





FEDERN UND FLAMMEN

Tamara Karsawina, der erste Feuervogel (oben und links) mit dem Choreografen des Balletts Michel Fokine (links), der bei der Premiere 1910 auch die Rolle des Iwan Zarewitsch tanzte

Im Lauf der Jahre gab es viele Inszenierungen von Strawinskys *Der Feuervogel*, doch nur eine bleibt der ursprünglichen Vision treu. Clare Wrathall erzählt die Geschichte der Choreografie dieses Balletts

Laut Dame Monica Mason, der südafrikanischen Ballerina und ehemaligen Direktorin des Londoner Royal Ballet, lässt sich der Unterschied zwischen dem Tanzen einer bestehenden Rolle und einer eigens für die Tänzerin geschaffenen mit der Differenz zwischen Prêt-à-porter und Haute Couture vergleichen.

Denn wie die Mode ist das Ballett eine am Körper entstehende Kunstform, ein Prozess, bei dem Hand angelegt wird: Wenn der Choreograf mit den Tänzern im Studio arbeitet, erklärt er ihnen nicht nur die Schritte, die Figuren, die Vision, die er (Choreografen sind fast immer Männer) im Kopf hat, sondern führt sie wenn nötig mit der Hand, um seine Vorstellungen umzusetzen.

Im Kern wird der Tanz so von Generation zu Generation tradiert: mündlich und durch nachgeahmte Gebärden, vom älteren zum jüngeren Tänzer, vom Lehrer zum Schüler, wobei ein Verbindungsfaden zum Original erhalten bleibt. Doch um erneut die Analogie zur Schneiderei zu bemühen, durch multiple „Anproben“ mit unzähligen Tänzern kann es sich im Laufe der Zeit verändern und der Faden irgendwann ausfransen, zerfasern oder gar abreißen.

Die Wiederaufnahme von Strawinskys *Feuervogel* am Royal Ballet jedoch hebt sich ab vom Rest des Repertoires. Sie mag über ein Jahrhundert alt sein, doch das Band, das sie mit ihrem Schöpfer, dem russischen Choreografen und Tänzer Michel Fokine, verknüpft, bleibt straff gespannt.

Choreografiert für die Ballets Russes, die es 1910 in Paris uraufführten, schuf Fokine die Titelrolle für die legendäre russische Ballerina Tamara Karsawina. Und sie war es, die für die Wiederaufnahme in England 1954 mit dem britischen Star Margot Fonteyn die Titelrolle einstudierte. Fonteyn wiederum wies Monica



Mason ein, als diese zwei Dekaden später erstmals die Partie übernahm. Und bis heute vermittelt Mason der jungen Generation von Tänzern des Royal Ballet ein privilegiertes Verständnis dafür, wie das Werk nach den Vorstellungen Fokines getanzt werden sollte.

Daher wissen wir zum Beispiel, dass die Hauptfigur des *Feuervogel* keine in Vogelgestalt gefangene sanftmütige Prinzessin ist (definitiv kein *Schwanensee*). Es ist vielmehr ein gewaltiger, wenn auch wunderschöner und betörender Raubvogel. („Ich will den Schlag mächtiger Flügel!“ sagte Fokine zu der zierlichen Karsawina bei den Proben vor der Premiere. Karsawina wiederum empfahl Fonteyn, die Zähne zu blecken um ihre Rage zu zeigen.) Trotz all ihrer Macht wird sie jedoch eines Tages von dem Prinzen Iwan Zarewitsch gefangen. Sie kämpft um ihre Freiheit, schließlich erlangt sie sie im Tausch gegen eine magische Schwanzfeder.

Später jedoch wandelt sie sich vom Gegner zum Retter. Iwan hat sich in einen Zaubergarten verirrt, wo er 12 Jungfrauen bei einem raffinierten Fangspiel mit goldenen Äpfeln trifft und sich in eine von ihnen, die schöne Zarewna, verliebt. Doch plötzlich sind die Mädchen von Kastschej – einem der ewigen Dämonen der russischen Volkskultur – und seinen monströsen Helfern umringt. Es folgt ein „Höllentanz“, ein berausches, pulsierendes Paradestück für eine riesige Tanzkompanie. In Todesangst ruft Iwan den Feuervogel herbei, der ihm hilft, Kastschej zu töten, so dass Zarewna frei ist und Iwan heiraten kann. Das Ballett endet mit dem Verschwinden von Kastschejs Palast, der Rückkehr aller Gefangenen ins Leben und dem, was das Libretto „allgemeiner Jubel“ nennt.

Die Partie des Feuervogels ist zweifellos eine Herausforderung. „Sie ist technisch unglaublich schwierig“, sagt die in Italien geborene Ballerina Mara Galeazzi, eine der großen Feuervögel der jungen Tänzergeneration, „sehr anstrengend wegen der vielen Sprünge und weil man gleichzeitig die Arme einsetzen muss, was zu furchtbaren Rückenschmerzen führt.“



Rechts: Margot Fonteyn als *Feuervogel*, 1956. Links: Tamara Karsawina, damals 69, beim Einstudieren der Rolle mit Fonteyn 1954. Oben: Jacques-Emile Blanchés Porträt von Karsawina als *Feuervogel*, 1909; ihr Kostüm hatte der russische Künstler Léon Bakst entworfen





(In vielen klassischen Rollen mit aufwendiger, schneller oder komplizierter Beinarbeit darf der Tänzer die Arme im erhobenen *Port de bras* – der Terminus, mit dem man die Armhaltung der Tänzer beschreibt – belassen.) „Egal, wie fit man ist“, fügt Galeazzi hinzu. „Am Ende des ersten Teils ist man erschöpft.“

So überrascht es nicht, dass die Partie auch schwierig zu lernen ist. Zunächst sind da die komplizierten Schritte. Diese wurden im Laufe der Zeit für jede Pose, Gebärde oder Bewegung auf Notenpapier festgehalten. Doch was Notation und Video – das zweite zentrale Lehrmittel im Ballett – einen Tänzer lehren können, ist begrenzt. Die echten Herausforderungen kommen, wenn die Ballerina beim Bemühen, dem Schlagen ihrer Arme etwas Flügelartiges zu verleihen, den Krampf in den Fingern überwindet. Oder das Schwindelgefühl bezwingt, das sich nahezu sicher beim *Pas de deux* einstellt. Wie sie den von ihr dargestellten Vogel in der Choreografie zum Leben und Schweben erweckt, beschrieb die Kritikerin Judith Mackrell als „ein Lodern von Sprüngen und weißglühender Stille, was eine Technik erfordert, die so luftig und doch kraftvoll ist, dass man einen Vogel im Flug sieht; eine Musikalität, die so präzise ist, dass sie Strawinskys gezackte Rhythmen gliedern kann; und eine Schauspielkunst, die so expressiv ist, dass sie Wildheit dramatisieren kann.“ Ganz zu schweigen von einer unterschweligen exotischen, fast sexuellen Spannung. Wie der russische Kritiker Gennadi Smakow über die Uraufführung der Ballets Russes schrieb, entsprach Karsawinas Interpretation „dem erotischen Zwielficht, das im Paris der 1910er Jahre herrschte.“

Welche bessere Lehrerin konnte man also haben als eine Tänzerin, die in die Rolle eingetaucht und, mehr noch, sie selbst erlebt hatte? „Monica hat mir alles beigebracht!“ lacht Galeazzi, wenn sie sich an die Zusammenarbeit mit Mason erinnert. „Ich versuchte alles zu übernehmen, was sie von Margot [Fonteyn] gelernt hatte. Ich weiß noch, dass sie mir riet, junge Vögel zu beobachten; mir anzuschauen, wie rasend schnell sie Kopf und Flügel bewegen; zu überlegen, wie sie sich verhalten würden, wenn sie gefangen würden.“

Als Mason die Partie 1978 erstmals tanzte, hatte auch sie das Bedürfnis nach „einer Verbindung zur Vergangenheit, dass jemand kommt und uns zeigt, wie es sich anfühlt.“ Sie bat Fonteyn, inzwischen die Prima Ballerina des Royal Ballet, sie zu unterweisen, doch selbst mit 59 war Fonteyn noch nicht von der Bühne abgetreten und erteilte in der Regel keinen

„DU BIST EIN WILDER VOGEL. DU WURDEST NOCH NIE ANGEFASST ODER GEFANGEN, UND ES IST FURCHTBAR.“

Links: Mara Galeazzi, eine aktuelle Hüterin der Flamme. Rechts: Margot Fonteyns Schülerin Monica Mason, der große Feuervogel der 1970er



Unterricht. Doch schließlich gab sie nach und gewährte Mason eine Stunde, in der sie erklärte, Feuervögel gälten im russischen Volkstum als so gefährlich, dass sie sogar Menschen fräßen, und die Titelfigur hasse den Prinzen vom Moment der Gefangennahme an, weil er es wagte, sie anzurühren.

Dann, erinnert sich Mason, wiederholte sie einiges von dem, was Karsawina ihr beim Training gesagt hatte, etwa über die Würde des ungezähmten Feuervogels, trotz des intuitiven Hasses auf den Prinzen: „Du bist ein wilder Vogel. Du hast noch nie eine Menschenhand auf deinem Körper gespürt, du wurdest noch nie gefangen, und es ist furchtbar.“

So authentisch diese Version sein mag, andere internationale Tanzkompanien gehen mit dem *Feuervogel* weniger vorsichtig um. Seit der Urfassung sind denn auch zahlreiche Versionen entstanden, noch immer inspiriert von der gleichen fantastischen Volkssage und choreografiert zur gleichen schillernden, erschütternden, radikal schöpferischen Vertonung.

George Balanchine schuf für das New York City Ballet eine Neufassung mit Jerome Robbins (Ausstattung von Chagall) und in jüngster Zeit tat es Alexei Ratmansky, ehemaliger Direktor des russischen Bolschoi Balletts. Tatsächlich hat fast jeder wichtige klassische Choreograf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine eigene Version entworfen: Serge Lifar, Glen Tetley, Maurice Béjart (eine nur mit Männern besetzte für das Ballett der Pariser Oper), John Neumeier (eine Science-Fiction-Version für das Hamburger Ballett), John Taras (eine karibische Version für das New Yorker Dance Theatre of Harlem). Doch nur die Londoner Wiederaufnahme – mit der prächtigen, originär russischen Ausstattung von Natalija Gontscharowa – bewahrt die Essenz, gewissermaßen die DNA, von Fokines erster legendärer Vision, bloß vier Tänzergenerationen oder drei Trennungsschritte entfernt vom Original. ❖

Mehr zu diesem Thema finden Sie in den exklusiven Online-Inhalten unter Patek Philippe Magazine Extra bei patek.com/owners