

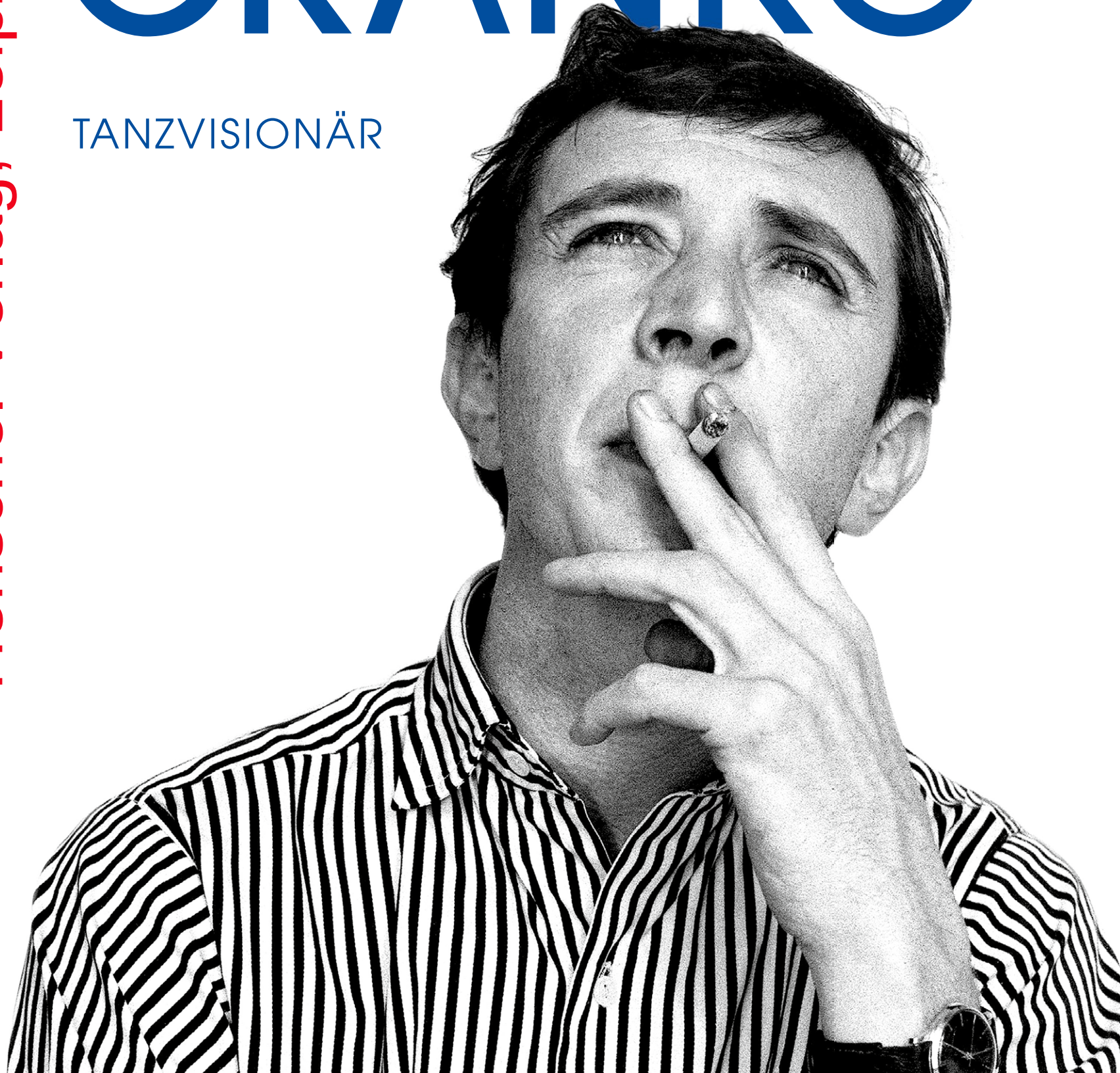
DAS STUTTGARTER BALLETT

JOHN CRANKO

TANZVISIONÄR

Henschel Verlag, Leipzig

HENSCHEL



DAS STUTTGARTER BALLETT

JOHN CRANKO

TANZVISIONÄR

A handwritten signature in blue ink that reads "John Cranko". The signature is written in a cursive style, with the first name "John" and the last name "Cranko" clearly legible. There is a small horizontal line under the "o" in "Cranko".

Henschel Verlag, Leipzig



DAS STUTTGARTER BALLETT

JOHN CRANKO

TANZVISIONÄR

Von: Julia Lutzeyer, Petra Olschowski, Angela Reinhardt
Projektleitung und Redaktion: Vivien Arnold

HENSCHEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Verwertung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne Zustimmung
der Rechteinhaber urheberrechtswidrig und strafbar.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
für die Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-89487-842-9

© 2023 by Stuttgarter Ballett / Staatstheater Stuttgart, Autorinnen und dem
Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig

Titelbild: Brian Duffy mit freundlicher Genehmigung des Duffy Archive

Autorinnen: Petra Olschowski, Julia Lutzeyer, Angela Reinhardt

Der Text von John Neumeier ist ein Originalbeitrag für dieses Buch (Schriftfassung,
Übersetzung der Zitate: Jörn Rieckhoff; Abdruck Briefe, Telegramm von John Cranko
an John Neumeier mit freundlicher Genehmigung der John Neumeier Stiftung).

Interview: Hartmut Regitz

Projektleitung und Redaktion: Vivien Arnold
Bildredaktion: Vivien Arnold
Assistenz: Pia Boekhorst, Alexandra Aschenbrenner, Meriel Wille, Sina Eger

Umschlaggestaltung, Layout und Satz: www.discodoener.de
Pit Lederle, Tobias Donadio, Anna Jeggle, Dirk Bamberger

Herstellung, Druck und Bindung: feingedruckt – Print und Medien, Neumünster
Printed in the EU

www.stuttgarter-ballett.de
www.henschel-verlag.de

Inhalt

Vermächtnis: Was bleibt von John Cranko?	9
Erinnerungen	
Peter Wright	19
Clement Crisp	26
Fritz Höver	45
Marcia Haydée	50
Richard Cragun	64
Birgit Keil	73
Egon Madsen	81
Ray Barra	90
John Neumeier	118
Jiří Kylián	127
Dieter Graefe und Reid Anderson	134
Vladimir Klos	147
Jan Stripling	156
Heinz Clauss	164
Dirk Ottenbacher	168
Georgette Tsinguirides	194
Jürgen Rose	202
Dorothee Zippel	215
Gundel Kilian	223
John Crankos letztes Interview, 1973	229
Biografie John Cranko	249
Werkverzeichnis	262
Über die Autorinnen und die Redakteurin	264
Danksagung	265

Henschel Verlag, Leipzig



Liebe Leserinnen und Leser, liebe Ballettfans,

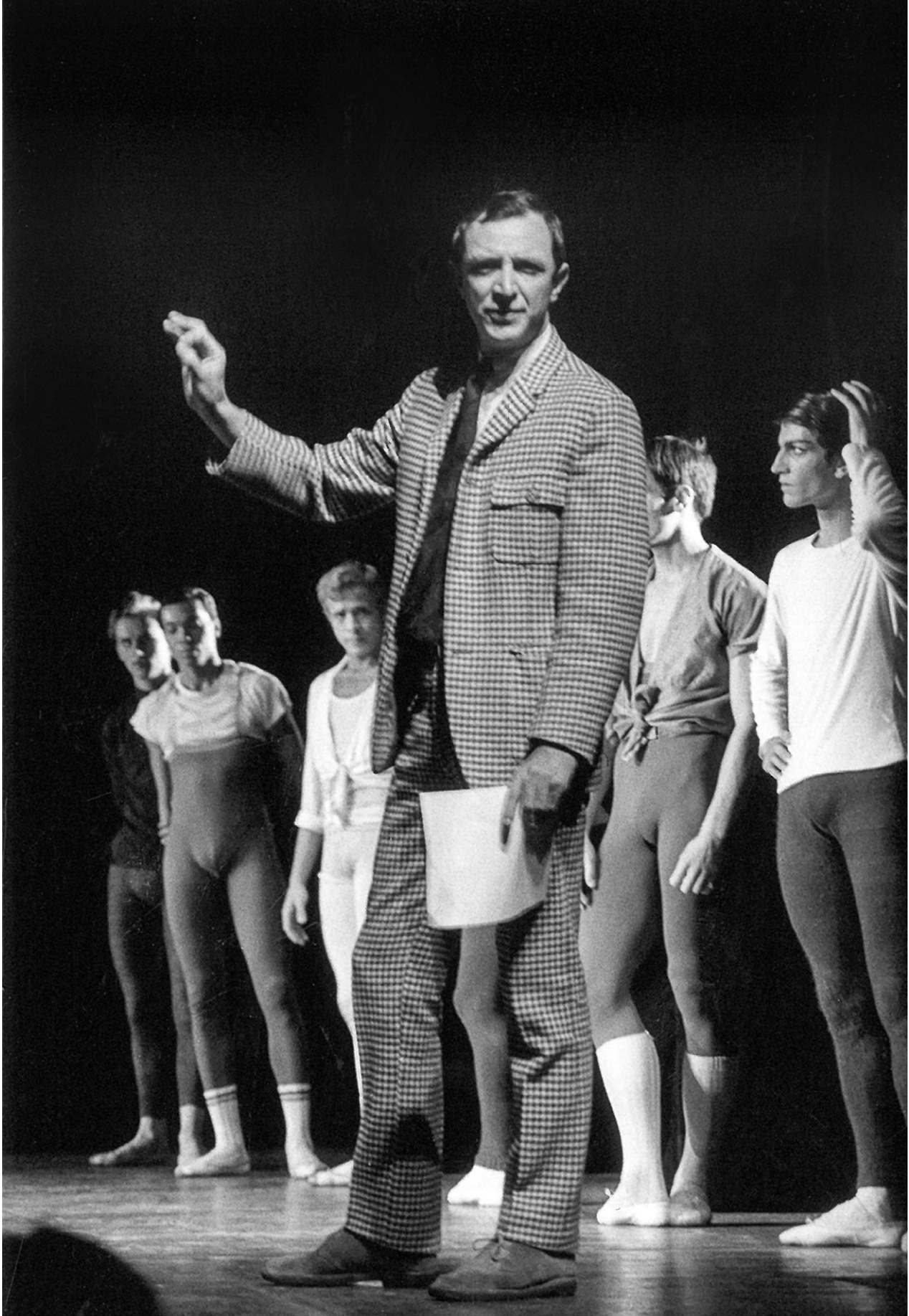
dieses Buch ist das Ergebnis jahrelanger hingebungsvoller Arbeit mehrerer Personen. Impulsgeberinnen waren Petra Olschowski und Julia Lutzeyer, die uns ihre zwischen 2006 und 2011 geführten Interviews mit Weggefährten John Crankos überließen mit der Bitte, sie zu veröffentlichen. Damit legten sie den Grundstein für dieses Projekt.

Denn: Auf dem deutschen Buchmarkt gab es zu dem Zeitpunkt kein aktuelles Buch über den Gründer des Stuttgarter Balletts. John Percivals im Jahr 1983 erschienene Biografie war schon lange vergriffen. Zusammen mit dem Henschel Verlag entstand so die Idee, 2023 ein Buch über John Cranko herauszubringen – genau in dem Jahr, in dem sich sein Todestag zum 50. Mal jährt.

Als dritte Autorin konnten wir Angela Reinhardt gewinnen, die Interviews mit weiteren Zeitzeugen des Stuttgarter Ballettwunders geführt hat. Zum ersten Mal sind nun die Erinnerungen all dieser berühmten Mitstreiter John Crankos schriftlich festgehalten und zusammengeführt worden. Und dies geschah keinen Moment zu früh, denn einige von ihnen sind schon von uns gegangen. Durch ihre Schilderungen entsteht ein umfassendes Bild von dem Künstler und Menschen John Cranko, von diesem Shooting-Star am Tanzfirmament, der so jung gestorben und dennoch unsterblich ist. Das beweisen auf bewegende Weise diese detaillierten, berührenden Zeugnisse. Neben 20 Zeitzeugenberichten umfasst dieses Buch einen Essay über John Crankos Vermächtnis, eine prägnante Biografie sowie ein ausführliches Werkverzeichnis und viele wundervolle Fotos. Jedem, der wissen möchte, was diesen Choreographen und Ballettdirektor, der so maßgeblich die Tanzwelt beeinflusst hat, ausgemacht hat, hoffen wir, mit diesem Buch Antworten zu geben.

Bedanken möchte ich mich bei den drei Autorinnen Petra Olschowski, Julia Lutzeyer und Angela Reinhardt sowie bei Vivien Arnold, die als Projektleiterin und Redakteurin diese Publikation mit großem Engagement viele Jahre lang betreut hat. Nicht zuletzt danke ich allen, die ihre Erinnerungen für dieses Buch geteilt haben. Dank gebührt zudem Dieter Graefe und Reid Anderson, die das Buch unterstützt und somit überhaupt erst möglich gemacht haben.

Tamas Detrich
Intendant des Stuttgarter Balletts



John Cranko bei einer Ballett-Demonstration im Schauspielhaus, 1966

Vermächtnis: Was bleibt von John Cranko?

„Das ist immer noch seine Compagnie“ – Marcia Haydée hat diese Worte gesagt, Reid Anderson ebenso. Fünfundvierzig Jahre lang – und darüber hinaus – haben John Crankos Tänzer sein Erbe gepflegt, sie hielten nach seinem plötzlichen Tod 1973 nicht nur das Stuttgarter Ballett zusammen, sondern entwickelten die Compagnie in seinem Sinne weiter und bestätigten über die Jahrzehnte ihren Platz an der Weltspitze. Als Ballettmeister studierten sie Crankos Choreographien immer wieder neu ein und gaben sie sorgfältig an jüngere Generationen weiter, als Direktoren förderten sie konstant neue Choreographen und schickten sie in die Welt hinaus, als Interpreten kultivierten sie durch ihr ständiges Vorbild die ganz besondere Spezies des dramatischen Tänzers. Die familiäre Atmosphäre, die zu Crankos Zeiten herrschte, retteten sie so gut wie möglich in unsere moderne Zeit herüber. Bis heute haben sie so ihr begeistertes, vielzähliges Publikum behalten, das wohl die Tradition liebt, aber fast noch mehr das Neue. Zuletzt bauten sie eine große, schöne Ballettschule in der Nähe des Theaters, von der Cranko zu seiner Zeit nur träumen konnte und die seinen Namen nun auch greifbar, in Stein gemeißelt, auf immer in Stuttgart verwurzelt. Nicht in Südafrika, wo er geboren ist, nicht in London, wo er zum Choreographen wurde, sondern in einer mittelgroßen, kunstliebenden, aber bis zu seiner Ankunft nicht eben tanzwütigen Stadt, in einem Land, das damals gerade erst in den Kreis der demokratischen Staaten zurückgekehrt war. Durch John Cranko wurde Stuttgart zur deutschen Tanzhauptstadt, und selbst, dass ihr zunehmend Konkurrenz im eigenen Land erwuchs, geht auf sein Wirken zurück.

Fünfundvierzig Jahre – genauso alt ist auch John Cranko geworden, ein wenig mehr als ein Viertel dieser Lebenszeit verbrachte er in Stuttgart, das zu seiner Heimat und seiner Hochburg geworden ist. Was bleibt von John Cranko? Wenn jemand von den vielen Zeitzeugen, die ihn persönlich kannten, über ihn spricht, dann beginnen die Augen dieser Menschen zu leuchten, ihr Gesicht verändert sich. Wenn nicht so viele Jahrzehnte vergangen wären und das Wort nicht so pathetisch klingen würde, man müsste es ‚Verklärung‘ nennen, eine Verklärung, die bis heute anhält. Es ist nicht allein die Bewunderung für den Künstler, die fortwährende Faszination an seinen Werken, sondern es ist eine

feste, bleibende Liebe zu dem Menschen John Cranko, der diese damals jungen Leute nach Stuttgart holte und ihnen Werke auf den Leib choreographierte, der sie zu Kollegen machte und durch seine Ideen beeindruckte, oder der sie in Stuttgart mit Bühnenkunst beglückte, die sie verändert hat. Man beginnt zu verstehen, warum seine Tänzer und Mitarbeiter nach seinem Tod nicht dorthin gingen, wo er sie berühmt gemacht hatte, nach New York oder London oder Kanada, in eine der vielen Compagnien, die seine Werke tanzten: Es war ihnen wichtig, sein Erbe hier in Stuttgart zu bewahren. So alt sie inzwischen auch sein mögen, so weit weg sie auch leben, es zieht sie immer wieder nach Stuttgart, wo diese Liebe ihren Anfang nahm und wo noch heute ihr Zentrum ist. „Es sitzt in den Mauern des Theaters“, sagt Friedemann Vogel, einer der heutigen Stuttgarter Ersten Solisten, über diese Magie.

Was bleibt von John Cranko? Seine drei großen Handlungsballette sind zu Klassikern geworden und kehren regelmäßig ins Stuttgarter Repertoire zurück, selbst nach fünfhundert oder sechshundert Aufführungen noch immer ausverkauft und geliebt. Seine Version von Prokofjews *Romeo und Julia*, eine der frühen außerhalb Russlands, bleibt die meistgespielte im deutschsprachigen Raum und gilt vielen bis heute als die beste. Aufbauend auf Leonid Lawrowskys russischer Fassung machte Cranko, mit dem romantisch hochfliegenden Kristallisationspunkt des Balkon-Pas-de-deux, die Liebenden schwärmerischer und jünger, die Figuren menschlicher, ihre Charakterisierung sensibler. Sein *Onegin* gehört heute zu den internationalen Klassikern, fast jede Compagnie von Weltgeltung hat ihn ins Repertoire geholt und große Tänzer reißen sich um die beiden Hauptrollen Onegin und Tatjana. *Der Widerspenstigen Zähmung* leidet zwar wie Shakespeares Schauspiel unter Vorwürfen der Misogynie, aber Cranko zeigt gerade im letzten Pas de deux die große Liebe und Verehrung Petruchios für Katharina, die er nur vordergründig „gezähmt“ hat; eigentlich bestärkt er sie in der Ballettversion darin, zu sich selbst zu finden und das Leben mit Ironie zu sehen. Genau wie die meisten von Crankos Einaktern wird dieses Werk fast nur noch in Stuttgart gezeigt. Selbst hier umweht manche von Crankos komischen oder tragischen Kurzballetten mit zunehmendem Alter ein Hauch Nostalgie, gerade durch den Kontrast mit den vielen, vielen Uraufführungen. Stücke wie *Initialen R.B.M.E.* aber erweisen sich mit jeder neuen Begegnung als choreographische Meisterwerke von klassischer, bleibender Schönheit.

In der Ballettgeschichte nimmt John Cranko einen wichtigen Platz als einer der ersten Choreographen des Literaturballetts ein, der zwar die alten Klassiker wie *Schwanensee* neu inszenierte, sich aber mit seinen eigenen Themen von deren Märchenhandlungen und den flüchtigen Geisterwesen entfernte, hin zu echten Menschen. In *Onegin* etwa geht es um einen beziehungsunfähigen Egomane und eine unglückliche Ehe, Cranko zeigt im Corps de ballet verschiedene gesellschaftliche Schichten. Natürlich lernte er aus der englischen Schule, stärker vielleicht aus den psychologisch grundierten Werken Antony Tudors als vom eher symphonisch orientierten Frederick Ashton. Cranko kannte auch die Bildkraft der Ballets Russes und Michel Fokines frühe Forderungen nach Wahrhaftigkeit und dramaturgischer Integrität, er brachte eine umfassende Bildung in Literatur und Musik in seine Ballette ein. Das alles floss zusammen in einem neuartigen Erzählen durch Schritte, das nicht mehr trennte zwischen pantomimischen Szenen und Tänzern, das sehr wohl mimische oder gestische Darstellung einsetzte, sich aber zugunsten einer Natürlichkeit des Spiels entschieden von der kodifizierten Pantomime des russischen Balletts entfernte. Diese Fusion von Handlung und Tanz, diese sehr viel expressivere und vor allem theatrale Choreographie war die Grundlage, auf der er seine fast filmische Dramaturgie entwickeln konnte, mit einem ununterbrochenen und spannenden Erzähl-

strang, mit nahtlosen Szenenwechseln, einer Entwicklung der Charaktere. Dass man seine Stücke auch ohne eine Inhaltsangabe verstehen konnte, war ihm wichtig.

Cranko war einer der ersten im europäischen Tanz, der hohe, gewagte Hebungen einsetzte, er sah sie im sowjetischen Ballett und entwickelte sie für sich selbst weiter. Das Partnern, die Art und Weise, wie der männliche Tänzer die Ballerina hebt, stützt oder hält, reicht bei ihm vom Hinaufwerfen bis zu langen Über-Kopf-Flügen, dem Sprung in den Schultersitz, von Herabstürzen zu eislaufähnlichem Schleudern. Nur selten enden die Hebungen in einer Pose wie im russischen Ballett, denn alles fließt bei Cranko und geht auf überraschende Weise weiter. Wenn ein Mann eine Frau hebt, dann ist es nicht einfach ein formaler, abstrakt schöner Vorgang wie bei George Balanchine, sondern diese Frau schwebt selig wie Tatjana, sie wird wie eine verehrte Madonna getragen wie in *Initialen R.B.M.E.*, oder sie zögert ängstlich da oben wie Katharina. In jedem seiner drei großen Handlungsballette zeigt Cranko ganz genau, wie die Liebe entsteht, die Handlung entwickelt sich direkt in den Pas de deux, diese feiern nicht einfach durch virtuosen Tanz ein zuvor pantomimisch verhandeltes Faktum wie eine Hochzeit. Wie kaum ein anderer zeigt dieser Choreograph die Veränderung der Figuren, ihr Innenleben, ihre psychologische Entwicklung.

Wo Cranko als Mensch oft genug traurig und verzweifelt war, da sprühen seine komischen Werke vor Witz. Gelegentlich versetzt er seine Komik mit einem Hauch Anarchie, so beim Joker in *Jeu de cartes* oder mit Ohrfeigen und Boxen in *Der Widerspenstigen Zähmung*. *Pineapple Poll* feiert den britischen Humor, der Witz in *Présence* ist grotesk und absurd. Cranko hatte kein Diktum, keine strengen Regeln für sein Œuvre wie etwa George Balanchine, er probierte alles aus, auch theatralische Effekte. Er schuf Abendfüller, kurze Ballette mit oder ohne Handlung, schwelgerische, erotische Traumwelten wie in *Poème de l'extase* oder stille, lyrische Miniaturen wie in *Brouillards*. Die wenigsten seiner handlungslosen Werke sind vollkommen konzertant wie *Konzert für Flöte und Harfe* oder *L'Estro Armonico*, meist haben sie Themen wie Freundschaft (*Initialen R.B.M.E.*), ein Menschenleben (*Opus 1*), Veränderung (*Katalyse*). Er experimentierte in *Die Befragung* oder *Présence*; diese *Roi Ubu*-Adaption ist eigentlich reinstes Tanztheater zu radikal zeitgenössischer Musik. Er war neugierig und hätte wahrscheinlich noch viel ausprobiert, für eines seiner nächsten Projekte wollte er unter dem Titel *Préludes* den französischen Skandalroman *Le diable au corps* zur Vorlage nehmen.

Was bleibt von John Cranko? Eine Repertoirepolitik, die fest an ein weitgespanntes Programm, an die Pluralität der Stile glaubt und sich von Stuttgart aus in vielen Compagnien durchgesetzt hat. Cranko holte von Anfang an Kollegen nach Stuttgart und gab ihnen Aufträge, er wollte nie der Einzige sein, der für sein Ballett Uraufführungen kreierte. Im Gegenteil, er lud Glen Tetley ein, um seinen Tänzern dessen modernen Stil zu zeigen, er bat Peter Wright um eine *Giselle*, obwohl er selbst das Werk nicht mochte, es aber für seine Ballerinen für wichtig hielt. Er holte Werke von Balanchine nach Stuttgart und eröffnete Kenneth MacMillan die Freiheiten, die er in London nicht bekam, etwa zu Gustav Mahlers *Lied von der Erde* zu choreographieren. Er förderte junge Kollegen wie John Neumeier oder Jiří Kylián, ohne Furcht vor ihren Ideen und ihrer Qualität, gab ihnen sehr schnell Aufträge für die große Compagnie. Frederick Ashton galt in London nicht als so freimütig, offensichtlich wollte Cranko es anders machen – vielleicht weil er am eigenen Leib den Schmerz gespürt hatte, dass man kreativ sein will und keine Gelegenheit dazu bekommt.

Seine Mischung aus Klassikern, Uraufführungen, modernem Repertoire und der Förderung junger Choreographen, die sich in Stuttgart nach und nach etablierte, bewahren seine Nachfolger bis heute. Sie tapfen nicht in die Falle, die Zukunft des Stuttgarter Balletts als Bewahrung eines Heiligtums zu gestalten, als einen fortwährenden Blick zurück, sondern sie bauen den typischen Stuttgarter Stil aus, sie vereinen Tradition, Avantgarde und Publikumswirksamkeit in einer klugen Programmpolitik. Heute bilden Crankos Klassiker die Basis des Stuttgarter Repertoires, zu denen ein weiterer, ständig größer werdender Vorrat an Werken kommt, die in Stuttgart entstanden sind und immer wieder gezeigt werden. Regelmäßig, aber in geringerem Maße als anderswo, wird das klassisch-romantische Ballett als Basis gepflegt, im Gegenzug gibt es seit Cranko unvermindert viele Uraufführungen. Marcia Haydée entdeckte die jungen Choreographen William Forsythe und Uwe Scholz, holte John Neumeier und Jiří Kylián zurück und brachte die neuen Handschriften von Maurice Béjart und Hans van Manen nach Stuttgart. Reid Anderson entdeckte Christian Spuck, Marco Goecke und Demis Volpi, er holte Werke von Jerome Robbins, förderte Edward Clug. Auch für den heutigen Ballettintendanten Tamas Detrich gehört es zum Selbstverständnis, John Crankos Tradition zu folgen: Er fördert Choreographen aus den eigenen Reihen und lädt etablierte wie unbekannte Tanzschöpfer aus aller Welt nach Stuttgart ein. „Wir haben keinen Stil. Stil ist die Farblosigkeit des Diamanten, der alle Farben hat“, sagte Cranko 1971 in einem Interview, und so ist es in Stuttgart bis heute: Dieselben Tänzer, die Crankos Tatjana oder seinen Petruchio interpretierten, tanzten genauso gut die völlig anderen Handschriften von Tetley, Kylián oder Goecke. Das Stuttgarter Ballett wurde nach Cranko und der kurzen Amtszeit von Glen Tetley nie mehr von Choreographen geleitet (auch Marcia Haydée trat als Tänzerin an und fand erst viel später zur tanzschöpferischen Kreativität). Dennoch ist John Crankos Ensemble immer eine Choreographen-Compagnie geblieben, nur mit einer Vielzahl unterschiedlicher Künstler. Die Direktoren, die seit Cranko in großer Zahl aus dem Stuttgarter Ballett hervorgegangen sind, haben dieses Programmierungskonzept, diese Pluralität der Stile sehr oft hinaus in die Welt getragen.

Cranko baute sein Ensemble ab 1961 mit jungen, fast durchweg unbekannten Tänzern auf, deren Talent er da erkannte, wo andere nichts in ihnen sahen. Er bildete sie aus, indem er seine Werke, seine Rollen sehr direkt auf sie abstimmte. Seine Stars entwuchsen der Compagnie, was in Stuttgart bis auf sehr wenige Ausnahmen bis heute so gehalten wird; dazu müssen die Direktorin oder der Intendant der Compagnie und auch die Leitung der Cranko-Schule ein sehr gutes Auge für Talente und ihre Persönlichkeit haben. Aus der Schule ins Ensemble und von dort zum Solisten oder gar Weltstar, so stellte sich Cranko die ideale Ballettcompagnie vor. Wohl übernahm er selbst nicht unbedingt die Arbeit, an den virtuoson Grundlagen seiner Interpreten zu feilen, sondern überließ das seinen bewährten Ballettmeistern. Aber er kannte seine Tänzer als Menschen, kannte ihre Persönlichkeiten, spornte sie im Ballettsaal zum Mitdenken und Mitchoreographieren an und machte sie dadurch immer besser. Cranko wollte Typen, keine normierten, braven Erfüllungsgehilfen seiner Ideen. Er suchte die Themen seiner Stücke nach den Charakteren seiner Interpreten aus, oder nach einem Entwicklungspotenzial, das er in ihnen erkannte – es ist die ideale Eigenschaft eines Ballettdirektors, der seine Künstler wachsen sehen will und damit sein Ensemble blühen lässt. Vor allem Reid Anderson hat das als junger Tänzer von Cranko gelernt und später perfektioniert. Die Hierarchie war in Stuttgart schon früh durchlässiger als anderswo, junge Tänzer wurden in große Rollen geworfen, wenn sie gut waren; auch das ist bis heute so geblieben.

Ob Walter Erich Schäfer die Begabung des jungen Briten als Ballettdirektor erahnte, als er ihn einstellte? Oder war ihm das Regieren vom Kontinentisch sogar anfangs suspekt?

Genau aus dieser ständigen Ansprechbarkeit entstand Vertrauen und damit die familiäre Atmosphäre, die Crankos damalige Tänzer so schätzten. Marcia Haydée wurde schon früh die „Mutter der Compagnie“ genannt, auch später als Direktorin. Die jungen Tänzer sind heute sehr anders, dennoch weiß man in Ballettkreisen noch immer, dass in Stuttgart eine freundschaftlichere, weniger von Konkurrenz geprägte Atmosphäre herrscht als in anderen Ensembles, ein gegenseitiger Respekt, den Cranko einst vorlebte. Wenn man den jungen Kollegen beim Wachsen zusieht oder gemeinsam mit ihnen groß wird anstatt eingekaufte Stars vor die Nase gesetzt zu bekommen, dann bleibt der Wettbewerb vielleicht kleiner. Man glaubt in Stuttgart bis heute daran, dass Tänzer von Tänzern lernen, dass Rollen wie Onegin und Tatjana nicht nur durch Einstudieren, sondern auch durch häufiges Sehen weitergegeben werden. Wer in Stuttgart in die Ballettakademie geht, steht oft schon als Student mit auf der Bühne, beobachtet und lernt über die Jahre, tanzt irgendwann die großen Rollen und gibt sie später weiter. Ungewöhnlich viele Tänzer bleiben ihre gesamte Karriere in dieser Compagnie, es gibt weniger Wechsel als anderswo.

Was bleibt von John Cranko? Er wollte tatsächlich von Anfang an ein Fundament legen, etwas Neues aufbauen. Er wollte nicht einfach choreographieren und sich mit seinen Werken verwirklichen, sondern er dachte weit in die Zukunft, wollte eine Tradition schaffen, wo es vorher kaum eine gab. Daher auch seine Ballettwerkstätten, die Demonstrationsvorträge und die fortwährende Aufklärung seines Publikums über Ballett und Tanz. Er kämpfte für das Ballett insgesamt, um seine Kunst in Deutschland zu verankern und genauso wichtig wie die anderen Bühnenkünste zu machen. Ähnliches unternahm George Balanchine in den USA, der seine Tänzer und seine Werke ins Land hinaus-schickte, um die kleineren Compagnien zu unterstützen. Das Aufblühen des Balletts im Opern- und Schauspielland Deutschland geht stark auf John Cranko zurück, dessen Persönlichkeit und Ruhm schnell ausstrahlten. Andere Opernintendanten sahen Stuttgart, Schäfer und Cranko – und wollten das Gleiche haben. Niemand weiß, was ohne Cranko aus dem Tanz in Deutschland geworden wäre. Natürlich gab es Tatjana Gsovsky in Berlin, Erich Walter in Wuppertal, Yvonne Georgi in Hannover und Heinz Rosen in München, aber das deutsche Ballett entwickelte nur langsam einen eigenen Stil, die Ästhetik hing zu dieser Zeit irgendwo zwischen Ausdruckstanz und Importen aus Russland oder den USA fest. Vielleicht hätte sich Balanchines Ästhetik durchgesetzt, sein Œuvre war damals in Hamburg und Köln gut vertreten.

Von Anfang an war es John Cranko wichtig, in Stuttgart eine gute Schule zu haben – nicht nur für das Erlernen der Ballettechnik, sondern eine Schule mit einer umfassenden Bildung der Persönlichkeit. Er gründete 1971 die erste staatliche Ballettakademie Westdeutschlands, der bald andere in Hamburg und München folgten. Wie wichtig diese vergleichsweise junge Schule, die nach dem Tod Crankos seinen Namen erhielt, für die Stuttgarter Compagnie heute ist, lässt sich wohl nur mit den großen internationalen Truppen und ihrer sehr viel älteren, traditionsreicheren Schulen erklären, so zum Beispiel mit dem Mariinsky-Ballett, der Pariser Oper oder dem New York City Ballet. Auch dort nährt sich die Compagnie zum überwiegenden Teil aus der eigenen Schule, wo sorgfältig auf das spezifische Repertoire hingearbeitet wird. Über zwei Drittel der Stuttgarter Tänzer kommen heute aus der eigenen Schule, von der Cranko in weiser, aber damals wohl von niemandem richtig ernst genommener Voraussicht „glaubte, dass auf ihr die zukünftige Qualität des Stuttgarter Balletts basieren werde“, wie Walter Erich Schäfer einst schrieb. Genau so kam es.

Crankos Tänzer vertrauten ihm und liebten ihn – weit, weit über seinen Tod hinaus. Bis heute arbeiten sie in seinem Sinne, ob als Direktoren seiner und anderer Compagnien,

ob als selbst choreographierende Künstler wie Marcia Haydée, deren *Dornröschen* auf seiner Dramaturgie, seiner Erzählkunst beruht: „Ich bin ein Teil von Cranko, ich denke wie Cranko“, sagt sie noch heute. Alle nahmen sie etwas mit aus Stuttgart, John Neumeier die Liebe zum Handlungsballett, Jiří Kylián als Direktor des Nederlands Dans Theaters die Notwendigkeit und die Bereicherung durch andere Stile neben dem eigenen. Auch Egon Madsen, Richard Cragun und Birgit Keil wurden Ballettdirektoren, Reid Anderson kehrte aus Kanada nach Stuttgart zurück, baute viele junge Tänzer, Choreographen und neue Direktoren auf und ließ nicht locker, bis die Cranko-Schule nach über fünfzig Jahren endlich einen großen Neubau bekam. Rein historisch bedeutete das Ende seiner Direktion einen Bruch – die nächste Generation hatte keine persönliche Bindung mehr an den Gründervater, der jetzige Ballettintendant Tamas Detrich kam drei Jahre nach Crankos Tod in die Schule, die dessen Namen trägt. Seitdem lebt und tanzt er in Stuttgart, er hat alles von seinen beiden Vorgängern Haydée und Anderson gelernt, vor allem die Liebe zu Crankos Werken. Diese Werke und der Ruf des Stuttgarter Balletts als eine familiäre Compagnie mit vielen Stilen locken weiter hervorragende junge Talente nach Stuttgart. Crankos Tradition lebt also unvermindert weiter, anders als in so vielen Ballettcompagnien, wo mit einem neuen Direktor das komplette Repertoire wechselt, wo alle paar Jahre oder Jahrzehnte ganz neu angefangen wird, wo man keine Künstler aufbaut, sondern als fertige Solisten von anderswo holt. Das Stuttgarter Ballett folgt nicht den Trends, es setzt sie, und das seit 1961. Es besitzt bis heute eine eigene, aus seiner ununterbrochenen Tradition gewachsene Identität – sie besteht neben den vielen großen Balletten, die im Staatstheater uraufgeführt wurden und von hier aus ins Welterbe des klassischen Tanzes eingegangen sind, aus der Liebe zum Neuen und aus der Atmosphäre, der Art des Umgangs miteinander, die John Cranko einst hier etabliert hat.

Ob der Paradiesvogel John Cranko durch seine Person, sein extravagantes Äußeres, durch seine offen gelebte Homosexualität auch die konservativen Schwaben verändert hat? Jedenfalls liebten sie binnen kurzer Zeit nicht nur ihn, sondern auch seine Tänzer, die er aus aller Welt holte. Mit ihnen und in ihrer direkten Nachfolge wurde ab Mitte der 1970er Jahre in Stuttgart die heute so viel diskutierte Diversity mit People of Colour oder asiatischen Tänzern schon sehr früh gelebt. Zur Stuttgarter Ballettidentität gehört das kundige und stets offene Publikum, das neben aller Liebe zu seiner Compagnie auch gerne reist und sich für die internationale Tanzwelt interessiert. Die Zuschauer hier sind neugierig, sie urteilen selbst anstatt auf Kritiken zu hören, und sie verlangen geradezu nach neuen Stilen, neuen Namen, wo anderswo nur die immergleichen, alten Klassiker goutiert werden. Crankos Stadt wurde mehr und mehr zum Tanzzentrum, das begeisterte Publikum lockt Gastspiele und andere Tanzkünstler an, befördert Neugründungen wie Gauthier Dance im Theaterhaus. Stuttgart huldigt weniger dem zeitgenössischen Tanz oder dem Konzepttanz, es ist ein Zentrum des modernen Balletts geworden. Kein Wunder, die Choreographen der Noverre-Abende haben weite Teile der europäischen Tanzgeschichte geschrieben, viele von ihnen sind Direktoren von modernen Compagnien geworden, andere Stuttgarter Tänzer leiten weltweit große klassische Ensembles.

Was wäre geworden, wenn John Cranko nicht so früh gestorben wäre, wenn er so lange gelebt hätte wie seine Altersgenossen Maurice Béjart oder Juri Grigorowitsch? Hätte er weitere Experimente wie *Présence* gemacht, hätte er seine Werke verändert, besäßen wir heute zehn Literaturballette wie *Onegin*? Residierte in Stuttgart das deutsche Nationalballett, für das er einmal Pläne schmiedete? John Cranko hat eine tanzliebende Stadt hinterlassen, die bis heute von seinem Geist, seiner Kreativität beseelt ist – und die, so klein sie sein mag im Gegensatz zu Weltstädten wie London oder Paris, zu einem nicht

versiegenden Quell des Tanzes für ganz Europa geworden ist. Cranko hat einen Keim gelegt: Er verschaffte dem Tanz Zuspruch und Aufmerksamkeit, er etablierte Deutschland als eine Tanznation in der Welt. Vermutlich lagen viele seiner Ideen schon in der Luft, die Veränderung des Erzählstils von Balletten, die Internationalisierung der Compagnien, eine durchlässigere Art der Förderung junger Tänzer. Aber Cranko hat das alles in Stuttgart auf glücklichste Weise zusammengebunden und wurde durch seinen Erfolg zu einem mächtigen Vorbild. Es gibt andere Choreographen, die ihre Ballettcompagnien derart stark geprägt haben: August Bournonville, Marius Petipa, George Balanchine, Maurice Béjart oder John Neumeier. Aber keiner von ihnen hatte nur zwölf Jahre Zeit dafür. Bei manchen ihrer Ensembles ist die Übermacht der Gründerväter so stark, dass deren enormes Œuvre alle anderen neuen Handschriften marginalisiert. Andere Compagnien ändern die alten Stücke oder verlieren sie zunehmend aus den Augen. John Crankos Familie, seine Tänzer, haben sein Erbe bis heute bewahrt, in einer anhaltenden, erstaunlich konstanten Erfolgsgeschichte mit nur wenigen Schwankungen. Schöner kann ein Mensch kaum über den Tod hinaus wirken: wenn ihn seine Freunde derart verehren und lieben, dass sie sein Vermächtnis ihr ganzes Leben lang mit all ihrer Kraft verteidigen, festigen, mehren. Was bleibt von John Cranko? Berühmte Ballette, die Identität einer Compagnie, eine ballettverrückte Stadt. Aber vor allem Liebe.

Angela Reinhardt





Das Ballett der Württembergischen Staatstheater vor der ersten USA-Tournee, 1969
In der Mitte Generalintendant Prof. Walter Erich Schäfer und John Cranko



John Cranko in seiner Wohnung in London-Pimlico, 1960



Henschel Verlag, Leipzig

Marcia Haydée



1937 in Rio de Janeiro geboren, erhielt Marcia Haydée ersten Ballettunterricht in ihrer Heimat, bevor sie an der Royal Ballet School in London ihre Ausbildung abschloss. Nach einem mehrjährigen Engagement beim Grand Ballet du Marquis de Cuevas tanzte Marcia Haydée 1961 in Stuttgart vor und wurde vom Ballettdirektor John Cranko verpflichtet. Bereits ein Jahr später ernannte er sie zur Ersten Solistin. In Stuttgart schrieb Haydée als besonders ausdrucksstarke Tänzerin Ballettgeschichte: als Crankos Hauptmuse und durch die Vielzahl an herausfordernden Hauptrollen, die er in seiner Zeit als Ballettdirektor für sie kreierte – darunter Julia in *Romeo und Julia* (1962), Tatjana in *Onegin* (1965), Katharina in *Der Widerspenstigen Zähmung* (1969), die M.-Initiale in *Initialen R.B.M.E.* (1972), den Pas de deux *Legende* (1972). Neben John Cranko ließen sich auch andere bedeutende Choreographen wie Kenneth MacMillan, Maurice Béjart und John Neumeier von Marcia Haydées Tanzkunst inspirieren und schufen große Frauenrollen für sie. Als Gast tanzte Marcia Haydée bei fast

allen namhaften Ballettcompagnien der Welt. Im Jahr 1976 wurde Marcia Haydée Direktorin des Stuttgarter Balletts, das sie zwanzig Jahre lang leitete. Mit ihrer erfolgreichen *Dornröschen*-Inszenierung gab Haydée 1987 ihr Debüt als Choreographin. Gleichzeitig entwickelte sie sich abseits des klassischen Balletts selbst als Tänzerin weiter. Neben ihrer Verpflichtung in Stuttgart war Marcia Haydée von 1992 bis 1995 Direktorin des Ballet de Santiago de Chile, bevor sie 1996 ihr Amt als Direktorin des Stuttgarter Balletts niederlegte. Zu Beginn der Spielzeit 2003/04 übernahm Marcia Haydée erneut die Leitung des Balletts am Teatro Municipal in Santiago de Chile und stand bis 2020 an der Spitze der Compagnie. 1989 wurde Marcia Haydée der Deutsche Tanzpreis, 2009 das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern verliehen. In Anbetracht ihrer außerordentlichen Leistung für den Tanz erhielt sie 2017 den Prix Benois de la Danse für ihr Lebenswerk und 2019 den Lifetime Achievement Award des Prix de Lausanne. 2005 erschien ihre Biografie *Marcia Haydée, Divine*.



CRANKO WAR EIN MENSCHENFORMER.



Richard Cragun

Dorothee Zippel

Wenn ich heute an John Cranko denke, beeindruckt mich noch immer die intensive Art und Weise aller Begegnungen. Er konnte sich auf Menschen in einer Art und Weise einlassen, die außergewöhnlich war – und zwar auf jeden Menschen. Cranko setzte dabei keine Prioritäten: Er ist dem Pfortner beim Bühneneingang mit derselben Offenheit begegnet wie dem Intendanten. Das war die eine Seite. Die andere? Am Anfang war er fremd in Stuttgart. Er trug manchmal zwei verschiedene Socken, weil er auf so etwas keinen Wert legte. Und die Leute tuschelten darüber. Er hat die ganze Szene aufgemischt, weil er mit allen herkömmlichen Regeln gebrochen hat, und zwar andauernd.

Er hatte in London ja eine sehr bewegte Zeit hinter sich. Da gab es sein sehr innovatives Musical *Cranks*. Dann bekam er Schwierigkeiten. Es gab einen großen Skandal um ihn, weswegen, weiß ich nicht mehr genau. Und so kam er auf Einladung von Nicholas Beriozoff, dem damaligen Ballettchef, nach Stuttgart und studierte *Der Pagodenprinz* ein. Drei Monate später war er Ballettchef. Mit seinem Erscheinen wuchs etwas ganz Erstaunliches, das ich vorher und nachher niemals in dieser Weise erlebt habe. In Stuttgart entstand eine Familie, eine Ballettfamilie. In ihr gab es auch Bösewichte. Aber Cranko betonte immer wieder, dass jeder in seiner Funktion oder Rolle einen wichtigen Platz einnahm. Er hat jeden Einzelnen verteidigt, auf eine damals für mich ganz neue Art, und es tatsächlich geschafft, daraus eine ganz lebendige Gruppe zu machen.

Eine seiner größten Stärken war das, was wir heute Casting nennen, also die Besetzung. Er hat jeden Tänzer angeschaut – den Körper, den Ausdruck – und sich gefragt: Was kann die? Was kann der? Nach diesem Prinzip hat er choreographiert. Seine Choreographie für die einzelnen Tänzer startete also mit ihrer Besetzung. Darin war er sehr konsequent! Das hat den Erfolg ausgemacht. Und die Tänzer, mit denen er arbeitete, die hatten dieses – ich gebrauche das englische Wort: ‚High‘: Die hatten dieses Hochgefühl, weil sie das, was sie taten, auch konnten. Cranko hat von niemandem etwas verlangt, was nicht in ihm drinsteckte. Und das entfaltete eine große Kraft.

Ich traf Cranko, als er das erste Mal das Theater betrat. Insofern war ich wohl die erste Person, auf die er dort stieß. Ich war damals fünfzehn und Ballettleitin bei Beriozoff. In der Schule unterrichteten damals Natacha Kelepovska und Anneliese Mörike. Er fragte mich: „Where is the cantine?“ Und da ich das nicht erklären konnte, weil es kompliziert war, nahm ich seine Hand und führte ihn in die Kantine. So kam es, dass er mich ab und zu um Dinge bat. Und ich habe ihn relativ bald nach Hause mitgenommen, weil ich ihn ganz toll fand und er so gut roch: nach Zigaretten und nach Wein, so wie meine Mutter. Da dachte ich: Die beiden verstehen sich sicher gut. Und tatsächlich: Es wurde sofort eine große Freundschaft. Wenn man in eine andere Stadt kommt und auf Menschen trifft, von denen man verstanden wird und mit denen aus jedem Gespräch ein Gelächter werden kann, dann hat man eine Basis, von der aus man sich freier bewegt. Wäre Cranko in

Stuttgart am Anfang allein gewesen und hätte keine wirkliche Bezugsperson gefunden, hätte er vermutlich nicht so schnell Fuß gefasst. Doch so kam es, dass er und meine Mutter sich gegenseitig Wasser auf ihre Mühlen kippten. Sie lebten in einem permanenten ‚High‘. So kam mir das damals vor. Sie hatten viele Dinge gemeinsam. Beide hatten die gleichen Bücher gelesen, er sprach sehr gutes Französisch, meine Mutter auch. Daher sprachen sie Französisch miteinander, denn Cranko konnte zu dieser Zeit kein Deutsch und meine Mutter kein Englisch. Er konnte sich sofort an die Arbeit machen und ihr von seinen Ideen erzählen. Sie war keine Frau, die „oh ja, prima“ sagte, sondern: „Ah, da könnte man doch noch dieses oder jenes ...“. Da floss sofort ein Strom von Kreativität. Was soll ich sagen: Cranko war einfach ein Mensch, der inspiriert war und offen und dadurch wiederum eine Inspiration für andere. Es hat keine Sekunde gedauert, ihn aufzunehmen. Und durch diese prompte Integration konnte er auch der Stuttgarter Enge entgehen. Er kam schließlich aus der Weltstadt London.

»DA FLOSS EIN STROM VON KREATIVITÄT.«

Auch für mich steht Cranko bis heute für eine der wichtigsten und stärksten Begegnungen, die ich jemals in meinem Leben hatte. Er löste gewissermaßen die Liebe ab, die ich zu meiner Mutter empfand und die fast ausschließlich war. Er war meine Tür zur Welt. Und er hatte einen unglaublich großen Bekanntenkreis. Durch das Royal Ballet in London hatte er die erstaunlichsten Begegnungen. Und da er selbst sehr kontaktfreudig war, waren die alle lebendig.

Ich erinnere ich mich – 1960 war das: Wir hatten gerade das Haus in der Botnanger Straße gefunden. Damals gehörte auch schon Salvatore Poddine zu uns, der Mann meiner Mutter. Da also kam die gesamte *West Side Story*-Compagnie aus New York zu uns nach Hause. John Cranko bewohnte mehrere Zimmer im Erdgeschoss. An Neujahr beispielsweise telefonierte alle Mitglieder der Compagnie bis spät in die Nacht, weil immer gerade für jemand anders Silvester war. Das Großzügige war, dass John das alles bezahlte, obwohl er damals selbst noch nicht so viel verdiente. Es war eine Riesenparty.

Für mich war Cranko die große Liebe. Ich unterschied nicht nach Geschlecht und Alter. Wir haben uns alle untereinander sehr gemocht. Deshalb rede ich von diesem Hochgefühl, in dem wir für einige Zeit leben durften. Es war von einer Sympathie getragen, die überhaupt nicht in Frage gestellt wurde. Cranko begegnete mir immer auf Augenhöhe. Sicher hat er mit mir als Fünfzehnjähriger über bestimmte Dinge nicht gesprochen, weil er annehmen konnte, dass ich davon nichts wusste. Aber die Qualität der Begegnung war wie mit anderen Freunden. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine Begebenheit in der Botnanger Straße: Es war Sommer, und viele Amseln waren im Garten. Die Kirschen – es gab dort auch einen Kirschbaum – waren reif. Da sang eine Amsel oben im Kirschbaum. Wir haben uns beide rücklings auf den Rasen gelegt und haben das Lied der Amsel nachgepfiffen. Das ging dann so hin und her zwischen der Amsel und uns. Und dann haben wir uns aus den Schwertlilien, die im Garten wuchsen, grüne lange Ohren und Fühler gemacht, uns Blätter auf die Nase gelegt, Grasstängel in die Ohren gesteckt und haben Insekten gespielt. Ich weiß nicht, ob er damit auf mein kindliches Wesen einging. Aber wir haben uns mit dem vorgefundenen Grünzeug verkleidet und einen unvergesslichen Nachmittag verbracht.

Seine Arbeit im Theater habe ich natürlich nicht unmittelbar mitbekommen. Aber ich glaube, dass er – so wie er ein gutes Gespür beim Besetzen von Rollen hatte – auch einen sehr guten Zugriff auf Menschen hatte, die ihm bestimmte Dinge abnehmen konnten.

Er hat delegiert. Auch wenn er sich zum Beispiel über Kritiken geärgert hat – ich erinnere mich etwa an die von Horst Koegler –, er hat es sich nicht zu Herzen gehen lassen. Er hat sich dann auf seine Weise gewehrt, hat die Person dann nicht zu bestimmten Proben zugelassen und sie auch privat nicht eingeladen. Auch das hat er mit einer großen Selbstverständlichkeit getan. Er hatte schon was Vorbildliches, mit dieser ganzen lebendigen Aura, die ihn umgab, zudem war er sehr präzise und genau. Zugeständnisse hat er nicht gemacht. Selbst wenn es gewisse bürokratische Schwierigkeiten gab, die er nicht lösen konnte, hat er immer diejenigen gefunden, die das konnten. Ich habe nie mehr in meinem Leben jemanden getroffen, der so ein Gespür für die Talente von Menschen gehabt hat.

»CRANKO BEGEGNETE MIR IMMER AUF AUGENHÖHE.«

In der Compagnie stieß Cranko auf eine Reihe von Tänzern, die er unmöglich übernehmen konnte oder wollte. Das bringt die Position des Ballettdirektors mit sich. Diese Tänzer blieben bis zum Ende ihrer Vertragszeit und wurden dann durch neue ersetzt. Das gehörte zum Arbeitsprozess, bis sich die Compagnie geformt hatte.

Was für mich aber so interessant ist, nun, da ich aus heutiger Sicht darüber nachdenke: Er hat die Rolle des Mannes im Ballett auf eine andere Ebene gehoben. Er hat sehr männlich choreographiert, hat diese ganze Homosexualität, die so über der Ballettwelt schwebte, wegradiert. Sie spielte nachher keine Rolle mehr. Er hat die Rolle des Tänzers in dieser Zeit – ich benutze das Wort nicht gern – „salonfähig“ gemacht. Man konnte sich danach über einen Kerl, der tanzt, nicht mehr lustig machen. Er hat für Männer einen Platz geschaffen, den es vorher in der Ballettwelt nicht gab. Und zwar nirgends.

Cranko hat den Mann nicht nur ernst genommen. Er hat ihn geliebt, er hat seinen Tanz geliebt. Er hat den Mann wie die Frau geliebt. Aber nicht den Mann, der für die Ballerina nichts weiter als das dritte Bein war. Besonders deutlich wird das bei *Romeo und Julia*, zum Beispiel in der Rolle des Mercutio – aber eigentlich in all seinen Balletten. Da sieht man, wie wichtig der Tänzer als Element ist, und nicht mehr als bloße Stütze für die Ballerina. Da hat er etwas geschaffen, was es in keiner Compagnie vorher so gegeben hat.

Als Choreograph und Ballettdirektor hatte Cranko die Möglichkeit, sich die Themen und die Stücke auszusuchen. Inspiriert war er entweder literarisch von der Geschichte oder musikalisch. Kam die Inspiration von der Musik, spielte die Geschichte keine so große Rolle. Ich denke – ich war ja lange genug in seiner Nähe –, er sah förmlich eine Bewegung, wenn er Musik hörte. Er sah, an welcher Stelle jemand getragen wird. Sein inneres Auge sah sozusagen den Tanz. Synchron mit der Musik entstand so ein Erlebnis, das hinterher sehr präzise auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt wurde. Cranko war oft im Ballettsaal und hat mit den Tänzern Bewegungen ausprobiert, hat etwa versucht, Beine zu verknoten, und wollte sehen, wie die das wieder auflösen. Er hat wohl visionär gearbeitet, aber hat auch viel ausprobiert. Er hat nicht lange dafür gebraucht. Er hat experimentiert und dann entschieden. Er war ein sehr entscheidungsfreudiger Mensch.

Er hat nie allein geprobt, immer mit Tänzern. Wollte man es gemein ausdrücken, müsste man wohl sagen: Cranko war auch ein Menschenfresser. Er hat unglaublich viel Energie gegeben, aber er hatte auch etwas Magnetisches, er hat die Menschen – sehr zu ihrem eigenen Wohl – benutzt und gebraucht, mit einer großen Intensität. Er war auch ein Herzensräuber. Er war dieser magnetisch wirkende Mensch, der andere für sich gewonnen hat, andererseits aber sehr einsam war. Diese Spannung war extrem ausgeprägt.

Cranko ist morgens um zehn Uhr aufgestanden, hat sich in Windeseile die Zähne geputzt, ist in die Probe, hat um die Mittagszeit angefangen, ein bisschen zu trinken. Aber um der Intensität willen, nicht weil er Alkoholiker war oder sich zukippen wollte. Er hatte einfach so viel Energie, so viel konnte er gar nicht abgeben. Und wenn man keinen Lebenspartner hat, mit dem man zum Beispiel auch eine vitale Sexualität ausleben kann, dann geht viel Energie in so einen Stauraum. Er hatte einfach keinen Partner, der alle Kriterien erfüllt hätte für jemanden, der ein so hohes Erlebnisiniveau hält und eine so energetische Liebesgeschichte wie *Romeo und Julia* umsetzt. So einem Menschen fehlt es immer an allem. Da ist es nicht getan mit einem Liebhaber. Für jemanden, der so lebt und empfindet, gibt es nur dieses Ideal: Es gibt nur diese Julia oder diesen Romeo, der alles abdeckt. Und so jemand ist einfach nicht immer aufzutreiben.

Eigentlich hatte Cranko keine Zeit, um traurig zu sein. Aber es gab gelegentlich Sonntagnachmittage, an denen niemand erreichbar war. Dann hat er ein Bücherregal aus den Kisten aufgebaut, mit denen seine Sachen aus England gekommen waren. Er wurde aktiv, hat etwas unternommen. Er hat über seine Einsamkeit gesprochen, aber dann war sie auch schon wieder vorüber. Cranko hat den ganzen Tag intensiv gelebt. Nachts um drei Uhr war er immer noch munter und konnte dann ohne Schlaftablette nicht einschlafen. Er war wie eine Kerze, die an beiden Enden brannte. Er hatte nicht die Zeit, aber die Begrifflichkeit und die Zivilcourage, viel umzusetzen. Was die spätere Zeit angeht, weiß ich nicht, wie er sich da entwickelt hat. Ich war ja dann selbst in London, und Cranko wohnte nicht mehr mit meiner Mutter zusammen. Der Freundeskreis war so groß, dass andere ihre Rolle übernommen haben. Das Leben ging weiter. Dieter Graefe trat in Crankos Leben, der die finanziellen und bürokratischen Dinge für ihn regelte. Als persönlicher Freund hat er ihn nachts aus manchen prekären Situationen gerettet. Ihm hat er sicher viel zu verdanken. Eine Liebesgeschichte war das allerdings nicht.

Konflikte zwischen Cranko und meiner Mutter muss es gegeben haben. Ich erinnere mich an eine Situation: Die beiden waren in die Neue Weinsteige gezogen. Da gab es ein großes, helles Badezimmer mit Bidet, in dem eine große Papyruspflanze stand; das Bidet wurde von niemandem benutzt. Wir hatten Partys, zu denen sehr viele Menschen kamen, machten Büffets mit Kartoffelsalat, Wein und Säften. Teilweise kannten wir die Gäste nicht, weil sie irgendjemand mitgebracht hatte. Da habe ich gesehen, wie jemand ein teures Kunstbuch aus dem Regal nahm, es sich auf den Schoß legte und darauf seinen Teller mit Kartoffelsalat stellte. Oder es pinkelten Leute in die Papyruspflanze im Bad. Da fing plötzlich etwas an, das eine eigene Dynamik entwickelte. Plötzlich gab es solche Brüche. Menschen, die keiner kannte, taten Dinge, die man nicht mehr überblickte. Es wurde auch geklaut, die Leute bedienten sich einfach. Die Situation geriet aus dem Ruder. Meine Mutter wurde mit der Aufgabe, hinterher alles zu säubern und in Ordnung zu bringen, nicht mehr fertig. Da hat sie sich beklagt. Cranko sagte dann zum Beispiel so etwas wie: „Aber warum beschwerst du dich nicht früher und holst eine Putzfrau?“ Im Alltag ist die andere Person aber doch mit diesen Situationen konfrontiert und allein gelassen. Wahrscheinlich haben sich sich gezofft, irgendwann einmal. Und Cranko wurde es dann wohl zu kompliziert und er zog in eine eigene Wohnung.

Und er war ein Ästhet. Es gab vielleicht mal ein kleines Chaos auf seinem Schreibtisch, aber nicht, dass man eine angebrochene Semmel unterm Bett gefunden hätte oder so. Er hatte gelegentlich eine kreative Unordnung, die er aber selbst wieder in Ordnung gebracht hat. Er hatte schöne Picasso-Drucke an der Wand. Er hat sich auch mal einen schönen Designessel aus Leder gekauft, und da saß er dann drin. Er hat sich über diese Sachen gefreut, er hat mit diesen Dingen gelebt, das waren keine Statussymbole, sondern Dinge, die er liebte. Und dann hatte er eine Eigenart, die habe ich von ihm übernommen: Er hatte alles paarweise, einen Gegenstand immer zweifach. Das war diese Sehnsucht nach einem Partner.

Was mich selbst angeht: Gemalt habe ich schon immer. Aber eigentlich wollte ich Tänzerin werden. Doch das wollte meine Mutter nicht. Sie fragte: „Was machst du dann, wenn du fünfunddreißig bist?“ Ich hatte nicht die Persönlichkeit, mich gegen meine Mutter durchzusetzen. Und dann war es so, dass Cranko eines Abends auf dem Teppich im Haus der Botnanger Straße saß und sagte: „Hör mal diese Musik, das ist *Jeu de cartes* – ein Kartenspiel –, das möchte ich machen.“ Er hat mir ein bisschen davon erzählt. Ich habe daraufhin einen Umschlag aus dem Papierkorb genommen und habe da diese zwei großen Hände drauf gemalt, die Bühne und die Tänzer als ganz kleine Figürchen daneben, mit diesen Mustern drauf. Dann sagte er: „Das machen wir!“ Und dann habe ich mich am nächsten Tag hingesetzt und die skizzierte Szene gemalt.

Cranko ist mit mir ins Theater gegangen und hat den Entwurf vorgelegt. Dort fanden es auch alle toll. Dann ging er mit mir in den Malsaal und hat mich vorgestellt. Dort haben wir das Bühnenbild dann zusammen weiterentwickelt. Er war – als anwesender Freund – immer dabei. Ihn hat alles interessiert. Sicher nicht bis ins Detail. Aber auch bei den Kostümproben war er dabei. Weil man beim Ballettkostüm viele Dinge nicht machen kann, muss man aufpassen: Nichts darf rutschen, nichts den Tanz oder die Bewegung behindern oder gefährden. Es darf nichts irgendwo hängen bleiben. Deshalb kann man die Fantasie nur ausleben, wenn man die Regeln befolgt.

Ich erinnere mich: In München haben wir *Feuervogel* gemacht. Die Compagnie war schlecht. Da hat er zu mir gesagt: „Du darfst die Tänzer mit Kostümen völlig zubauen. Die müssen nur über die Bühne laufen.“ Dann habe ich so richtige Kachelöfen gebaut.

Es war ihm damals auch ganz wichtig, dass ich gut bezahlt werde. Ich bekam ein-tausend D-Mark für das Bühnenbild von *Jeu de cartes*. Wenn jemand keine gute Gage aushandeln konnte oder eben kein Geld da war, hat er von seinem Geld etwas draufgelegt. Er war der großzügigste Mensch, dem ich je begegnet bin, auf materieller und auf spiritueller Ebene. Und auch im Verraten seiner Tricks. Er hat alles offengelegt. Egal was und wo es war.

Die Arbeit für *Jeu de cartes* war eine Initialzündung für mich. Ich wollte daraufhin Bühnenbildnerin werden. Im Laufe der Jahre habe ich verschiedene Bühnenbilder für John Cranko gemacht, *Gesang der Nachtigall* für München, *La Belle et la Bête* für Wuppertal, die zweite Fassung von *Katalyse* 1967, *Fragmente* 1968, *Gesang der Nachtigall* 1972, und *Brandenburg Nos 2 and 4* 1966 für das Royal Ballet in London. Später habe ich auch zwei oder drei Bühnenbilder für John Neumeier gemacht. Cranko war über das Bühnenbild, das ich für Neumeier machte, total empört. Er konnte sich mit mir aber nicht mehr anlegen, weil ich mir schon sicher war, dass ich das Richtige getan hatte.

Ich würde nicht sagen, dass er eifersüchtig war: Das klingt zu grob. Es war eher eine Irritation, dass er in diesem Arbeitsprozess überhaupt keine Rolle mehr spielte. In diesem Moment war er weder für John Neumeier relevant noch für mich. Es war unsere Arbeit. Es kann schon sein, dass es eine Form von Eifersucht war, aber auch sie wurzelte in seiner Einsamkeit: Er hat nicht mehr dazugehört. Das ist, als ob Kinder Ball spielen und eines steht draußen vor dem Zaun. Er war gewissermaßen dieses Kind.

Dass ich nach London ging, geht natürlich auf Cranko zurück. Für die Stuttgarter Kunstakademie war ich damals noch zu jung, ich war achtzehn oder neunzehn. Und irgendwann ging es Cranko auch darum, mich möglichst schnell aus dem Haus und in die Welt zu befördern. Alle seine besten Kontakte in London wurden auch zu meinen Kontakten. Cranko kam regelmäßig nach London, und wir trafen uns. Als ich in London fertig studiert hatte, habe ich geheiratet. Das hat John Cranko richtig geärgert.

Und: Ich habe auf eine mir eigene, kindliche Art sehr lange an den lieben Gott geglaubt. Ich war mir ganz sicher, dass Gott in jedes Leben Leute entlässt und schickt, denen

man dann begegnet. Für mich kam John Cranko direkt aus dem Himmel. Und dort ist er dann auch wieder hin. Er war mit einer Intensität da und dann, eines Tages, auch wieder weg.

Es gibt viele Geschichten, die ich erzählen könnte. Aber sie werden seinem Leben nicht gerecht. Ich glaube, es muss ein paar Geheimnisse in einer Biografie geben. Diese Erinnerungen an ihn sind wie die Samen von einer Pusteblume: Sie fliegen durch die Luft, dann sind sie wieder weg. Cranko hatte etwas sehr Mythologisches an sich. Er konnte einen auf eine Weise angucken ... Die blauen Augen wurden dann wie Gasflammen, wie Gasflammenringe. Mit denen konnte er durch einen durchdüsen und dir irgendetwas aus deinem Leben sagen: „Du bist dies oder das“, „wirst dieses oder jenes machen.“

Es konnte dir plötzlich ein Licht aufgehen, aber du konntest auch zusammenbrechen. Ich habe viele Leute weinen sehen in seiner Gegenwart, weil sie mit dieser Ballung, mit dieser Intensität im gegebenen Moment nicht zurechtkamen. Er hatte auch Ausbrüche. Dann konnte er verletzend sein. Seltsamerweise haben ihm die meisten das verziehen.

Ich erinnere mich an eine Begegnung: Einmal hat er mich angeschrien, auf einer Party in der Wohnung an der Neuen Weinsteige. Ich hatte immer schon so fluschtige Haare, wobei ich sie als Tänzerin ordentlich kämmte. Aber manchmal waren sie eben einfach etwas fluschtig. „Du mit Deinen Haaren“, rief er. „Dein Kopf soll wie ein Käse zum Bahnhof rollen.“ Er hat mich vor allen Gästen total auseinandergenommen. Und ich stand da, wusste damit überhaupt nichts anzufangen, konnte mir nicht erklären, was diese Szene ausgelöst hatte. Eine andere wäre zusammengebrochen. Ich hatte einfach Vertrauen, dass er irgendwas gesehen hat, was ihn zur Weißglut gebracht hatte. Und von dem ich nie erfahren durfte, was es gewesen war.

Cranko hat einmal etwas Interessantes gesagt: Man macht als Künstler einen Bogen, es fängt meistens mit einer Liebesgeschichte an, die man ausdrücken möchte, als junger Künstler ist das ein großes Motiv. Dann schwebt man in verschiedene Bereiche und beendet den Bogen meistens wieder mit einer Liebesgeschichte. Das ist der Bogen, den ein Künstler macht: Man entdeckt die Liebe, man erlebt das Leben und entdeckt die Liebe wieder aufs Neue, aber kennt inzwischen vielleicht andere Formen das auszudrücken. Ich weiß nicht, was Crankos letztes Werk war, aber einmal haben wir über *Daphnis und Chloé* gesprochen – ich weiß gar nicht, ob er das realisiert hat. Jedenfalls sprachen wir darüber. Er hat mir die Geschichte erzählt. Und der Höhepunkt der Liebesgeschichte war in seinen Augen, dass Chloé eine Zikade in den Ausschnitt gesprungen ist und ihr Freund diese Zikade sehr vorsichtig wieder herausgenommen hat. Das war für ihn der Höhepunkt der Liebeserklärung, so wie er die Geschichte sah.

Das beschreibt ihn sehr gut. Für ihn waren andere Dinge wichtig in einer Liebesgeschichte, es war nicht die Ekstase, die man im sexuellen Akt findet, es war die Ekstase, die man in der Begegnung findet. Der Gegenpol dazu waren seine Wutausbrüche, wie eine Katharsis. Dafür konnte eine Kleinigkeit der Auslöser sein.

Was Cranko auch auszeichnete: sein Humor. Er konnte sich amüsieren. Die Kontinuität im Amüsement hat für diese leise innere Ekstase gesorgt. Ich glaube, das machte ihn zu einem ganz besonderen Menschen.

Aufgezeichnet von Julia Lutzeyer und Petra Olschowski in Köln im Januar 2009.