

Voll Engagement

Zur deutschen Ballettkritik nach dem Zweiten Weltkrieg

Von Helmut Scheier

Die deutsche Ballettkritik nach dem Zweiten Weltkrieg muss vor dem Hintergrund der geistigen und materiellen Verheerung des Nationalsozialismus und ihren Auswirkungen auf die Tanzkunst betrachtet werden. Damit werden deren Orientierungsschwierigkeiten nach 1945, natürlich auch die der anderen darstellenden Künste, überhaupt verständlich.

Mit dem teils rasanten Aufholen dessen, was sich in der Zeit der Isolation außerhalb Deutschlands zugetragen hatte, war es nicht getan. Auch konnte man nicht an die in den dreißiger Jahren und im Krieg immer flacher werdende Ballettklassik anknüpfen, die die ästhetische Läuterung und Erweiterung der Diaghilew-Epoche nicht wirklich nachvollzogen und fortgeführt hatte. Und der Ausdruckstanz? Er hatte seinen Gipfel überschritten, litt teilweise unter ideologischen Irritationen und suchte Formen neuer Entfaltung. Nicht zuletzt musste die leidige Konfrontation von evolutionären „Klassikern“ und revolutionären „Modernen“ überwunden werden. Die deutsche Ballettkritik unmittelbar nach dem Zusammenbruch ist Spiegel dieser desaströsen Zeit.

Angesichts der traditionellen Zurücksetzung des Balletts im Dreispartentheater, die sich in der Nachkriegszeit fortsetzte, nimmt es nicht wunder, dass spezielle Tanzkritiker kaum zur Verfügung standen. Diesbezügliche Premieren und Gastspiele nahmen in erster Linie Musikkritiker wahr. Selten verlockte das Ballett Schauspielrezensenten. Das lag sicher an den oft wenig attraktiven Libretti, ihrer mangelnden Zeitnähe und ihrer mitunter schwachen Dramaturgie, ohne dass damit gesagt sein soll, Musikrezensenten hätten für Dramaturgie wenig Sinn. Dass gerade diese sich der Ballettkritik nachdrücklich widmeten, lag nicht zuletzt an der zunehmend anspruchsvoller werdenden musikalischen Basis vieler Choreographien, hatten doch Igor Strawinsky und die ansehnliche Zahl der Komponisten, die sich in den Dienst Sergei Diaghilews gestellt hatten, zunehmenden Einfluss auf die Schöpfer des Balletts.

Wer aber waren die Musikkritiker, die nach dem Zweiten Weltkrieg bis teilweise über die fünfziger Jahre hinaus auch Ballett-Termine wahrnahmen? Im Allgemeinen erfüllten sie auf ihrem ureigensten Gebiet hohe Ansprüche, waren Musikwissenschaftler und -schriftsteller, sogar Komponisten und Organisatoren der neuen Musikszene. Den kritischen Journalismus verschmähten sie nicht, im Gegenteil: Ein Publikum zu schaffen, dem sie die Musik der Zeit vermitteln konnten, ließen sie sich besonders angelegen sein.

Unter den Prominenten ragt **Hans Heinz Stuckenschmidt** (Berlin) hervor. Zunächst schrieb er für die Prager *Bohemia*, später für die Berliner *BZ am Mittag*, das *Prager Tageblatt*, nach 1945 für die *Neue Zeitung*, später für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Behandelte er das Ballett, bewies er vor allem Sensibilität für die Entsprechung von tänzerischer Form und Partitur, wobei er sich nicht auf Strukturanalyse beschränkte. Im Unterschied zum spezialisierten Tanzkritiker wirkte er als objektive Instanz. Er prüfte den geistigen, manchmal auch den soziokulturellen Hintergrund und wertete ausgewogen. An seinem Beispiel erwies sich, dass ein gewisser Abstand zu Choreographen, Tänzern und Tanzpolitik gelegentlich wohltuend ist.

Heinz Joachim (Hamburg) besaß ebenfalls einen Blick für die musikalisch-choreographischen Qualitäten eines Tanzstücks. Als Musikrezensent war ihm die basisgebende Partitur des Balletts immer im Kopf. Er spürte, welche theatralischen Impulse einer Musik in tänzerische Form umgesetzt

werden wollten. Bezeichnend ist, dass er Yvonne Georgis Choreographie *Le Sacre du printemps* bis in die Einzelheiten wegen ihrer Nähe zu Strawinskys revolutionärem Meisterwerk lobte.¹

Ein anderer Musikkritiker, der nicht nur auf journalistischem Gebiet um musikalische Belange im Nachkriegsdeutschland hochverdiente **Ernst Thomas**, ist ein weiteres Beispiel für die Fähigkeit zu sensibler Ballettkritik. So erörterte er etwa die Düsseldorfer Bühnenrealisierung von Strawinskys *Persephone* durch Kurt Jooss. Er schrieb: „Bei Kurt Jooss [...] aber ist es begreiflicherweise die tänzerische Idee, die das Stück zu tragen hat. Einheitlichkeit resultiert hier aus der Choreographie, sie war in einer imponierenden Weise vorhanden. Doch sie erreichte nicht den gleichen Grad an lebendiger Bühnenwirkung. Jooss kann sich mit Recht auf die Musik berufen, und er hat wohl die musikgerechtere Form kultiviert. Aber der große tänzerische Einfall, der die Kraft des Mythos sozusagen gegen die Musik ausspielt und durchsetzt, blieb ihm an diesem Abend versagt.“²

Ausgewogen, aber durchaus spannend waren die Kritiken in Presse und Rundfunk, die **Herbert Eimert** (Köln) verfasste. Er war eine vielseitige Persönlichkeit. 1951 gründete er das Studio für Elektronische Musik beim WDR, dessen Leitung er bis 1965 übernahm; an der Kölner Musikhochschule war er als Honorarprofessor für elektronische Musik tätig, auch kompositorisch leistete er Bedeutendes. Bei ihm bestach das weit über sein Hauptarbeitsfeld hinausgehende Interesse an künstlerischen Prozessen, in das er immer wieder den Bühnentanz mit einbezog.

Ähnliches gilt für den Musikwissenschaftler, Pädagogen und Publizisten **Heinrich Lindlar**. Als Herausgeber von *Musik der Zeit*, einer Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, widmete er sich in den frühen fünfziger Jahren wiederholt dem Ballett. Dem Tanz war er generell verbunden, so der Internationalen Sommerakademie des Tanzes. Schon in deren Krefelder Zeit hielt er dort mehrteilige Vorträge zur Stilgeschichte der Ballettmusik und gab neben O. G. de Saint-Andree und Georges Chapowalenko geschichtliche und dokumentarische Lektionen. Nach dem Weggang von Todd Bolender aus Köln – die Akademie war 1961 dorthin verlegt worden – übernahm Lindlar die künstlerische Leitung (zusammen mit Heinz Laurenzen als Geschäftsführer). Auch um das Kölner Institut für Bühnentanz machte er sich verdient. Dieses Engagement für den Tanz setzte sich in Lindlars Presseveröffentlichungen fruchtbar fort; er wirkte in der *Deutschen Zeitung*, später unter anderem im *Bonner Generalanzeiger*.

Im Lauf der Jahre hatte sich indes allen Widrigkeiten zum Trotz der spezialisierte Ballettkritiker einen Platz erobert. Da er meist in gleicher Sache auch beim Rundfunk tätig wurde, war seine finanzielle Lage nicht ganz so prekär. Trotzdem musste er eine andere Theatersparte oft in seine Arbeit mit einbeziehen. Seltsamerweise befanden sich unter den Tanzkritikern weder Choreographen noch Tanzpädagogen, noch Tänzer. Anders als bei Dichtern und Komponisten, die bald kundig, bald boshaft, bald erheiternd in der Tageskritik auftauchten, bekommt man von Tanzschaffenden entsprechende Würdigungen nur privat zu hören.

Eine Ausnahme stellte der Hamburger **Kurt Peters** dar, Tänzer, Pädagoge – und eben Tanzpublizist. Er war ein versierter, belesener, vielseitiger Mann voller Neugier, ein wenig skurril auch. Er schrieb nicht nur über sein Metier, er schuf zudem der deutschen Ballettkritik 1953 ein Forum, das jeder nutzen durfte, wenn er nur kompetent war: *Das Tanzarchiv*. Keine Redaktionslinie hemmte die freie Äußerung der Meinung, keine Regel den Disput. Den Namen für sein Publikationsorgan übernahm Peters von seiner sich ständig vergrößernden Tanzbibliothek, aus der das heutige Deutsche Tanzarchiv Köln hervorging (Peters wechselte 1966 in die Rheinmetropole).

¹ Heinz Joachim: Nichts Neues für die Oper? *Blaubart* von Bartók und Strawinskys *Sacre du Printemps*, in: *Die Welt*, 31. Oktober 1953.

² Ernst Thomas: Kurt Jooss inszenierte Strawinskys *Persephone*, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 18. April 1955.

Kaum erschienen, meldete sich auf eine Anzeige von Peters in *Melos*, der damals führenden Zeitschrift für neue Musik (Herausgeber: Heinrich Strobel), ein freischaffender Kritiker. Erst Mitte Zwanzig war er und bereits deutscher Korrespondent des amerikanischen *Dance Magazine*, im Übrigen schrieb er „für alle möglichen und unmöglichen Zeitungen und Zeitschriften“: **Horst Koegler**. Nach dem Studium der Musik- und Theaterwissenschaft war er „in der Ostzone“ mehrere Spielzeiten als Dramaturg und Regisseur tätig gewesen. Jetzt fragte er an, ob *Das Tanzarchiv* bereits einen ständigen Berliner Berichterstatte habe. Dort nämlich wohne er jetzt und könne die Aufgabe übernehmen. Bedeutsam an Koeglers Anfrage vom 10. Juni 1953 sind seine unbekümmert vorgeschlagenen Themen: Diaghilew als Inspirator des modernen Balletts, die Nachfolge Diaghilews, George Balanchine und das New York City Ballet, die Geschichte des Sadler's Wells Ballet, die Auflösung der Ballet Jooss, Annäherungstendenzen der modernen Oper an das Ballett, die Situation des Balletts in Berlin (auch Ostsektor), die Situation des Balletts in der Sowjetzone, das Ballett und der sozialistische Realismus, „ein ganzer Schwung von Themen, und es sollte mich wundern, wenn Sie an keinem interessiert wären“.

Von vornherein ging es Koegler also nicht allein um aktuelle Berichte vom Tanzgeschehen (bis 1959 war Koegler Ballettkritiker der *Welt*, sein Nachfolger wurde **Klaus Geitel**). Ihm lag daran, historische und ästhetische Zusammenhänge aufzuzeigen, Querverbindungen zu entdecken. Er sah es für nötig an, den kulturellen Kontext des Balletts zu bestimmen. Auf diese Weise sollte das Ansehen der Tanzkunst gemehrt werden. Dieses Ziel verfolgte Koegler auch in seinen Beiträgen für andere Periodika. Als Beispiel sei ein Artikel in einer Ausgabe der Reihe *Musik der Zeit* genannt; er lautet „Musik sichtbar gemacht: Strawinsky – Balanchine“ und erschien 1955 im Sonderheft „Strawinsky in Amerika“. Ein großangelegter „Versuch einer Bestandsaufnahme“ von Koegler kam 1960 unter dem Titel „Ballett international“ in Berlin heraus, ein Text-Bild-Band, transparent, beziehungsreich, ausgerichtet auf die Zukunft. „Der moderne Mensch auf der Tanzbühne“ lautet ein Kapitel, „Jenseits des traditionellen Kompetenzbereichs“ ein anderer. Auch die Tanzkunst fremder Kulturen ist mit einbezogen.

Nun hatte freilich schon vor Koegler ein anderer, ein älterer, nicht weniger kompetenter Journalist seine Liebe zum Ballett entdeckt und zielstrebig das Berufsbild des Ballettkritikers entwickelt: **Otto Friedrich Regner**. Er schrieb seit 1946 für die *Süddeutsche Zeitung*, von 1957 bis 1960 für die *Deutsche Zeitung*, von 1960 an bis zu seinem frühen Tod 1963 für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Älterer und jüngerer Kollege empfanden sich offenbar als Konkurrenten. **Ivan Nagel** erinnert sich an eine Begegnung der beiden, während derer Koegler Regner keck den „Papst der deutschen Ballettkritik“ nannte; beim nächsten Treffen der beiden sei dieser dann, eine spitze Bemerkung erneut befürchtend, Koegler zuvorgekommen und habe ihn einen „Kardinal der deutschen Ballettkritik“ titulierte.³ Auch Regner strebte über die Tageskritik hinaus, blieb mit seinen Büchern aber doch stärker im Rahmen der Information. 1954 erschien zuerst „Das Ballettbuch“ in der Fischer-Bücherei, ein fundiertes, locker geschriebenes Taschenbuch, dem 1956 „Reclams Ballettführer“ in der ersten Auflage folgte. „Das neue Ballettbuch“ von 1962 wollte weniger eine Aktualisierung des Werks von 1954 sein als eine Beschreibung der großen Veränderungen der Tanzkunst in den vorangegangenen Jahren.

Nicht allein der kritische Soziologe **Alphons Silbermann**, der, wann immer es ihm möglich war, auszog, die Seele der Tanzkunst und des Tänzers zu entdecken – er tat es noch als Hochbetagter, wie die Kölner Ballettfreunde wissen –, auch der Kritiker selbst dachte über sein Tun nach. Während der „Internationalen Sommerakademie des Tanzes“, die immer stärker an Anziehungs- und Ausstrahlungskraft gewann, hielt 1959, noch in Krefeld, Koegler vor der Fachwelt einen

³ Ivan Nagel: Ein Streit durch das Jahr. Über das Verhältnis zwischen Ballett und Kritik in Deutschland, in: *Die Zeit*, 8. August 1969.

umfangreichen Vortrag über Tanz und Tanzkritik. Er wies auf die enge Verknüpfung der Situation des Tanzes und der Tänzerschaft mit der Situation der Tanzkritik und des Tanzkritikers hin. Er, der ja auch Musikkritiker war, empfand, „daß Tanz und Ballett gegenwärtig eben noch auf einer viel tieferen Ebene siedeln als Drama und Musik“. Insofern werde die Tanzkritik zwangsläufig hinter den Standards der Theater- und Musikkritiker zurückbleiben. Und er benannte eine besonders gravierende Schwierigkeit der Ballettkritik überhaupt: „Wir haben keinerlei Möglichkeit, uns über den Urtext der Choreographie zu informieren. Nur im Augenblick der Aufführung werden wir mit dem Werk selbst konfrontiert, und unser Gedächtnis ist die einzige Instanz, die durch den Vergleich mit anderen, früheren Aufführungen über die mehr oder minder große Werktreue der zur Diskussion stehenden Inszenierung zu entscheiden hat.“

Natürlich zielt Kogler hier auf die nicht zu behebende Crux jeder Ballettkritik. Leider ist in dem engagierten Vortrag nicht davon die Rede, in welchem Maß oft eine Produktion vom Kritiker mitdenkend begleitet wird. Manche Choreographie missfällt dem Rezensenten, gerade weil er nach der Beschäftigung mit dem Sujet verpasste Möglichkeiten der Gestaltung entdeckt. Darum macht er dann seinem Ärger Luft. Ist eine Kritik gut, findet man in ihr substantiell innovative Hinweise. Ein Beispiel solcher Kritik ist Koglers Würdigung der ersten europäischen Choreographie zu Strawinskys *Agon* 1958 an der Deutschen Oper am Rhein. Er ist mit der mangelnden Entschiedenheit des Choreographen Otto Krüger nicht einverstanden und begründet seinen Vorwurf, indem er nicht weniger als sechs Möglichkeiten aufzählt, die Partitur in Tanz umzusetzen: „Man könnte Strawinsky beim Wort nehmen und sich an die von ihm benutzten barocken Tanzformen (Gaillarde, Sarabande, Bransle) halten. Man könnte aus seiner Instrumentation einen männlich-weiblichen Antagonismus herauslesen. Man könnte die kanonischen und kontrapunktischen musikalischen in entsprechende geometrische Linienführungen zu übersetzen versuchen. Man könnte auch sportliche Wettkampfelemente in die Inszenierung aufnehmen. Man könnte schließlich tänzerische Mathematik betreiben oder eine Art tänzerisches Schachspiel choreographieren.“ Krüger aber habe alle diese Möglichkeiten zaghaft angepeilt, „ohne sich zu einer stilbestimmenden, übergeordneten Idee zu bekennen.“⁴

Weil alle Kritik persönlich, weil sie emotional ist und keine normativen Kriterien kennt, nutzt die Vielfalt der Stimmen dem Kunstwerk und seinem Publikum. Sie gibt der Rezeption Farben, konfrontiert mit vielfältigen Aspekten und Perspektiven, wo ein Meinungsmonopol zur Verarmung führen würde und einen Diskurs ersticken würde. Mehr als andere hat sich Kogler aus diesem Grund um den Nachwuchs gekümmert, hat zum Kritiks Schreiben angestiftet. **Heinz-Ludwig Schneiders**, **Hartmut Regitz** und **Jens Wendland** sind die ersten in der Reihe.

Einer, der sich verhältnismäßig früh aus dem Theaterparkett kritisch vernehmen ließ und seinen eigenen Weg nahm, ist **Jochen Schmidt**. Schon bevor er 1968, fünf Jahre nach Regners Tod, die Ballettkritik der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* übernahm, schrieb er seine Rezensionen. Er entwickelte, zumal seit er die künstlerische Leitung des „Internationalen Tanzfestivals NRW“ innehatte, den singulären Typus des globalen Ballettkritikers, der in allen Kontinenten selbst Entlegenes aufspürt.

Oft ist das Engagement des Tanzkritikers derart stark emotionalisiert, dass der mögliche Diskurs in unersprißlichem Streit und persönlicher Beschimpfung endet. Ein besonders markantes Beispiel dafür liefert die Auseinandersetzung um Aurel von Milloss 1962 in Köln. Der Streit entzündete sich an einem Artikel in der Märzausgabe von *Theater heute*, in dem Kogler Ballettpremieren in Wuppertal und Köln besprach (in Wuppertal waren *Don Juan* und *Der holzgeschnitzte Prinz* von Erich Walter und

⁴ Horst Kogler: Dem gegenwärtigen Ballett um mindestens fünfzig Jahre voraus. Igor Strawinskys *Agon* szenisch für Europa erstaufgeführt, in: *Die Welt*, 30. Januar 1958.

Heinrich Wendel zu sehen gewesen, in Köln *Auf der Schwelle der Zeit* und *Die Wiederkehr*, beide von Milloss). „Wuppertal“, so Koegler, „geht von der Realität aus und überhöht sie ins Mythische. In Köln verfolgt Milloss genau die umgekehrte Tendenz. Er choreographiert Metaphysik und Schicksal, gibt die Abstraktion und will die individuelle Betroffenheit, die er meist mit seiner eigenen Betroffenheit verwechselt. Zu dieser Umsetzung bedarf es ebenso langatmiger wie umständlicher Programmheft-Kommentare“⁵.

Es hagelte Proteste. Zunächst von der Kölner Kompanie, wirkungsvoller dann von der Tanzkritikerin **Araça Linfert-Makarowa** und dem Theaterkritiker **Albert Schulze Vellinghausen**. Letzterer konterte: „So wie in mancherlei älteren Städten von sogenannter gepflegter Kultur gerade die ‚Kenner‘ vergangener Kunst (Liebhaber von Spitzweg oder – heute – Franz Marc) gern dem Neuen den Weg versperren, so versperren in aller Welt gerade die liebevoll Passionierten, die kennerischen Ballettomanen, dem Neuen nicht zuletzt deshalb den Weg, weil sie sich Reproduzierung gehabter, gekannter, erprobter Genüsse wünschen und sie zum gültigen Leitbild erhöhen. Von daher das geradezu altväterische Lob des ‚mühelosen‘ Balletts; Lob, welches sich mit Tadel verbindet für alles, was plötzlich anstrengen könnte. Merkwürdig reaktionäres Gelüste (sozialrealistisch und kryptofaschistisch – beides ganz gewiss unfreiwillig) vor Phänomenen heutiger Kunst – wenn denn (was doch zu hoffen ist!) Ballett von heute Kunst sein soll!“⁶. Sehr heftig reagierte auch der Kölner Psychotherapeut **Gerhard Zacharias**⁷, den Milloss um einen Beitrag zum Programmheft gebeten hatte. Es folgte prompt eine Zurückweisung der Vorwürfe durch Koegler⁸. Bedauerlich war, dass in der Erregung der Beschuldigungen das vorliegende Problem nicht in einem wirklichen Diskurs behandelt wurde.

Bevor in den siebziger Jahren eine neue Ära des künstlerischen Bühnentanzes in Deutschland anbrach, lieferte Ivan Nagel eine treffliche Standortbestimmung der inzwischen nicht mehr von dem „immensen Einfluss“ der von ein „paar Spezialisten (Regner, Geitel, Koegler)“ geprägten Tanzkritik – dabei sah er den Schaden, den das „Misstrauen der Ballettmacher gegen die Ballettrichter“ anrichtete.⁹ Anlass für Nagels Untersuchung „Ein Streit durch das Jahr. Über das Verhältnis zwischen Ballett und Kritik in Deutschland“ gab wiederum Horst Koegler. Dessen aggressiver Aufsatz „Provokateure gesucht“, der in dem von ihm herausgegebenen Jahrbuch *Ballett 1968* erschienen war, rief heftige Reaktionen hervor, an denen sich Heinz-Ludwig Schneiders, Kurt Peters, Hartmut Regitz, Jens Wendland und nicht zuletzt John Cranko beteiligten.

Koegler hatte bewusst die Aussage überspitzt: „Wo so wenig ist, kann sich auch keine Kritik engagieren [...] Was uns nottut, ist eine neue Tanz-Ästhetik, die nicht länger im Schlepptau der musikalischen Entwicklung einher segelt (was schließlich auch bei Balanchine noch der Fall ist), sondern die sich ihres eigenen, nur von ihr auszuführenden Auftrags bewusst ist. Die auf der gleichen Bewusstseinssebene operiert wie die für unser heutiges Sehen, Erleben und Denken repräsentativen Hervorbringungen der Nachbarkünste. Die unter Umständen auch Mut hätte, sich vom Theater in seiner heutigen Form loszusagen [...] Gesucht werden die progressiven Unruhestifter, auf dass es unserem jungen Ballett nicht so ergeht wie der Prinzessin Aurora am Tage ihres sechzehnten Geburtstags!“¹⁰

Die nachfolgende Auseinandersetzung handelte unter anderem von Wert und Unwert des klassischen Repertoires und von der Fähigkeit oder Unfähigkeit des modernen Tanzes,

⁵ Horst Koegler: Zwei Ballett-Welten. Zu Premierens in Köln und Wuppertal, in: *Theater heute*, III/3 (1962), S. 20.

⁶ Albert Schulze Vellinghausen: Milloss und das Gesamtkunstwerk, in: *Theater heute*, III/4 (1962), S. 32.

⁷ Gerhard Zacharias: Offener Brief an Horst Koegler, in: *Das Tanzarchiv*, April 1962, S. 322–326.

⁸ Horst Koegler: Antwort auf einen Offenen Brief, in: *Das Tanzarchiv*, Mai 1962, S. 353–354.

⁹ Nagel: Ein Streit durch das Jahr.

¹⁰ Horst Koegler: Provokateure gesucht, in: *Ballett 1968*, Velber 1968, S. 47.

zeitgenössisches Bewusstsein zu formulieren. Schneiders schoss den Protest gegen Kogler wild aus der Hüfte, Peters, Regitz und Wendland sahen, jeder auf seine Weise, die von Kogler berechtigtermaßen aufgegriffene Problematik.¹¹ Cranko verstand zwar, was dieser zum Ausdruck bringen wollte.¹² Die überspitzte These lehnte er ab, seine intelligente Antwort zeigte aber das eigene dialektische Verhältnis des großen Choreographen zur Tradition deutlich.

Nagel sieht den frappierenden Beleg dafür in Crankos Pas de deux des vierten Akts von dessen *Schwanensee*: „Sooft hier der Ausdruck sich zu großer Intensität steigert, erzwingt er Stilbruch, das heißt den Bruch mit dem strikt verstandenen und geglaubten Bewegungskanon Petipas. Gerade aus den Figurationen dieser Bruchstellen sind aber seither Crankos bedeutendste Pas de deux, die Hauptstücke von *Romeo und Julia* und *Onegin* aufgekeimt.“¹³

Nicht ohne Schmunzeln liest man dann Nagels eigene Kritik an Kogler. Sie betrifft dessen Aufforderung nach Experimenten eines „Untergrundballetts“¹⁴: „Ist es verantwortlich, junge Tänzer, die Choreographen werden wollen, zur Abkehr von den Staats- und Stadttheatern anzustiften? Wir wollen die Trägheit, die Unfruchtbarkeit der meisten dieser Anstalten zugeben. Doch wo könnten sich die Jungen die technisch-kompositorische Erfahrung für ihre Konzeptionen holen, wo gutausgebildete und gleichgesinnte Mitarbeiter für deren Ausführung finden – wenn nicht in den drei, vier besten Ballettensembles der subventionierten Theater [...] Kogler weist auf den Vorsprung des Sprechtheaters vor dem Ballett hin, was den Elan zur Modernität betrifft. Aber Peter Zadek schuf seine besten Inszenierungen am Theater der Hansestadt Bremen, Peter Stein an den Münchner Kammerspielen – nicht im Kellertheater. Das zu verschweigen, wäre Verführung der Jungen zu Dilettantismus.“¹⁵

Erstveröffentlicht in: *Tanzdrama*, Nr. 55 – H. 6/2000, S. 16–19.

¹¹ In: *Das Tanzarchiv*, Februar und März 1969.

¹² John Cranko in einem Interview mit Hartmut Regitz in *Christ und Welt*, 28. Februar 1969.

¹³ Nagel, Ein Streit durch das Jahr.

¹⁴ Kogler, Provokateure gesucht, S. 46.

¹⁵ Nagel, Ein Streit durch das Jahr.