

Tanz in Ruinen, Spitze im Wirtschaftswunder

Dortmunder Ballettmeisterinnen von 1945 bis 1963

von Hanne Hieber

Allabendlich stehen sie auf der Bühne: Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Tänzer und Tänzerinnen. Männer und Frauen sind präsent, sind Personen des öffentlichen Kulturlebens, bekannt, beliebt, vielleicht sogar berühmt. Der so gleichberechtigt aussehende Schein trägt jedoch. Zahlenmäßig gleich sind Männer und Frauen nur im Opernchor. In der Spielzeit 2001/02 gab es an deutschen Bühnen je 1645 weibliche und männliche Stimmgewaltige. Gar eine Frauendominanz findet sich im Ballett: 886 Tänzerinnen und 751 Tänzer waren 2001/02 engagiert. Im Solofach von Oper und Operette ist das Geschlechterverhältnis ungleicher: 1546 Sänger und 1072 Sängerinnen. Im Schauspiel sieht es noch schlechter aus: 4380 Schauspieler und 2918 Schauspielerinnen. Grund für die geringere Zahl weiblicher Rollen ist die historische Musik- und Theaterliteratur, in der männliche Dichter, Dramatiker, Librettisten und Komponisten dominieren. Deren Weltsicht ließ nur ein beschränktes Spektrum an Frauenrollen zu.

Putzen, tippen – dirigieren, leiten

Im Deutschen Bühnenjahrbuch, seit 1889 von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger herausgegeben, wird pro Spielzeit das gesamte Personal aller deutschen Theater aufgelistet und seit 1981 eine Statistik geführt. Weitere Zahlen hält die Dramaturgische Gesellschaft bereit. Wirft man mittels dieser Quellen einen Blick auf die Berufe und Positionen hinter den Kulissen, so fördert man eine Anzahl weiblicher Beschäftigter zutage, die dem traditionellen Frauenbild der Unterstützerin und Zuarbeiterin entsprechend als Putzfrauen, Kassiererinnen, Verwaltungsangestellte, Garderobieren und Souffleusen tätig sind. In den künstlerischen Leitungspositionen von Oper und Schau-

spiel, als Intendantin oder Direktorin, als Musikvorstand, Chefdramaturgin, Oberspielleiterin oder Bühnenbildnerin war zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine einzige weibliche Person zu finden. Seit dem Ende des 2. Weltkriegs, dann in den 1970er Jahren und nach der Wende haben sich die Zahlen geändert.

1980/81 waren 29 von 237 Bühnenleitenden in der BRD und Westberlin weiblich. Das entspricht einem Frauenanteil von 12%. Dabei finden sich die meisten Leiterinnen bei Privattheatern, nicht an den großen Staats-, Landes- oder Stadttheatern. Bis zur Wende 1989 stieg der Frauenanteil auf 15%, anschließend mit den zusätzlichen Theatern der neuen Bundesländer auf 19% und blieb bisher auf diesem Stand. Die Stadt Dortmund hat zur Erreichung dieses Prozentsatzes das ihre beigetragen: seit der Spielzeit 2001/02 ist Christine Mielitz Operndirektorin.

Im Folgenden soll es um Frauen in künstlerischen Führungspositionen der Nachkriegszeit und der 50er Jahre gehen.

Meisterinnen des Balletts

Eine häufig von Frauen besetzte künstlerische Leitungsposition war bereits in den 20er Jahren die der Ballettmeisterin, die meist gleichzeitig als erste Solotänzerin agierte. Erna Abendroth, Ritta Rokst, Hannah Spohr und Helga Witt-Swedlund waren in Dortmund die Chefinnen. Auch in der Zeit des Nationalsozialismus leiteten Frauen Ballett, Bewegungsschor und Kindertanzschule: Edith Judis, Annie Kienitz und Gerta Sangs. Tanzen war eine Berufsaktivität von Frauen, die nicht nur dem ästhetischen Frauenbild der Nationalsozialisten – schöne Körper, anmutige Bewegungen – entgegenkam. Tanz galt und gilt immer noch als weibliche und verweiblichende Ausdrucksweise. Die intensive Orientierung am Körper und die dekorative Funktion waren in Zeiten männlicher Geistigkeit und genialen Schöpfertums wenig dazu angetan, Tanz als

Kunst gleichrangig neben Oper und Schauspiel zu stellen. Dies zeigt sich auch in der nur nebensächlichen Würdigung, die dem (Dortmunder) Ballett in Publikationen zu Theaterjubiläen bisher zu Teil wurde.

1946: Bauernbursche und Dorfschöne – Ellen Schott, Jutta Hutter

Für die unmittelbare Nachkriegszeit sind Quellen zum Dortmunder Ballett spärlich. Woher Ellen Schott und Jutta Hutter, die kurzzeitigen Leiterinnen der Tanzgruppe, kamen, ist nicht deutlich. In einer Zeit, als es wenig zu essen, verminderte Kraft fürs Tanzen, ein ausgebombtes Theater und nur Behelfsbühnen gab, fand trotzdem der erste Ballettabend im Mai 1946 im Saal Bramann in Marten statt. Die Kostüme sollen nass gewesen sein, der Saal befand sich neben einer Autowerkstatt und das Publikum mußte eine (1) Stunde hin- und wieder zurückfahren, so berichtet Arthur Mämpel. Die Westfälische Rundschau schrieb über den Abend: „*Sein künstlerisches Gepräge erhielt der Tanzabend ... vornehmlich durch die beiden Solotänzerinnen Jutta Hutter und Ellen Schott in der ihren differenzierten künstlerischen Wesensart entsprechenden Tänzen: „Arabisch“ (Nußknacker-Suite) und „Reicher Bauernbursche“ („Slawische Tänze“), getanzt von Jutta Hutter, sowie „Trepax“ (Nußknacker-Suite) und „Dorfschöne“ („Slawische Tänze“) getanzt von Ellen Schott.*“ In der Kritik kommt die Tanzgruppe nicht gut weg, geklagt wird auch über die schlechten Verhältnisse auf der Notbühne.

1946: Wir tanzen durch Ruinen – Vera Vacano

Als Ballettmeisterin wurde 1946/47 Vera Vacano engagiert. Sie war eine Schülerin von Mary Wigman und Tatja-

Das Dortmunder Ballett-Ensemble im Juli 1949 auf der Terrasse des alten Stadttheaters; in der Mitte (mit Schärpe) Vera Vacano. (Stadtarchiv Dortmund)

na Gsovsky. Mary Wigman hatte mit ihrem Ausdruckstanz in den 20er Jahren die Ballettwelt revolutioniert. Der starren Konvention des klassischen Balletts setzte Wigman die Persönlichkeit der Tänzerin oder des Tänzers und das Entstehen von Bewegung aus einem Impuls entgegen. Tatjana Gsovsky hingegen war eine leidenschaftliche Vertreterin des klassischen russischen Balletts auf Spitze, das sie jedoch neu interpretierte und mit innovativen tänzerischen Mitteln angereichert hatte, z.B. dem Tanz in der Horizontale, auf dem Boden oder auf den Knien und die Integration von Sprechrollen. Sie galt nach dem 2. Weltkrieg als herausragende Repräsentantin eines modernen deutschen Balletts. Beide Richtungen – Ausdruckstanz und klassisches Ballett – wurden in den Besatzungszonen, dann der DDR und BRD wiederaufgegriffen und in unterschiedlicher Gewichtung und gegenseitiger Befruchtung weiterentwickelt.

Vera Vacanos erste Premiere am 7. Mai 1946 wird in den Quellen nur als „Tanzabend“ bezeichnet, was aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Im September schrieb die Westfälische Rundschau über einen bunten Abend: *„Wir tanzen durchs Leben... Künstler der Städtischen Bühnen hatte der Inhaber des Dortmunder Konzertbüros Erich Berry gesammelt mit der Weisung, das zahlreiche aufgeschlossene Publikum mit Hilfe beschwingter Melodien und moderner Rhythmen durch die Welt der Operette und des Films zu geleiten...“* Besonders erwähnt werden neben den Sänger/innen die Tanzsolisten und das Ballett, *„an dem man die formende Hand der neu engagierten Meisterin Frau Vacano erkannte...“* Einen weiteren Tanzabend soll es im Januar 1947 im Lichtspieltheater Asseln gegeben haben, der im Hörder Stiftshof wiederholt wurde. Quellen hierüber fehlen. Die Tanzgruppe bestand aus 11 Mitgliedern, zehn Tänzerinnen und einem Tänzer. Wie auch das Schauspiel reiste das Ballett mit Tanzszenen aus den Operetten „Wiener Blut“ und „Wir tanzen durchs Leben“ bis Unna, Lippstadt, Schwerte, Arnsberg und Herford. Programmzettel ohne Aufführungsdatum nennen weiter „Kammertänze“ und Hindemiths „Dämon“, 1922 komponiert und von den Nazis verboten.

Das Ballett 1951: Ausdrucksstudie (Stadtarchiv Dortmund)



Im Jahr 1947 wurde das Theater in der Lindemannstraße eröffnet. Damit hatte auch das Ballett eine feste Spielstätte. Am 2. November 1948 brachte Vera Vacano hier „Die Kirmes von Delft“ von Hermann Rentner auf die Bühne. Vera Vacano blieb bis 1950 am Theater. Dann kamen zwei neue Chefinnen.

1950-1954: die Puppenära – Tilly Zorn und Toni Vollmuth

Die ersten Ballettmeisterinnen der neuen Jacobschen Intendanz waren Tilly Zorn und Toni Vollmuth. Im November 1950 wurde das Theater am Hiltropwall eröffnet, das nun Spielstätte für Oper, Operette und Ballett war. In Heft 5 des „Theaterkuriers“ 1952 wird Tilly Zorn vorgestellt, die während des Interviews gerade Kinderstunde gab. *„Auf meine*

Frage, wie sie angefangen habe, zeigte sie auf eine drollige Kleine von ungefähr drei Jahren und sagte: „So!“ Sie tanzt also schon fast so lange, wie sie laufen kann, und mit 14 Jahren ging sie bereits in ihr erstes Engagement und tanzte im Theater ihrer Heimatstadt Wuppertal. Mit 19 Jahren wurde sie Ballettmeisterin und war damit die jüngste Tanzmeisterin Westdeutschlands.“ Weiter erfährt man, dass Tilly Zorn Tournées durch Europas Hauptstädte gemacht hatte, zwei Jahre an der Opera Monet in Brüssel und zwei Jahre in Den Haag als Ballettmeisterin tätig gewesen war.

Toni Vollmuth kam vom Bottroper Theater des Volkes, einem Ringtheater mit Spielstätten in Gelsenkirchen-Buer, Duisburg-Hamborn, Duisburg-Hochfeld, Recklinghausen und Herne, gegründet im August 1945 und geschlossen 1949. Zuvor war sie als Tanzmeisterin und Leiterin der Tanzschule an den Städti-





1950/51: v.l. Klinger, Ertel, Keller, Smektala, Grigalowski, Rath, Markus, Moser, unbek., Ballettmeisterin Tilly Zorn, Ballettmeisterin Toni Vollmuth, Kruse (Stadtarchiv Dortmund)

schen Bühnen Litzmannstadt, dem von den Deutschen besetzten polnischen Lodz, engagiert gewesen. Begonnen hatte Toni Vollmuth ihre Karriere 1931 am Stadttheater Trier, 1941 folgten die Städtischen Bühnen Königsberg. Nach ihrer Dortmunder Zeit hatten Tilly Zorn und Toni Vollmuth kein Engagement an einer deutschen Bühne mehr und ihre Spuren waren nicht weiter zu verfolgen.

Ballettabende – Märchen für den Wiederaufbau

Die Aufgaben der Ballettmeister/innen bestehen traditionell darin, die Tanzszenen in Operetten und Opern zu gestalten. Das Pensum in der ersten Spielzeit war umfangreich. Tilly Zorn choreografierte die Tanzeinlagen im „Zigeunerbaron“, „Ball im Savoy“, „Peterchens Mondfahrt“, „Ero, der Schelm“, „Undine“, „Clivia“, „Land des Lächelns“ und „Aida“. Toni Vollmuth war beschäftigt mit „Rumpelstilzchen“ und „Dame Kobold“. Aus dem Opern- und Operetten-Anhängelsdasein hatte sich das Ballett im 20. Jahrhundert als eigene Kunstsparte heraus entwickelt. Gradmesser für Ballettgeschichte sind daher vor allem die Ballettabende.

Am 24. Oktober 1950 begann Intendant Jacob mit der Reihe „Theater der Zeit“, in der moderne zeitgenössische, aber auch unter Hitler verbotene Werke aufgeführt wurden. Die Reihe wurde eröffnet mit Strawinskis „Geschichte vom Soldaten“ in der Regie von Jacob. Anschließend wurde „Pulcinella“ in der Choreografie von Tilly Zorn gegeben. Strawinski war einer der verbotenen Künstler gewesen, der mit „Pulcinella“ noch in barocker Tradition verharrt,

mit der „Geschichte vom Soldaten“ aber die Musikwelt revolutioniert hatte. Es ist eine italienische Liebeskomödie mit drei Paaren um die Hauptfigur des Geigers Pulcinella, in der sich nach diversen Verwicklungen zum Schluß alle Paare finden.

Am 20. Juni 1951 gab es den nächsten Ballettabend mit der Musik des Schweizer Komponisten Sutermeister „Das Dorf unter dem Gletscher“ in der Choreografie von Toni Vollmuth. Hier geht es um ein wegen seiner Sünden untergegangenes Dorf, das im Traum eines Hirten wieder zum Leben erwacht. Das zweite Stück war wieder ein Strawinski, „Petuschka“ in der Choreografie von Tilly Zorn. Petuschka ist eine männliche Puppe, die in Liebe zu einer Ballerina entbrannt ist, diese wiederum aber bevorzugt eine Mohrenpuppe. Mit der „Puppenfee“ von Josef Bayer wurde der Ballettabend 1952/53 bestritten, in Szene gesetzt von Tilly Zorn. Es ist die Geschichte einer Spielwarenhandlung, in der nachts die Puppen mit der Puppenfee als Hauptfigur zum Leben erwachen. Toni Vollmuth choreografierte die 1819 entstandene „Aufforderung zum Tanz“ von Carl Maria von Weber, für die Kritik „... eine hübsche, gefällig geordnete Elegie in Weiß mit Spitzenschuhen.“, und die Tanzburleske „Max und Moritz“ nach Wilhelm Busch mit der Musik des nach New York emigrierten Richard Mohaupt, „ein herrlicher Spaß“ laut Presse.

In der folgenden Spielzeit 1952/53 wird die erfolgreiche „Puppenfee“ wiederaufgenommen und der „Struwelpeter“ von Norbert Schultze kommt dazu. Beide Stücke waren speziell für das von P.W. Jacob neu eingerichtete Kindertheater konzipiert. Zur Tanzaufführung des „Schneemann“ von Erich Wolfgang

Korngold, einem nach Hollywood emigrierten und dort als Filmkomponist erfolgreichen Wiener Akademieprofessors, zusammen mit „Peter und der Wolf“ von Serge Prokofieff im Dezember 1953 als Weihnachtsstücke präsentiert, lobt die Kritik mehr das Bühnenbild als den Tanz und spricht despektierlich von „niedlichen Abziehbildern“ in der Figurengestaltung.

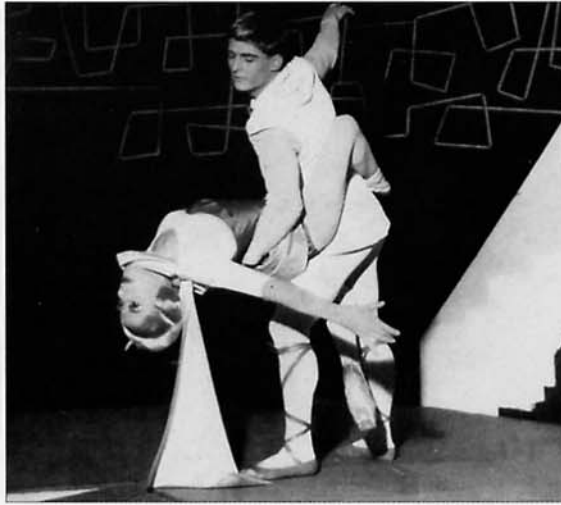
Will man die Tendenz des Dortmunder Balletts in der ersten Hälfte der 50er Jahre resümieren, so fällt auf, dass die Aufführung der Musik schwerpunktmäßig zeitgenössischer und unter Hitler verbotener Komponisten gepaart war mit Vorstellungswelten und Geschichten eines bürgerlichen 19. Jahrhunderts: frühindustrielle Ängste und Faszinosa von lebendig werdenden mechanischen Puppen, freche Kinderstrieche einer Wilhelm Buschschen Schlafmützenwelt, Moral- und Sündenphantasien über eine Dörflichkeit, die stärker noch im Heimatfilm der 50er Jahre wiederauferstand. Der italienische Einschlag rührt gar aus dem 17. Jahrhundert. Alle Figuren sind klar definiert und berechenbar, nichts ist überraschend oder gar aufrührend, selbst von den notorischsten Schelmen Max und Moritz kannte das Publikum jeden Streich. Will man nicht das traumhafte Triebleben der Vision im „Dorf unter dem Gletscher“ als surrealistische Tendenz deuten, so bleibt für die beginnenden 50er Jahre eine Charakterisierung als Puppenära. Vermieden wurden aktuelle Themen aus Gesellschaft und Politik. Eine Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit, mit Krieg und Nachkriegsproblemen fand in den Dortmunder Balletten nicht statt. Dies ist für das westdeutsche Ballett durchaus exemplarisch. Soweit die (wenigen) Fotos in den Quellen dies zulassen, kann vermutet werden, dass stilistisch die Orientierung am klassischen Ballett dominierend war. Ein Einfluss ausdrückstänzerischer Elemente ist noch am ehesten bei Vera Vacano zu vermuten, mangels differenzierter Kritiken und aussagekräftiger Fotos aber nicht zu belegen.

Internationales Niveau in Dortmund – Gastspiele

Ballett-Gastspiele ausländischer Kompanien zeigten den deutschen Kolleginnen und dem Publikum Trends der

50er Jahre. Internationaler Standard war das klassisch-akademische Ballett geworden. Es gab eine große Bandbreite von Stilen, Ästhetiken, und ein hohes technisches Niveau. Dies alles wurde Ansporn für deutsche Tänzer/innen und Choreograf/innen, auf internationalem Niveau mithalten zu können. Wie die politische und ökonomische Westintegration und die Fußballweltmeisterschaft war auch im Tanz Spitzenleistung und Integration angesagt. Ein Beispiel für dieses Niveau bot das Gastspiel des Russischen Balletts mit Choreografien von Wazlaw Orlikowsky in der Spielzeit 1950/51. Das Dortmunder Publikum sah „Schwanensee“ und „Wiener Geschichten“ eines gebürtigen russischen Choreografen, der 1950 in München eine 22-köpfige freie Kompanie nach Diaghilew'schem Vorbild gegründet hatte und durch die BRD tourte. Im Jahr darauf wurde er in Oberhausen als Ballettmeister mit der ganzen Kompanie engagiert. Einen Ballettklassiker wie „Schwanensee“ auf die Bühne zu bringen war wie ein Ritterschlag zum Eintritt in die internationale Ballettwelt. In der BRD gelang dies den großen deutschen Bühnen in Berlin (Tatjana Gsovsky), München (Victor Gsovsky), Hannover (Yvonne Georgi) und mit Beginn der 60er Jahre Stuttgart (John Cranko). Für die kleineren Landes- und Stadttheater ist die Entwicklung bisher nicht wissenschaftlich untersucht.

Weitere Gastspiele in Dortmund waren anlässlich der Auslandskulturtage Sonja Gaskells Holländisches Ballett in der Spielzeit 1950/51 und Jose Udaetas und Susana Audeonds „Spanische Tänze“ 1951/52. Im März 1954 tanzte ein umjubelter Harald Kreutzberg, neben Mary Wigman und Gret Palucca wichtigster Vertreter des Ausdruckstanzes der 20er und 30er Jahre. 1957 gastierte zu den Deutsch-Schwedischen Kulturtagen die Ballettmeisterin an der Königlichen Oper Stockholm, Birgit Cullberg, mit einem von ihr choreografierten Tanzspiel nach Strindbergs „Fräulein Julie“. Dieses Werk war bei der Uraufführung eine Sensation und bereits 1952 bei den Berliner Festspielen zu sehen gewesen. Nach Dortmund brachte sie die Solistin mit und arbeitete mit dem Ballett des Stadttheaters. „Dramatisches Geschehen und jedes Gefühl kann man tänzerisch darstellen, aufbauend auf den Grundlagen des klassischen Tanzes,“ so charakterisierte sie ihr Konzept für den Theaterkurier. Die Dortmunder Kritikerstimmen wussten



Aus dem Ballett „Der Weiberstreik von Athen“

leider nicht viel mehr zu sagen, als dass Frau Cullberg ihre Aufgabe meisterhaft gelöst habe.

1957–1963: Mythen, Märchen, Weiberstreik – Marina Candael

Die Nachfolgerin von Tilly Zorn wurde 1954 für eine Spielzeit Ingeburg Neumeister, deren Spur in den Quellen wenig aufscheint. Möglicherweise hat sie die Choreografien zu „Der Dreispitz“ des spanischen Komponisten Manuel de Falla gemacht. Dann folgte für zwei Spielperioden ein männlicher Ballettchef: Kurt Steigerwald. Er choreografierte die Erstaufführung von Mohaupts „Gauernerstrieche der Courasche“, Strawinskis „Feuervogel“ und die Uraufführung von Kropatscheks „Labyrinth“.

Im Sommer 1957 kam Marina Candael und war sechs erfolgreiche Spiel-



Marina Candael, Ballettmeisterin

zeiten Chef-in des Balletts. Geboren 1922 in Antwerpen begann sie mit acht Jahren das Geigenstudium. Ihr Vater war ein bekannter Komponist und Direktor des Antwerpener Konservatoriums. Mit 14 begann sie zu tanzen und wurde mit 16 Solotänzerin der Königlichen Oper in Antwerpen und des „Original Ballett Russe“ mit Gastspielen in Paris, Lyon, Madrid, Sevilla, Turin und San Remo. In Deutschland war ihr erstes Engagement am Staatstheater Oldenburg 1950/51. Bereits 1953/54 hatte sie schon einmal eine Spielzeit in

Dortmund als 1. Solotänzerin und Choreografin unter Tilly Zorn gearbeitet. Dann folgten die Städtischen Bühnen Krefeld und Bielefeld, das Wiener Raimund Theater und eine Zusammenarbeit mit Marika Röck. Auch beim österreichischen Film war sie gewesen, bevor sie in Dortmund abschloss.

Wie ihre Vorgängerinnen hatte Marina Candael jährlich viel in Oper und Operette zu tun. „Aida“, „Verkaufte Braut“, „Hochzeit des Figaro“, „Land des Lächelns“, „Nana“, „Yü-Nu, die Tochter des Bettlerkönigs“, „Zar und Zimmermann“, „Der Vetter aus Dingsda“, „Blume von Hawaii“ und „Eine Nacht in Venedig“ waren allein in ihrer ersten Spielzeit 1957/58 zu vertanzen. Die Premierenkritik der Ruhrnachrichten zu „Wiener Cafe“ im Oktober 1960 betont: „Der Anteil der Tanzgruppe war so umfangreich, daß man von einer Revueoperette sprechen kann. Marina Candael überschlug sich mit wirksamen choreografischen Ideen, und mit ihr und der tänzerisch überragenden Ursula Albrecht als Solistinnen wurde die ungewöhnlich disziplinierte Gruppe in ständig neuen Verwandlungen von Türkinen bis zu Rock'n Roll-Versessenen.“

Über vier Spielzeiten gab es keine Ballettabende, sondern kurze Ballette, die zusammen mit Kurzoperen jeweils derselben zeitgenössischen Komponisten zu Auslandskulturtagen aufgeführt wurden. 1958 war es der Austausch mit Italien, zu dem Marina Candael die Choreografie zu Gian Francesco Malipieros „Una Festa a Mantova“ und „Stradivario“ beisteuerte. Das „Fest in Mantua“ ist ein Divertimento aus dem 17. Jahrhundert, getanzt von Ariadne, Pan, Bacchus, Cupido und anderen mythologischen Figuren. In „Stradivario“ wird getanzt, was die Instrumente spielen. Die Kritik zeigt, dass nach den früheren Ballettabenden mit Märchencharakter nun eine andere Zeit angebrochen war: „Wohl am überzeugendsten in der Einheit von Bildhaftem, Aktion und Musik war die



Ballettszene aus: „Der Dämon“ von P. Hindemith

Lösung des „Stradivario“ Balletts. Die Abstraktion der Tanzform, die der Phantasie weiten Spielraum läßt, die nur farblich wirksam werdende bildhafte Fixierung waren von bezwingendem Reiz. Gleichzeitig aber wurde dadurch der enge Bezug von Akustischem und Optischem deutlich herausgestellt... Ein intellektuelles Ballett, aber eine künstlerische Ganzheit, weil das Geschehen ohne fremden Sinngehalt das Optische darstellt, was die Musik akustisch offenbart... Marina Candael bewies hier Mut zu einem eigenwilligen Stil und einen phantasievollen Blick für bildhaft-tänzerisches Gestalten.“

Ihre nächste Arbeit war im April 1959 die Erstaufführung der Mohaupt-schen Tanzkomödie „Der Weiberstreik von Athen“. Dieses Stück basiert auf Aristophanes „Lysistrata“, die in den 50er Jahren auch an anderen Bühnen gerne auf den Spielplan gesetzt wurde. Zwischen Athen und Sparte ist Krieg, die athenischen Frauen kooperieren aber mit den Spartanerinnen, weil die Frauen ihre Männer zuhause haben wollen. Durch die Verweigerung des Beischlafs erreichen die Frauen das Ende des Krieges. Dieses Thema wurde in den 70er Jahren im Zuge der Frauen- und Friedensbewegung wieder aktuell. In den 50er Jahren mag der politische Hintergrund für die Stückwahl die Änderung des Familienrechts 1958 gewesen sein: die Alleinentscheidung des Ehemannes über Kindererziehung und Berufstätigkeit der Ehefrau wurde aufgehoben.

Beitrag für die Auslandskulturtag mit Frankreich 1959 mit Werken des Komponisten Darius Milhaud war „Le boef sur le toit“ nach Jean Cocteau. Süd-amerikanische Tangomusik fand in dieser Clownerie über das Amerika der Prohibition Verwendung. Im Alkoholpa-

radies „Der Ochs auf dem Dach“ verulken ein Schiebertyp, ein Gigolo, ein Neger, eine Akrobatin, ein paar Girls, eine Barwirtin und ein Mixer den auftauchenden Gesetzeshüter. Ein Ballett für Schauspieler war „Ball der Diebe“ von Jean Anouilh mit der Musik von Hermann Thieme, inszeniert von Irmfried Wilimzig und choreografiert von Marina Candael. Eine Diebesbande stiehlt sich durch einen Kurort in derart fantastischen Verkleidungen, dass sie sich selbst nicht mehr kennen und gegenseitig bestehlen. Mit beiden Stücken werden gesellschaftliche Außenseiter kleinkrimineller Milieus in einer Wirtschaftswunder-Gegenwart vorgeführt, die eben nicht alle Gewinner sein ließ.

Einen Tanzabend von Marina Candael gab es im Februar 1962, mit einer Haydn-Symphonie, der Uraufführung des modernen Stückes „Masken“ von Richard Engelbrecht und als Höhepunkt Rimskij-Korssakows „Scheherezade“. Candael benutzte für das Märchen aus Tausendundeinernacht die Vorlage des berühmten Chefchoreografen der Diaghilewschen Truppe, Fokin, tanzgeschichtlich einer der wichtigsten Wegweiser für das Ballett des 20. Jahrhunderts. In ihrer letzten Dortmunder Spielzeit 1963/64 brachte Marina Candael „Coppelia“ von Delibes auf die Bühne, ein Ballett, das Vera Vacano 15 Jahre zuvor aufgeführt hatte und in dem Coppelia, die automatische weibliche Puppe, für Liebesverwicklungen sorgt. Im Anschluss an Dortmund ging Marina Candael als Ballettmeisterin für eine Spielzeit ans Stadttheater Zürich. Anschließend verliert sich ihre Spur.

Zum Verständnis der „Ära Candael“ tragen Texte in „Rampenlicht – Blätter der Stadt. Bühnen Dortmund“ bei. In der Spielzeit 1958/58 geht es anlässlich

des „Weiberstreiks von Athen“ um Rudolf von Labans „Tanz als Ausdruckskraft“: „Der Tanz ist außerordentlich dazu geeignet, Seelenhaltungen und ihre Kämpfe darzustellen. Die tänzerische Bewegung führt über den Alltagsgedanken einer Überbewertung der Umgebung hinaus. Wie ein rasches Drehen die Gegenstände der Umwelt in einem Wirbel verschwinden läßt, so dass der Tänzer und die in ihm ringenden Gewalten wie auf einer Insel allein auf der Welt zu sein scheinen, so erfolgt im tänzerischen Denken und Fühlen eine Besinnung auf den innersten Kern des Ichs. Das materielle Ich verschwindet mit der Umwelt. Die fliegende Bahn des Tänzers ist vom ethischen Geist erfüllt...“

Von ganz anderem Geist zeigt sich die Tendenz zum klassischen Spitzen-Ballett. 1959/60 liest der/die Theaterbesucher/in: „Es ist auf der Bühne des Balletts unmöglich, zu gehen wie im täglichen Leben. Das klassische Ballett kennt eine Idealstellung: auf der Fußspitze, zu der es hinstrebt. Ein Fortbewegen im normalen Gang aus dieser Stellung ist für die Tänzerin nicht möglich, das gleiche gilt für das Fortbewegen aus den Positionen der Tänzer.“ Leider hat die Zeitungskritik die jeweiligen Einflüsse in der Arbeit von Marina Candael nicht beschrieben und wieder sind die wenigen Fotos nicht aussagekräftig genug, um über Stil und Ästhetik verlässliche Aussagen zu machen.

Am Ende der 50er Jahre, so will es die Ballettliteratur, hatte der bundesdeutsche Tanz den Anschluss an den internationalen Standard geschafft. Geschafft durch harte Arbeit und hohe Disziplin wie auch in der Wirtschaft. Als einziger Ballettabend, der sich mit menschlicher Zerrissenheit und mechanischer Maschinenwelt auseinandersetzt, ragt 1960/61 der „Moderne Traum“ von Helmut Eder in der Choreografie von Andrej Jerschik heraus. Es war die deutsche Erstaufführung eines Werkes, das nuremehr den Traum als Zustand für Ruhe, Anmut und Grazie erkennt, die wache Realität aber als Maschinenwelt interpretiert. Wie dieser Spiegel moderner Realität bei den Zuschauer/innen angekommen sein mag?

Quellen und Literatur:

Archivalien der Städtischen Bühnen Dortmund
Deutsches Bühnenjahrbuch
Kritiken der Westfälischen Rundschau