelmann, Siegfried	Ballett in Deutschland Berlin, 1954
Enzyklopädia dello Spectacolo	Band V, 1958

Enzyklopädie der Musik	München 1987
Erwin	In: Der Tag 13.4.1954
F.R	17 Tage – rückgeblendet In: Telegraf 9.10.1955
Fabian, Hans	In: Berliner Stimme 17.3.1962
Fabian, Hans	Großes Ballett im Opernhaus In: Berliner Stimme 4.6.1960
Fest-Thomas, Harry	Tanz im Varieté In: Deutsche Tanz-Zeitschrift Jg. 14. 1941, H.10, S.26
Feige, Horst	Dem Ballett der Deutschen Oper fehlt ein ständiger Choreograph In: Berliner Morgenpost 24.8.1965
Fiebach, Joachim	Von Craig bis Brecht Berlin 1975
Fischer, Eva-Elisabeth	Eine deutsche Tragödie In: Süddeutsche Zeitung 1.10.1993
Fischer-Lichte, Erika	Semiotik des Theaters, Band I –III Tübingen 1998
Florak, Ruth	Wedekinds ‚Lulu‘ Tübingen 1995
Fokin, Michail	The New Russian Ballet In: The Times 6.7.1914
Fokin, Michail	Gegen den Strom Berlin 1974
Frank, Benno	No Bread and Circuses for Germany. US OMGUS. Weekly Information Bulletin Nr. 30, 23.2.1946 zitiert in: Müller, Henning 1976
Freytag, Werner	Abschied von Tatjana In: Die Welt Oktober 1965
Fritzsche Dietmar	Die sowjetische Ballettkunst wirkte befruchtend In: Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945 Berlin, 1984
G.H.P.	Sonderling im Tanz des Lebens In: Nacht-Depesche 19.8.1952
G.W.	Getanzter Dostojewski In: Montagsecho 11.1.1960
G.Z.	Lyrisches Balletino In: Die Welt. 2.6.1955
Garden, Gaston	Getanzter Beethoven. In: Vier Viertel. Jg.3. 1949 .H.10, S.10-11

Garske, Rolf — Erzählen sie wie ich bin
In: Ballett International 1984, H. 3, S.14-19

Geiseler, Wolfgang — In: Nacht-Expreß zitiert in: Theater der Zeit
Jg. 3, 1948, H.8, S. 37-38

Geitel, Klaus — „Berliner Ballett“ mit Trauerrand
In: Die Welt 8.1.1959

Geitel, Klaus — Visionen, die nicht Gestalt wurden
In: Die Welt 10.1.1960

Geitel, Klaus — Man soll die Konsequenzen ziehen
In: Die Welt, 28.1.1960

Geitel, Klaus — Prokofieff geschmackvoll entrümpelt
In: Die Welt 1.6.1960

Geitel, Klaus — Die Zukunft des Balletts steht auf dem Spiel
In: Die Welt 15.2.1961

Geitel, Klaus — Ballett – unter problematischem Patronat
In: Die Welt 7.10.1961

Geitel, Klaus — Nun kann es nur noch besser werden
In: Die Welt 3.10.1962

Geitel, Klaus — Serge Lifar baut auf große Tradition
In: Die Welt 29.5.1963

Geitel, Klaus — Bestanden in Monte Carlo
In: Der Kurier/Der Tag 10.1.1964

Geitel, Klaus — Loderndes Reich des Feuervogels
In: Die Welt 9.3.1964

Geitel, Klaus — Tanzballade nach japanischem Muster
In: Die Welt 6.10.1964

Geitel, Klaus — Vision, die nicht zündet
In: Die Welt 5.5.1965

Geitel, Klaus — Tatjana Gsovskys letzter Ballettabend in der Deutschen Oper
In: Die Welt 12.10.1965

Geitel, Klaus — Aus der Hoch-zeit des Expressionismus
In: Die Welt 25.6.1966

Geitel, Klaus — Hommage à Tatjana Gsovsky
In: Ballett 1966, Chronik und Bilanz des Ballettjahres
Hannover, 1966

Geitel, Klaus — Hans Werner Henze
Berlin, 1968

Geitel, Klaus — Tatjana 70
In: Opern-Journal, Berlin 1971

Geitel, Klaus — Eine Tradition namens Gsovsky – Tatjana wird 75
SFB 1976

Geitel, Klaus — Von Tatjana Gsovsky bis zur Gegenwart
In: Die Deutsche Oper Berlin. Berlin 1984

Geitel, Klaus — In: Deutsche Oper Aktuell 7.3.1986

Geitel, Klaus — Das Abenteuer, Tatjana zu sein - Die Gsovsky wird 85
In: Beiträge zum Musiktheater V. 1986

Geitel, Klaus — Sie bestimmte den Zeitgeist. Zum 90. Geburtstag von Tatjana Gsovsky
In: Berliner Morgenpost 17.3.1991

Geitel, Klaus — Interview 19.9.1997

Geleng, Ingvelde — ‚Tristan'-Tanzdrama und ‚Capriccio'-Ballett
In: Nordwest- Zeitung 12.10.1965

Geleng, Ingvelde — Tanz als Theater
In: Der Tagesspiegel 17.3.1991

Glaser, Hermann — Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945 – 1989
Bonn 1991

Glaser, Hermann — Deutsche Kultur
Bonn 1997

Goetz, Julius — In: Leipziger Neueste Nachrichten 17. 5. 1943

Goertz, Heinrich — Gustaf Gründgens in Selbstzeugnisse
Hamburg, 1982

Goléa, Antoine — Geschichte des Balletts
Lausanne, 1967

Götting, Willi Werner — Gsovsky - Balletabend mit Joan Cadzow
In: Opernwelt. Jg.2. 1961, H.16, S.31-32

Graf, Herbert — Berliner Festwochen 1952. Tanz war Trumpf
Ballette von Strawinsky und anderen
In: Musikblätter. Jg.6. 1952, Nr.38, S.173-174

Graf, Herbert — Ein seltsamer Uraufführungsabend (HebbelTheater, 1.9.1952) Henze: „Der Idiot" (von Dostojewsky) und Erbse: „Fabel in C"
In: Musikblätter. Jg.6. 1952, Nr. 39/40, S.191-192

Graham, Vera — In: Dance Magazin. Juli 1954

Grosz Georg — In: Hamann/Hermand 1975

Gsovsky, Tatjana — In: B.Z. Januar 1940

Gsovsky, Tatjana — In: Der Silberspiegel 27.2.1940

Gsovsky, Tatjana — In: Allgemeine Zeitung. 17.10.1945

Gsovsky, Tatjana In: Sonntag 1.11.1946

Gsovsky, Tatjana Traumwelt leidenschaftlicher Gegenwärtigkeit
In: Theater der Zeit. Jg.1. 1946, H.3, S.18-19

Gsovsky, Tatjana In: Sonntag 1.11.1946

Gsovsky, Tatjana In: Weite Welt H.5, 1947

Gsovsky, Tatjana Wie entsteht ein Libretto
In: Der Kurier 16.10.1947

Gsovsky, Tatjana In: Berliner Palette. Jg.2, 1948, H.11. S.12-13

Gsovsky, Tatjana Die verwandelnde Kraft
In: National Zeitung 9.3.1949

Gsovsky, Tatjana In: Die Welt 31.5.1949

Gsovsky, Tatjana in: Neue Zeit 12.7.1949

Gsovsky, Tatjana In: Berliner Zeitung 24.11.1949

Gsovsky, Tatjana In: Theater der Zeit. Jg.4, 1949, H.10, S.36

Gsovsky, Tatjana Brief an Klaus Geitel 22.9.1950 – Kopie vorhanden

Gsovsky, Tatjana In: Der Spiegel H.8, Februar 1951, S.34

Gsovsky, Tatjana In: Der Tag 28.8.1952

Gsovsky, Tatjana In: Programmheft zu: Chinesische Nachtigall
München 1953

Gsovsky, Tatjana in: Kleines Porträt: Tatjana Gsovsky
Ort unbekannt, vor Sept. 1952. Kopie vorhanden

Gsovsky, Tatjana in einem Zeitungsinterview mit Hilde R. Lest 1946
(Kopie vorhanden)

Gsovsky, Tatjana In: Nacht-Depesche 19.8.1952

Gsovsky, Tatjana Die hochmütige Form
In: Programmheft zu Chinesische Nachtigall
München 1953

Gsovsky, Tatjana In : Der Tag 15.9.1953

Gsovsky, Tatjana In: Interview RIAS 22.03.54
DeutschlandRadio A 128-500 / 4-6

Gsovsky, Tatjana In: Neue Zeitung 23.3.1954

Gsovsky, Tatjana In: Dance Magazin Mai 1954

Gsovsky, Tatjana In: Ballett in Deutschland. Berlin 1954

Gsovsky, Tatjana In: Kurier 12.3.1955

Gsovsky, Tatjana In: Der Abend 27.5.1955

Gsovsky, Tatjana In: Der Spiegel H.13 1955

Gsovsky, Tatjana In: Berliner Morgenpost 31.8.1955

Gsovsky, Tatjana In: Programmheft des Berliner Balletts 1956

Gsovsky, Tatjana In: Wiesbadener Tagblatt 8.5.1956

Gsovsky, Tatjana In: Der Tag 18.2.1957

Gsovsky, Tatjana Wedekind getanzt
In: Almanach Festwochen 1958
Berlin,1958

Gsovsky, Tatjana In einem Interview SFB 24.1.1959

Gsovsky, Tatjana Bemerkungen über den modernen Tanz
In: Programmheft der Städtischen Oper Berlin
Jg. 1960/61, Nr. 6, S.1-2

Gsovsky, Tatjana in einem Interview SFB Januar 1960

Gsovsky, Tatjana In: Programmheft zu Romeo und Julia
Deutsche Oper 1960

Gsovsky, Tatjana In: Blätter der Freien Volksbühne.
Jg.16, H.5. Okt./Nov. 1962

Gsovsky, Tatjana Tanz ist Stil
In: Generalanzeiger Bonn 27.11.1963

Gsovsky, Tatjana in: Höcker, Karla: Gespräche mit Berliner Künstler.
Frankfurt 1964

Gsovsky, Tatjana In: Dance Magazin. August 1965

Gsovsky, Tatjana In: Berliner Morgenpost. 18.3.1966

Gsovsky, Tatjana In: Spandauer Volksblatt. 18.3.1966

Gsovsky, Tatjana In einem Interview mit Friedrich Luft. NDR III, März 1966

Gsovsky, Tatjana zitiert vom Internationalen biographischen Pressedienst
Interpress Kultur. Nr. 29 / 9. März 1966

Gsovsky, Tatjana In: Zwischen Tanztheater und Ballett. SFB 1971

Gsovsky, Tatjana In: Berliner Morgenpost 22.12.1974

Gsovsky, Tatjana In: Der Abend 21.1.1975

Gsovsky, Tatjana im Interview mit Rolf Garske 1983 –
Originalmanuskript (Tanzarchiv Köln)

Gsovsky, Tatjana In: Ballett International 1984

Gsovsky, Tatjana	In: Ein Leben für den Tanz WDR 1985
Gsovsky, Tatjana	in einem Interview mit Hendrik, John. RIAS Oktober 1986
Gsovsky, Tatjana	In: SFB 1991
Gsovsky, Tatjana	In: Spandauer Volksblatt 18.03.1991
Gsovsky, Tatjana	In: Berliner Zeitung 18.03.1991
Gsovsky, Tatjana	In: Steinbeck, D.: Tanz, Tanz, Tanz SFB 1992
Gsovsky, Tatjana	Brief an Dore Hoyer zitiert in: Dore Hoyer – Tänzerin. Köln 1992
Gtl.	Neues Ballett in der Städtischen Oper In: Die Welt 11.2.1961
Gumpert, Gregor	In: Isadora Duncan. Memoiren Frankfurt/Berlin 1988
Gumpert, Gregor	Die Rede vom Tanz Körperästhetik in der Literatur der Jahrhunderwende München 1994
Günter, W	Federico García Lorca in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten Karlsruhe 1963
-**h**-	Die Sprache der stummen Dinge In: Kurier 20.9.1947
H.D.B.:	Kein Geld für die Kunst In: Die Wahrheit 17.8.1963
H.H.S.	Tatjana Gsovskys Hamlet-Schöpfung In: Neue Zeitung, 22.9.1953
Haemerling, Konrad	Berlins tänzerische Mission In: Die Berliner Morgenpost 16.1.1956
Hamann, Richard; Hermand, Jost	Expressionismus Berlin 1975
Hamburger Abendblatt	Von der Spree nach Tokio 14.11.1962
Harth, Walter	Prokofieffs „Romeo und Julia“ – Ballett Erstaufführung in der Staatsoper In: Musikblätter. Jg.2, Nr.14, 1947/48. S.23-24
Haueis, Albert	In: Neue Leipziger Tageszeitung 29. 3. 1942
Hauswald, Günther	Tanz als musikalische Vision In: Die Tanzwelt. Jg.1944, Nr. 4 (25. Februar), S.1-2
Heide, G.	Tanz als Ausdruck in Schönheit In: Südkurier Konstanz 12.2.1960

Hennenberg, Fritz — 300 Jahre Leipziger Oper. Geschichte und Gegenwart
München 1993

Henze, Hans W. — Reiselieder mit Böhmischen Quinten
Frankfurt/M 1996

Herguet, Wilfried — Schultze, Brigitte: Kurzformen des Dramas
Tübingen, Basel 1996

Hermand, Jost — Kultur im Wiederaufbau. Die BRD 1945-1965
München 1986

Herzberg, Tana — private Tagebuchaufzeichnugen 1952. Kopie vorhanden

Herzfeld, Friedrich — Glänzendes Ballett
In: Berliner Morgenpost 22.9.1954

Herzfeld, Friedrich — Berlin braucht sein Ballett
In: Berliner Morgenpost 6.1.1956

Herzfeld, Friedrich — Festwochen-Finale im neuen Opernhaus
In: Opernwelt. Jg.2. 1961, H.14, S.33-35

Herzfeld, Friedrich — Berliner Festwochen 1962.
In: Opernwelt. Jg.3. 1962, H.11, S.4-8

Hess, Heinz — Zwei Ballette von Werner Egk
In: Neue Zeitung 22.5.1953

Hfd. — Das Berliner Ballett lebt
In: Berliner Morgenpost 25.5.1956

H.K. — Tanz und Akrobatik
In: Morgenpost 13.3.1962

Hübsch-Pfleger, Lini — Waldemar Bonsels und die Tänzerin Edith von Schrenck
Wiesbaden 1997

Höcker, Karla — Gespräche mit Berliner Künstler
Frankfurt 1964

Hofmann, Wilfried — Bonn: Berliner Ballett wird hoffähig
In: Das Tanzarchiv. Jg.10. 1962/63, H.10, S.296-298

Hofmann, Wilfried — Ballet „presented at court“.
Ort unbekannt. 1963. Kopie vorhanden.

Hoffmann, Hilmar — Kultur unseres Jahrhunderts. 1945 –1960
Düsseldorf 1991

Hohmann, Erich — Nordsee-Zeitung
Bremerhaven 20.10.1959

Holtz, Hannelore — Mertens, Gustav: Aus der Welt des Tanzes
In: Theater der Zeit. Jg.4, 1949, H.10, S.35-36

I — Tanz auf neuen Wegen
In: Der Tag 22.9.1956

International Dictionary of Ballet – Vol.1.	London 1993
International Enzyklopedia of Dance	Oxford 1998
Issatschenko, Claudia	In: Claudia Issatschenko und ihre Schule Berlin 1923
I.-th	Ballettschule auf der Bühne In: Der Morgen 10.6.1950
Jaesrich, Hellmut	Berliner Festwochen 1952 In: Der Monat, H.50 Berlin 1952
Jahnke, Sabine	Musik aus dem Geiste des Tanzes – Bemerkungen zu Blachers „Hamlet“. 1961- Kopie vorhanden
Jansen, Wolfgang	Das Varieté Berlin 1990
Jeschke, Claudia	Dramaturgie, Choreographie und Bühnentanz In: Jahrbuch Tanzforschung Band 2, 1991 S.82-92
Jeschke, Claudia (Hrsg.)	Bewegung im Blick Berlin 2000
Joachim, Heinz	Erlesene Gäste aus Amerika In: Die Welt 27.9.1955
Joachim, Heinz	Berliner Festwochen: Der Tag des Tanzes In: Die Welt 25.9.1959
Joachim, Heinz	Gipfel, die nicht bezwungen wurden In: Die Welt 12.10.1965
Joan von Zarissa	In: Die Tanzwelt. Jg.1944, Nr.15, S.7
Ka	Große Pläne des „Berliner Balletts“ In: Der Telegraf 14.2.1957
Kaempfer, Walter	Berliner Festwochen In: Melos. Jg.20. 1953, H.11, S.323-324
Kaempfer, Walter	Tanzmärchen vom Nußknacker In: Tagesspiegel 29.10.1960
Kalkreuth, Johannes	Mannheimer Morgen 26.5.1953
Kant, Marion	Vom Dritten Reich in die Sowjetische Besatzungszone In: Jahrbuch Tanzforschung 4. 1993
Karina, Lilian; Kant, Marion	Tanz unterm Hakenkreuz Berlin 1996
Kaul, Walter	In: Der Kurier 4.9.1952
Kaul, Walter	In: B.Z. 22.9.1954

Kaul, Walter — Das eingeschneite „Dornröschen“
In: Der Kurier 19.9.1955

Kaul, Walter — In: Der Kurier 24.9.1960

Kaul, Walter — In: Der Kurier 28.9.1960

Kaul, Walter — In: Der Kurier 30.9.1960

Kaul, Walter — „Etudes“ neu in der städtischen Oper
In: Das Tanzarchiv. Jg.8. 1961, H.10, S.231-232

Kaul, Walter — Flügelschwirrender Feuervogel
In: Der Kurier 5.3.1964

Kaul, Walter — In: Der Tag 5.10.1964

Kaul, Walter — In: Der Kurier 5.10.1964

Kaul, Walter — Im Zeichen des Abschieds
In: Der Kurier 11.10.1965

Kellermann, H.H. — Das Berliner Ballett
In: Der Berliner Bär, August 1956

Kellermann, H. H — Gert Reinholm
Berlin 1957

Kerenski, Alexander — Erinnerungen.
Vom Sturz des Zarentums bis zu Lenins Staatsstreich
Dresden 1928

Kester, Werner — Frankfurter Rundschau 11.4.1956

Kieser, Klaus — Ausdruckstanz im Opernhaus
In: Oberzaucher-Schüller, G.
Wilhelmshaven 1991

Kirchner, Marlene — Tanz als sichtbar gewordene Musik
In: Blätter der Freien Volksbühne Berlin 16.Jg., H.5.
Oktober/November 1962

Kirsch, Winfried — In: Herget, W.; Schultze, B.
Basel 1996

Klotz, Volker — In: Frankfurter Rundschau 8.10.1964

Ko — Spiel von Eifersucht, Liebe und Tod
In: Mannheimer Morgen 29.9.1956

Koegler, Horst — Ausklang mit Tanz
In: Die Welt 22.9.1953

Koegler, Horst — Bericht über die Berliner Festwochen 1954
In: Das Tanzarchiv. Jg.2. 1954/55, H.6, S.5-14

Koegler, Horst — Ballett als Kammerkunst
In: Programmheft des Berliner Ballett 24.9.1955

Koegler, Horst — Tatjana Gsovsky and the Dance Theater-Berlin
Dance Magazin October 1955. S.22-24

Koegler, Horst — Berliner Festwochen 1955
In: Das Tanzarchiv Jg.3. 1955/56, H.6, S.119-122

Koegler, Horst — Im Zeichen des Spitzenschuhs
In: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden
Berlin 1956

Koegler, Horst — Ballettveranstaltungen der Berliner Festwochen
In: Das Tanzarchiv Jg.4.1956/57, H 6, S.102-103

Koegler, Horst — Von Abend zu Abend höhere Spannung
In: Die Welt 5.10.1956

Koegler, Horst — Tatjana Gsovskys großer Abend
In: Die Welt 5.5.1957

Koegler, Horst: — Tanz zwischen Gestern und Morgen
In: Deutsche Zeitung 12.10.1957

Koegler, Horst — In: Die Welt 26.9.1958

Koegler, Horst — Robbins war der Höhepunkt
In: Das Tanzarchiv Jg.7. 1959/60, H.6, S.121-124

Koegler, Horst — Weill-Abend in Frankfurt
In: Das Tanzarchiv Jg.7. 1959/60, H.12, S.265-267

Koegler, Horst — Berliner Gespräche
In: Das Tanzarchiv Jg.7. November 1959, H.6, S.124–127

Koegler, Horst — Stadien einiger unserer Ballettzentren
In: Das Tanzarchiv. Jg.8. 1960/61, H.6, S.174-177

Koegler, Horst — Total-Choreographie
In: Stuttgarter Zeitung 11.10.1961

Koegler, Horst — Berliner Festwochen 1961
In: Das Tanzarchiv. Jg. 9. November 1961, H.6. S. 161-165

Koegler, Horst — In: Ballet Today. Januar/Februar 1962

Koegler, Horst: — Ballett-Concours
In: Stuttgarter Zeitung 3.10.1962

Koegler, Horst — Quo Vadis – Ballett der Deutschen Oper?
In: Das Tanzarchiv, Jg.10. November 1962, H.6

Koegler, Horst — Ballett in Berlin
In: Stuttgarter Zeitung 16.10.1963

Koegler, Horst — Verwirrte Maßstäbe
In: Stuttgarter Zeitung 30.9.1964

Koegler, Horst — Lustlos
In: Stuttgarter Zeitung 9.10.1964

Koegler, Horst — Twist-Episoden
In: Stuttgarter Zeitung 5.5.1965

Koegler, Horst	Konsolidierung im deutschen Ballett In: Ballett 1965 Hannover 1965
Koegler, Horst	Plastischer Tanz In: Stuttgarter Zeitung 18.3.1966
Koegler, Horst	Friedrichs Ballettlexikon. Velber 1972
Koegler, Horst	Eine Ballett-Companie - wohin tanzt sie? In: Die deutsche Oper Berlin Berlin 1984
Koegler, Horst	Eine vitale Vielseitigkeit. In: Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945 Berlin 1984
Koegler, Horst	In: Schneider, Otto: Tanzlexikon Mainz 1985
Koegler, Horst	Tanz Geschichte. Leitfaden für Tanzpädagogen. Wilhelmshaven 1991
Koegler, Horst	Sie war das Berliner Ballett In: Tagesspiegel 1.10.1993
Koegler, Horst	Zwanzig Jahre zu früh. In: Ballett international 1/94, S.24-27
Koegler, Horst	In: Tanz aktuell Januar 1994
Koegler, Horst	In: Buckle, Richard: Diaghilew Herford 1994
Koegler, Horst	Immer für einen Skandal gut. Zum Gedenken an Tatjana Gsovsky In: Tanzdrama H.2/2001
Koschel, Christine; v. Weidenbaum, Inge; Münster, Clemens (Hrsg.)	Bachmann, Ingeborg : Werke München 1978
Koster, Ernst	„Die letzte Blume“ im Fernsehen In: Neue Zeitschrift für Musik. Jg.120. 1959, H.1, S.25-26
Kotschenreuther, Helmut	In: Frankfurter Nachtausgabe 27.9.1959
Kotschenreuther, Helmut	In: Stuttgarter Zeitung 28.9.1959
Kotschenreuther, Helmut	Eine Neuberin des modernen Tanzes In: Berliner Morgenpost 18.3.1966
Kreuther, Helmut	Hamlet als Ballett-Pantomime In: Der Kurier 21.9.1953
Kristi, G.	In: Stanislwawski, K.S. 1983

Kroll, Erwin In: Der Tagesspiegel 1.3.1946

Kroll, Erwin In: Der Tagesspiegel 29.12.1946

Kroll, Erwin In: Der Tagesspiegel 2.7.1948

Kroll, Erwin In: Der Tag 3.7.1948

Kroll, Erwin Berliner Festwochen 1959
In: Neue Zeitschrift für Musik. Jg.120. 1959, H.11, S.567-571

Kroll, Erwin Getanzter Schakespeare
In: Der Tag 22.9.1953

Kroll, Erwin Tanz auf doppeltem Boden
In: Der Tag 22.9.1954

Kroll, Erwin Weiße Schwäne und ein Mohr
In: Der Tag 19.9.1956

Kroll, Erwin Musik der Berliner Festwochen
In: Neue Zeitschrift für Musik. J.117. 1956, H.12

K.R. Hamlet als Tanzdrama
In: Der Telegraf. 22.9.1953

K.R. An den Grenzen des Tanzes
In: Der Telegraf 27.9.1955

K.R. Tanz aus zwei Welten
In: Der Telegraf 26.9.1958

K.W. Studio-Opern in den „Berliner Festwochen“
In: Melos. Jg.19.1952, H.10, S.290-291

K.W. Tatjana Gsovskys immer rege Phantasie
In: Der Kurier 21.9.1956

Kulturaufbau Ein Tanz wird geboren. 1950, Nr. 8, S.230-231

Kurier 20.9.1947

Kurier 2.7.1949

Kurier 2.9.1952

Kurier Carmen als Kameliendame. 13.2.1957

Lange, Wigand Theater in Deutschland nach 1945
Frankfurt/M 1980

Lehmann, Lutz In: Telegraf 13.4.1954

Lehmann, Ursula Ballett der Städtischen Oper Berlin (Titaniapalast), 19.9.1953
In: Musikblätter. Jg.7. 1953, Nr.113

Lennig, Walter Tatjana Gsovskys Tanzdrama
In: Tagespiegel 22.9.53

Leipziger Neueste Nachrichten 7.12.1941

Leipziger Neueste Nachrichten 8.11.1943

Le Viseur, Raimund Was fehlt dem Berliner Ballett?.
In: Der Abend 25.6.1964

-lers. In: Essener Volkszeitung. 27.10.1935

Lietzmann, Sabina Ein Gsovsky-Abend mit Ponnelle
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 22.9.1954

Lietzmann, Sabina Jubel für getanzten Mohren
In: Frankfurter Allgemeine 20.9.1956

Lietzmann, Sabina Ein Ballettabend mit Henze, Bartok und Strawinsky
In: Frankfurter Allgemeine 22.2.1957

Lietzmann, Sabina Stenogramm eines Romans
In: Frankfurter Allgemeine 14.1.1960

Limmert, Erich Abschied mit Tristan
In: Musikalische Jugend 12/65-1/66.
Frankfurt/M

Limmert, Erich Kann man auf Webern tanzen?
In: Opernwelt. Jg 3. 1962, H.6, S.36-37

LM Hamlet und Ophelia auf der Tanzbühne
In: Spandauer Volksblatt 2.9.1953

LM Tatjana Gsovsky tritt auf der Stelle
In: Spandauer Volksblatt 7.10.1957

LM Mehr dekorativ als ekstatisch
In: Spandauer Volksblatt 6.5.1958

LM Ballett wird großgeschrieben
In: Die Welt 30.9.1958

Lorca, Federico Garcia Die Dramatischen Dichtungen
Wiesbaden 1954

Luft, Friedrich Theaterstadt Berlin
In: Offizielles Programm der Berliner Festwochen 1951
Berlin

Lutz Angespannt
In: Abend 21.9.1954

Mäcelmann, Michael Der Idiot
Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 1987

Mahlke, Elisabeth Das ‚Berliner Ballett' bleibt eine problematische Sache
In: Tagesspiegel 10.1.1960

Meinardus, Sigrid Begriff und Praxis des ‚Théatre Statique' bei Maeterlinck
In: Annales, Tome Douze
Paris 1966

Melos — Eine neue Ära beginnt in der Frankfurter Oper
Jg.27. 1960, H.1, S.20-21

Meudtner, Ilse — ...tanzen konnte man immer noch
Berlin, 1990

Merz, Richard — Tradition im Ballett
In: Ballett 1984
Zürich 1984

Mila, Massimo — Uraufführung in Mailand: Orffs „Trionfo“ an der Scala
In: Melos. Jg.20. 1953, H.2, S.83-84

Mlakar, Pia und Pino — Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München
München, 1996

mp — Ein dramatisches Ballett entstand
In: Neues Deutschland 26.2.1949

Molzahn, Ilse — Stars als Pferde aufgezäumt
In: Sonntagsblatt 12.10.1954

Moore, Lilian — Ballet in Berlin
In: Dance. March 1948

Müller, André — Zu gut verkäuflicher Ware gemacht. „Die sieben Todsünden“ von Bert Brecht und Kurt Weill in Frankfurt/M
In: Theater der Zeit. Jg.15. 1960, H.6, S.65-68

Müller, Hedwig — Mary Wigman, Leben und Werk der grossen Tänzerin.
Weinheim 1986

Müller, Hedwig; Stöckemann, Patricia — „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“
Gießen, 1993

Müller, Hedwig; Stöckemann, Patricia — Zur Bestimmung des Ausdruckstanzes
In: Tanzforschung Band 5/1994
Wilhemshaven

Müller, Henning — Theater im Zeichen des Kalten Krieges
Diss. Berlin 1976

Müller, Henning — Theater der Restauration
Berlin 1981

Müller, Ingvelde — in: Die Welt 30.6.1949

Müller, Paul — Menschenantlitz Berlin
In: Rheinische Post 5.10.1959

Müller, Ursula — Städtische und Komische - mal so, mal so
In: Das Tanzarchiv.Jg.6, 1958/59, H.1, S.2-3, 5-6

Müller, Ursula — Neue Tatjana Gsovsky - Kreationen
In: Das Tanzarchiv. Jg.6. 1958/59, H.6, S.128-129

Mundt-Espin, Christine — in: Herguet, W.; Schultze, B.
Tübingen, Basel 1996

Neue Berliner Woche	Februar 1957
Neue Zeit	21.10.1947
Neue Zeitung	3.10.1953
ng	Märchen mit Schaubude In: Stuttgarter Zeitung 26.5.1953
ng	In: Der Abend 27.9.1955
Niedecken-Gebhard, Hanns	zitiert in: Dr. Erman: Wir brauchen ein Tanzdrama 10.10.1940. Barch R 5001.246.383
Niehaus, Max	Bewundert viel – und viel gescholten Tatjana Gsovsky zum 60. Geburtstag. 1961 (Kopie vorhanden)
Niehaus, Max	Isadora Duncan Wilhelmshaven 1981
Niehoff, Karena	Glück der schönen Selbstversunkenheit In: Der Tagesspiegel 2.10.1960
Niestriepke, Siegfried	Neues Beginnen Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955 Berlin 1956
Nitschmann, Jürgen	Große alte Dame des Tanztheaters 25.10.1993 (Kopie vorhanden)
Noll, Günther	Tanz Geschichte. Leitfaden für Tanzpädagogen Wilhelmshaven 1991
Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.)	Ausdruckstanz Wilhelmshaven 1991
Ochaim, Brygida	Varietétänzerinnen um 1900 Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne Frankfurt/M 1998
Oehlmann, Werner	Dostojewski - getanzt und gesprochen In: Tagesspiegel 3.9.1952
Oehlmann, Werner	Großer Ballettabend in der Städtischen Oper In: Tagesspiegel 22.9.1954
Oehlmann, Werner	Tagesspiegel 27.9.1955
Oehlmann, Werner	Tanz, Sprache der Tragödie In: Tagesspiegel 19.9.1956
Oehlmann, Werner	Der Krieg als Theaterstoff In: Tagesspiegel 22.9.1956
Oehlmann, Werner	Der Abend gehörte Tana Herzberg und Judith Dornys In: Der Tagesspiegel 24.9.1959
Oe	Tanz als Kammerspiel In: Tagesspiegel 27.9.1955

Oe	Beseelte Etuden In: Tagesspiegel 12.2.1961
Oe	Quodlibet der Impressionen In: Der Tagesspiegel 7.10.1961
Oehlmann, Werner	In verstaubten Kleidern In: Tagesspiegel 15.10.1963
Oehlmann, Werner	Boris Blachers ‚Tristan'-Ballett in der Deutschen Oper uraufgeführt In: Tagesspiegel September 1965
Opticus	Die Gsovsky. In: Kurier 24.9.1952
P.B.	Das neue Ballett-Theater In: Abendblatt 3.4.1955
P.B.	In: Abendblatt 3.5.1955
P.D.	In: Der Tag 29.9.1955
P.D.	Griff in die große Schatulle In: Der Tag 11.3.1961
P.L.	In: Berliner Morgenpost 31.8.1955
Peters, Kurt	2. Deutscher Tänzerkongreß In: Die Bühnengenossenschaft. Jg.4. 1952, Nr.5, S.108
Peters, Kurt	Erfolgreiche Umbildung des „Berliner Balletts" In: Das Tanzarchiv Jg.3. 1955/56, H.5, S.247-250
Peters, Kurt	Berliner Gespräche In: Das Tanzarchiv Jg.7. 1959/60, H.6, S.124-126
Peters, Kurt	Berliner Ballett In: Das Tanzarchiv Jg.7. April 1960, H.11
Peters, Kurt	Städtische Oper mit neuem Akzent Romeo und Julia – Pean - Valse In: Das Tanzarchiv Jg.8. 1960/61, H.1, S.25-26
Peters, Kurt	in: Tanzarchiv Jg.8. Mai 1961, H.12
Peters, Kurt	Ein neuer „Wurf" Tatjana Gsovskys In: Das Tanzarchiv. Jg.9. 1961/62. H.2., S.39-40
Peters, Kurt	Zum Kafka-Experiment der Berliner Akademie In: Das Tanzarchiv. Jg.10. 1962/63, H.6, S.168-169
Peters, Kurt	Noch einmal Deutsche Oper Berlin In : Das Tanzarchiv Jg.12. 1964, H.6. S.167-173
Peters, Kurt	In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz Wilhelmshaven, 1992
Peters, Kurt	„Bäume zum Blühen bringen" – Laudationes für Tatjana Gsovsky und Gret Palucca. Essen, Deutscher Tanzpreis 1983

Peters, Kurt — In: Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945
Berlin 1984, S.54 –59

Peters, Kurt — Tanz Geschichte. Leitfaden für Tanzpädagogen
Wilhelmshaven 1991

Peters, Kurt — Innovative Tanzkunst. Zum Tode von Tatjana Gsovsky
In: Ballett-Journal/Das Tanzarchiv. 41.Jg. 1.12.1993

Pfeiffer, Herbert — Dostojewski - getanzt und gesprochen
In: Tagesspiegel 2.9.1952

Pfeiffer, Herbert — Das New York City Ballet
Tagesspiegel 5.9.1952

Pliquett, Gertrud — In: Sozialdemokrat 13.11.1949

Ponnelle, Jean Pierre — In: Ein Leben für den Tanz
WDR 1985

Pick, Günther — In: Ballett International. März 1983

Platz-Waury, Elke — Drama und Theater
Tübingen 1994

Pliqett, G. — Ballettkunst ist international
In: Spandauer Volksblatt 29.9.1956

Prilipp, Beda — Junge Tänzer im Aufstieg
In: Berliner Palette. Jg.2. 1948, H.7, S.12-13

Prilipp, Beda — Prokofieffs „Romeo und Julia“
Uraufführung in der Deutschen Staatsoper Berlin
In: Berliner Palette. Jg.2. 1948, H.26, S.12-13

Prilipp, Beda — Beethoven und Tschaikovsky getanzt
In: Berliner Palette. Jg.3. 1949, H.28, S.12-13

Prilipp, Beda — Das Spiel von Verona
In: Berliner Palette. Jg.3. 1949, H.44, S.16-17

Prilipp, Beda — Tanzspiel um Don Quichotte
In: Berliner Palette. Jg.3. 1949, H.47, S.12-13

Prilipp, Beda — Zeitnaher „Don Quichotte“. Tanzpremiere in der Staatsoper
In: Berliner Palette. Jg.3. 1949, H.38, S.5

Prilipp, Beda — Wandlungen des Tanzes – Klassische und moderne Formen
In: Der Tag 31.1.1954

Prilipp, Beda — In: Der Telegraf 24.9.1954

Prilipp, Beda — In: Telegraf 27.9.1955

Prilipp, Beda — Tanz aus zwei Welten
In: Telegraf 19.9.1956

Prilipp, Beda — Tatjana Gsovskys zweite Premiere
In: Der Telegraf 22.9.1956

Prilipp, Beda	Zuflucht bei der Akrobatik In. Telegraf 24.9.1959
Prilipp, Beda	Tatjana Gsovsky zum 60. Geburtstag In: Der Telegraf 18.3.1961
Prilipp, Beda	Vier tänzerische Stile In: Spandauer Volksblatt 3.10.1964
Prilipp, Beda:	Tatjana Gsovsky In: Telegraf 8.10.1965
Prilipp, Beda	Die Tristan-Saga - getanzt In: Telegraf 12.10.1965
Rausching, Hans	In: Der Abend 18.9.1956
Rausching, Hans	Pomp auf Spitze In. Der Abend 5.5.1958
Rausching, Hans	In: Der Abend 25.9.1958
Rausching, Hans	In: Der Abend 30.5.1960
r.b.	Othello tanzt wieder In: Der Tag 12.12.1961
Rebling, Eberhard	Ballett A-Z Berlin 1980
Reclams Ballettführer	Stuttgart 1972
Regner, Friedrich Otto	Das Berliner Ballett am Gärtnerplatz In: Süddeutsche Zeitung 16.11.1956
Rehberg, Karl	Zur Musik des Balletts In: Telegraf 24.9.1959
Reimann	Musiklexikon
Reinhard	Experimente auf der Opernbühne In: Berliner Anzeiger 3.9.1952
Reinholm, Gert	in einem Interview mit Dr. Christiane Theobald 17.1.1987 (Kopie vorhanden)
Reinholm, Gert	In: Katalog der Akademie der Künste Berlin 1993
Reinholm, Gert	In: Spandauer Volksblatt 29.8.1956
Rellstab, Felix	Stanislawski-Buch Wädenswil 1976
Reuschel, Hermann	Beifall für die Tänzer In: Die Welt 5.9.1952
Riess, Curt	Gustaf Gründgens - Eine Biographie Hamburg 1965

Rincón, Carlos — Das Theater García Lorcas
Berlin 1975

Rohde, Hedwig — In: Tagesspiegel. 18.3.1976

Roslavleva, Natalia — Stanislawski and the Ballet
New York 1965

Roslavleva, Natalia — The Age of Russian Ballet
London 1966

Rothe, Wolfgang — Gestalten des Expressionimus
Frankfurt/M 1979

-rt. — Kleine Notizen aus Berlin
In: Stuttgarter Zeitung 6.9.1952

Rufer, J. — Umjubelte Gsovsky
In: Berliner Morgenpost 22.9.1953

Rühle, Günther (Hrsg.) — Zeit und Theater. Diktatur und Exil, Band 3
Berlin 1974

Rühle, Günther — Die Wiederherstellung des Theaters
In: Hoffmann, H.: Kultur unseres Jahrhunderts. 1945 –1960

Rühle, Jürgen — Theater und Revolution
München 1963

Ruppel, K.H. — Tatjana Gsovsky nimmt Abschied.
Leipziger Zeitung 14.10.1965

Rutz, Hans — „Trionfi“ an der Mailänder Scala
In: Das Musikleben. Jg.6. 1953, H.3, S.96-97

Saarbrücker Zeitung — 22.5.1956

S(ain)t Andrée — Das klassische Ballett. Grundlage und Maßstab
In: Theater der Zeit. Jg.11. 1956, H.2, S.34-36

S/ain)t Andrée — Tatjana Gsovskys „Kameliendame“ in der Pariser Oper
In: Das Tanzarchiv. Jg.7. 1959/60, H.10, S.219-222

Savane, Alexandrian — Surrealismus
München 1973

Schäfers, Christine — Ein Leben für den Tanz WDR 1985

Scheier, Helmut — In: Ausdruckstanz
Wilhelmshaven 1992

Scheier, Helmut — Voll Engagement. Zur Ballettkritik nach dem Zweiten Weltkrieg
In: Tanzdrama 6/2000, S.16-19

Schenkel, Johanna — Lust, Leid und Liberty
In: Die wirren Jahre Deutschland 1945 – 1948
Berlin 1996

Schimming, Wolfgang — In: Rheinische Post 24.8.1954

Schimming, Wolfgang	In: Rheinische Post 19.9.1955
Schimming, Wolfgang	In: Rheinische Post 29.9.1955
Schimming, Wolfgang	Sellners Ballett – Visitenkarte In: Rheinische Post 7.10.1961
Schikowski	Geschichte des Tanzes Berlin 1926
Schivelbusch, Wolfgang	Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-48 Frankfurt/M 1997
Schlösser, Rainer	zitiert in: Müller, Hedwig Gießen, 1993
Schmidt, Heinrich	Zwei Abende moderner Ballette In: Opernwelt. Jg.4. 1963, H.6, S.40-41
Schmidt, Jochen	Persönlich In: Ballett International 7/1991
Schmidt-Garre, Helmut	In: Münchner Merkur 16.11.1956
Schmidt-Garre, Helmut	Ballett. Vom Sonnenkönig bis Balanchine Hannover 1966
Schmidt-Garre, Helmut	Werner Egk: „Die chinesische Nachtigall“ In: Melos. Jg.20. 1953, H.6, S.176-177
Schneider, Ilya Ilyich	Isadora Duncan. The Russian Years 1968
Schneider, Otto	Tanzlexikon Mainz 1985
Schneiders, Heinz-Ludwig	„Agon“ und „Abraxas“ in Frankfurt In: Das Tanzarchiv. Jg.7. 1959/60, H.6, S.179-180
Schönewolf, Karl	In: Neues Deutschland 29.6.1949
v. Schrenck, Edith	In: Hübsch-Pfleger, Lini: Waldemar Bonsels und die Tänzerin Edith von Schrenck Wiesbaden 1997
Schur, Ernst	Der moderne Tanz München 1910
Senat von Berlin	25 Jahre Theater in Berlin Berlin 1972
Sieben, Irene	Gerhard Bohner als Ballett-Tänzer In: Gerhard Bohner, Tänzer und Choreograph Berlin 1991
Slf.	In: Neues Deutschland 15.11.1949
Sm	Stuttgarter Nachrichten. November 1956

Sorell, Walter — Der Tanz als Spiegel der Zeit
Wilhelmshaven 1985

Sorell, Walter — Mary Wigman, ein Vermächtnis
Wilhelmshaven 1986

Sorell, Walter — Ausdruckstanz
Wilhelmshaven 1992

Sotriffer, Kristian — Expressionismus und Fauvismus
München 1971

Spandauer Volksblatt — Auftakt im Zeichen des Tanzes. 2.9.1952

Spandauer Volksblatt — 22.9.1954

Stabel, Ralf — Betrachtungen zur Tanzwissenschaft der DDR
(Dipl.-Arbeit)
Leipzig 1991

Stabel, Ralf — Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett
In: Jeschke C./Bayerdörfer H.-P.
Berlin 2000, S.213-224

Stanislawski, K. S. — Die Arbeit des Schauspielers an sich Selbst I.
Berlin 1983

Stanislawski, K. S. — Die Arbeit des Schauspielers an sich Selbst II.
Berlin 1983

Stanislawski, K. S. — Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle.
Berlin 1984

Stanislawski, K. S. — Mein Leben in der Kunst
Berlin 1987

Stanislawski, K. S. — Moskauer Künstlertheater. Ausgewählte Schriften II.
Berlin 1988

Stenzel, Jürg — Luigi Nono
Reinbeck 1998

Steff — Tatjana Gsovskys ‚Berliner Ballett‘
In: Freie Presse, Bielefeld 21.1.1960

Steiert, Thomas — Der Rote Mantel.
In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters1987

Steiert, Thomas — Tristan
In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 1987

Steinbeck, Dietrich — Tanz und Ballett bei den Berliner Festwochen 1964
In: Das Tanzarchiv Jg.12. 1964, H.6, S.161-167

Steinbeck, Dietrich — Evidenz der neuen Aspekte
Deutsche Oper Berlin 1965

Steinbeck, Dietrich	Hat das Berliner Ballett eine Konzeption? In: Das Tanzarchiv Jg.12. 1965, H.10, S.301-302, 308-309
Steinbeck, Dietrich	Tatjanas Abschied In: Das Tanzarchiv November 1965
Steinbeck, Dietrich	Zwischen Tanztheater und Ballett. Tatjana Gsovsky zum 70. SFB III 18.3.1971
Steinbeck, Dietrich	In: Volksblatt 17.3.1991
Steinbeck, Dietrich	Tanz, Tanz, Tanz. SFB 1992
Steinbeck, Dietrich	Tänzerin, Choreographin, Pädagogin. Zum Tode von Tatjana Gsovsky. Galerie des Theaters SFB III, 3.10.1993
Steinbeck, Dietrich	Im Labyrinth der Wahrheit Tatjana Gsovsky und ihr „Berliner Ballett“ In: Jahrbuch der Deutschen Oper Berlin 1999
Steinbeck, Dietrich	Zum 100. Geburtstag von Tatjana Gsovsky In: Ballett International/Tanz aktuell H.3, März 2001
Stiftung Archiv der Akademie der Künste	Boris Blacher Berlin 1993
Stöckemann, Patricia	Im Wind der Zeit In: Ballett – International 1/1997
Stuber, Petra	Bewegung, ein wirklicher Traum In: Jeschke, C.; Bayerdörfer, H.P. Berlin 2000, S.206-212
Stüber, Werner J.	Die Geschichte des Modern Dance Wilhelmshaven 1984
Stuckenschmidt, H.H.	Das Experiment mit dem „Idioten“ In: Tagesspiegel; Berliner Morgenpost 2.9.1952
Stuckenschmidt, H.H.	Tatjana Gsovskys Hamlet-Schöpfung In: Neue Zeitung 22.9.1953
Stuckenschmidt, H.H.	In: Neue Zeitung 22.9.1954
Stuckenschmidt, H.H.	Ballett -Premieren während der Festwochen In: Melos. Jg.26. 1959, H.11, S.340-341
Stuckenschmidt, H.H.	Schwarze Sonne In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.9.1959
Stuckenschmidt, H.H	Boris Blacher Berlin 1985
Stuckenschmidt, H.H.	Klassik und Ausdruckstanz In: Frankfurter Allgemeine 18.3.1971
Studio-Opern in den Berliner Festwochen	In: Melos. Jg.19. 1952, H.10, S.290-291

Stuttgarter Zeitung — Kleine Notizen aus Berlin 6.9.1952

Suhr, Werner — In: Neue Zeitung (westdeutsche Ausgabe) 27.8.1949

Suritz, Elisabeth — Sowjet Choreographers in the 1920's
Durham 1990

Suritz, Elisabeth — Der ‚plastische' und ‚rhythmo-plastische Tanz' im Rußland der zehner und zwanziger Jahre
In: **O**berzaucher-Schüller, G.
Wilhelmshaven 1991, S.405-420

Tagesspiegel — 31.10.1947

Tagesspiegel — 19.3.1957

Telegraf — 22.9.1954

Telegraf — Januar 1956

Theater der Zeit — Romeo und Julia, Ballett in sechs Bildern Jg.3. 1948, H.8, S.37-38

Theobald, Christiane — In: Katalog der Akademie der Künste
Berlin 1993

Theobald, Christiane — Die chinesische Nachtigall
In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 1987

Theobald, Christiane — Prinzessin Turandot.
In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters 1987

Tulpanow, I.S. — zitiert in: Schivelbusch, Wolfgang
Frankfurt/M 1997

U-Ag. — In: National Zeitung. 27.10.1935

Vedder, Beatrix — Das symbolistische Theater Maurice Maeterlincks
Franktfurt/M 1978

Vier Viertel — Abraxas und Julia auf Spitze Jg.2. 1948, H.14, S.9

Vogt, Erich — Tanz - klassisch oder modern ?
In: Theater der Zeit. Jg.1. 1946, H.1, S.20-21

Volksblatt — 5.1.1956

Volkmann, Hans-Erich — Die russische Emigration in Deutschland
Würzburg 1966

Vorlinde — Dreigestirn des Tanzes
In: Der Telegraf 22.9.1954

Vs — Platz für Othello
In: Der Abend 11.12.1961

Vs — Rätsel blieb ungelöst
In: Der Abend 12.3.1962

W.k. — In: Der Kurier 5.4.1954

w.k. 3000 Mark in drei Monaten erspart
In: Der Kurier 5.1.1956

Waldberg, Patrick Der Surrealismus. Ausstellungskatalog
München 1972

Wardetzky, Jutta Theaterpolitik im faschistischen Deutschland
Berlin 1983

Weidt Jean Zitiert in: Ein dramatisches Ballett entstand
In: Neues Deutschland 26.2.1949

Westphal, Kurt Berlin weltstädtisch - trotz aller Trümmer
In: Melos. Jg.14. 1946/47, H.5, S.145-147

Westphal, Kurt „Romeo und Julia“ als Ballett.
In: Melos. Jg.15. 1948, H.8/9, S.242-243

Westphal, Kurt Berlin: Das Ballett triumphiert
In: Das Musikleben.Jg.3. 1950, H.3, S.85

Westphal, Kurt Apollon musagète Pulcinella - Turandot
In: Der Kurier 1.9.1952

Westphal, Kurt Die einen pfiffen, die anderen klatschten
In: Der Kurier 21.9.1954

Westphal, Kurt Das Publikum und die Neue Musik
In: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden
Berlin 1966

Westphal, Kurt Ein glänzendes Debut: „Berliner Ballett“
In: Der Kurier 26.9.1955

W-g Ballette in der Skizze
In: Spandauer Volksblatt 22.9.1956

Wigman, Mary In: Komposition, 1925
In: Tanzdrama Nr. 42. Heft 3/1998

Wilhelm, Bruno Technischer Klangzauber und Klassisches
In: Telegraf 31.5.1960

Willett, John Expressionismus
München 1979

Willett, Ralph The Americanization of Germany, 1945 – 1949
London 1989

Wolgina, Lydia; Pietzsch, Ulrich Die Welt des Tanzes in Selbstzeugnissen. 20. Jahrhundert
Berlin 1977

Wonderschreck, Hermann Hamburger Abendblatt 27.9.1959

Wonderschreck, Hermann Musik im Schauspiel. In: Musikstadt Berlin zwischen Krieg und Frieden
Berlin 1966

W.S. Die Musik ist sehr verschiedenartig
In: Berliner Morgenpost 24.9.1959

Za in: National-Zeitung 25.3.1955

Zacharias, Gerhardt Berliner Ballett auf Tournee
In: Das Tanzarchiv. Jg.8. 1960/61, H.8, S.183-184

Zacharias, Gerhardt Ballett - Gestalt und Wesen
Köln 1962

Zacharias, Gerhardt Tanz Geschichte. Leitfaden für Tanzpädagogen
Wilhelmshaven 1991

Zamponi, Linda Die tänzerische Szene der Berliner Festwochen
In: Das Tanzarchiv. Jg.5. 1957/58, H.5, S.121-127

Zivier, Georg Das Experiment mit dem „Idioten“
In: Berliner Morgenpost 3.9.1952

Zivier, Georg In: Neue Zeitung 22.3.1953

Zivier, Georg In: Neue Zeitung 22.3.54

Zivier, Georg In: Neue Zeitung 22.9.1954

Zivier, Georg Panorama und Ballade.
In: Berliner Morgenpost 12.4.1954

Zivier, Georg Der Ballettschuh siegt
In : Berliner Zeitung 27.7.1955

Zivier, Georg Dramatisches Ballett
In: Berliner Morgenpost 2.8.1955

Zivier, Georg Tanz durch die Drehtür
In: Die Welt 14.3.1955

Zivier, Georg Berliner Festwochen 1956
In: Berliner Morgenpost 22.9.1956

Zivier, Georg Vollendung und fader Zinnober
In: Berliner Morgenpost 26.9.1957

Zivier, Georg Tatjana Gsovsky – groß gewagt und halb gewonnen
In: Berliner Morgenpost 26.9.1958

Zivier, Georg Sie tanzten auf alte Weise
In: 24.9.1959

Zivier, Georg Versuche am Unerreichbaren
In: Berliner Morgenpost 10.1.1960

Zivier, Georg In: Berliner Morgenpost 22.9.1960

Zivier, Georg Die Tanzbühne als „Tat“-Ort
In: Festwochen Almanach Berlin 1961, S.151-152

Zivier, Georg Untat an Dostojewski
In: Tagesspiegel 5.10.1961

Zivier, Georg In: Tagesspiegel März 1962

Zivier, Georg In: Der Tagesspiegel 20.10.1965

Zivier, Georg Berlin und der Tanz
Berlin 1965

Zivier, Georg Ende einer Ballett-Epoche
In: Der Tagesspiegel 20.10.1965

Zivier, Georg In: Der Tagesspiegel. 8.3.1971

Zivier, Georg Das Berliner Ballett seit 1945
In: Dreissig Jahre Deutsche Oper Berlin 1961-1991
Beiträge zum Musiktheater Band X