

„Wir sollten mehr mit dem Herzen tanzen!“

Ein Interview mit der französischen Ballerina und Pädagogin Violette Verdy

Veröffentlicht am 03.08.2010, von Annette Bopp

Hamburg - Violette Verdy, gebürtige Französin und legendäre Balanchine-Tänzerin beim New York City Ballet zwischen 1958 und 1976, war im Mai und Juni 2010 auf Einladung von Ballett-Intendant John Neumeier beim Hamburg Ballett, um die Tänzerinnen und Tänzer als Ballettmeisterin zu unterrichten. tanznetz-Korrespondentin Annette Bopp hatte Gelegenheit, mit der heute fast 77-jährigen zu sprechen.

Welchen Bezug haben Sie zu Neumeier-Balletten?

Ich kenne John Neumeier schon aus seinen Stuttgarter Zeiten, ich traf ihn dort Mitte der 1960er-Jahre im Rahmen eines Gastspiels in „Daphnis und Chloe“, mit Ray Barra habe ich auch in Crankos „Romeo und Julia“ getanzt. Als ich ankam, habe ich mich zuerst um mein Stangentraining gekümmert, das war mir immer heilig. Dort traf ich auf John, einen jungen Mann mit wundervollen, unschuldigen Augen, und ich fragte ihn: Hast Du Lust, mit mir an der Stange zu trainieren? Er konnte gar nicht anders, ich habe ihn einfach gekidnappt! Ich hatte das völlig vergessen, aber John hat mich daran erinnert. Da war offenbar schon etwas von einer Ballettmeisterin in mir. Ich wollte meine Arbeit schon immer teilen, mit jedem, der bereit war, zu arbeiten. Das war der Anfang unserer Freundschaft.

Haben Sie auch in Hamburg gastiert?

Ja, des Öfteren, vor allem für den Part der Louise in Johns „Nussknacker“. 1973 kreierte John einen großartigen Pas de deux für Pierre Bonnefous und mich: „Désir“. Aber wir haben uns während der Einstudierung beide verletzt, und so tanzten dann Marina Eglevsky und ihr damaliger Mann Salvatore Aiello die Uraufführung. Jean-Pierre und ich haben das Stück nie selbst getanzt – leider! Einen meiner letzten Auftritte hatte ich 1976 bei der Nijinsky-Gala im Rahmen der Hamburger Ballett-Tage mit Tanju Tüzer in einem Pas de deux, den John für Natalia Makarova und Erik Bruhn kreierte hatte. Danach habe ich meine aktive Karriere beendet, um als Direktorin zum Ballett der Pariser Oper zu gehen. Seit ich in den USA bin, habe ich noch öfter in Hamburg unterrichtet – ich komme sehr gern! Die Kompanie ist exzellent, es ist eine Freude, mit ihr zu arbeiten!

Sie haben lange Jahre mit George Balanchine gearbeitet, gelten als eine seiner wichtigsten Tänzerinnen. Wenn Sie „Mister B.“ und John Neumeier vergleichen – worin unterscheiden sie sich?

Sie sind komplett verschieden! Balanchine hatte ein enzyklopädisches Wissen um die Musik und das Ballettvokabular, und er verharrte im Konventionellen, man könnte sagen, er blieb in der Kathedrale, ganz puristisch und rein, nahezu mönchisch, ohne Effekthascherei. Und er verlangte Gehorsam, hatte Regeln, die strikt zu befolgen waren. John dagegen ist Imagination, Kreativität, er lässt seine Tänzer fliegen. Seine Technik ist eine gänzlich andere, er navigiert zwischen Klassik und Moderne – je nachdem, was er braucht. Er feiert nicht nur die Vergangenheit, sondern prägt auch Zukunft. Und er kennt alle Schattierungen der Emotionen.

Ich denke, dass es John vor allem darauf ankommt, das Menschliche zu zeigen, auch die dunkleren Seiten, das Hässliche. Bei John ist vieles sehr real, man muss es mit ganz großem Herzen tanzen – mit aller Schönheit, aber auch mit dem Leid. Balanchines Choreografien sind mehr transzendent. Bei ihm werden die Tänzer zu Kreaturen des Tanzes, zu Wesen, die für den Tanz erfunden wurden, für platonische Gefühle und Darstellungen – aber freiwillig, ohne Zwang.

Heißt das, dass Balanchine auch genauso puristisch und ‚cool‘ getanzt werden muss?

Nein, keineswegs. Er hat in diese Stücke sein Herz und seine Seele ganz hineingelegt, das muss man auch so spüren und wiedergeben. Er selbst war eher bescheiden, er hat sich gern zurückgenommen, sich unsichtbar gemacht. Aber was Loyalität und Aufrichtigkeit betrifft, war er sehr empfindlich. Wenn man nicht ehrlich mit ihm war, hat er sich sofort zurückgezogen und distanziert. Das konnte er nicht ertragen.

War er ein strenger Lehrer?

Oh ja, und wie! Aber es war weniger die Strenge, er war einfach ein Gourmet! Er liebte die Schönheit, er achtete sehr auf

Details. Er hat oft Bilder verwendet, um etwas zu erklären. Er sagte z.B. einmal mitten im Training: Wisst Ihr, wie ein Elefant eine Banane isst? Natürlich wusste das keine. Dann hat er es vorgemacht – wie der Elefant mit seinem Rüssel sehr elegant eine auf dem Boden liegende Banane ergreift und zu sich nimmt, sehr graziös! Genauso sollte sich der Fuß um das Standbein schmiegen, um sich dann ins Developpé zu erheben, als wollte der Fuß die Banane präsentieren... Fantastisch, dieses Bild! Wenn man das einmal vor Augen hat, macht man ein anderes Developpé! Er sagte oft, dass er sich selbst als Mensch des Orients betrachtet, seine Philosophie war auch orientalistisch geprägt – schließlich kam er aus Georgien!

Was bedeutete Ihnen die Arbeit mit Balanchine?

Ich habe die Arbeit mit ihm sehr geliebt. Ich bewunderte seine Musikalität, er konnte Partituren lesen und transkribieren. Die Musik war für ihn die Nummer eins, er kam immer von der Musik zum Tanz, nicht umgekehrt. Er hatte einen großen Respekt vor der Musik, und eine große Zärtlichkeit. Er schloss jeden Abend die Deckel über der Tastatur der Klaviere in den Ballettsälen, klopfte auf das Holz und sagte: „Danke schön, gute Nacht!“ Und er achtete darauf, dass die Flügel und Klaviere sauber blieben – damals rauchten ja noch viele, und alle kauten Kaugummi... Schon als Kind hatte er in St. Petersburg viel über Musik gelernt, weil er als Militärkadett, Musiker und Tänzer ausgebildet worden war. Er studierte Zwölfton-Musik mit Strawinsky, als dieser einmal kurze Zeit in dieser Art komponierte. Einmal hatten wir für den Pianisten keinen Klavierauszug für Weberns Opus 21, und Mister B. schrieb den Klavierpart mit Bleistift in die Partitur hinein, damit die Pianisten wussten, was sie spielen sollten. Nur dadurch konnten wir alles rechtzeitig proben. Diese Notizen sind heute in der Bibliothek in Harvard zu bewundern! John hat auch so ein Gespür für die Musik, das ist unglaublich. Die beiden sind so verschieden, aber es gibt auch vieles, was sie verbindet – auf jeden Fall die Liebe zur Musik und die Ehrfurcht vor der Musik. Lincoln Kirstein, der Gründer des NYCB, der Balanchine in die USA geholt hat, sagte einmal über John: „Er hat etwas, was Balanchine nie hatte: er ist visionär. George ist nicht interessiert an Visionen, sein Schwerpunkt liegt woanders.“ Ich habe viel über diese Äußerung nachgedacht, und er hatte recht.

Welches der Stücke von Balanchine lag Ihnen besonders, was mochten Sie am liebsten?

So vieles! Ich liebe jedes Stück, das er für mich machte – „Jewels“, „Liebeslieder“, „La Source“... alles! Aber auch alles, was er nicht speziell für mich kreiert hat, habe ich mit Hingabe getanzt – wie „Symphony in C“ oder „Gounod Symphony“, die waren wie für mich geschaffen, sehr französisch!

Gibt es französische Elemente in Balanchines Stücken?

Es sind eher europäische Elemente. Die Logik, die Klarheit, die Regeln, die Eleganz, das Reservierte, die Diskretion, die Detailgenauigkeit – das ist der französisch-europäische Aspekt in seinem Werk. Balanchine hatte eine spezielle Vorliebe für Frankreich, wie viele Menschen aus dem Osten! Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es in Russland viele Franzosen – als Lehrer, Kindermädchen, Mentoren, Tutoren. Balanchine sah diesen französischen Einfluss sehr idealistisch. Für ihn war die Pariser Oper im Tanz absolut tonangebend.

Sie unterrichten heute in aller Welt. Worin bestehen die Unterschiede zwischen damals und heute?

Heute wird auf die Technik viel mehr Wert gelegt. Die Tänzer sind auch bereit, der Technik besonders viel Aufmerksamkeit zu widmen. Sie drehen schneller, sie springen höher, die Beine fliegen – da hat sich viel entwickelt hinsichtlich der Virtuosität. Aber das ist nur aufregend für den Moment, aufs Ganze gesehen befriedigt es nicht, dafür braucht es andere Aspekte und Fähigkeiten. Ich denke, es ist ganz allgemein für die Menschen und im Speziellen für die Tänzer heute schwieriger, sich als Mensch zu entwickeln. Das ist die Voraussetzung dafür, dass sie ihre Kunst mit ihrem Menschsein bereichern können, nicht nur mit technischer Virtuosität. Es braucht Zeit für diese Entwicklung, und die Welt ist gefährlicher geworden, sehr viel gefährlicher. Das steht dem entgegen.

Wie konnten Sie sich als Mensch entwickeln?

Ich hatte große Lehrer. Sie waren sehr fordernd, aber auch sehr liebevoll. So war auch meine Mutter. Sie war überhaupt keine Glücke! In keiner Weise! Ich wollte so gerne eine Glücken-Mutter haben, eine, die mich nicht ständig kritisiert, die mich nicht schulmeistert und nicht ermahnt, bei Tisch immer aufrecht zu sitzen... Meine Mutter war die Quadratur meiner Lehrer! Heute segne ich sie, weil sie mich sehr stark gemacht hat. Damals war es hart, es war wirklich schwierig für mich. Meine Lehrer haben in mir den Sinn für Bescheidenheit geweckt: egal, wie gut wir auf der Bühne sind, wir sind immer dazu da, den Menschen zu dienen. Bei Balanchine war dieser Sensus sehr ausgeprägt. Er sagte immer: „Wir sind für das Publikum da, zu seiner Unterhaltung.“ Heute besteht bei guten Tänzern immer die Gefahr zu sagen: Ich bin ein Star! Ich bin größer, ich bin besser als die anderen. Und wenn man tatsächlich ein Star ist, ist das sehr gefährlich. Es geht ja nicht darum, ein Star zu sein, sondern nur und ausschließlich darum, ein großer Tänzer zu sein, ein guter Künstler. Wenn du dich als Star fühlst, dann ist das schon das Ende, dann war's das. Danach gibt es nichts mehr. Das gilt allerdings für jede Art von Kunst, nicht nur für den Tanz.

Was fehlt den Ballettschülern heute? Die Technik haben sie ja meist, oder sie wird ihnen vermittelt. Aber sonst?

Ich frage mich oft, wie viel Zeit sie mit ihrer Familie verbringen, ob sie überhaupt eine haben. Manchmal rettet sie dann der Tanz, sie können darin ausdrücken, was sie erlebt haben. Die Schulen pushen die Schüler heute oft in ein Übermaß an Intellektualität, sie sind sehr kopfig, sie entwickeln zu wenig Herzensbildung. Aber wenn du nicht beides hast – Kopf und Herz –, läuft etwas falsch. Auf der Bühne sieht man das. Das Publikum sieht, ob du mit Kopf und Herz tanzt, und es ist zufrieden, wenn tatsächlich beides zusammenkommt. Manchmal sind das nicht die virtuosesten Tänzer, oder ihre Technik ist nicht superb, aber sie bringen das Publikum zum Weinen, weil sie verstehen lassen, worum es auf der Bühne geht. Sie erreichen Herz und Seele der Zuschauer, sie geben die Möglichkeit zu verstehen. Darauf kommt es an. Die moderne Erziehung opfert Herz und Seele auf dem Altar der Technik und Virtuosität. Jedenfalls manchmal. Viele haben Angst, zu sentimental zu sein. Aber zwischen Gefühl und Sentimentalität besteht ein großer Unterschied! Ein sehr großer Unterschied! Sentimentalität ist die falsche Seite des Gefühls. Gefühle selbst sind tief und wichtig und nötig. Und niemand bringt das besser im Tanz auf die Bühne als John! Er ist grandios darin! Keines von Johns Stücken ist ohne Gefühl tanzbar. Als Tänzer muss man das gut verstehen, sonst kann man diese Stücke nicht auf der Bühne vermitteln. Seine Paraphrasen muss man decodieren. Bei Johns Choreografien musst du gut aufpassen, du musst lesen und verstehen. Und du musst mit allem tanzen, was du hast und bist. Er spiegelt das gesamte menschliche Spektrum.

Was wollen und können Sie den Schülern heute mitgeben?

Mir ist wichtig, dass sie begreifen, wie gut es uns heute geht, wie großartig es ist, dass wir das tun können, was wir lieben: tanzen. Wenn wir mit Leidenschaft und Liebe einen Beruf ausüben können, ist das Glück pur, ein Segen. Wenn man das verstanden hat, kann man auch auf der Bühne mehr geben. Du tanzt dann nicht nur für dich selbst, sondern für alle, und das teilt sich mit. Wenn Menschen einen Beruf ausüben müssen, nur um die Familie zu ernähren oder um reisen zu können oder was auch immer, dann sind sie im Grunde nicht wirklich glücklich oder zufrieden, nicht authentisch. Das ist schade. Wenn man seinen Beruf lieben kann, ist das nur großartig. Es vermittelt eine Ahnung davon, was Liebe ist, tiefe, reine Liebe. Die Ausstrahlung berührt die Menschen. Auch und gerade im Tanz. Wenn man das zeigt und weitergibt, kannst du manchmal erreichen, dass es anderen wie Schuppen von den Augen fällt – und sie verstehen.

Wenn Sie die Entwicklung des Tanzes über die Jahrzehnte hinweg betrachten – was erscheint Ihnen dann am bemerkenswertesten?

Am meisten hat sich auf dem Gebiet der Technik entwickelt, ganz generell, all die Elektronik, die Computer. Das spiegelt sich auch im Tanz – mit Videos und verschiedenster elektronischer Technik. Ohne solche Dinge ist man als Choreograf heute nicht smart... Aber noch einmal: Ich denke, wir sollten das nicht übertreiben, wir sollten nicht zu kopflastig sein, sondern einfacher, bescheidener. Wir sollten mehr mit dem Herzen tanzen, mit mehr Spiritualität – dafür sind wir geboren, das ist unsere Aufgabe, unser Übfeld!

Es gibt weltweit heute nur noch wenige große Kompanien, der Trend geht zum kleinen Ensemble. Was halten Sie davon?

Wir brauchen die großen Kompanien! Wir müssen an unsere Tradition erinnern. Der Tanz hat noch längst kein so großes Repertoire wie die Oper! Unsere Geschichte reicht gerade mal 200 Jahre zurück, Ballett ist eine junge Kunst! Wir brauchen Kompanien, die dieses Spektrum zeigen können. Das ist auch eine wunderbare Übungsbasis für junge Tänzer. Als Schauspieler muss man Shakespeare kennen und Goethe, das gehört zu einer guten Bildung. Und John kennt seinen Shakespeare! Wir brauchen dieses Wissen. Nicht, um Museumsstücke zu zeigen, sondern um die Tradition zu vermitteln und mit Leben zu erfüllen. Wir tanzen historische Stücke heute natürlich anders, aber ihr Wert als solcher ist doch bleibend. Ballett beruht auf Mythen und Märchen, deshalb lebt es heute noch und ist inhaltsschwerer, als wir immer denken.

Was war die wichtigste Lektion, die Sie in Ihrem Leben erfahren haben?

Spiritualität. Sie ist das Wichtigste.

Und wie haben Sie das erfahren?

In Indien. Ich habe eine Pilgerreise gemacht, in das südliche Indien. Dort traf ich 1971 meinen spirituellen Lehrer. Das ist mein wirkliches Leben, es hat mich genährt und geprägt. Vielleicht sah man das auch in meinem Tanz auf der Bühne, und vielleicht spürt man es heute im Unterricht.

Sie verbreiten, wenn Sie unterrichten, eine besonders wohlthuende Atmosphäre, manche sagen: Wenn Sie den Ballettsaal betreten, geht die Sonne auf!

Wirklich? Das freut mich! Ich mag es nicht, die Ballettschüler oder die professionellen Tänzer zu schulmeistern. Ich möchte sie vielmehr begeistern. Darin war Mister B. übrigens grandios! Er zeigte etwas, dann schaute er, dann sagte er: mach hier ein bisschen mehr, sei da etwas vorsichtig, er zeigte uns alles, von A bis Z. Er sagte: „Du kannst Menschen nicht verändern. Aber du kannst sie dazu bringen, Dinge zu tun, die sie nie von sich erwartet hätten.“ Und das stimmt. Wir haben Dinge getan, die wir für schier unmöglich gehalten haben. Mister B. hat uns gelehrt, Gewohnheiten aufzugeben und uns für Neues zu öffnen. Er mischte die Zutaten neu und kochte ein neues Gericht, und schon schmeckte alles anders. Er war ein Meisterkoch! Und er akzeptierte uns, wie wir waren. Einmal hatten wir eine Tänzerin im Ensemble, die nicht sehr hübsch war, aber eine unglaubliche Dynamik hatte, und sie konnte springen wie ein Mann. Da sagte Mister B.: „Wir lassen sie einfach ganz schnell tanzen, niemand wird dann darauf achten, dass sie nicht so hübsch ist...“ Und sie war großartig und wunderschön auf der Bühne! Balanchine wusste um unsere Stärken und Schwächen, und er nutzte beides für seine Zwecke. Jeder hat etwas zu geben. Wir müssen nur die Augen aufmachen und sehen. Man muss sie frei lassen, damit sie atmen und sich zeigen können, dann kann man ihre Fähigkeiten erkennen, weil sie sich so geben können, wie sie sind. Sie müssen nichts künsteln und sich nicht verstellen. Darauf kommt es an.

Biografisches

Violette Verdy wurde am 1. Dezember 1933 als Nelly Guillerm in Pont-l'Abbé-Lambour, einer Kleinstadt im Süden der Bretagne, geboren. Sie war das, was man heute ein „hyperaktives Kind“ nennen würde: hibbelig und nervös, weshalb die Ärzte der Mutter rieten, sie ins Ballett schicken. Dort sollte sie lernen, ihren Bewegungsdrang zu beherrschen und in harmonischere Bahnen zu lenken. Im Alter von neun Jahren zog die kleine Nelly mit der Mutter nach Paris, wo sie weiter unterrichtet wurde. Schon früh wurde Roland Petit auf das begabte Mädchen aufmerksam und bot 1945 der 12-jährigen einen Fünf-Jahres-Vertrag an. 1949 übernahm sie eine kleine Rolle in dem Film „Traum: Ballerina“, im Zuge dessen nahm sie ihren künftigen Künstlernamen an. Jean-Louis Barrault sah den Film und engagierte die mittlerweile 16-jährige ebenfalls für einen seiner Filme. Violette Verdy jedoch hatte ihr Herz längst an den Tanz verloren. Zu ihren wichtigsten Lehrern wurde Victor Gsovsky, der damals als Ballettmeister bei Roland Petits Les Ballets des Champs-Élysées (den späteren Ballets de Paris) arbeitete. Mit ihm studierte sie die großen Partien ein: Odette/Odile, Giselle, Dornröschen und Coppélia – noch ohne zu wissen, ob sie sie jemals tanzen würde. Ihren ersten großen internationalen Erfolg erzielte sie in der Rolle der Braut in Petits „Le Loup“. Sol Hurok, damals der Impresario in New York, lud die Kompanie 1953 an den Broadway ein. Mit im Gepäck war auch Petits „Carmen“, in der Violette neben Colette Marchand und Leslie Caron die dritte Besetzung war, weil Zizi Jeanmaire, für die Petit das Stück kreiert hatte, in Paris bleiben musste. Dieses Gastspiel stellte die Weichen für Verdys bis heute währende Verbindung mit Amerika. Sie folgte Petit nach Hollywood, wo er mehrere Tanz-Filme drehen sollte. 1954 vermittelte ihr Sol Hurok ein Engagement im Rahmen einer 60-Städte-Tour des London Festival Ballet durch die Vereinigten Staaten. Anschließend kehrte sie nach Frankreich zurück und gastierte in England und Italien, tanzte an der Scala in Mailand und beim Ballet Rambert in London – und dort auch die schon Jahre zuvor einstudierten großen Rollen in den Klassikern „Coppélia“ und „Giselle“. 1957 holte sie Lucia Chase, Co-Direktorin des American Ballet Theatre, wiederum für eine Spielzeit nach New York, wo sie einen ihrer größten Erfolge tanzte: Birgit Cullbergs „Fräulein Julie“, und ihr erstes Balanchine-Ballet: „Thema und Variationen“. Als das ABT mit Ende der Spielzeit 1958 vorübergehend schloss, bot George Balanchine ihr an, zum New York City Ballet zu kommen. Es war der Beginn einer großen künstlerischen Partnerschaft, und das, obwohl Violette Verdy so gar nicht dem Balanchine-Typus einer Ballerina entsprach. Aber Mister B. schätzte ihre „sprechenden Füße“ und vor allem ihre unglaubliche Bühnenpräsenz.

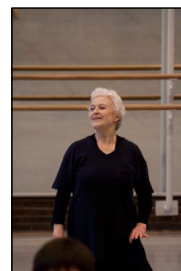
1976 beendete sie ihre aktive Bühnenlaufbahn, um als erste weibliche Direktorin das Ballett der Pariser Oper zu übernehmen. 1980 wechselte sie als künstlerische Co-Direktorin zum Boston Ballet. 1984 ging sie als „Teaching Associate“ ans NYCB zurück, gleichzeitig lehrte sie an vielen namhaften US-Universitäten und Ballettschulen in aller Welt, darunter auch als erste ausländische Lehrerin seit der Revolution 1917 beim Bolschoi-Ballett. Seit 1996 unterrichtet sie schwerpunktmäßig an der Indiana University Bloomington sowie seit 2008 als erste und bislang einzige permanente Gastdozentin an der Schule des ABT. Schon 1971 schlug Frankreich sie zum Ritter des Ordre des Arts et Lettres, 2008 erhielt sie die höchste Ehrung, die die französische Regierung zu vergeben hat: sie wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.



Violette Verdy korrigiert Otto Bubeník
© Holger Badekow



Violette Verdy in „Le Loup“ (1953) von Roland Petit
© im Besitz von Holger Badekow



Violette Verdy
© Holger Badekow



Violette Verdy und Tanju Tüzer 1976 bei der Probe zu „Adagietto“.
© Holger Badekow