

ANNEMARIE KLEINERT

Porträt einer Künstlerin:

Eva Evdokimova

mit 95 Illustrationen

st

im Stapp Verlag

Dieses Buch ist den Eltern der Verfasserin,
Hedwig und Ferdinand Ludwig, gewidmet.

ISBN 3 87776 704 4

©
copyright: Annemarie Kleinert-Ludwig
Satz: W. Hoppe, Hannover
Reprographie: kranichphoto, Berlin
Stapp Verlag, Berlin

BERLIN 1981

INHALTSVERZEICHNIS

I. ANFÄNGE (1948 - 1958)	5
1. Ein schwieriger Name	5
2. Ist ihr Weg in die Kunst vorherbestimmt?	11
3. "Ich will eine Tänzerin werden"	13
II. LEHRJAHRE (1959 - 1969)	16
1. In der Royal Ballet School	16
2. Im Königlich Dänischen Ballettkorps	23
3. Ehren in Moskau, Gold in Varna	31
III. AUFSTIEG (1969 - 1972)	34
1. Solotänzerin beim Berliner Ballett	34
2. Hohe Schule in Leningrad	43
3. "Giselle"	46
IV. PRIMABALLERINA (seit 1973)	57
1. Mit dem London Festival Ballet	57
2. Primaballerina "Assoluta" in Berlin	69
3. Gastauftritte in aller Welt	79
V. NACHWORT	93
VI. ROLLENVERZEICHNIS	95
VII. AUS DEM ALBUM DER TÄNZERIN	100
<i>Photographische Quellen</i>	129
<i>Index</i>	131

"On dirait parfois une âme qui danse sous une forme
visible mais charnelle à peine."

"Man möchte fast sagen eine Seele, die in sichtbarer,
aber kaum fleischlicher Gestalt tanzt."

- **Jules Lemaitre**

"La musique lui change son âme ...

La pesanteur tombe à ses pieds ...

Elle paraît appartenir à d'autres constellations ..."

"Die Musik verändert ihre Seele ...

Die Schwerkraft fällt zu ihren Füßen ...

Sie scheint anderen Welten anzugehören ..."

- **Paul Valéry**

I. ANFÄNGE (1948 - 1958)

1. Ein schwieriger Name

Zuschauer von Ballettveranstaltungen, die den Namen Eva Evdokimova zum erstenmal auf der Tänzerliste ihres Programmheftes entdecken, setzen automatisch hohe Erwartungen in die Leistungen dieser Ballerina, sind sie doch daran gewöhnt, daß slawisch klingende Namen auf eine Ausbildung an einer berühmten Ballettschule in Moskau oder Leningrad hinweisen. Einige mögen sogar behaupten, sie sei eine weitere russische Spitzenkraft, die sich in den Westen abgesetzt habe, ohne jedoch das Aufsehen eines Nurejev, eines Godunov oder einer Makarova erregt zu haben.

In dem Fall Eva Evdokimova allerdings sind solche Spekulationen verfehlt. In Wahrheit geht ihr slawischer Name auf ihre bulgarischen Vorfahren zurück, deren Haus noch heute an der bulgarisch-rumänischen Grenze steht. Ihr Vater kam bereits vor langer Zeit als Student nach Westeuropa, und dort wurde sie auch geboren. Ihr weiterer Lebenslauf macht es unmöglich, sie auf eine einzige Nationalität zu fixieren. Obwohl sie in Genf zur Welt kam, hat sie keinen schweizer, sondern einen amerikanischen Paß, den sie dadurch erhielt, daß ihre Mutter Amerikanerin ist. Den größten Teil ihrer Kindheit und Jugend verbrachte sie in England und Deutschland, wo sie heute jeweils einen Wohnsitz unterhält. Mit ihrer offiziellen Heimat, den Vereinigten Staaten, ist sie selber nur durch einige Kurzbesuche vertraut. Zuerst gelangte sie mit sieben Jahren dorthin, um sich in San Francisco bei ihren Großeltern mütterlicherseits vorzustellen. Ihr zweiter Besuch in den Staaten fand viele Jahre später als Antwort auf eine Einladung des American Ballet Theater statt, das die bereits berühmt gewordene Ballerina für einen Auftritt in *Schwanensee* im Herbst 1977 an die Metropolitan Opera nach

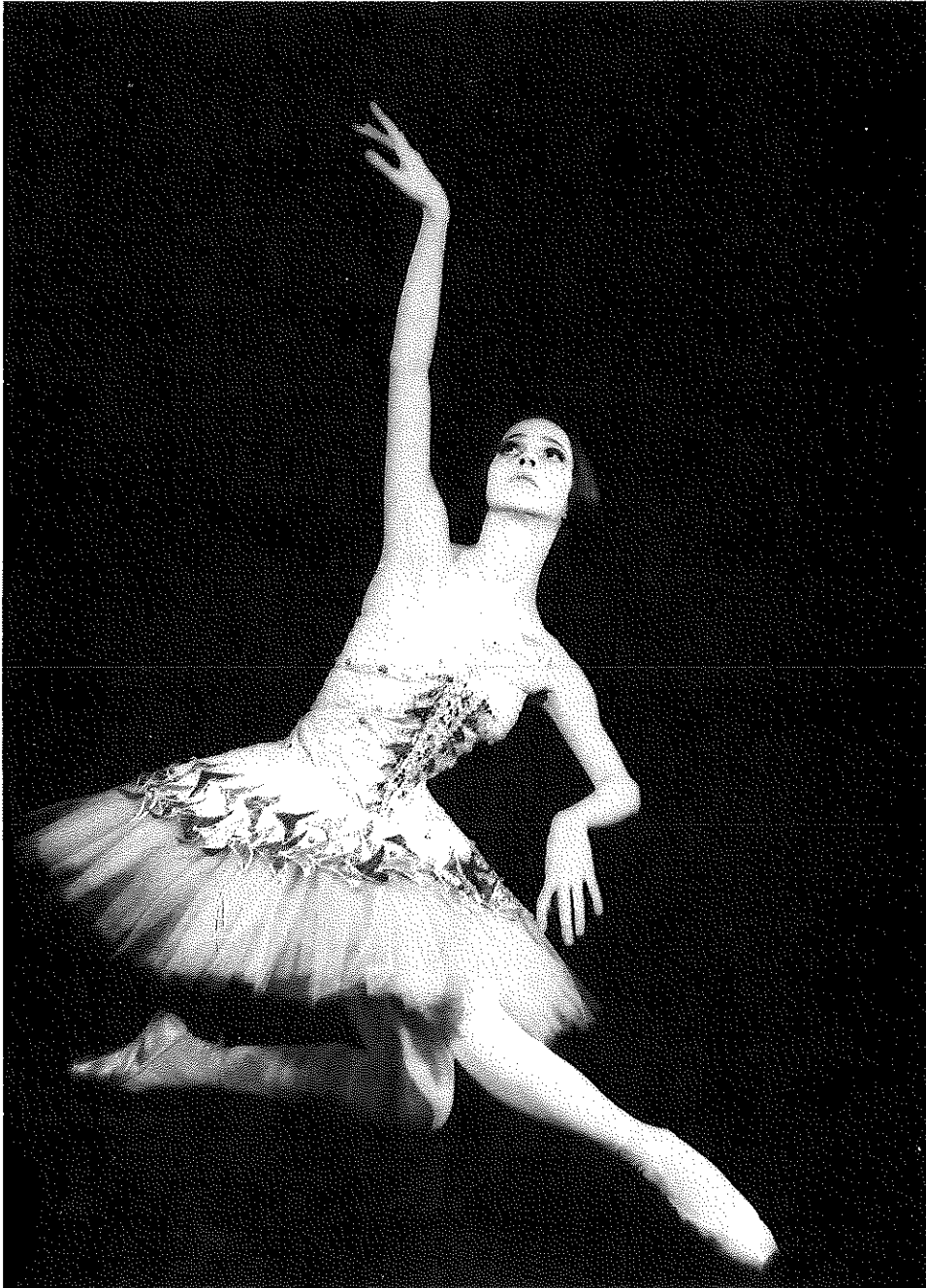
New York holte. Seither ist sie noch mehrmals in die USA gereist, meist anlässlich von Gastspielen nach Los Angeles, New York oder Washington, wo Ballettfans sie jedesmal mit Begeisterung willkommen heißen.

Ihr ungewöhnlicher internationaler Hintergrund kann durch einen Blick in die Familiengeschichte besser verstanden werden. Ihre Eltern lernten sich kurz vor dem Zweiten Weltkrieg als Studenten in München kennen. Ihre Mutter Thora, die irische und französische Vorfahren hat, stammt aus Oakland im US-Bundesstaat Kalifornien, wohin die Großeltern aus Kanada übergesiedelt waren. Thora studierte Germanistik in München, als sie ihren zukünftigen Mann, einen Bulgaren aus Sofia mit dem ungewöhnlichen Namen Evdokim Evdokimov traf, der zum Erlernen des Ingenieurwesens nach Deutschland gekommen war. Bei Ausbruch des Krieges wurden die beiden getrennt, und erst danach konnten sie sich in Genf wiedersehen und heiraten. Ein Jahr später wurde dort ihre Tochter Eva geboren. Bei der Eintragung ins Familienbuch respektierten die Schweizer Behörden die slawische Tradition, nach der bei der Tochter der Nachname im Unterschied zu dem des Vaters auf "a" zu enden hat. Der Vorname sollte an den Großvater aus Bulgarien erinnern, und so wurde aus einem Ivan Eva. Die amerikanische Mutter bestand entsprechend der Sitte ihrer Heimat auf einem Mittelnamen und nannte das Kind Eva Maria.

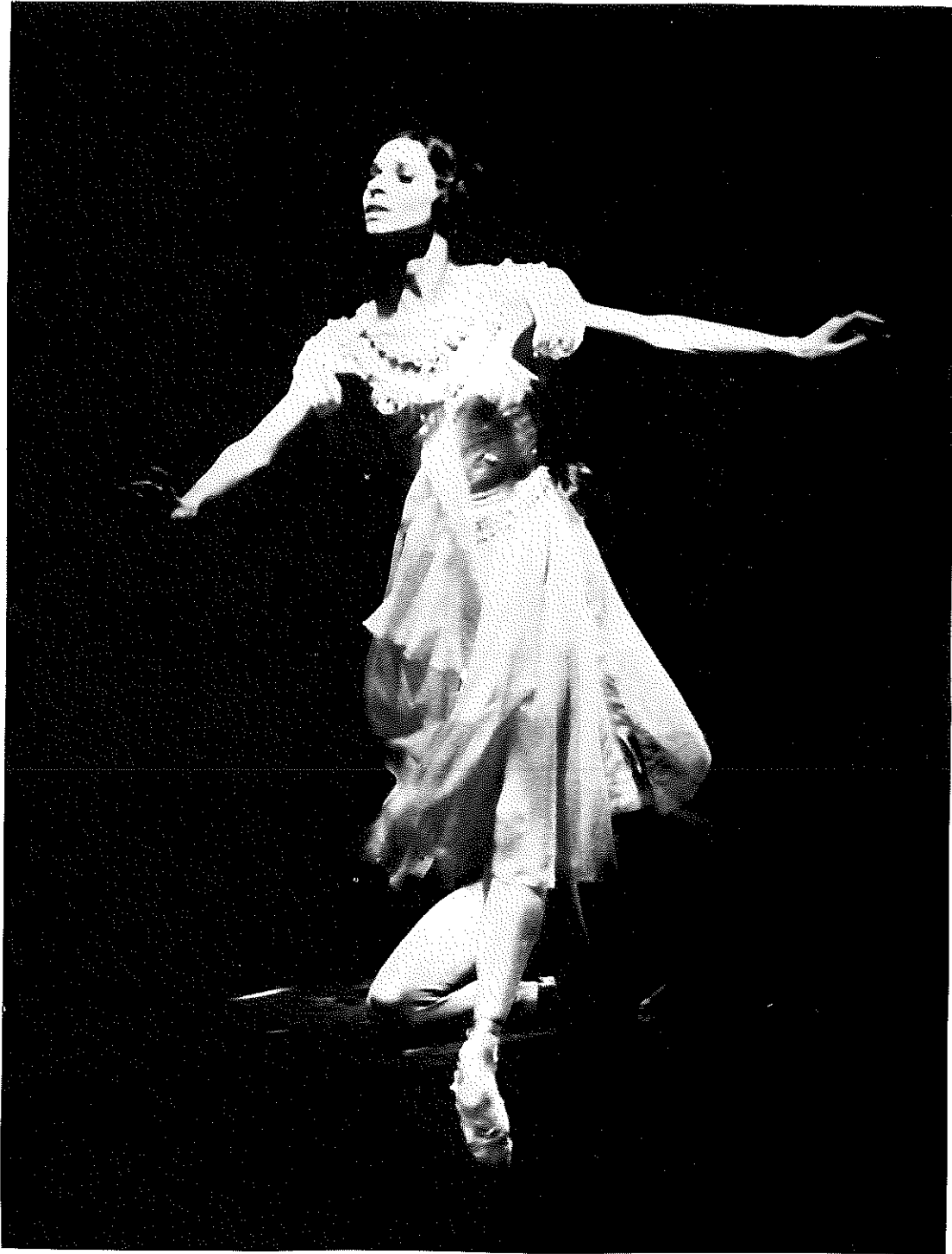
Die Ballerina hat sich damit abgefunden, daß sie ein korrektes Buchstabieren ihres Familiennamens nur in slawischen Ländern erwarten kann. Während ihrer Tourneen in Rußland und Bulgarien hat sie die kyrillischen Buchstaben EBA EBDOKIMOVA auf Plakaten und in Zeitungen finden können, und nach den Vorstellungen dort hat sie ihr Autogramm in diesem Alphabet gegeben. In den meisten nicht-slawischen Ländern jedoch hat man sogar Schwierigkeiten, ihren Namen auszusprechen. In Frankreich und Dänemark hat die Presse ihn wiederholt zu E-u-dokimova abgewandelt. Während eines Pekingbesuchs wurde ihr Name gar umschrieben und so übersetzt, daß er für chinesische Ohren angenehm klang, nämlich zu "I-ua I-fu-duo-qi-mo-ba". Da jede Silbe im Chinesischen einem eigenen Wort entspricht, ergibt die wörtliche Übersetzung etwas Seltsames wie: "Sie-Puppe Sie-jemand-Besonderes-viel-Grundlage-kein-Dachziegel".

Ihr Zungenbrechename hat wahrscheinlich schon eine ganze Reihe von Leuten daran gehindert, sich einzuprägen, wer soeben die erstaunlichsten tänzerischen Leistungen auf der Bühne vollbracht hat. Dennoch hat die Ballerina nie ernsthaft daran gedacht, einen einprägsamen Bühnennamen anzunehmen oder ihren eigenen zu simplifizieren. Sie geht davon aus, daß nur die Qualität ihres Tanzes von Wichtigkeit ist. Wenn das Beispiel früherer Ballerinen wie das Olga Spessivtzevas, deren Tanzstil oft mit dem ihren verglichen wird, etwas bedeutet, so kann sie mit Recht glauben, daß auch Tänzer mit schwierigen Namen zu unvergessenem Ruhm gelangen können. Wenn Eva Evdokimova sich zuweilen im Beisein von Freunden scherzhaft mögliche

SCHREIBWEISEN IHRES NAMENS



Eva Sudokimova



Ева Брокимова



伊夫多基莫瓦
尹女圭

英国伦敦节日芭蕾舞团
London Festival Ballet

中国演出公司主办 1979·5

3 Chinesische Schreibweise des Namens auf einem Programm,
das auf einer China-Tournee verteilt wurde



ロンドン・フェスティバル・バレエ
エバ・エフトキモワ
Eva Evdokimova

父親はブルガリア人 母親はカナダ人 生まれはスイス 小学校を終えるとロンドンのロイヤル・バレエ学校へ入学 その後「デンマーク・ドイツさらにキエフ劇場でドジンスカヤさんの指導を受けた」という文字通りの国際人 趣味は中世の写本研究だそうである

Pseudonyme ausdenkt, fallen ihr meist exotische Wortgebilde ein, die mindestens ebenso kompliziert sind wie ihr richtiger Name. In der Tat läßt sie sich auch von Unbekannten am liebsten mit Vornamen anreden. In ihrer Garderobe kann man leicht alle Sprachvarianten des universellen "Eva" hören. Die Engländer und Amerikaner nennen sie "Iiw", die Russen "Jewwa", die Franzosen "Äw", und deutsche Freunde reden sie häufig mit "Efi" an. Die betagteren deutschen Fans scheuen gar vor "unserem Efchen" nicht zurück. Als sie in Japan war, wurde ihrem Namen bei der Anrede nach altem Brauch ein "-san" angehängt, so daß sie dort "Evasan" hieß.

2. Ist ihr Weg in die Kunst vorherbestimmt?

"Jeweils am 1. Dezember," schrieb ein Kritiker zu ihrem 23. Geburtstag, "kann sich das Ballett zur Geburt Eva Evdokimovas gratulieren." Eine Freundin der Familie ist davon überzeugt, daß die Sterne an jenem kalten Mittwochabend im Winter des Jahres 1948 günstig standen: "Sonne, Mond und Merkur waren im Zeichen des Schützen, also ein Idealist mit weitreichenden Plänen, ein Wesen aus dem Reich der Lüfte mit erdgebundenem Sinn für das Praktische, ein Weltenbummler aus Leidenschaft, eine Lebenskünstlerin." Man muß nicht astrologischen Aussagen Glauben schenken, um zuzugeben, daß wesentliche Charakterzüge der Tänzerin gut getroffen sind.

Ein Urteil, das mehr auf direkten Beobachtungen basiert, wurde von dem bei ihrer Geburt assistierenden Arzt abgegeben. Als dieser das Neugeborene zur Welt befördert hatte, hielt er es in einer spontanen Geste voller Begeisterung hoch in die Luft und rief: "Seht die zarten Arme, die schmalen Hände und langgliedrigen Finger. Eine Künstlerin!" Tatsächlich ist es vor allem die Ausdruckskraft ihrer Arme und Hände, die ihren Tanz so besonders macht. Und es ist nicht nur die Technik der Bewegungen, sondern die ungewöhnliche Feingliedrigkeit, die ihm eine schwebende Leichtigkeit verleiht.

Andere Eigenschaften der Tänzerin gehen eher auf ihre frühkindliche Umgebung als auf Erbanlagen zurück. Eine davon ist ihre Vorliebe, sich in erster Linie durch Gesten und Bewegungen und nur zweitrangig durch die Sprache mitzuteilen. Es liegt auf der Hand, daß ein Kind in einem vielsprachigen Elternhaus dazu neigt, sich auf außersprachliche Fähigkeiten zu konzentrieren. Während Eva bereits früh die Welt durch Abschreiten eroberte, brauchte sie eine Weile, um zu unterscheiden, welche Sprache wem zuzuordnen war. Von der Mutter lernte sie englisch, die Eltern untereinander verständigten sich auf deutsch, und lokale Besucher aus Genf brachten französisch ins Haus. Und vom Vater, der das Kind während der Berufstätigkeit der Mutter bei den Vereinten Nationen allein um sich hatte, und von seinen Heimatfreunden, die ihn bei seinem nach dem Kriege begonnenen Studium der Publizistik ermutigten, hörte sie bulgarisch. So waren die Eltern nicht allzu überrascht, als sie auf eine in englisch formulierte Frage an die dreijährige Tochter, ob diese nicht bald zu sprechen anfangen wolle, in perfektem Französisch die Antwort erhielten: "Non, je ne veux pas!" ("Nein, ich will nicht!")

Dieser innere Protest gegenüber dem gesprochenen Wort ist nicht verschwunden. Sprachen sind für Eva etwas Unheimliches geblieben, obwohl ein Außenseiter zu Recht meinen kann, daß sie mit dem Problem gut fertig geworden ist. Sie spricht nicht nur fließend Englisch und Deutsch, sondern kann auch in Russisch und Französisch und notfalls in Dänisch und Italienisch Konversation treiben. Vor ihrer Tournee nach Peking lag ein chinesisches-englisches Sprachbuch auf ihrem Garderobentisch. In nicht-englischsprachigen Ländern bringen ihre Bewunderer bisweilen letzte Brocken von Englisch zusammen, um der, wie sie meinen, "amerikanischen" Tänzerin gefällig zu sein. In solchen Situationen gibt Eva mit Sicherheit eine Antwort auf englisch, selbst wenn eine Kommunikation besser in der Muttersprache des wohlmeinenden Fans klappen würde. Sollte die mündliche Verständigung dennoch nicht gelingen, greift sie zu den außersprachlichen Kommunikationsmitteln der Gestik und Mimik, die sie als Ballerina besonders gut beherrscht.

3. "Ich will eine Tänzerin werden"

Als Eva vier Jahre alt war, zog ihre Familie von Genf nach Gräfelfing, einen Vorort Münchens, wo ihr Vater eine Anstellung als Journalist bei einer Radiostation erhielt. Bald nach ihrer Ankunft gab Frau Evdokimova ihre Tochter in eine private Tanzschule für Kinder. Sie hatte dies auf Anraten eines Arztes beschlossen, der bei dem Mädchen zu schwache Fußgelenke entdeckt und zur Stärkung Tanzübungen empfohlen hatte. Außerdem war für sie der Gedanke, ihre Tochter statt in den Kindergarten zum Tanzunterricht zu schicken, nicht ganz so abwegig wie er für manch andere Mutter gewesen wäre, da die Schwester der Mutter ähnliche Schulen besucht hatte und für kurze Zeit Berufstänzerin gewesen war. Zudem konnte sie sich bei der Suche nach der geeigneten Schule davon überzeugen, daß der Unterricht auf spielerische Weise durchgeführt und nicht allzu erschöpfend sein würde. Neben der körperlichen Ertüchtigung würde man den Kindern die Fähigkeit der Kontrolle über die noch fahrigten Bewegungen und Freude am Rhythmus und an der Musik vermitteln. Eva nahm von Anfang an mit besonderem Geschick und Eifer teil. Bald schon wurde sie für Hauptrollen auserkoren, wenn zu Festen kleine Tanzspiele auf der Bühne aufgeführt wurden.

Der Unterricht wurde unterbrochen, als die Familie in einen anderen Stadtteil Münchens umzog, wo das Mädchen 1955 eingeschult wurde. Erst jetzt zeigte sich so recht, wie sehr die Tochter vom Tanz begeistert war, denn sie bat ihre Eltern immer wieder um weitere Lehrstunden. Als sie dann noch versprach, ihre Pflichten in der Schule nicht zu vernachlässigen, hatten die Eltern nichts einzuwenden. Im September 1955 meldeten sie sie beim Kinderballett der Bayerischen Staatsoper an. Die Aufnahme in diese staatlich geförderte Ballettschule war allerdings nicht ganz einfach. Nur Kinder mit musikalischer Begabung und vielversprechenden tänzerischen Talenten wurden zugelassen, und eine Prüfung entschied darüber, ob diese Qualitäten vorhanden waren. Fräulein Erna Gerbl, die damalige Leiterin des Kinderballetts, war sich ihres guten Urteils sicher, als sie unter den zahlreichen Bewerberinnen Eva aussuchte. Die Sechsjährige war überglücklich. Als die Eltern erfuhren, daß die Ballettschule neben guten Fortschritten im Tanz auch gute Ergebnisse in der Volksschule verlangte, ja daß dies eine Bedingung für den weiteren Tanzunterricht war, waren auch sie zufrieden.

In ihrem ersten Jahr in diesem Ballett fiel die neue Schülerin durch Grazie und ernstes Bemühen um Perfektion im Tanz so sehr auf, daß Beobachter in ihr die zukünftige Ballerina erahnten. Eine dieser Zeugen war eine Reporterin, die für eine der großen deutschen Illustrierten einen Bildbericht über das Kinderballett schrieb. Als diese die Photoaufnahmen machte, wählte sie Eva für die vorderste Reihe aus, und

einige Großaufnahmen zeigen Eva ganz allein beim Ausprobieren einiger Ballettfiguren. In dem in Gedichtform verfaßten Begleittext wird der strebsamen kleinen Tänzerin eine große Karriere prophezeit. Dieselbe Reporterin fotografierte Eva zufällig 17 Jahre später noch einmal, als diese bereits Primaballerina war, diesmal an der Seite John Crankos nach einer Gala-Aufführung in Stuttgart (siehe Abb.50). Sie war sich jedoch nicht bewußt, daß die Tänzerin dieselbe Person war, von der sie vor so vielen Jahren das erste "Star"-Photo für die Presse gemacht hatte.

Schon bald stand Evas Berufsziel fest. Als man sie im Religionsunterricht ihrer katholischen Volksschule neben erbaulichen Sprüchen auch den Berufswunsch aufschreiben ließ, erschien in ihrem Schulheft der Satz: "Ich will eine Tänzerin werden", und darüber war fein säuberlich mit Buntstiften das Bild einer kleinen Ballerina gemalt. Bald danach hatte sie zum erstenmal Gelegenheit, während einer Abendveranstaltung auf einer großen Bühne aufzutreten. Münchens Oper brauchte einige kleine Tänzer für die Affenszene in Mozarts "Zauberflöte", und so kam es, daß sie zusammen mit ihrer Freundin Christina und fünf anderen Eleven des Kinderballetts endlich im Rampenlicht stehen und einige Minuten lang die Aufmerksamkeit eines großen Zuschauersaals auf sich lenken konnte. Zu dieser Gruppe, als etwas größerer Affe verkleidet, gehörte auch Heinz Bosl. Natürlich wußte damals noch niemand, daß dieser später ein großer Tänzer werden würde, der in klassischen Balletten oft an Evas Seite auftrat, bis er bereits im Alter von neunundzwanzig Jahren an Leukämie starb.

Übrigens haben viele andere Tänzer ihre Karriere auf ähnliche Weise begonnen, verborgen unter einem Tierkostüm und nicht als Individuum erkenntlich. Glücklicherweise folgten solchen Debüts bald Auftritte in normalen Tanzkostümen. Ein Kinderphoto zeigt Eva, wie sie im Tütü für ihre Tanzeinlage mit einem großen Blumentopf beschenkt wird, der die ängstlichen Momente des Lampenfiebers und monatelangen Vorbereitungen belohnen sollte (siehe Abb. 5 und 6). Heute bringt sie meist Schnittblumen nach den Aufführungen mit nach Hause, bisweilen ganze Arme voll davon. Oft reichen die Vasen nicht, so daß sie einige einfach in Plastikeimer stellt und ihr Einzimmer-Appartement dadurch in einen Blumenstand verwandelt. Die Zahl der Eimer ist ihr zuverlässigstes Maß, um den Erfolg eines Abends erkennen zu können.

Wenn das Kinderballett in München nicht eingesetzt wurde, konnte man Eva bei den Tanzvorstellungen der "Großen" zusammen mit ihren Freunden und Eltern im Zuschauerraum finden. Dadurch wurde sie schon früh mit dem klassischen Repertoire vertraut. Auch konnte sie an solchen Abenden die damalige Ballerina des Münchener Balletts, Natascha Trofimova, bewundern und sich ganz von der Welt der Prinzen und Prinzessinnen in Bann schlagen lassen. Die Märchenfiguren einiger Ballette faszinierten sie so sehr, daß sie sich mit ihnen zu identifizieren begann: Zu einem der Weihnachtsfeste wünschte sie sich sehnlichst ein Krone, ein Wunsch, der erst viel später, als sie die Rollen von Aurora und Odile tanzte, in Erfüllung gehen sollte. Vielleicht entstand der Wunsch damals auch aus dem Bedürfnis, ihrer aus dem alten Adelsge-

schlecht der Wittelsbacher stammenden Schulfreundin Serena näher zu sein. Eva hatte wiederholt danach gefragt, weshalb diese keine Krone trage. Bei Serena und ihrem Cousin Luipold (deren Vorfahre im übrigen im Jahre 1656 in München das erste kaiserliche Ballett einrichtete) verlor sie alle Scheu im Umgang mit "Prinzen", mit denen sie es, zumindest auf der Bühne, noch oft zu tun haben würde.

Im Leben der Heranwachsenden nahm der Tanz im Laufe der Jahre immer mehr Raum ein. Wurde anfangs nur einmal in der Woche geprobt, so war bald dem Training und auch gelegentlichen Aufführungen immer mehr Zeit gewidmet. Als sie in das Gymnasium eintrat, war aus dem anfänglichen Spiel bereits halbprofessioneller Ernst geworden. Neben den nun täglichen Ballettübungen nahm sie auch bei Frau von Köhlmer, der Pianistin der Ballettschule, Klavierunterricht. So waren alle ihre freien Stunden mit der Verbesserung ihrer künstlerischen Fähigkeiten ausgefüllt. Glücklicherweise war das Gymnasium in der Nähe der elterlichen Wohnung in einem Seitenflügel des Nymphenburger Schlosses gelegen, so daß sie wenig Zeit mit Anfahrten verbrachte. Auf ihrem Weg zum Opernhaus, das im Stadtzentrum liegt und in dessen Gebäude der Ballettunterricht stattfand, wurde sie gewöhnlich von ihrer Mutter mit der Straßenbahn und später mit dem Auto begleitet. Solch elterliche Fürsorge und ein wohldefiniertes Ziel bildeten die Voraussetzungen dafür, daß Eva schneller als andere in die höheren Klassen der Ballettschule aufstieg und später eine der großen Tänzerinnen werden konnte, die die Schule hervorgebracht hat.

II. LEHRJAHRE (1959 - 1969)

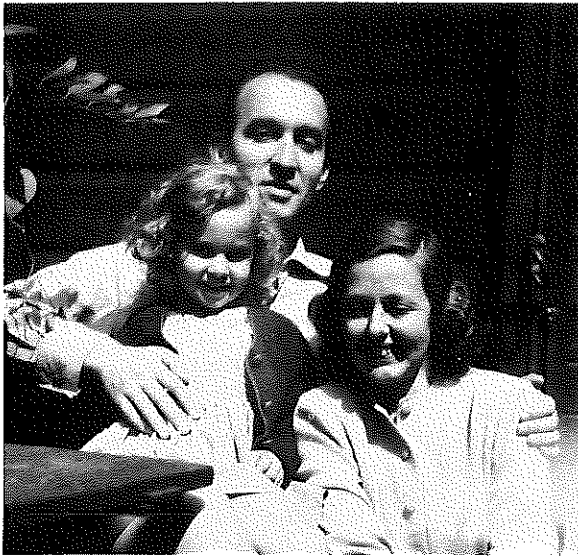
1. In der Royal Ballet School

Nachdem Eva fünf Jahre an der deutschen Ballettschule in München zugebracht hatte, entschlossen sich ihre Eltern, sie an eine ausländische Tanzakademie zu geben. Ihre Absicht war es, das Talent ihrer Tochter weiter zu fördern und ihren Horizont durch neue Trainingsmethoden und Tanzstile zu erweitern. Ihre Wahl fiel auf die Royal Ballet School in London, die Anfang der 50er Jahre durch Ninette de Valois gegründet worden war. Diese Schule hatte ihre Existenz dem Erfolg des "Sadler's Wells Ballet" zu verdanken, das später in "Royal Ballet" umbenannt wurde und viele bekannte Ballerinen hervorgebracht hat, u.a. Margot Fonteyn und Beryl Grey (letztere war lange Zeit Leiterin des London Festival Ballet, bei dem Eva einen festen Gastvertrag hat). In der Royal Ballet School sollte die nunmehr Zehnjährige einen ausgezeichneten Abschluß ihrer Grundausbildung im Ballett erhalten und sich gleichzeitig auf die Reifeprüfung vorbereiten. Ein Internat würde sie beherbergen, denn ihre Eltern wohnten weiterhin in München.

Für Eva bedeutete der Wechsel von München nach London eine große Umstellung. Nicht nur fanden Tanzerziehung und allgemeiner Unterricht von nun an Hand in Hand in derselben Schule statt, auch an andere nationale Gepflogenheiten in einer fremden Umgebung und an die bisher nur von der Mutter gehörte Sprache mußte sie sich gewöhnen. Etwas Neues war auch das Internatsleben und die strenge Disziplin in den kleinen Klassen, in denen sich niemand verstecken konnte. Die geringe Schülerzahl war nämlich eine der Richtlinien dieser teuren Eliteschule, die sich den Ruf eines sicheren Sprungbretts für eine erfolgreiche Karriere erworben hatte.

KINDHEIT 1948 - 1965



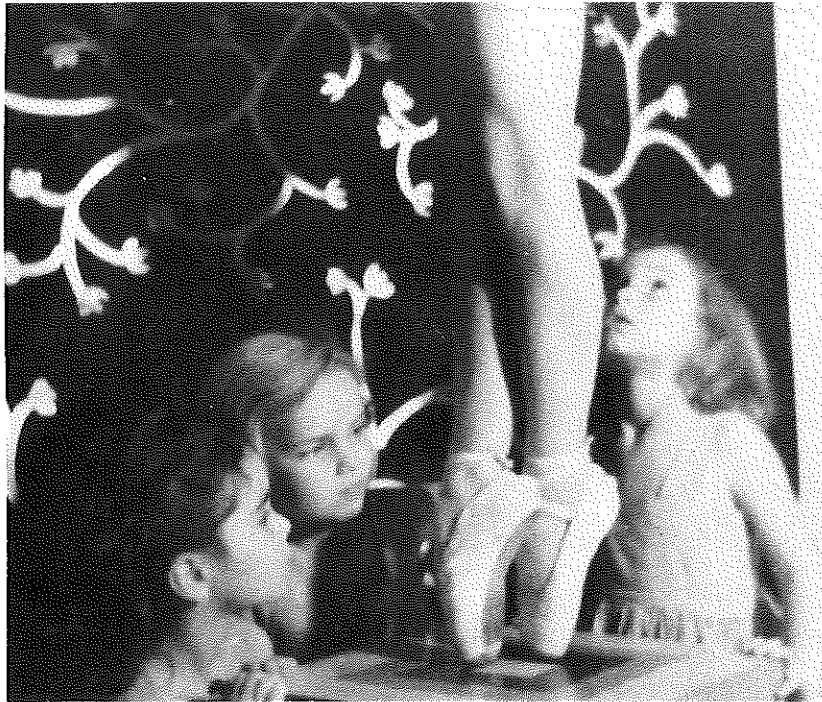


7 Mit den Eltern im Jahre 1951 in München



Ich will eine Tänzerin werden

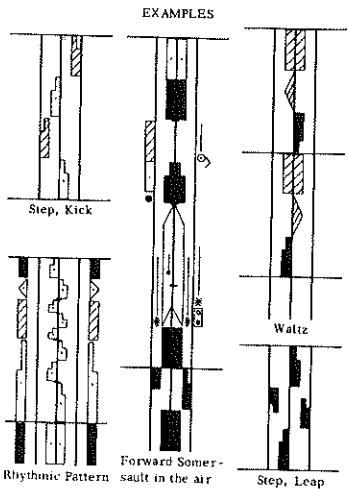
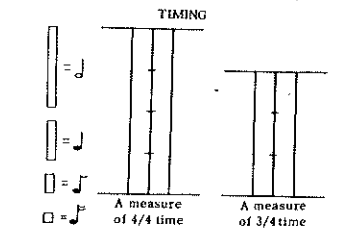
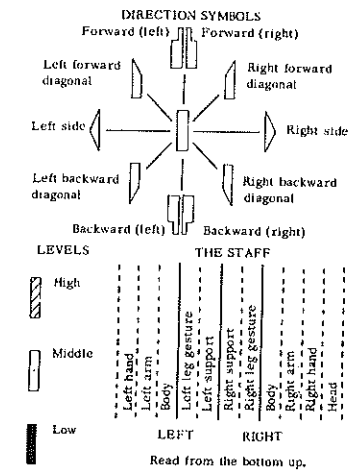
8 Aus ihrem Schulheft



9 Als Vierjährige (rechts) in einer Tanzschule für Kinder



10 Im Jahre 1963 beim Erlernen der Benesh Tanzschrift (Eva vorne links)

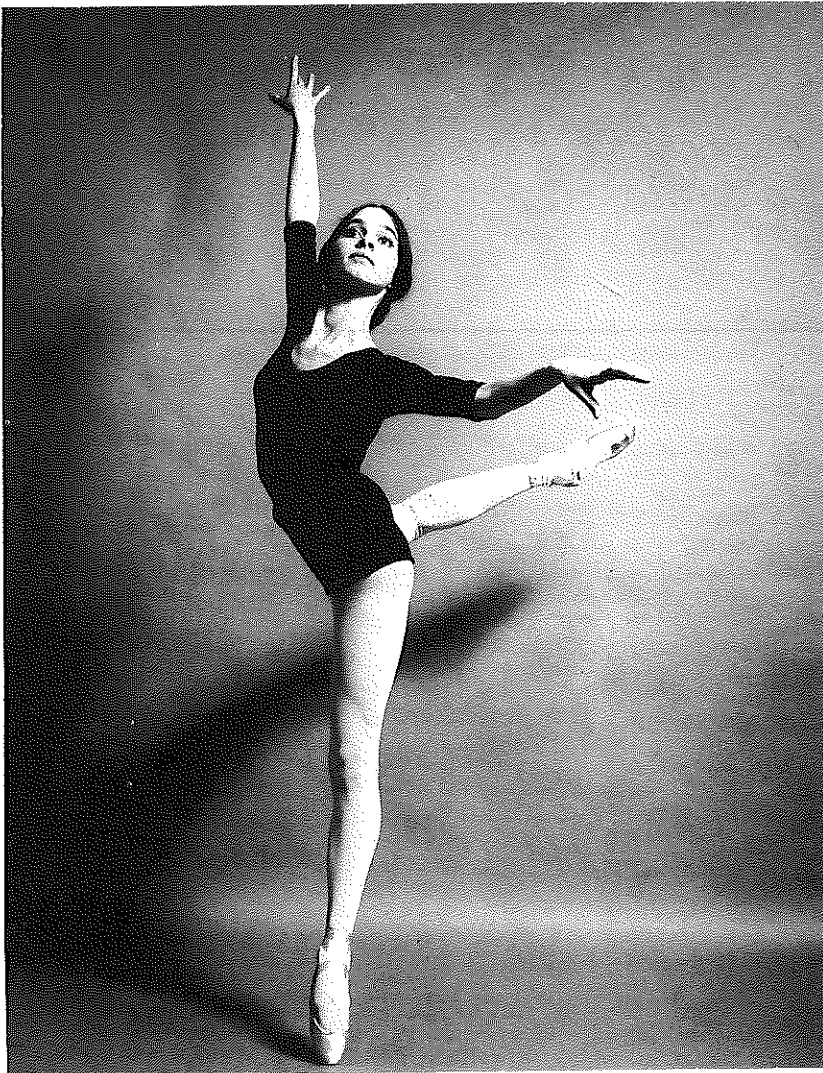


Im Ballett gibt es heute zwei wichtige Notationen, durch die Schrittfolgen auf dem Papier festgehalten werden. Die eine wurde in Deutschland von Rudolf von Laban erfunden, die andere in England von Rudolf und Joan Benesh (hier ein Beispiel). Eva Evdokimova erhielt in der Royal Ballet School von Frau Benesh selbst Unterricht. In der Berufspraxis eines Tänzers jedoch ist die Schrift von geringer Bedeutung, weil eine Choreographie meist ad personam einstudiert wird, d.h. mit Choreographen, Ballettmeistern und Kollegen. Sie wird gelegentlich bei historischen Balletten zu Rate gezogen.

11 In London mit Maria Fay, bei der sie ein Jahr lang privaten Tanzunterricht hatte ,1965



12 Photo, das sie 1966 ans Königliche Dänische Ballett in Kopenhagen schickte, um sich fürs Corps de ballet zu bewerben.



Spontan als angenehm empfand Eva, daß ihre neue Heimat wie ihr altes Gymnasium in Nymphenburg in einem ehemaligen Schloß untergebracht war, dem sogenannten "White Lodge", früherer Residenz der Queen Mary. Mit seinen alten Gemäuern und den im angrenzenden Richmond Park grasenden Tieren strahlte es eine märchenhafte Atmosphäre von Ruhe und Geborgenheit aus, so recht geeignet für die heilen Träume junger Teenager. Angenehm war auch die religiöse Toleranz, die Gelassenheit und die sprichwörtliche englische Fairness ihrer Lehrer. Auch war sie froh, daß künstlerischen Fächern wie Musik, Malen, Werken, Schauspielern, Tanzgeschichte und Tanztheorie im Stundenplan großes Gewicht beigemessen wurde. Zur Theorie über den Tanz gehörte auch das Erlernen einer Tanznotation (siehe Abb. 10).

Die Schule verlangte, daß die Schüler anderthalb Stunden täglich in einem der beiden Ballettsäle trainierten. Viele der etwa 100 externen und 50 internen Jungen und Mädchen maßen gerade diesem Teil der Ausbildung besondere Bedeutung bei, weil sie wußten, daß ihr Berufsziel nur durch hartes Üben zu erreichen war. In der Tat haben von den 20 Mädchen aus Evas Abschlußklasse nur vier ein Engagement als Tänzerin erhalten. Pünktlich war man selbst in aller Herrgottsfrühe zur Stelle und führte wie in einem Ritual das Stilalphabet des klassischen Balletts beflissen durch, das kleine und große Exercice an der Stange mit dem rhythmischen Beugen und Strecken der Beine bei nach außen gekehrten Fußspitzen, gefolgt von Pirouetten, Entrechats und Sprüngen. Die Anleitung ging von Lehrern aus, die bis vor kurzem noch selbst auf der Bühne gestanden hatten, wie z.B. Pamela May. Mit kindlichem Ernst war Eva ganz auf sich und ihren Körper konzentriert. Sie hatte dabei ihr leicht gelocktes Haar zu einem Knoten gebunden und trug zum Schutz ihrer Gelenke dicke Wollstrümpfe und einen unförmigen Pullover über ihrem Tricot, wenn es in London kalt und nebelfeucht war. Nur selten wurde gesprochen, und wenn, dann unterhielt man sich über Techniken, die die immer gleichen Bewegungen der Perfektion näherbringen konnten.

Neben dem Tanztraining war der Tag vom Unterricht in den allgemeinbildenden Fächern ausgefüllt. Nur kurze Pausen nach dem gemeinsamen Mittagessen und Abendbrot konnten nach Belieben gestaltet werden. Vielfach verbrachten die Schüler diese Freizeit im Park oder in der Bibliothek. Eva zog meist letzteres vor. Mit Vorliebe las sie Bücher, zu denen es auch Ballettlibretti gibt, wie Shakespeares *Romeo und Julia* oder Dostojewskis *Idiot*. Auch stöberte sie gern Kulturgeschichten auf, die die Tanzgewohnheiten antiker Völker oder exotischer Stämme beschrieben. Und als sie älter wurde, wurden theoretische Äußerungen von Dichtern wie Mallarmé oder Gautier über die Bedeutung des Balletts zu ihrer Lieblingslektüre. Heute behandeln die meisten Bände ihrer privaten Bibliothek ebenfalls diesen Themenkreis, obwohl sie weniger Zeit als je hat, sich auch in diese Bücher zu vertiefen.

Der Raum, den Eva in Londons "White Lodge" mit vier anderen Schülerinnen und den beiden Hauskatzen "Weeta" und "Bix" teilte, bot reichlich Hinweise darauf, daß schon alle ihre Gedanken und Handlungen ums Ballett kreisten. An die Wände hatte

sie Photos ihrer Vorbilder Seymour und Marakova geheftet, die sie einmal in Londons Theater des Covent Garden tanzen gesehen hatte. Wie alle ihre Mitschüler verehrte sie auch das aufsehenerregende Tänzerpaar Nurejev/Fonteyn. Und es ist ihr noch gut in Erinnerung geblieben, wie ihre Klasse den beiden einmal vortanzen durfte, als diese Ehrengäste ihrer Schule waren. Sie hat dieses Ereignis deshalb behalten, weil es in einer Enttäuschung endete. Lady Agnew, die Leiterin der Royal Ballet School, brach nämlich die Vorführung jäh ab, als ihr einfiel, daß auch noch Zeit für einen Rundgang in der neuen Bücherei der Schule benötigt werde. Dem frustrierten Mädchen blieb nur die kühne Hoffnung, später einmal selber an der Seite des berühmten russischen Künstlers stehen zu können. Diese Hoffnung ist seit 1971 zahllose Male auf Bühnen in aller Welt in Erfüllung gegangen. Die erste Tournee von Rudolf Nurejev und Eva Evdokimova führte nach Stuttgart, Zürich, Nizza und Madrid. Gemeinsame Gastspiele in London, Paris, Brüssel, Florenz, New York und Australien folgten, und auch auf Evas Heimatbühne in Berlin haben die beiden mehrfach Erfolge feiern können (siehe Abb. 86 und 87).

Nach fünf Jahren in der Lower School trat Eva in die Upper School in der Talgarth Road ein. Auch wohnte sie jetzt nicht mehr im Internat, sondern bei ihrer Mutter, die inzwischen nach London gezogen war. In der Schule für "Seniors" war der Stundenplan weniger dicht gedrängt, so daß nun ein großer Teil des Tagesablaufs von den Schülerinnen selbst bestimmt werden konnte. Eva genoß die größere Unabhängigkeit, weil dadurch ihre Eigeninitiative angeregt wurde. Andererseits hätte sie gern mehr Möglichkeiten gehabt, um die freie Zeit auch optimal zu nutzen. So verboten die Statuten der Royal Ballet School beispielsweise, noch zusätzliche private Ballettstunden zu nehmen, was vor allem in den langen Sommerferien wichtig gewesen wäre. Auch bedauerte Eva, daß die Schulbibliothek in der Talgarth Road nur wenige Stunden geöffnet war. Um aus einer solchen Situation dennoch das Beste zu machen, sah sie sich nach anderen Aktivitäten um, die für ihre zukünftige Entwicklung vorteilhaft sein konnten. Sie wußte, daß Russisch eine wichtige Sprache des Balletts ist, und um diese alleine zu Hause zu erlernen, kaufte sie sich Bücher und Tonbänder. Die erworbenen Kenntnisse sollten sich für ihre Perfektion als Tänzerin noch von großem Nutzen erweisen. Außerdem schrieb sie sich in der "Guildhall School of Music" ein, um ihre in München begonnenen Studien auf dem Klavier fortzusetzen und das Klarinettenspiel zu erlernen.

Aber auf die Dauer litt sie darunter, nicht genügend Ballettunterricht zu bekommen, und so verließ sie nach einem Jahr die Royal Ballet School, um private Tanzstunden zu nehmen und alle ihre Zeit und Energie dem Training zu widmen. Nun nahm sie zweimal am Tag Unterricht bei Maria Fay, einer ehemaligen Ballerina aus Budapest, die sie an ihrer Schule als Lehrerin für Nationaltanz kennengelernt hatte. Um ihre Technik zu verbessern, prägte sie sich genau ein, wenn die Ungarin ihr Kleinigkeiten erklärte, durch die eine schwierige Figur leichter wurde, wie etwa den richtigen Zeitpunkt des Ein- und Ausatmens bei Sprüngen oder die korrekte Armhaltung, um bei

Pirouetten in Balance zu bleiben. Bereits nach einem Jahr, im Sommer 1966, hatte sie soviel dazugelernt, daß sie an ein Engagement als Berufstänzerin denken konnte. Anstatt sich aber, wie viele ihrer ehemaligen englischen Schulkameraden, beim Londoner Royal Ballet zu bewerben, schrieb sie an das Königlich Dänische Ballett in Kopenhagen. Dort hatte der neue Direktor Flemming Flindt es gerade erst durchgesetzt, daß auch ausländische Tänzer verpflichtet werden konnten. Von Evas Zeugnissen und den beiliegenden Photos (siehe Abb.12 und Rückseite des Buchumschlags) war er so begeistert, daß er ihr gleich ein Angebot fürs Corps de ballet zuschickte. Ihre berufliche Laufbahn hatte begonnen.

2. Im Königlich Dänischen Ballettkorps

Die drei Jahre in Kopenhagen waren für Eva nicht leicht. Hier mußte sie erstmals feststellen, daß das, was sie so lange herbeigesehnt hatte, nicht das Ende ihrer Mühen bedeutete, sondern ganz im Gegenteil den Beginn neuer schwerer Aufgaben darstellte. Vor allem die ersten Monate brachten viele Schwierigkeiten. Nicht nur war die aufreibende Arbeit jedes Neuankömmlings zu leisten, sich in ein unbekanntes Repertoire einzuarbeiten, auch mußte dies alles sehr schnell geschehen: Das Corps de ballet war nämlich von einer Grippewelle erfaßt, so daß Eva fast jeden Abend auf der Bühne ersatzweise gebraucht wurde. Dies war um so aufwendiger, als das Ensemble eine große Vielzahl von Balletten im Programm hatte, die meisten davon mit schwierigen Choreographien. *Kirmes in Brügge*, *Napoli*, *Konservatorium* und *La Ventana* gehörten zu dem klassischen Bournonville-Repertoire des Ensembles, das Uneingeweihte wegen seiner unkonventionellen Kombination von Schritten, Arm- und Körperhaltung unerhört erschöpfend finden. Nicht ohne Grund sind viele der heutigen Ballettkompanien nicht mehr in der Lage, solche Choreographien aufzuführen. Ein anderer Stil hat die komplizierte Beinarbeit romantischer Tanzkunst verdrängt. Kopenhagens Ballett ist eine Ausnahme, weil es auf eine lange Bournonville-Tradition zurückblicken kann. Hier hat der dänische Choreograph mit der französischen Abstammung seine Stücke

kreiert, und hier ist er Mitte des 19. Jahrhunderts zu Ruhm und Ansehen gelangt. Und seit seinem Tode sind die Inszenierungen von einer Generation zur anderen weitergegeben worden, wobei zu allen Zeiten eine Förderung durch das dänische Königshaus gewährleistet war. Wie seine Vorgänger auf dem dänischen Thron war auch König Frederik IX., der während Evas Aufenthalt in Kopenhagen amtierte, begeisterter Anhänger Bournonvilles und besuchte oft das Theater, wenn seine Lieblingsballette gespielt wurden. Eines Abends, als der Monarch ohne vorherige Ankündigung kam, konnte die junge Tänzerin sogar beobachten, wie er die Staubschützer in seiner Loge selbst entfernte.

Für Eva war die erste Zeit in Kopenhagen auch seelisch aufreibend. Dem in einer behüteten Umwelt großgewordenen, schüchternen jungen Mädchen fiel es nicht leicht, sich in der neuen Theaterwelt zu behaupten. Häufig brauchte sie alle innerlichen Kräfte, wenn sie Scherzen nicht schlagfertig genug begegnen konnte oder wenn ihre natürliche Freundlichkeit als Zeichen von Naivität mißverstanden wurde. Wenn sie trotzdem keinen Minderwertigkeitskomplexen und Selbstzweifeln unterlag, so hauptsächlich dank des warmen Kontaktes mit einigen Kolleginnen wie der fast gleichaltrigen Sorella Englund, die aus Finnland ebenfalls im Jahre 1966 nach Kopenhagen gekommen war. Auch die damaligen Stars des dänischen Balletts, Kirsten Simone und Anna Laerkesen, machten ihr bisweilen Mut, so daß sie ihre Unbefangenheit bewahren konnte.

Teilweise gelang ihr dies auch, weil sie ein zurückgezogenes, bescheidenes Leben führte. Zusammen mit ihrer Mutter bewohnte sie in den ersten Jahren nur ein Zimmer in einer kleinen Pension, wo sie nach den Proben und Aufführungen meist erschöpft ins Bett fiel. Zum Finden und Einrichten einer Wohnung waren erst im dritten Jahr das nötige Sprachverständnis und ausreichend Zeit und Geld vorhanden. Trotzdem war Eva nicht unglücklich. Sie hatte höhere Ziele im Sinn und fügte sich deshalb auf ihre sanfte und stille Art in alle Schwierigkeiten. Genügsamkeit und das Warten auf eine bessere Zukunft hatte sie bereits in ihrer Kindheit gelernt, denn in der Nachkriegszeit war Überfluß in der Familie nie vorhanden gewesen. Auch später in England hatte sie nur wenig Geld zur Verfügung, so daß selbst der Ersatz der vier Paar monatlich beim Training zertanzten Ballettschuhe eine Belastung war. Nichts Ungewohntes war für sie auch ihre Außenseiterrolle als Ausländerin. Dadurch wurde ihr klar, daß sie sich im Leben nur auf sich allein verlassen konnte und viel Willenskraft brauchen würde. So ist es verständlich, daß sie einer Reporterin einmal lachend gestand: "Natürlich bin ich ehrgeizig. Ohne Ehrgeiz kommt man doch nicht weiter." Gleichzeitig betonte sie jedoch stets, daß dieser Ehrgeiz nicht hauptsächlich auf Geld und Anerkennung ausgerichtet ist, sondern auf ihren Wunsch, so perfekt zu tanzen, daß ihre Zuschauer den Alltagsorgen entrissen werden. Und dies, so glaubt sie, kann ihr nur bei der völligen Ausschöpfung aller Möglichkeiten ihres Talents, bei harter Arbeit und der gänzlichen Hingabe an den Tanz gelingen.

Damals in Kopenhagen kam es ihr vor allem darauf an, gleichzeitig mit der Verbesserung ihrer technischen Fertigkeiten einen eigenen persönlichen Stil zu entwickeln. Um dies möglichst schnell zu erreichen, verbrachte sie mehr Stunden als die übrigen Gruppenmitglieder im Übungssaal. Solche Ausdauer gab ihr bald die Fähigkeit, Ballettfiguren derart zu verinnerlichen, daß ihr bei der Durchführung einer Folge dieser Figuren genügend Zeit blieb, um jede einzelne voll und ganz auszutanzten. Auf diese Weise entwickelte sie eine Technik, die noch heute für sie typisch ist: Jede Position wird mit einer außergewöhnlichen Ruhe gehalten, und der Wechsel zur nächsten Figur vollzieht sich beinahe unbemerkt, gleichsam als logische Fortsetzung des Tanzes. Dadurch verleiht sie dem konstruierten Bewegungsablauf auf der Bühne den Schein des Natürlichen, so als ob sie sich in einer normalen Umwelt aufhielte, mit genügend Zeit, um den Blick schweifen zu lassen und aus ihrer künstlichen Rolle eine menschliche zu machen. Es gelingt ihr, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Tanztechnik auf das dramatische Geschehen zu lenken, was besonders in Handlungsstücken wichtig ist, aber auch überall dort, wo Spannung erzeugt werden soll. Der eigentümliche Rhythmus ist übrigens inzwischen so zu Evas Natur geworden, daß er in ihrem alltäglichen Verhalten außerhalb der Bühne beobachtet werden kann. Geht sie z.B. mit Freunden essen, so vermeinen diese, daß sie sich nur der Unterhaltung widme und ihren Teller nicht anrühre, bis sie erstaunt feststellen, daß Eva eher beim Dessert angelangt ist als sie selber. Ähnlich ist es auch in ihrer Garderobe nach den Vorstellungen. Sie scheint beliebig viel Zeit für Besucher zu haben und ist dennoch plötzlich abgeschminkt und ausgehberet.

In Kopenhagen lernte Eva darüberhinaus, daß für die Ausstrahlungskraft das Sich-Hineinversetzen-Können in eine darzustellende Rolle von großer Wichtigkeit ist. Sie erkannte, daß viele Tänzer ihr Publikum nicht fesseln können, weil sie nicht genügend Phantasie und Einfühlungsvermögen aufbringen. Während sie sich bei den Proben dieses Können anzueignen versuchte, sah ihre dänische Tanzmeisterin Vera Volkova, daß sich hier eine Tänzerin entwickelte, die nichts gemein hatte mit der anonymen Truppe, daß hier ein schauspielerisches Talent mit aufgewecktem Intellekt und einer charmannten Persönlichkeit heranreifte. Nach wenigen Monaten bereits wurde Eva deshalb für Halbsolorollen wie den Pas de six in *Napoli* eingesetzt (siehe Abb. 13). Sie war darüber um so glücklicher, als einige dieser Auftritte im Theater am Kongens Nytorv Platz auch vom dänischen Fernsehen aufgezeichnet wurden. Durch diese Sendungen sollten moderne Ballettproduktionen wie *Etudes* von Harald Lander oder *Helios* von Elsa Marianne von Rosen einem breiteren Publikum nahegebracht werden. Auch Frank Schaufuß, dessen Sohn Peter später noch oft Evas Partner war, gehörte zu den Choreographen in Dänemark, die das klassische Bournonville-Repertoire durch moderne Stücke aufzulockern versuchten. Eine seiner Kreationen war das Ballett *Aspekte* nach Musik von Rachmaninow. Für Eva setzte dieses Ballett einen Meilenstein. Sie wurde zum erstenmal für eine weibliche Hauptrolle ausgesucht. Obwohl ihr Partner Peter Martins selbst noch sehr jung war, konnte sich Eva bei den schwierigen Passagen des konzertanten Stückes gut auf ihn verlassen. Nach der Vorstellung war sich das Publi-

kum einig: Diese Anfänger hatte man nicht zum letztenmal auf der Bühne gesehen. Kurze Zeit später wurde Peter Martins einer der Star-Tänzer in der Balanchine-Gruppe in New York.

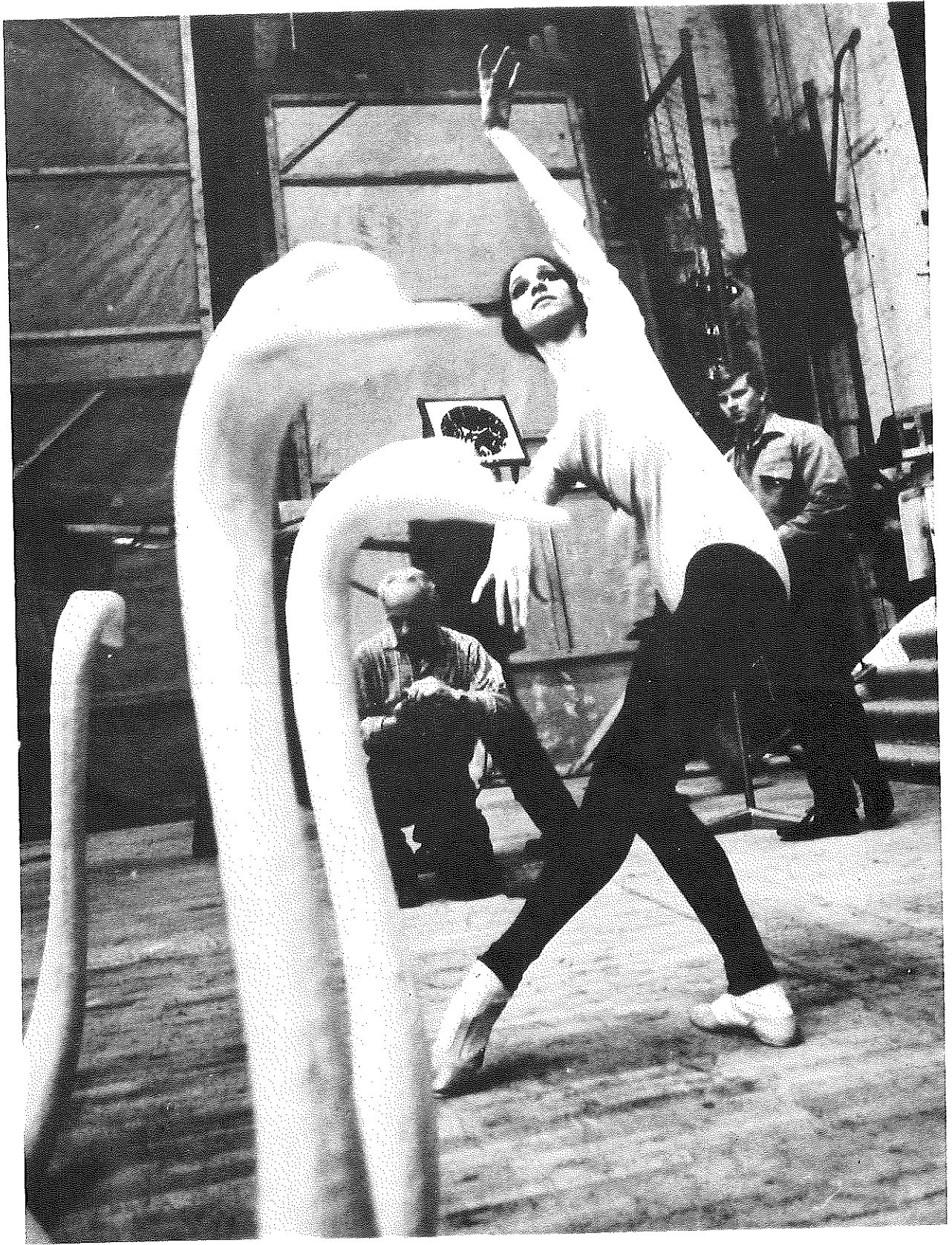
Die dänischen Kritiker sparten nicht mit Lob und bezeichneten Eva als "balletdanserinde met ballerinen-kvalitaeten" ("Ballettänzerin mit Ballerinen-Qualitäten"). Vom Verein der Dänischen Statisten wurde ihr sogar eine Ehrenurkunde verliehen (siehe Abb. 17). Eva konnte sich durch diesen Preis um so mehr geschmeichelt fühlen, als er nur selten und an seit langem bekannte Größen aus allen Bereichen des Theaters (Schauspiel, Oper oder Tanz) vergeben worden war. Bevor sie im Frühjahr 1969 das Diplom erhielt, war Kirsten Simone damit geehrt worden. Drei Jahre später sollte der deutsche Kritiker Klaus Geitel Evas Auszeichnung folgendermaßen kommentieren: "Mancher deutsche Intendant dürfte die dänischen Statisten um ihren Weitblick beneiden."

Natürlich blieben bei dem so gefeierten Erfolg in Kopenhagen Neid und Hindernisse nicht aus. Evas zähes Bemühen um gute Leistungen provozierte erneute Diskussionen des Königlich Dänischen Balletts über die Bedeutung, die man ausländischen Tänzern im Ensemble zukommen lassen wollte. Eva spürte die Rivalitäten und erkannte, daß sie in Dänemark keine Aufstiegschancen hatte. Aber bevor sie selbst die Konsequenzen ziehen und ihre Kunst woanders anbieten konnte, wurde der Entscheidung vorausgegriffen. Das Berliner Ballett, zu dem ihr Ruf inzwischen gedrungen war, forderte sie auf, sich für den Posten einer Solistin vorzustellen. Eva fuhr nach West-Berlin und kehrte mit einem Vertrag zurück, der ihr Leben für ein Jahrzehnt und mehr in neue Bahnen lenken sollte.

CORPS DE BALLET 1966 - 1969



13 Gruppentanz in Kopenhagen: Ausschnitt aus dem Pas de six in **Napoli**, 1967



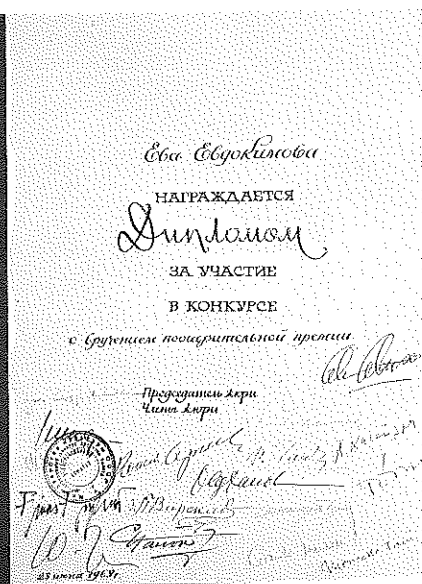
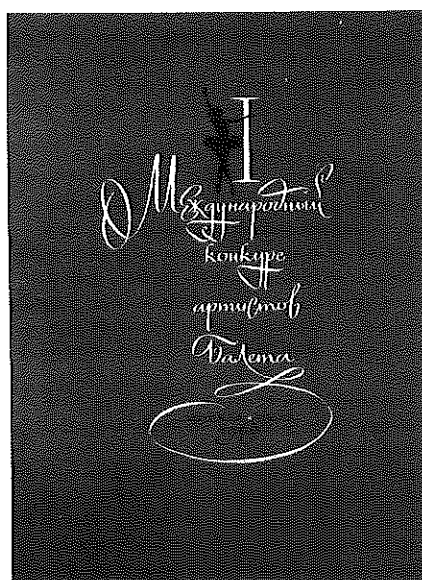
14 Während der Corps de ballet-Zeit in Kopenhagen: Warmtanzen für **Schwanensee**

15 Karikatur von Erik Werner

16 Erste Solorolle mit Peter Martins in **Aspekte** (März 1967)



17 Verleihung einer Ehrenurkunde durch den Dänischen Statistenverein (1969)



ПЕТИ
МЕЖДУНАРОДЕН БАЛЕТЕН КОНКУРС
1970, ВАРНА, БЪЛГАРИЯ



ДИПЛОМ

награждава се с *първа* награда и **Златен медал**

Ева Евдокимова — САЩ

МЕЖДУНАРОДЕН БАЛЕТЕН КОНКУРС
1970, ВАРНА, БЪЛГАРИЯ
Ева Евдокимова
САЩ

18 Diplome als hervorragende Nachwuchstänzerin in Moskau (1969)

und Varna (1970)

3. Ehren in Moskau, Gold in Varna

Bevor Eva zur Eröffnung der Spielzeit im Herbst 1969 bei ihrem neuen Ensemble in Berlin anfangen konnte, mußten die letzten Aufführungen in Kopenhagen zu Ende gebracht und ihre Theaterferien organisiert werden. Die wenigen Monate bis dahin kamen ihr wie eine Ewigkeit vor, zumal sie keine schwierigen Aufgaben mehr zu bewältigen hatte. Da die Proben inzwischen zur eintönigen Routine geworden waren, fehlte der alte Schwung, der gerade bei den Vorbereitungen auf ihre kommende Rolle als Solotänzerin nützlich gewesen wäre. Um die Monotonie abzuschütteln und die Zeit des Wartens zu verkürzen, steckte sie sich ein konkretes Nahziel: die Teilnahme an dem Internationalen Wettbewerb für Nachwuchstänzer in Moskau.

Dieser Entschluß war nicht leicht zu realisieren, denn von ihrem dänischen Ensemble konnte sie keinerlei Unterstützung bezüglich der Vorbereitungen und der Finanzierung erwarten. Im Gegensatz zu den meisten anderen Teilnehmern, die auf die Hilfe der heimatlichen Trainer und Musiker zurückgreifen konnten, war Eva nur auf sich und ihre Kraft angewiesen. Allein mußte sie die praktischen Details der Reise erledigen wie die Anmeldung im Organisationsbüro in Moskau oder die Reservierung des Hotels und der Flugkarten. Auch war sie ganz allein im leeren Ballettsaal bei den ersten Proben für den Wettbewerb. Das Programm verlangte vier Tanzvariationen, die zum Teil neu für sie waren, so daß sie sich beim Einstudieren rein auf ihre Erinnerung von früheren Aufführungen, bei denen sie zugeschaut hatte, verlassen mußte.

Glücklicherweise dauerte diese Zeit jedoch nicht allzu lange. Trotz der sommerlichen Hitze gesellten sich ihr bald drei andere Tänzer des dänischen Ensembles bei. Der junge Solist Adam Lüders bat Eva, für die Pas de deux des Turniers ihr Partner sein zu können. Auch Peter Schaufuß und Annemarie Dybdal wollten Evas Beispiel folgend in Moskau dabeisein. Peters Vater konnte seine Erfahrungen als Choreograph und Ballettmeister einbringen, und so wurden die für den Wettbewerb ausgewählten Szenen aus *Schwanensee*, *Kirmes in Brügge*, *Giselle* und *Der Tod und der Soldat* doch noch ihrer genauen Choreographie gemäß einstudiert.

Nach einem dreistündigen Direktflug kamen die vier Tänzer im Juni 1969 mit ihrem Trainer und Evas Mutter in Moskau an. Hier erwiesen sich nun Evas Russischkenntnisse, die sie sich in London erworben hatte, als große Hilfe. Sie war sofort in der Lage, persönliche Kontakte zu den russischen Kollegen und den Autoritäten des Bolschoi-Balletts zu knüpfen, in dessen Trainingsaal die Proben stattfanden. Eva konnte

sich während der vierzehn Tage des Wettbewerbs noch manchen Rat holen, und die drei anderen Tänzer aus Dänemark bedienten sich ihrer oft als Dolmetscherin, wenn sie Techniken des klassischen Balletts von den einheimischen Experten erlernen wollten.

Allabendlich fanden die Aufführungen in dem altherwürdigen Bolschoi-Theater vor zweitausendeinhundert ausverkauften Plätzen statt. Eine internationale Jury unter dem Vorsitz der ehemaligen Ballerina Ulanova und des Komponisten Chatschaturjan mußten darüber entscheiden, wer in die nächste Auswahlrunde aufsteigen durfte. Für Eva und ihren Partner wäre beinahe von Anfang an alles mißlungen. Adam Lüders kam sich auf der riesigen Bühne im ersten Moment so verloren vor, als wäre er der erste Mensch auf der Welt und seine Eva noch nicht erschaffen. Als er sich wie hilfesuchend umschaute, brach das Publikum in mitleidiges Gelächter aus. Erst als Eva nach einigen Sekunden ihren Einsatz hatte, gewann er seine Sicherheit zurück, so daß die Darbietung doch noch gut zu Ende geführt werden konnte. Ja, ihr Tanz gefiel den Zuschauern derart, daß er mit rhythmischem Applaus und begeisterten Rufen honoriert wurde. Nachdem dann die drei anderen Pas de deux technisch und künstlerisch ebenso einwandfrei verliefen, stand das Ergebnis fest: Es wurde ihnen ein Diplom als hervorragendes junges Paar zuerkannt. Mit der Urkunde und einer Geldvergütung in der Tasche verließen die beiden Moskau. Im gleichen Jahr erhielt auch Michael Baryschnikov einen Preis für die beste Einzelleistung.

Der Erfolg Evas während dieses Wettbewerbs ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß sie ein Jahr vorher schon einmal in einer ähnlichen Situation gestanden hatte. In der bulgarischen Stadt Varna hatte sie 1968 an der sogenannten "Ballett-Olympiade" teilgenommen, auf der alle zwei Jahre die besten Tänzer durch Gold-, Silber- und Bronzemedailles geehrt werden. Die Umstände der Teilnahme waren damals für sie noch schlechter gewesen, weil ihr dänischer Partner kurz vor der Reise erkrankte und sie das Repertoire in aller Eile mit einem fremden Tänzer in Varna neu einstudieren mußte. Der Bulgare Konstantin Damianov beherrschte zwar die gleichen Ballettvariationen, aber nur in einer etwas anderen Choreographie. Auch hatte sie keine Trainer und Kollegen aus der Heimat mit sich, und selbst die Kostüme für ihre Auftritte mußte sie borgen. Soviel Improvisation verhinderte es dann, daß sie mehr als den zweiten Preis in der Juniorenklasse erhielt.

Zwei Jahre später kehrte sie noch einmal nach Varna zurück, inzwischen gereift durch die Erfahrungen in Moskau und Berlin. Diesmal wählte sie Damianov freiwillig als ihren Partner. Da sie ihn gut kannte, war keine Anpassungszeit nötig. Auch der bulgarische Ballettmeister Bakalov war kein Fremder mehr für sie. Nun (1970) gewann sie eine Goldmedaille, und zwar als erste Vertreterin des westlichen Auslands, die je diese Auszeichnung errang. Der Preis wurde ihr von der Ulanova als Vorsitzender der Jury überreicht, zu der auch Elsa Marianne von Rosen und Claus Schütz gehörten. Die

Presse beschrieb Eva als ein Talent, "wie es nur alle Jahrzehnte einmal sichtbar wird".

Für Eva selbst war der Triumph eine Bestätigung dafür, daß sich ihr unermüdlicher Fleiß, ihre Eigeninitiative und ihre zähe Ausdauer in schwierigen Situationen gelohnt hatten. Aber sie wußte auch, daß das Lob nur dem Anfänger galt und daß es bis zur Perfektion noch ein weiter Weg war. Wie alle Tänzer während ihrer beruflichen Laufbahn konnte sie sich nicht auf den Lorbeeren ausruhen. Noch heute empfindet Eva diesen Zwang zur Unermüdlichkeit als einen der Nachteile ihres Berufs. Sie bedauert, daß der Körper nur ein kurzes Gedächtnis hat, und schlug einmal scherzhaft vor: "Es sollte eine Erfindung geben, die es den Muskeln erlaubt, die eintrainierten Figuren solange auszuführen, wie das Gehirn sich ihrer zu erinnern vermag." Am meisten vermißt sie eine solche Erfindung, wenn die Sommerpause herannaht. Allein für zwei Wochen Ferien muß sie mit vier Wochen hartem Training bezahlen, um wieder die ursprüngliche Kraft und Präzision zurückzugewinnen. Dies ist der Preis, den sie für all die Freude entrichten muß, die ihr der Tanz immer wieder gibt.

III. AUFSTIEG (1969 - 1972)

1. Solotänzerin beim Berliner Ballett

Die Aufforderung an Eva, sich in Berlin für den Posten einer Solistin vorzustellen, war von dem bekannten britischen Choreographen MacMillan ausgegangen, der seit 1966 die Leitung des Balletts der Deutschen Oper innehatte. Er hatte von Eva Evdokimova durch seine Kollegen gehört, die in Varna dabeigewesen waren, und war darin bestätigt worden, daß sich ein Engagement dieser Tänzerin lohnen könnte.

Eva war nicht allzu optimistisch, als sie nach Berlin reiste. Sie glaubte, nur geringe Chancen zu haben, und redete sich ein, daß ihre Einladung nur eine halbautomatische, routinemäßige Verwaltungsangelegenheit sei. Lächelnd erinnert sie sich noch daran, wie sie sich als Touristin gebärdete, die den Besuch für einmalig hält und in kurzer Zeit die Stadt kennenlernen will. Sie ließ sich in Sight-seeing-Bussen an die Berliner Mauer fahren, bestieg den goldenen Engel auf der Spitze der Siegessäule und genoß die gemütlichen Restaurants auf dem Kurfürstendamm. Wer ihr damals prophezeit hätte, daß sie gleich am Kurfürstendamm, in der Nestorstraße, einmal lange Zeit wohnen würde, wäre wohl nur mit großen braunen Augen ungläubig angeschaut worden.

Ihre Skepsis war um so größer, als an der Deutschen Oper in der Bismarckstraße kein MacMillan zu finden war. Stattdessen wurde sie von Gert Reinholm empfangen, der nach MacMillans Rücktritt im Mai 1969 die künstlerische Leitung des Balletts übernommen hatte. Reinholm hatte das Ensemble im Jahre 1955 zusammen mit Tatjana Gsovsky gegründet und ihm als gefeierter Tänzer zu beachtlichem Ruhm und Ansehen verholfen. Auf ihn kam nun eine schwierige Aufgabe zu, steckte doch das Ballett gera-

de in einer Krise. In Berlin hatte nämlich der Aufruhr an den Universitäten auch auf das Opernhaus übergegriffen. Die Künstler gründeten "Beiräte" und drängten auf Mitbestimmung, geringere Arbeitszeiten und höhere Gagen. Einige Aufführungen wären beinahe in letzter Minute abgesagt worden, wenn Reinholm nicht schlichtend eingegriffen hätte. Hinzu kam die Schwächung des Balletts durch das Fehlen von Spitzenkräften. Berlins Star-Tänzerin Lynn Seymour war durch ihre neugeborenen Zwillinge in Anspruch genommen und kehrte kurz nach MacMillan ans Royal Ballet zurück; Gisela Deege hatte nach jahrelangen Erfolgen in Berlin zum Film übergewechselt; und die beiden einst für Gastrollen häufig verpflichteten Ballerinen aus dem Ausland, Margot Fonteyn und Yvette Chauviré, hatten inzwischen ihr fünfzigstes Lebensjahr überschritten.

Als Reinholm sich von Eva in dem unter dem Dach der Oper gelegenen Ballettsaal einige Proben ihres Könnens vorführen ließ, sah er sofort, daß sich ihm hier eine Chance bot, die Attraktivität des Ensembles zu steigern und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wieder auf tänzerische Leistungen zu lenken. Die Bedingungen des Vertrages wurden gleich besprochen.

Nach der Übersiedlung im September von Kopenhagen nach Berlin kam sich Eva in der neuen Gruppe zunächst wie fehl am Platze vor. Ihre konstruktive Einstellung zur Arbeit, ihre Disziplin und gänzliche Konzentration auf ihren Beruf und ihr stiller jungmädchenhafter Charme schienen so gar nicht in diese Welt von Politisierung und Diskussionslärm zu passen. Deshalb erhielt sie anfangs von der aufgeregten Truppe wenig Beachtung und wurde als spröde und unzugänglich abqualifiziert. Als sie jedoch während der Ballettweeks im November für ihre Auftritte in *Episodes* und *Sinfonie in C* Applaus erntete und von der Kritik prophezeit bekam, daß ihr die großen Rollen des Repertoires bald zustehen würden, begriffen auch die Agitatoren unter den Tänzern, daß hier ungeachtet des sozial-politischen Gerangels eine Ballerina heranreife, die Respekt verdiene.

Kaum sechs Wochen später, zum Jahreswechsel 1969, erhielt sie ihre erste größere Rolle als Aurora in *Dornröschen*. Dieses Märchenballett war von MacMillan zwei Jahre vorher inszeniert worden, hatte jedoch seither nur wenige Aufführungen erlebt, da es eine ungeheuer aufwendige Produktion war. Seine gigantischen Dekorationen blockierten die Bühne jeweils einen ganzen Tag vor und nach jeder Vorstellung, so daß mit dem üblichen Brauch der Deutschen Oper gebrochen werden mußte, jeden Abend eine andere Darbietung zu bringen. Beeindruckend an dieser verschwenderischen Inszenierung waren neben den üppig dekorativen Kulissen auch die eleganten Barockkostüme und der Aufwand in der Statisterie. Darüberhinaus lehnte MacMillan die Choreographie weitgehend an das Petipasche Original an, so daß es ihm insgesamt gelang, seinem Publikum begreiflich zu machen, warum dieses Tanzmärchen als Meisterwerk zaristischer Ballettkultur gilt.

Die porzellanhafte Zerbrechlichkeit Evas als Aurora kam vor dieser prunkvollen Szenerie besonders zur Geltung. Ihre natürliche Grazie, ihre Leichtfüßigkeit und ihre fließenden ruhigen Bewegungen vermittelten den Eindruck einer delikaten Prinzessin. Und wenn an einigen Stellen noch die Nervosität der jungen Tänzerin durchzuspüren war, dann boten dafür Evas Formbeherrschung und Liebenswürdigkeit reichlich Ausgleich. Der Prinz an ihrer Seite war damals Klaus Beelitz. Im darauffolgenden Sommer in Varna tanzte Konstantin Damianov mit Eva einen Pas de deux aus *Dornröschen*. Drei Jahre später interpretierte Heinz Bosl mit ihr die gleiche Rolle, und fünf Jahre später stand sie an Rudolf Nurejews Seite als Aurora auf der Bühne, diesmal in Nurejews Inszenierung in London.

Wenn MacMillans Produktion von einigen als allzu sperriger und monströser Pomp verurteilt wurde, so ist diese Kritik in einer Zeit politischer und kultureller Neuerungen durchaus verständlich. Die der Klassik weniger verhafteten Zuschauer verlangten nach neoklassischen Stücken und modernen Experimenten in der Berliner Ballettszene. So kam es, daß Eva bald in zeitgenössischen Stücken wie *Concerto*, *Sinfonie in C*, *Apollon Musagète*, *Monotones* und *Fantasies* auftrat. Hier mußte sie zur Musik von Schostakowitsch, von Webern, Strawinsky, Satie und Williams und meist in schlichten Tanztricot auf einer fast leeren Bühne zeigen, daß sie auch diese Seite des Balletts beherrschte. Sie selbst hatte nichts dagegen, vielmehr hieß sie die Gelegenheiten willkommen, um Figuren ausführen zu können, die im klassischen Ballett nicht erlaubt sind. Hier konnte sie sich ein neues Tanzvokabular erarbeiten. Daneben wurde Eva auch in avantgardistischen Handlungsballetten wie in Günter Grass' *Vogelscheuchen* oder in der grotesken *Geschichte vom Soldaten* von Charles F. Ramuz eingesetzt. Letzteres Ballett war ein Versuch, auf die Bühne zu bringen, was man als "totale Kunst" bezeichnen könnte, indem Musik, Schauspiel und Tanz kombiniert wurden. Gemeinsam im Rampenlicht erschienen ein Vorleser (O.E. Hasse), der Teufel (Boy Gobert), ein auf der Geige fiedelnder Schauspieler (G. Willer) und Eva als Tänzerin. Das andere Tanzdrama, *Die Vogelscheuchen*, war nicht so sehr durch formale als durch thematische Elemente modern. Gegenstand der Handlung war das Gejagtsein des Menschen durch die Dinge, die er selbst hergestellt hat. Eva wurde in der Rolle einer Gärtnerstochter von den lebendig gewordenen Vogelscheuchen aus dem Garten ihres Vaters zu Tode gehetzt. Übrigens ist interessant, daß Günter Grass die Anregung zu diesem Ballett durch die Tanzaktivitäten seiner Frau erhielt und daß er es als Erzählung später in seinen Roman "Hundejahre" einbaute. Im Oktober 1970 wurde das Ballett in Berlin uraufgeführt.

Aber nicht jeder unter den Zuschauern konnte Ballette schätzen, die eigenwillige Formen oder die Tendenz zur Selbstzerstörung und die Ängste der modernen Gesellschaft zur Darstellung brachten. Ein großer Teil des Publikums zog auch jetzt das klassische und romantische Repertoire vor. Die Ballettdirektion war sich dessen bewußt und entschloß sich, den Fehler der 20er und 30er Jahre nicht zu wiederholen, fast

ERSTE ROLLEN IN BERLIN
UND TRAINING IN
LENINGRAD UND PARIS

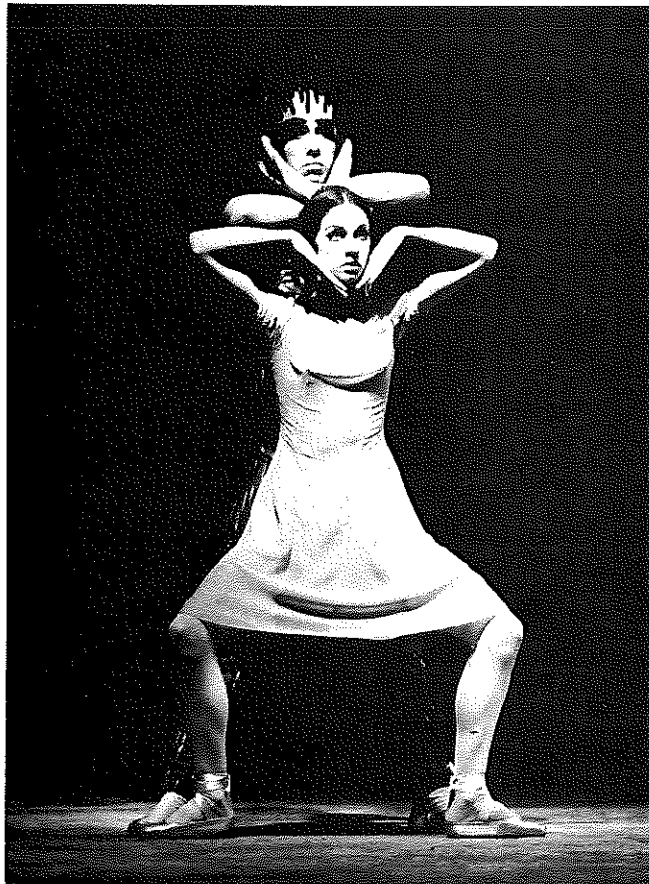
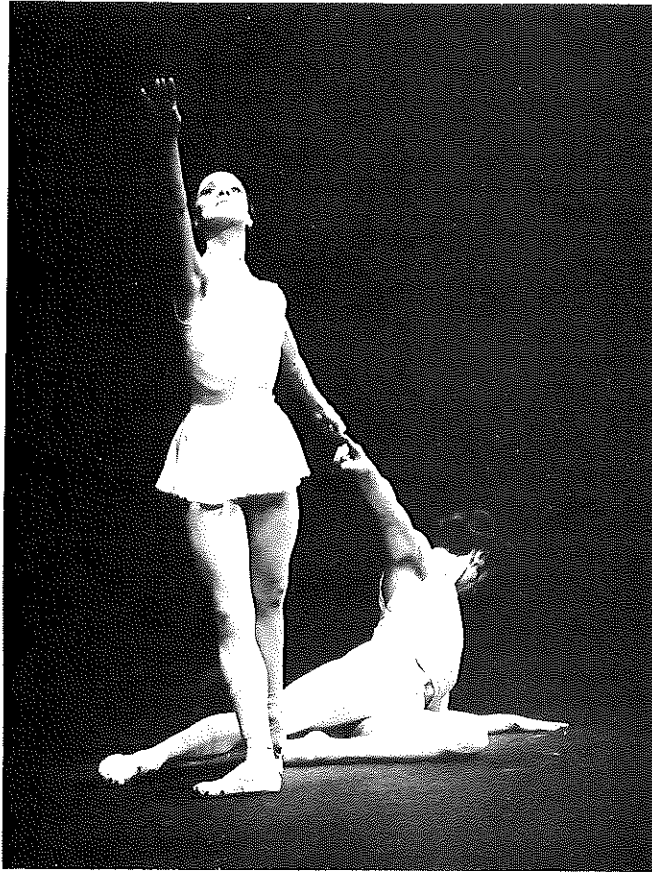


19



20 Dezember 1969: Erste Hauptrolle in Berlin in MacMillans aufwendiger Inszenierung von **Dornröschen**

21 **Apollon Musagète**
mit Paolo Bortoluzzi



22 In Günter Grass' Balle
Die Vogelscheucher
mit Klaus Beelitz



Im Frühjahr 1970: Dreiwöchiges Training
am Kirov Ballett in
Leningrad, der Wiege
des klassischen Tanzes

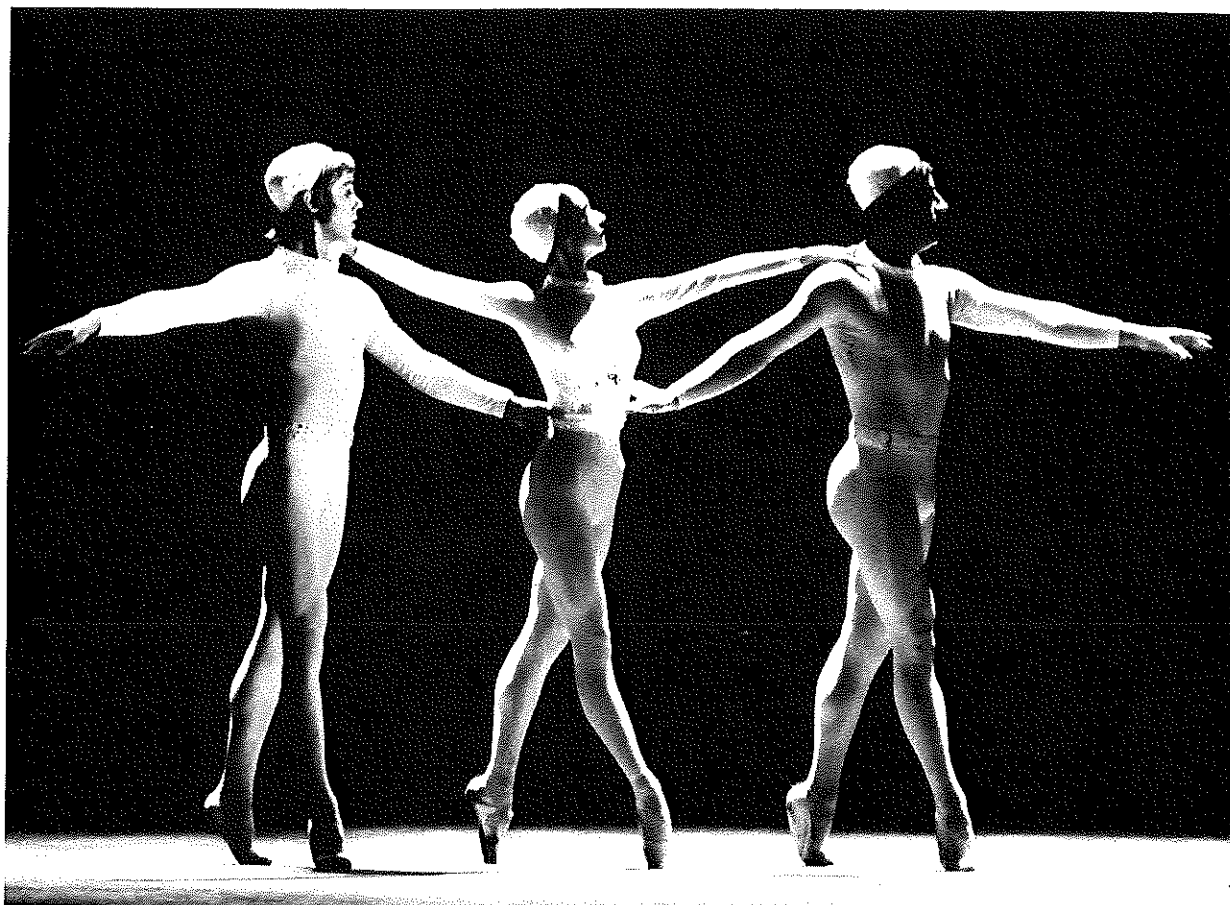
23 Mit der Leiterin des Kirov Balletts (N. Dudinskaja)
nach einer harten Probe



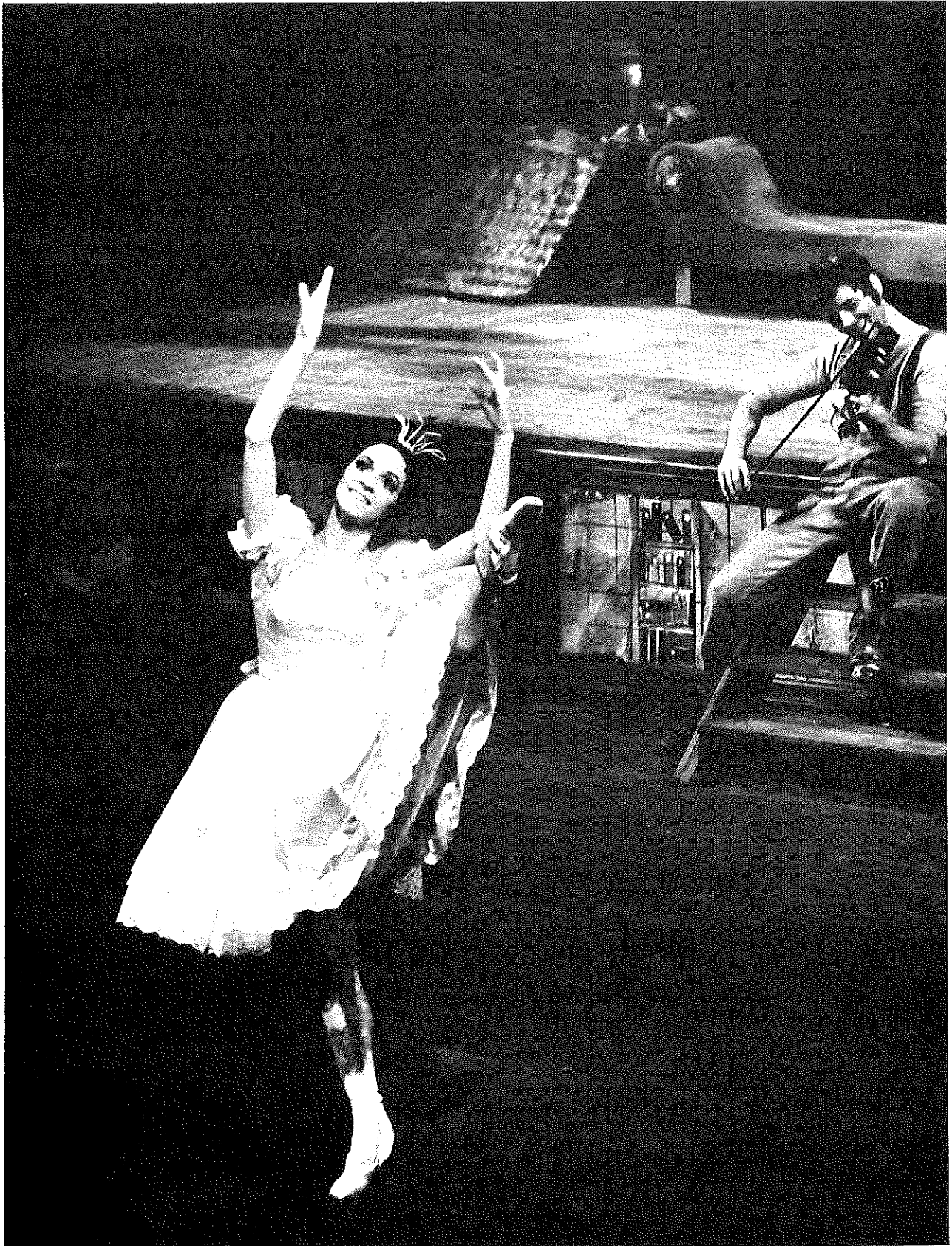
24 Übungsstunden mit Hans Meister an der Leningrader
Ballettschule



25 Sommer 1970 in Paris: Studium der in Paris kreierten **Giselle**-Rolle



26 In Berlin im Juli 1971: **Monotones**



27 Als Prinzessin in der **Geschichte vom Soldaten** im September 1971

ausschließlich moderne Stücke anzubieten. *Giselle* und *Schwanensee* wurden wieder im Spielplan angekündigt, diesmal mit Eva Evdokimova in der Hauptrolle.

2. Hohe Schule in Leningrad

Um sich auf das klassische Repertoire vorzubereiten, hatte Eva in ihrem Berliner Vertrag finanzielle Unterstützung und freie Zeit für einen Aufenthalt am Leningrader Kirov-Ballett vereinbart. Sie glaubte, daß sie großen Nutzen von dem Unterricht bei Lehrern haben würde, deren Tradition bis auf die Altmeister des klassischen Balletts (Petipa und Ivanov) zurückreicht, zumal ihre Ausbildung hauptsächlich auf englische und dänische Tanzstile ausgerichtet war, und sie nur begrenzte Erfahrung als Solistin hatte. Sie kannte die Leiterin des Kirov-Balletts, Natalia Dudinskaja, vom Wettbewerb in Moskau. Dort hatte sie schon mündlich eine Einladung für einen Besuch der Leningrader Schule erhalten. Dies konnte als hohe Ehre angesehen werden, denn noch im 19. Jahrhundert waren die Russen sorgsam darauf bedacht, daß die Geheimnisse ihrer Kunst, die feinen stilistischen Nuancen, nicht an Ausländer verraten wurden, und auch jetzt öffneten sie die Pforten ihrer Schulen nur selten für auswärtige Gäste.

Bereits Ende des Jahres 1969 hatte Eva an Dudinskaja geschrieben, um ihren dreiwöchigen Aufenthalt im März 1970 anzukündigen. Als sie dann aber ankam, war die Russin überrascht, sie bereits vor sich stehen zu sehen, denn der Brief hatte sie soeben erst erreicht. Dennoch hieß die 58-jährige Ex-Ballerina das junge Mädchen herzlich willkommen, und da sie persönlich den Unterricht des Balletts leitete, nahm sie sie gleich zum Training mit.

Natalia Dudinskaja hatte die Leitung des Kirov-Balletts zusammen mit ihrem Ehemann Konstantin Sergejev Anfang der 50er Jahre übernommen. Ihre Lehrerin war Agrippina Vaganova gewesen, die wiederum bei Ivanov und Vazem (der Lieblings-

ballerina Petipas) studiert hatte. Das Ensemble war ursprünglich zur Unterhaltung des Zaren und seines Hofes gegründet worden und hatte lange Zeit im Marien-Theater residiert. Im Laufe der Jahre hatte es durch seine hervorragenden Choreographen (von Petipa bis Balanchine) und ausgezeichneten Tänzer (u.a. Spessivtzeva, Nurejev und Panov) das Ansehen erworben, die berühmteste Ballettkompanie der Welt zu sein. Es konnte den Klassikerstil authentisch vermitteln, denn hier wurden von einer Generation zur anderen die Choreographien der Tschaikovsky- und Glasunovballette (*Schwanensee*, *Nußknacker*, *Dornröschen* und *Raymonda*) mündlich weitergegeben. Und ein von Pädagogen wie Vaganova ausgearbeitetes Trainingssystem sorgte für exzellente Virtuosität.

Eva konnte die traditionsgeladene Atmosphäre spüren, als sie die Schwelle des Ballettsaals überschritt und sich mit einem leicht bangeren Gefühl in die Gruppe einreihete. In der sogenannten "Perfektionsklasse" trainierten die Top-Solisten des Kirov-Balletts. Damals gehörten Baryschnikov und Makarova dazu. Letztere bereitete sich gerade auf das Gastspiel in London vor, von dem aus sie sich einige Monate später in den Westen absetzen würde. Obwohl Eva auf hartes Arbeiten eingestellt war, wurden ihre Erwartungen um ein Vielfaches übertroffen. Die Übungen strengten sie so an, daß sie anfangs kaum dem Arbeitsrhythmus folgen konnte. Abends war sie völlig erschöpft, den Tränen nahe und voller Angst, dem Standard nie entsprechen zu können. Den Lehrern entging auch der kleinste Fehler nicht, und sei es nur die falsche Haltung eines Fingers oder die unkorrekte Neigung des Kopfes.

Was Eva während des Aufenthaltes vor allem lernte und was wohl mehr als alles andere den russischen Stil ausmacht, war die Fähigkeit, die Bewegungen den individuellen physischen und psychischen Eigenarten anzupassen. Es genügte nicht, eine Figur einfach nachzumachen. Man mußte den eigenen Weg zur Ausführung einer vorgeschriebenen Übung finden, "aus dem ganzen Wesen heraus tanzen", wie Dudinskaja das nannte. Die Bewegungen mußten als logische Entsprechung des Körperrhythmus in natürlicher Harmonie hervorgebracht werden, ganz so als seien sie nicht von einem Choreographen geschaffen, sondern von dem Tänzer selber gerade erst entdeckt worden. Mehr als das Eindrillen von Techniken wurde Wert auf das gefühlsmäßige Erfassen, das intuitiv richtige Ausführen einer Variation gelegt. Denn Tanz, so wurde immer wieder betont, ist nicht nur eine formale Kombination von Schritten, sondern das Finden des inneren Zustandes eines Charakters, den es darzustellen gilt. Die Schule lehrte, wie man den abstrakten Figuren Bedeutung gibt, um einen Gefühlszustand glaubhaft an die Zuschauer vermitteln zu können. Eva lernte dort, einer Bewegung über das Konventionelle und Theatralische hinaus Sinn zu geben und das auszudrücken, "was in der Seele vor sich geht". Versuche in diese Richtung hatte sie bereits bei ihrer Ballettmeisterin Vera Volkova in Kopenhagen unternommen, die ebenfalls eine russische Ausbildung hatte. Auch bei ihr hatte Eva gespürt, daß die wichtigste Qualität eines Tänzers in der Vereinigung von Emotion und technischem Geschick liegt. Aber erst in Leningrad

wurde ihr gezeigt, wie man beide Fähigkeiten zusammen beherrschen kann.

Nach drei Wochen war Eva so weit fortgeschritten, daß sie nun an den Übungen mit Freude teilnahm. Als die Zeit des Abschieds gekommen war, wurde sie von Dudinskaja warm umarmt, und ihre ehrwürdigen Tänzerkollegen schüttelten ihr herzlich die Hände. Eine der Ballerinen brachte ihr sogar als Abschiedsgeschenk ein Körbchen mit Erdbeeren, und noch heute ist es Eva unerklärlich, wo diese die Früchte in der kalten Jahreszeit und bei den Marktbedingungen besorgt hatte. Am meisten jedoch war sie glücklich über eine Bemerkung, die sie im Vorübergehen in einer der nach den Übungen zusammenhockenden Tänzergruppen aufschnappte. Sie hörte jemanden sagen: "In der kurzen Zeit ist sie eine von uns geworden." Ein solches Lob aus der Stadt, die als Mekka des Tanzes gilt, gab ihr alle Berechtigung, stolz nach Hause zurückzukehren.

Als Eva zum letztenmal das fünfstöckige gelbe Gebäude in der ehemals als Theaterstraße bekannten Rossistraße verließ, mußte sie an die vielen Kollegen denken, die nach jahrelangem Training erfolgreich die gleichen Wege entlanggeschlendert waren wie sie. Noch einmal überquerte sie die großartigen weiten Plätze und Straßen der Stadt und bummelte an den im harmonischen Stil eines vergangenen Jahrhunderts erbauten pastellfarbenen Häusern vorbei. Und als sie zu dem breiten, mit Eisschollen bedeckten Newa-Fluß kam und die im Abendsonnenschein rosig schimmernden schneebedeckten Anlagen sah, da gefiel ihr Leningrad mit seinen freundlichen Menschen, zumal sie nun das Gefühl hatte, wirklich dazuzugehören.

3. *Giselle*

Während Leningrad der richtige Platz war, um ein intensives Training für die klassisch-russischen Ballette zu bekommen, war Paris, die Wiege des romantischen Tanzes, der Ort, den Eva auswählte, um sich auf ihren ersten Auftritt in *Giselle* vorzubereiten. In der französischen Hauptstadt war *Giselle*, dieses Meisterwerk des Balletts, im Jahre 1841, zur Blütezeit der Romantik, nach einer von Heinrich Heine inspirierten Vorlage Théophile Gautiers entstanden. Eva verdankte es Gert Reinholm, das Werk an seinem Ursprungsort studieren zu können. Dieser hatte Yvette Chauviré, eine der besten Darstellerinnen der Rolle und früher oft Gast in Berlin, darum gebeten, ihre Erfahrungen mit *Giselle* an die zukünftige Primaballerina der Deutschen Oper weiterzugeben.

Für Eva war dieses Ballett nicht unbekannt. Einige Variationen daraus wie den "grand pas de deux" im zweiten Akt hatte sie schon in Moskau und Varna präsentiert, und in Kopenhagen hatte sie das ganze Stück häufig im Corps de ballet mitgetanzt. "In einer Szene", sagt sie rückblickend auf eine der Vorstellungen mit dem dänischen Ballett, "in der die Mädchen als geisterhafte Elfen eine lange Diagonale auf der Bühne bilden, war ich als Größte mit meinen 1,68 m (auf der Spitze sogar 1,80 m) wie üblich hinten in der Reihe eingeordnet worden. Versunken in den Tanz hörte ich plötzlich, wie jemand mir barsch zuraunte: 'Aber Du tanzt ja in den Kulissen!' und fühlte mich mit einem sanften Schubs ins Rampenlicht zurückbefördert. Die Korrektur kam von Rudolf Nurejev, der an diesem Abend als Gast die Rolle des Herzogs Albrecht verkörperte. Seit diesem Schnitzer", stellt Eva lachend fest, "habe ich die Grenzen des sichtbaren Bereichs der Bühne immer respektiert."

Drei Jahre nach dieser Vorstellung fand man Eva mit Yvette Chauviré beim Training für die Hauptrolle, und zwar zunächst in Paris und anschließend drei Wochen in Berlin. Ihr erster Auftritt als *Giselle* fand am 28. November 1970 mit dem französischen Tänzer Cyril Atanassoff als ihrem Partner statt. Wie bei vielen Ballerinen wurde *Giselle* auch in Evas Karriere zu einem wichtigen Prüfstein. Konnte sie in einem Ballett überzeugen, das zu den technisch und schauspielerisch strapaziösesten gehört? Eva war der Meinung, daß sie nur dann eine echte klassische Ballerina sein würde, wenn sie dieses schwierige Stück erfolgreich meisterte. Dabei hat es durchaus Größen des Balletts gegeben - die Preobrajenska gehört dazu -, die *Giselle* nie getanzt haben oder schlechte Interpretinnen dieser Rolle waren.

Die begeisterte Reaktion des Publikums gab Eva bald die Zuversicht, daß dies eine ihrer hervorragendsten Rollen werden würde. Die starken Ovationen am ersten Abend ließen keinen Zweifel daran, daß sie diesen "Hamlett des Balletts", wie *Giselle* auch bisweilen genannt wird, gemeistert hatte. In der Presse war anderntags zu lesen: "Eva Evdokimova tanzt sich...mit *Giselle* in den großen Erfolg hinein." Andere Zeitungen erhoben sie zu einer "Bilderbuch-Ballerina", einer "Tänzerin, die man unter einen Glassturz in eine Vitrine stellen und nur ansehen möchte", einem "Schatz des Balletts von verzauberndem Lyrismus", einem "epochalen Talent". Besonders ihr Auftritt im zweiten Akt fand volle Zustimmung selbst bei denen, die weniger Sinn für die Welt des Mythos und der Symbole als für die Handlung haben, welche ja im ersten Akt leichter als im zweiten verständlich ist. Evas ätherische Qualitäten, durch die sie sich von anderen Interpretinnen hervorhebt, schienen wie geschaffen für die Darstellung eines Geisterwesens aus einer anderen Welt. Man lobte sie als "immaterielles Mirakel", als "eine der Wirklichkeit entrückte, märchenhafte Tänzerin", als "Ballerina, die wie unter einem Anhauch entschwebt und kaum Muskelantrieb zu benötigen scheint", als "Seele aus Tüll".

Evas eigene Bemerkungen über ihre Freude beim Tanzen dieser Rolle eröffnen Einblicke in ihre Interpretation von *Giselle*. "Es ist eines meiner bevorzugten Ballette", sagt sie, "weil es über die rein formale Schönheit der Bewegungen hinausgeht, indem es ewig gültige menschliche Grundgefühle auf die Bühne bringt. Wie klassische Literatur kann auch das klassische Ballett immer wieder neu interpretiert werden. Das gilt für *Giselle* mit seiner komplexen Skala an Gefühlszuständen in besonderem Maße. Für mich ist *Giselle* nicht hauptsächlich ein Melodrama, in dem ein armes Mädchen aus dem Volke in seiner ersten Liebe zu einem Herzog, dessen sozialen Rang sie zu spät erkennt, getäuscht wird, dann an gebrochenem Herzen stirbt und nach dem Tode ihrem Geliebten in Gestalt einer Elfe vergibt. Solch ein sentimental romantisches Märchen würde die Menschen unserer Zeit wohl kaum berühren können. Nein, *Giselle* ist mehr als das, es ist ein Symbol für die zwei Seiten der Liebe. Im ersten Akt wird die konkrete fleischliche, mit allen irdischen Gegebenheiten des menschlichen Daseins behaftete Liebe präsentiert. Dieser Akt zeigt, wie Liebe mit Hindernissen zu kämpfen hat, die ein Zusammenfinden unmöglich machen. Hier ist die Liebe mit Standesgrenzen, Leid, Kummer, Gebrechen, Wahnsinn und sogar Tod konfrontiert. Es müssen hingebungsvolle Leidenschaft, Eifersucht, Enttäuschung, Verzweiflung und Reue ausgedrückt werden. Der erste Akt symbolisiert die Liebe, wie sie sich Außenstehenden darbietet, den Freunden, den Eltern, der Gesellschaft. Im zweiten Akt dagegen wird der innere Seelenzustand eines liebenden Menschen beschrieben, die idealisierte, von allem Irdischen losgelöste Liebe, das Denken und Handeln jenseits aller Kategorien der Vernunft und niedriger Beweggründe, das reine, vollkommene, innige Glück. Hier muß die Tänzerin verstehend, ja weise und feierlich, voller Zärtlichkeit und Vergebung, träumerisch und vergeistigt sein. *Giselle* muß über Verrat und Tod triumphieren, sie muß sich sanft ihrem Partner hingeben können, sich mit ihm im Tanz vereinigen, um

einen Zustand zu erreichen, der sich als euphorisch bezeichnen läßt."

"Mag sein", so fährt Eva fort, "daß diese abstrakten Qualitäten des Balletts nicht von allen erkannt werden, daß von einigen hauptsächlich seine musikalische und choreographische Durchstrukturierung, das Verwenden von Leitmotiven im Tanz und in der Musik geschätzt werden. Perrot und Coralli haben in der Tat weniger als 25 Grundschritte verwendet, und Adolphe Adam läßt immer wieder einige wenige musikalische Themen erklingen. Auch ist in einem spannenden Drama der vollkommene Verzicht auf alles Überflüssige wesentlich, vor allem in der heutigen Zeit, wo die Menschen danach verlangen, jeden Augenblick etwas Neues präsentiert zu bekommen. Aber mir scheint der wesentliche Grund, weshalb Zuschauer von dem Ballett gerührt werden, seine Botschaft zu sein. Erst diese macht *Giselle* zu einem zeitlosen Tanzdrama."

Einige andere Ballerinen haben Interpretationen dieses Balletts gegeben, die mehr an das Handlungsgeschehen gebunden und weniger abstrakt sind. Unter ihnen kommt Makarovas Analyse der Evas am nächsten. Sie betont ebenfalls den Dualismus von Körper und Geist, hält diese Gegensätze jedoch, im Unterschied zu Eva, für unvereinbar. Für Eva ist es am wichtigsten, daß die Macht der Liebe in ihren verschiedenen Manifestationen gezeigt wird, und die Details haben für sie geringere Bedeutung.

Zu den faszinierendsten Zügen des Stückes zählen in der Tat seine Kontraste. Es hat sowohl dramatische als auch lyrische Szenen. Seine beiden Akte opponieren Sonnenlicht, Folklore und bunte Kostüme auf der einen und Mondlicht, Mythos und weißen Tüll auf der anderen Seite. Die Handlung des Balletts ist vordergründig simpel und klar, in seiner Psychologie jedoch komplex und verwickelt. *Giselle* verlangt von der Tänzerin beides, Spontaneität und Ernst, eine warme, vitale Gestalt im ersten und eine vergeistigte, nach innen gerichtete Person im zweiten Akt. Die Ballerina muß gleichzeitig zerbrechlich mädchenhaft wirken und doch physisch stark sein, um die technischen Schwierigkeiten zu meistern.

Um diese beiden paradoxen Eigenschaften zu vereinen, sind die romantischen Tanzröcke des Stückes von Nutzen. Länger als die klassischen Tütüs verdecken sie zur Hälfte Evas feste Beine. Ein Star-Tänzer braucht solche Beine, um die stählerne Kraft und Präzision aufzubringen für die hohen Sprünge, die federnden Batterien, die fließenden Ronds de jambes, die auf der Spitze gehüpften Attitüden, die blitzschnellen Fouettés und die schier endlos gehaltenen Allongés und Arabesken. *Giselle* verlangt vor allem die Arabeske in allen erdenklichen Formen, "relevée, piquée, penchée" und "tours en arabesque". Wenn Eva die Rolle tanzt, dann wirkt sie zerbrechlich und leicht, weil man hauptsächlich ihren feingebauten Oberkörper sieht, ihre biegsamen, filigran-

Giselle

DEUTSCHE OPER BERLIN

50. Aufführung **GISELLE**

Phantastisches Ballett in zwei Akten

Libretto: Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier und Jean Coralli,
nach einer Erzählung von Heinrich Heine

Choreographie: Jean Coralli und Jules Perrot
Musik von Adolphe Adam

Verlag: Aho & Simrock, Wiesbaden

Musikalische Leitung: Ashley Lawrence · Inszenierung: Antony Tudor
Bühnenbilder und Kostüme: Jürgen Rose

Uraufführung: Théâtre de L'Academie Royale de Musique, Paris, 28. Juni 1841

Giselle	Eva Evdokimova
Herzog Albrecht	Cyril Atanasoff a. G.
Wilfried, herzoglicher Verwalter	Kurt Wrentschur
Hilarion, ein Wildhüter	Rudolf Holz
Bertha, Mutter von Giselle	Lilo Herbeth
Prinz von Curland	Gerd Heruth
Bathilde, seine Tochter	Katia Dubois
Myrtha, die Königin der Wilis	Didi Carli
Adjutant	Janos Korda
Hofdamen	Ilona Jäger, Jasmin Jenny
Bauern — Pas de deux	Monika Radamun, Klaus Beelitz
Freundinnen der Giselle	M. Rox, G. Bärwald, H. Peters T. Roldan, E. Roesler, H. Kohavi
Volk der Weinernte L. d'Albini, D. Behrens, R. Bär, Ch. Wegner Ch. Malkowski, S. v. Kampermann, R. Luger, H. v. Walentynowicz D. Bahr, A. Böhm, J. Schmalz, R. Rasmussen, M. Denis P. Heidemann, A. Noksic, K.-H. Wolff	
Wilis	Gloria Bärwald, Gitta Karol und Damen der Gruppe

Pause nach dem ersten Bild

Assistenz: Gudrun Leben · Technische Leitung: Rudolf Kück
Beleuchtung: Willi Rosumek

Einlaß für Zuspätkommende auf Klingelzeichen

Das Fotografieren im Zuschauerraum ist nicht gestattet



29 Programm vom 28. November 1970 für ihre
erste Aufführung von **Giselle**

30 Photo, das oft in Programmheften der Deutschen
Oper abgedruckt war



31 Erster Akt von **Giselle** mit Cyril Atanassoff als Albrecht: Entdeckung des Betrugs durch den Freund



32 Schlußszene des ersten Aktes: Der Betrug treibt Giselle in den Wahnsinn



33 Zweiter Akt mit Alexander Godunov als Albrecht:
Giselle schützt den Freund vor der Rache der Geister



34 Vorhang für **Giselle**

Galavorstellung



35 Mit Rudolf Nurejev , König Hussein von Jordanien und der Autorin nach einer Galavorstellung von **Giselle**

artigen Arme und Hände, den langen Hals und den schmalen, ovalen Kopf mit dem dunkelbraunen Haar und den regelmäßigen Gesichtszügen. Als Giselle kommt sie dem romantischen Schönheitsideal nahe, mit ihrer schlanken Gestalt, der fast durchscheinenden Haut, den großen Augen und dem ausdrucksvollen Mund. Sogar ihre durch die kleinste Erregung auf der Stirn anschwellende Ader ist ein Merkmal, das zur Zeit der Romantik als besonders schick galt. Kurz, alles scheint darauf eingestellt, im Scheinwerferglanz gesehen zu werden. Auf der Bühne ist sie elegant und aristokratisch, wie magisch verwandelt zu der Person, mit der sie im Tanz identisch wird.

Die Überzeugungskraft ihres Tanzes kann zum Teil auf die Übereinstimmung einiger Charaktereigenschaften Giselles mit denen der Ballerina zurückgeführt werden. Wie Giselle ist Eva introvertiert, sensibel, verspielt, voller Ideale, leicht melancholisch und oft in Träumereien verloren. Die Rolle scheint ihr wie auf den Leib geschrieben. Ergreifend gestaltet sie vor allem zwei zentrale Szenen. Die erste ist die Entdeckung des Betrugs durch den Geliebten, die ihren Wahnsinn und Tod zur Folge hat. Es ist ein atemberaubender Anblick, wenn Eva das Halsband, als sei es glühend heiß, zu Boden wirft und beim Geräusch des Schwertes, das ihr Fuß zufällig berührt, wie gelähmt stockt, Arme und Kopf vorgeneigt, den Blick wie verloren in die Ferne gerichtet, um das Schwert dann in einer irren Geste zu ergreifen, es in weitem Bogen panikartig über die Bühne zu schleifen und schließlich auf sich zu richten. In der letzten Szene des ersten Aktes, die wie gemacht scheint, um die Zuschauer zu Tränen zu rühren, findet sie ihre Vernunft wieder, verzeiht ihrem Geliebten und fällt ihrer Mutter tot in die Arme. Im Theatersaal herrscht dann für einen kurzen Augenblick, bevor der Applaus losbricht, eine so ergriffene Stille, als ob eine wirkliche Tragödie geschehen sei. Die zweite unvergeßliche Szene ist der große Liebes-Pas de deux im zweiten Akt. Wenn Eva als Geist einen magischen Kreis um Albrecht zieht, um ihm ihre Gegenwart nahezubringen und ihn ganz in ihren Bann zu bekommen, und beide dann gemeinsam ihre Liebe in Tanz übersetzen, dann wird spürbar, daß das Erhabene in der Kunst keine Redensart ist.

Evas *Giselle*-Darstellung ist weltweit unübertroffen. Eine ähnlich ephemere und schlichte *Giselle* haben im zwanzigsten Jahrhundert nur die Spessivtzeva und Makarova getanzt. In den gelungenen Inszenierungen von Antony Tudor an der Deutschen Oper und von Mary Skeaping beim London Festival Ballet, die beide seit mehr als zehn Jahren nicht wesentlich erneuert zu werden brauchten, ist Eva inzwischen mehr als hundertmal auf vielen großen und kleinen Bühnen der Welt aufgetreten. Zu ihren Zuschauern gehörten auch Persönlichkeiten wie Prinzessin Margaret von England, König Hussein von Jordanien (siehe Abb.35) und der Physiker Antonio Zichichi. Die Liste der bekannten Tänzer, die in *Giselle* ihre Partner waren, reicht von Breuer, Bosl und Craguw bis zu Nurejev, Nagy, Schaufuß, Gelvan und Godunov. In jüngster Zeit werden immer mehr Stimmen laut, die dem halben Dutzend bisher gedrehter *Giselle*-Filme einen mit Eva Evdokimova hinzugefügt wissen möchten.

Es wäre ein Fehler zu glauben, daß die häufige Wiederholung der Rolle automatisch zur Verflachung, ja zur Schablone führt. Jedesmal gelingt es Eva, etwas Einmaliges aus der Aufführung zu machen und selbst die Unsensibelsten unter den Zuschauern aufzurütteln. "Das Phänomen bei ihr ist", schrieb ein Kritiker, "daß man sie immer wieder für vollkommen hält und im selben Moment schon weiß, daß sie ihre Fähigkeiten innerhalb dieser Vollkommenheit...immer noch steigern kann." Um dies jedoch zu erreichen, muß Eva jedesmal ihre ganze Kraft, ja ihre Seele hergeben. Und so kommt es, daß sie trotz ihrer Erfahrung vor jeder Vorstellung dieselbe Nervosität hat wie vor ihrer ersten *Giselle* im Jahre 1970. Erst dadurch bringt sie die Spannkraft auf, mit der sie, wenn sie sie auf der Bühne zur Wirkung kommen läßt, das Publikum verzaubert.

IV. PRIMABALLERINA (seit 1973)

1. Mit dem London Festival Ballet

Evas erfolgreiche Auftritte in Berlin blieben andernorts nicht unbemerkt. Das London Festival Ballet war eines der ersten auswärtigen Ensembles, bei dem sie als Gasttänzerin für einen Galaabend eingeladen war. Wie der Name sagt, war die Kompanie mit der Absicht gegründet, jede ihrer Aufführungen als wahres Festival des Balletts zu gestalten. Ihre Förderer, das englische Ballett-Duo Markova/Dolin und der Theatermanager Braunschwag, wollten vor allem britische Ballettkunst in die vernachlässigten englischen Provinzen und ins Ausland bringen. Das Ensemble feierte im April 1971 seinen 21. Geburtstag; es wurde gleichsam großjährig und hatte deshalb ein Aufgebot von Tänzern aus aller Welt organisiert. Unter ihnen waren Eva Evdokimova und Cyril Atanassoff, die in Berlin soeben durch ihre *Giselle* Furore gemacht hatten.

Zu diesem Anlaß entschlossen sich Eva und Cyril, den zentralen Pas de deux aus dem Einakter *Blumenfest von Genzano* vorzuführen. Dieses folkloristisch-romantische Ballett aus dem Jahre 1859, dessen Handlung auf einer Vorlage von Dumas aufbaut, zeigt die Liebe und Prüfungen eines jungen Paares. Die Italienbegeisterung der Romantiker widerspiegelnd spielt es im italienischen Städtchen Genzano. Als Meisterwerk Bournonvillescher Kunst eignet sich der Pas de deux besonders für Gala-aufführungen. Aber dies war nicht Evas einziger Grund für ihre Wahl des Stücks. Da sie in der dänischen Tanztechnik ausgebildet worden war, fühlte sie sich gerüstet, die Charakteristika des Bournonvilleschen Stils zu erfüllen, d.h. komplizierte Schrittfolgen mit Weichheit in der Haltung und natürlichem Zurschaustellen von jugendlicher Anmut und Lebensfreude zu verbinden. Außerdem war der Pas de deux nicht neu für Eva,

denn sie hatte ihn drei Jahre vorher in Kopenhagen mit dem Neuseeländer John Trimmer einstudiert, um ihn mit ihm in England in einer Schule zu präsentieren. Auch ein zweites Mal hatte sie ihn schon auf der Bühne gezeigt, und zwar mit Erik Bruhn in Berlin. Ihre pragmatische Entscheidung sollte sich auszahlen. An dem Galaabend waren die Zuschauer begeistert, und die Kritiker ließen verlauten, daß unter den zahlreichen Tänzern gerade dieser dem Anlaß zur besonderen Ehre gereicht habe.

Solches Lob hatte weitreichende Konsequenzen. Kaum zwei Wochen später wurden sie und Cyril wieder nach London geholt, um Mary Skeapings *Giselle* zu tanzen. Als weitere Einladungen folgten, erhielt Eva einen festen Gastvertrag mit dem Festival Ballet. Dies geschah zum Teil auf Anregung des "Daily Telegraph"-Kritikers Fernau Hall, der Evas Tanzstil mochte und sie der befreundeten Beryl Grey empfahl, der Direktorin des Ensembles. Eva konnte den Vertrag annehmen, weil er sich mit ihren Berliner Verpflichtungen vereinbaren ließ, und er ist fortan jedes Jahr erneuert worden. Das Festival Ballet braucht sie beispielsweise im Sommer, wenn in Berlin Theaterferien sind, oder im Frühjahr nach der Berliner Ballettwoche, oder für ein paar Tage in der Weihnachtszeit, um englischen Kindern Ballette wie den *Nußknacker* vorzuführen. Wenn sie zu diesen Zeiten mit dem Ensemble nicht auf Tournee ist, tanzt sie mit ihm in London in der Royal Festival Hall oder im Coliseum Theater.

Evas Rollen beim Festival Ballet umfaßten hauptsächlich das klassische und romantische Repertoire. Sie war Odette/Odile in *Schwanensee*, Aurora in *Dornröschen*, die Zuckerfee im *Nußknacker*, Kitri in *Don Quijote*, Elisa im *Konservatorium*, das "Mädchen" in *Der Geist der Rose* und Elfe in jedem der Ballette *La Sylphide* und *Les Sylphides*. Dabei hatte sie meist Gelegenheit, die Originalversionen kennenzulernen, denn eine Spezialität des Festival Ballet besteht darin, Neuproduktionen auf vernachlässigten Originalfassungen aufzubauen. So hat etwa Mary Skeaping in ihrer *Giselle* ganze Szenen aus der Uraufführung des Jahres 1841 rekonstruiert, die über Generationen in den meisten Inszenierungen nicht mehr beachtet worden waren. Ähnlich hat Peter Schaufuß für seine *Sylphide* alte Musikpartien von Løvenskjold hinzugezogen, die der Komponist für das Stück geschrieben hatte, die aber nicht dafür verwendet worden waren, nicht einmal von Bournonville.

Die finanzielle Situation des Festival Ballets erklärt seine Betonung des traditionellen Repertoires. Anders als die Berliner Oper ist es finanziell selbsttragend und daher gezwungen, eine Strategie zu verfolgen, die auf Breitenwirkung abzielt. Dies bedeutet, daß man hauptsächlich publikumsfreundliche Klassiker produziert, d.h. wohlvertraute, abendfüllende Handlungsstücke, die den Zuschauern genügend Zeit lassen, um sich mit den Tanzgestalten zu identifizieren. Es bedeutet auch, daß man mit einer großen Zahl von Tänzern aufwartet, wie sie in den großen klassischen Balletten gebraucht werden. So gelingt es, selbst die teuren, nicht-subventionierten Plätze des Hauses zu füllen.



36 Erster Auftritt in London anlässlich des 21-jährigen Bestehens des Festival Ballet im Jahre 1971.
Szene aus **Blumenfest von Genzano**



37 **Giselle** mit Cyril Atanassoff in London, 1971

38 Bronzestatue der Tänzerin von Tom Merrifield

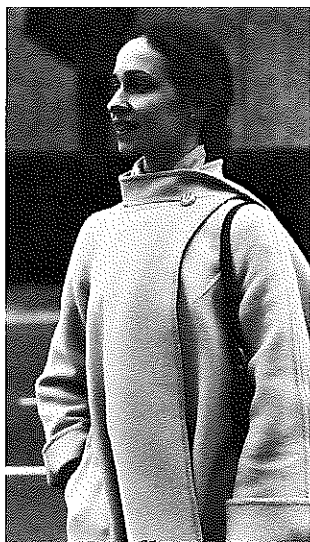


39 Zeichnung von Richard Walker





40 **Schwanensee** mit dem Festival Ballet, 1972



41 Porträtstudien aus dem Jahre 1978

Artistic Director
Beryl Grey CBE

London Festival Ballet



Greater London Council

Royal Festival Hall

Director George Mann OBE

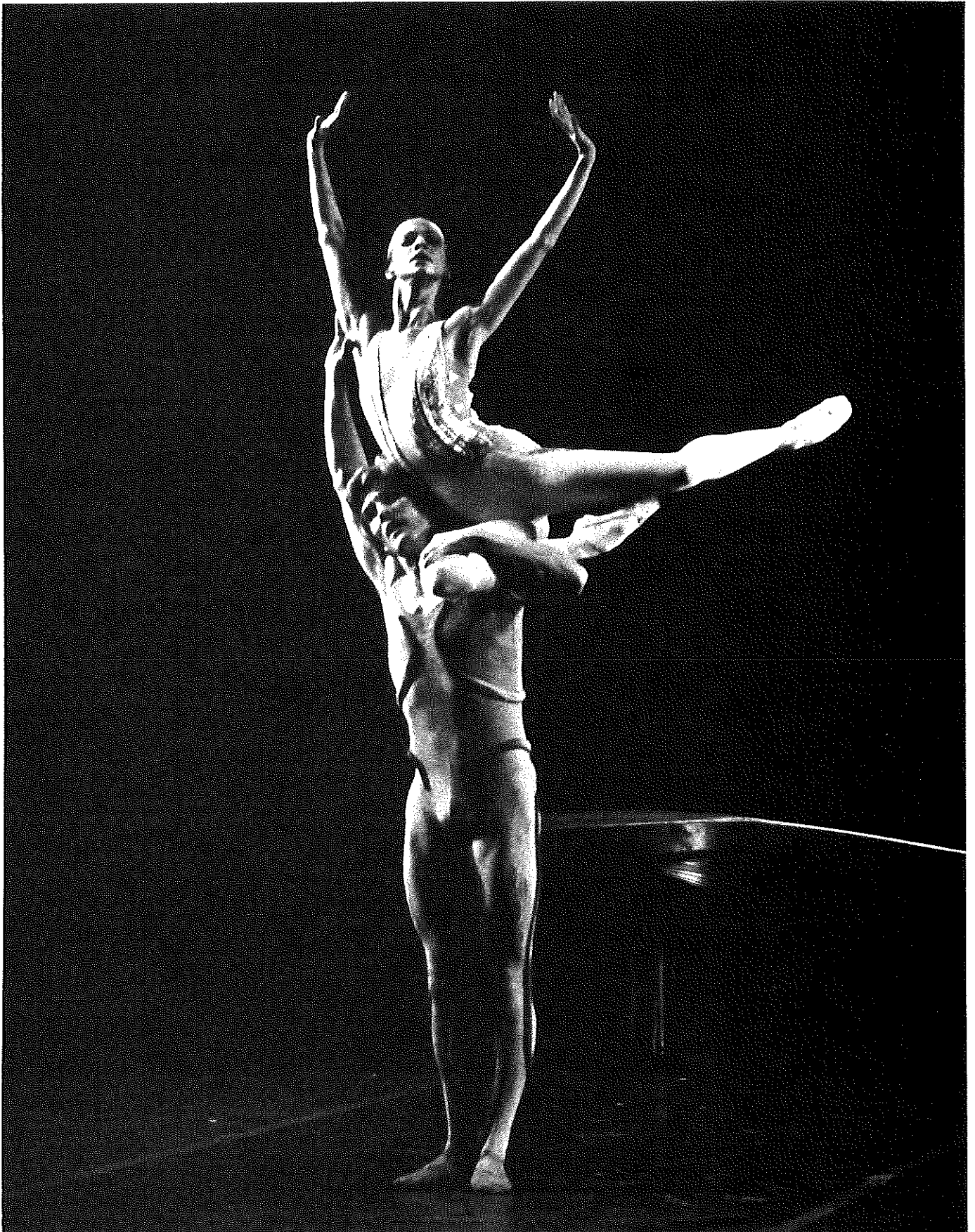
6-29 August 1979

This season is dedicated to the memory of Léonide Massine 1895-1979

London Festival Ballet Trust Limited has been formed by arrangement with the Greater London Council and the Arts Council of Great Britain



43 **Etudes** mit Peter Schaufuß, 1979



44 **Sphinx** mit Jonas Kåge, 1980

Eva selbst fand diese Situation ideal, denn dadurch konnte sie sich als klassische Ballerina perfektionieren. Dies lag ihr besonders in *Schwanensee* am Herzen, das sie zuerst im Dezember 1971 in Berlin in MacMillans Produktion und ein halbes Jahr später in London in Beryl Greys Neuinszenierung jeweils an der Seite Peter Breuers aufgeführt hatte. So wie in *Giselle* wollte sie auch hier neue Akzente setzen und der Choreographie menschliche Dimensionen abgewinnen. Zwar kommt es hier mehr als in *Giselle* auf technische Präzision und athletische Bravourleistungen an, wie etwa auf die 32 "fouettés", die nur wenige Tänzerinnen beherrschen und deshalb von manchen durch "tours piqués" ersetzt werden. Und sicher war es eine Herausforderung, jede einzelne fouetté nicht bloß einfach, sondern doppelt zu drehen und dabei die Fußspitze kaum von den wenigen Quadratzentimetern zu entfernen, auf denen das Kunststück idealerweise ausgeführt werden soll. Aber ihr wahres Problem bestand darin, der Rolle durch feine Nuancierungen eine persönliche, über die vordergründige Handlung hinausgehende Interpretation zu geben.

Dies war vor allem im zweiten und dritten Akt möglich, wo Eva zuerst als weißer Schwan (Odette) und danach als schwarzer Schwan (Odile) auftrat. Im zweiten Akt verlangt gleich die erste Szene, in der das Aufeinandertreffen Odettes mit dem Prinzen stattfindet, nach einer eigenwilligen Interpretation. Eva wollte nicht nur zwei Liebende bei ihrer ersten Begegnung zeigen, sondern die Veränderungen demonstrieren, die eine liebende Person durch die Liebe erfährt. Deshalb präsentierte sie Odette zunächst als Figur sinnlicher Askese, als ein unberührtes und von allem Irdischen losgelöstes weibliches Geschöpf. Der wichtige Augenblick war dann die Ankunft des Prinzen und ihr erster Blickkontakt. Hier betonte sie, daß dieser Kontakt fähig war, ihr neues Leben einzuhauchen. Ihr Tanz reflektierte die ungeheure Faszination, das sofortige Verstehen und Zueinanderhingezogensein zwischen Odette und dem Prinzen, gemischt mit Hoffnung und leidenschaftlicher Sehnsucht, aber auch mit Furcht, die wie eine Vorahnung der Tragödie ihrer späteren Liebesbeziehungen zu begreifen war. Eva verstand wie keine andere diese Angst auszudrücken, wenn sie den Prinzen mit ausgestreckten Armen zurückwies, als er sich ihr näherte, um dann nach kurzem Zögern kopflos davonzueilen.

Die zweite Szene, in der die Interpretation besonders eindringlich geriet, war der Auftritt Odiles im 3. Akt. Im Gegensatz zu der lieblichen Odette wird Odile traditionell als aggressive, wollüstige, ja lasterhafte und fatale Verführerin gezeigt. In Evas Tanz kam dies ebenfalls heraus, aber sie verdeutlichte auch, warum der Prinz sich zu Odile hingezogen fühlt, obwohl ihre Qualitäten so ganz das Gegenteil derer Odettes sind. Evas Tanz brachte heraus, daß Odile nicht eine von Odette losgelöste Gestalt ist, sondern nur die andere Seite der gleichen geliebten Frau, die eigenständige, emanzipierte, unsentimentale Seite. Der Prinz will Odette besitzen, weil sie sich nicht unbedenklich seinem Willen unterwirft, sondern ohne Skrupel ihren eigenen Bereich bewahrt. Er ist voller Respekt für sie, weil sie stolz, weltoffen und attraktiv auch für andere ist. Er sehnt

sich nach ihr, weil sie ihm ihre Liebe nicht wie selbstverständlich gibt und letztlich unerreichbar bleibt. Durch solch eine Darstellung wurde die Unabhängigkeit deutlich, die in jeder dauerhaften Zweierbeziehung notwendig und oft schmerzhaft präsent ist. Wer dies verstand, der verstand auch, warum der weiße und der schwarze Schwan von ein und derselben Ballerina getanzt wurde und nicht wie früher oft von verschiedenen Tänzerinnen.

Als Odette/Odile hat Eva im Laufe der Jahre reichlich Lob geerntet. Die Kritik schüttete ein ganzes Füllhorn von Adjektiven über sie aus und bezeichnete sie als "phantastisch, visionär, sympathisch, wundervoll, brilliant, göttlich, mysteriös". Als Erklärung für ihre beeindruckende Gestaltung der Rolle kann man nur die oft zitierten Kritikerformeln vom Einfühlungsvermögen, dem Charisma, der Technik und der Kondition des Körpers wiederholen. Aber auch ihr Verhalten vor jeder Aufführung ist erwähnenswert. So war Eva nicht etwa wie andere Darstellerinnen der Rolle während des ersten Aktes, wo die Ballerina ja noch nicht auftritt, zeitungslasend oder mit dem Schminken beschäftigt in ihrer Garderobe. Vielmehr hielt sie sich bereits in ihrem Kostüm in den Kulissen auf, war von keinem ansprechbar, verfolgte das Geschehen und stimmte sich so auf die Welt ein, in der sie bald auf der Bühne zu erscheinen hatte.

Ein anderer Schlüssel für ihren Erfolg ist ihre Gewohnheit, zunächst durch intensive Lektüre von Büchern die tiefere Bedeutung einer Rolle theoretisch zu verstehen, bevor sie das Gelesene in Tanz umsetzt. Sie hat für *Schwanensee* den geschichtlichen und mythologischen Bereich studiert, in den dieses Ballett einzuordnen ist. Sie hat gelernt, daß die phantastische Schwanengestalt eine Metapher für die Berührung von Wirklichkeit und Traum von altersher bei zahlreichen europäischen Volksstämmen war (Etruskern, Kelten, Germanen, Skandinaviern). Sie hat von Tschaikowskys Wunsch erfahren, mit seinem Schwan eine idealisierte Liebesgestalt zu schaffen, ein Wesen aus einer anderen Welt, das für kurze Zeit in den Bereich des Menschen eindringt, indem es menschliche Formen annimmt, aber das im Grunde immer ein Vogel, eine überirdische Gestalt bleibt. Anders als Tänzerinnen, die den Schwan nur gleichnishaft begreifen, trägt Eva in Odette/Odile die Schwanennatur manifest zur Schau. Sie verleiht der Choreographie eine besondere Ausdruckskraft während der heftig schlagenden Flügelbewegungen ihrer langen Arme und Hände, durch die sie Odettes Verwirrung und Qual und Odiles Triumph verdeutlicht, oder beim Zucken ihres Kopfes, mit dem sie scheinbar Wassertropfen abzuschütteln scheint, oder beim Hinaufstürzen auf die Bühne, gefolgt von einem abrupten Anhalten wie bei der Landung nach dem Flug, noch zitternd am ganzen Leib. Ähnlich verhält es sich mit dem langsamen Aufrichten von einer zusammengefalteten Position am Boden und dem Aufblättern jedes ihrer Glieder mit weiten harmonischen Gesten. Wenn sich bisweilen eine Feder aus ihrem Kostüm löst und noch lange im Scheinwerferlicht schwebend ihren Tanz begleitet, ist der Eindruck des Vogelhaften vollkommen. Viele andere Tänze des Balletts verblassen vor solchen einprägsamen Momenten.

Wenn man die Schwierigkeiten des Tanzes von *Schwanensee* und *Giselle* vergleicht, weist Eva darauf hin, daß die beiden Ballette grundverschiedene Anforderungen stellen. *Giselle* ist vor allem durch Sprünge und weiche Bewegungen charakterisiert, während *Schwanensee* mehr den Spitzentanz und eine harte, straffe Haltung verlangt. Für diese unterschiedlichen Techniken ist Einarbeitungszeit nötig, so daß es fast unmöglich ist, die beiden Rollen an aufeinanderfolgenden Abenden zu tanzen. In *Schwanensee* muß die Ballerina als wahre "danseuse noble" selbstsicher und professionell auftreten, während *Giselle* den verspielten urwüchsigen Charme einer romantischen Tänzerin erfordert. In den ersten Jahren ihrer Karriere fand Eva es natürlicher, *Giselle* zu tanzen, weil der Ausgleich zwischen Pantomime und Tanz in diesem Ballett größer ist und die Choreographie nicht jedes Bewegungsdetail festlegt. Eine Ballerina, die einmal nicht in Höchstform ist, kann ihre Schwäche in *Giselle* eventuell tuschieren, was in *Schwanensee* unmöglich ist. Heute hängt Evas Vorliebe für den einen oder anderen dieser Klassiker des Balletts von ihrer seelischen und physischen Konstitution am Aufführungstage ab.

2. Primaballerina "Assoluta" in Berlin

Seit Evas Berliner Engagement als Solistin hatte sich ihr Arbeitsrhythmus zu einem unglaublichen Tempo gesteigert. Tag für Tag, meist sogar sonntags, wurde sechs bis acht Stunden hart geprobt, manchmal studierte sie mehrere Rollen gleichzeitig, und außerdem verbrachte sie die Abende, an denen sie auftrat, bis Mitternacht im Theater. Für Privates blieb keine Zeit. War sie einmal nicht im Übungssaal oder auf der Bühne, wurde sie von Reportern für Interviews oder Photos in Beschlag genommen oder mußte in aller Eile ihre Reisen vorbereiten, die meist von Berlin nach London führten.

Solche Anstrengung trug bald Früchte. Die Aufführungen mit Eva waren ausver-

kauft, und von offizieller Seite wurden der Tänzerin Ehrentitel und Urkunden verliehen. Die erste Auszeichnung kam Anfang April 1973 von den Vertretern der Berliner Oper, von dem Ballettdirektor Gert Reinholm und dem Intendanten Egon Seefehlner (siehe Abb. 46). Diese ernannten Eva Evdokimova zur Primaballerina der Deutschen Oper, ein Titel, der vorher in West-Berlin noch nicht vergeben worden war. Überhaupt durften in Deutschland nur zwei weitere Kolleginnen den Titel Primaballerina führen, nämlich Marcia Haydée in Stuttgart und Konstanze Vernon in München. Ein Jahr später erhielt sie in der Berliner Akademie der Künste ein zweites Diplom vom Verband der Deutschen Kritiker, die ihr einstimmig das Prädikat der besten deutschen Tänzerin zuerkannten. Wenig später bekam sie ein drittes Zeugnis von der Bühnenzeitschrift "Orpheus", die ihr bescheinigte, die ihrer Meinung nach beste Tänzerin zu sein. Und schließlich verglich die Presse sie mit den großen romantischen Ballerinen des 19. Jahrhunderts, mit Maria Taglioni, Carlotta Grisi oder Lucile Grahn, und bezeichnete sie als Primaballerina "Assoluta".

Eva blieb bei diesem Erfolg jedoch bescheiden. Manche Zuschauer, die am Bühneneingang wegen eines Autogramms auf sie warteten, erkannten die Tänzerin kaum wieder, wenn sie das Gebäude verließ. Ungeschminkt und in schlichter Kleidung war Eva das ganze Gegenteil des großen Stars, als der sie eben noch auf der Bühne gefeiert worden war. Außerhalb der Bühne war sie ein einfaches, zerbrechlich wirkendes Mädchen, das mit zarter Stimme höfliche, aber wortkarge Antworten gab und beim Schreiben ihres Namens das Papier kaum mit dem Stift in ihrer linken Hand berührte. Viele ihrer Fans empfanden diese Schüchternheit als sympathisch, wußten sie doch, daß sie aus dem Streben der Künstlerin nach größerer Vollkommenheit erwuchs, aus ihrem Bewußtsein, nie "fertig" zu sein, und ihrem Infragestellen errungener Leistungen. Eva schrieb das Geheimnis ihres Erfolges im allgemeinen ihren männlichen Partnern zu, durch die - wie sie sagt - ihre Kunst erst "ins rechte Licht gerückt wurde".

Der Partner, mit dem Eva seit einer *Schwanensee*-Aufführung im Dezember 1971 in Berlin am häufigsten tanzte, war Peter Breuer. Seine jungenhafte Erscheinung und sein offenes und doch verhaltenes Auftreten qualifizierten ihn für die Rolle des Prinzen, den er in vielen klassischen Balletten darzustellen hatte. Wegen seiner Körpergröße paßten die beiden auf der Bühne ideal zusammen. Bald lud man sie gemeinsam nach Düsseldorf, London, München, Genf, Paris, Monte Carlo und Johannesburg ein.

Ein Gespräch mit Peter Breuer gibt Aufschluß darüber, wie er die Jahre mit Eva erlebt hat: "Ich kam vom Düsseldorfer Ballett als Gast nach Berlin. Vom ersten Tage an, als Eva und ich gemeinsam zu proben begannen, war mir klar, daß ich hier einer Tänzerin von ungewöhnlicher Anpassungsfähigkeit, Ausstrahlung, gutem technischen Können und einem feinfühligem Gespür für das Wichtige gegenüberstand. Ihre Art, sich durchzusetzen, war sanft aber bestimmt. Das spürte man beispielsweise bei Pirouetten oder beim Festlegen der Tempi, wo nicht ich, wie beim Tanz mit anderen

Partnerinnen, sondern sie gewöhnlich die Führung übernahm. Ein besonderes Erlebnis war unsere Einstudierung von *Romeo und Julia*. Wir übten gleichzeitig zwei Versionen, die von Cranko in München und die von Bojartschikov in Berlin. Bei dieser Gelegenheit fiel mir Evas sensibles Gespür für die Musik auf. Für mich ist sie eine der musikalischsten Ballerinen unserer Zeit, die sich beim Tanz völlig der Musik hingibt und alle musikalischen Nuancierungen in Bewegung übersetzen kann, heitere Passagen wie etwa die, in denen Julias füllenartige Verspieltheit, Unbefangenheit und Freude zum Ausdruck kommt, ebenso wie Themen der Leidenschaft oder des Erschreckens, etwa wenn Julia von Romeo Abschied nimmt. Die Wirkung wird mit Hilfe winziger Details erreicht, etwa durch das Sinkenlassen ihrer Arme, als ob der Orchesterklang diese nicht länger stützen könne, oder durch ihre Elevationen, als trüge die Musik sie über die Bühne. Umgekehrt scheint die Musik wie selbstverständlich zu verstummen, wenn sie gleichsam nicht mehr aus ihrer Bewegung fließt, wenn ihre Arme sie nicht länger treiben und ihre Fußspitzen sie nicht länger wie die Saiten eines Instruments anzupfen. Kein Wunder, daß sie unter schlechten Dirigenten besonders leidet und sich beklagt, wenn diese die Tempi zu schnell oder zu langsam oder die Adagios zu sentimental-süßlich spielen lassen.”

Auf Evas Beziehung zu Cranko hin angesprochen, fährt Breuer fort: ”Unsere Einstudierung von Crankos *Romeo und Julia* in München fand nur wenige Monate nach Crankos Tode statt. Ich glaube, er wäre ein idealer Choreograph für sie gewesen, weil seine Arbeiten das ausstrahlen, was sie am natürlichsten im Tanz ausdrücken kann, nämlich Wärme und Romantik. Zu Crankos Lebzeiten hat sie mit ihm noch seine *Schwanensee*-Produktion in Stuttgart geprobt und dort mit Heinz Bosl aufgeführt. Cranko hat Eva in Stuttgart ebenfalls in der Peter Wright-Fassung von *Giselle* und in Bournonvilles *Blumenfest von Genzano* tanzen sehen. Daraufhin hat er Pläne mit ihr für unsere Aufführung seines *Romeo und Julia* gemacht und ihr angedeutet, daß sie in Zukunft öfter in Stuttgart tanzen solle. Aber aus den Stuttgart-Reisen ist nach seinem Tode nichts mehr geworden. Eva hat noch eine der besten Crankoschen Kreationen, seinen *Onegin*, mit einem der Mitarbeiter Crankos einstudiert, aber bis heute ist eine Bühnenvorstellung dieses Balletts ein unerfüllter Wunsch für sie geblieben.”

Wenn man weiterhin das Thema von Evas Entwicklung im Laufe der Jahre berührt, erinnert sich Breuer: ”In den lyrischen Balletten bewegte sich Eva von Anfang an wie selbstverständlich auf der Bühne. Aber ich habe auch Ballette mit ihr getanzt, die ihrem natürlichen Talent weniger entsprachen und ihr temperamentmäßig nicht so leicht fielen. So habe ich 1973 erleben können, wie sie sich erstmals eine komische Rolle erarbeitete. Wir sollten in Berlin zusammen *Coppelia* tanzen, ein Ballett, das auf Hoffmanns Erzählung ’Der Sandmann’ aufbaut. In diesem Ballett mußte sie einige gewöhnlich bei ihr versteckte Charaktereigenschaften auf die Bühne bringen, und zwar Humor und Schalkhaftigkeit. Diese sind nötig, um den belustigenden Kontrast des Balletts deutlich zu machen zwischen Bewegungen von Puppen und denen von

Menschen, die einen automatisch-sinnlos, die anderen geschmeidig-harmonisch. Normalerweise kannten nur Freunde diese Züge an ihr, und es dauerte eine Weile, bis sie ihre Schüchternheit verloren hatte. Aber als sie es einmal geschafft hatte, wirkte ihr Schabernack so natürlich, daß jeder davon angesteckt wurde. Und ich habe gehört, daß nichts mehr von der Überwindung ihrer Scheu in anderen heiteren Balletten zu spüren gewesen sei, wie etwa in *Don Quijote*, *Sanguine Fan* oder *La Fille Mal Gardée*, die sie später ohne mich getanzt hat. Sie soll sich auch dort quicklebendig und unkompliziert fröhlich bewegt haben, ganz das Gegenteil der hingehauchten Ballerina, die sie sonst ist."

Breuer erklärt auch, warum die beiden in den letzten Jahren weniger zusammen aufgetreten sind: "Nach *Coppelia*", konstatiert er, "kamen noch *Pelleas und Mélisande* und *La Bayadère* in Berlin und *Der Nußknacker* in London. Aber als es im Jahre 1974 um die Gage für *Raymonda* ging, habe ich mich von Berlin gelöst, weil das Opernhaus in diesem Jahr offenbar nur geringe Mittel zur Verfügung hatte. Später hat man Vladimir Gelvan als Evas Partner engagiert. Seither war ich viel auf Auslandstournee, aber wenn ich in Deutschland tanzte, dann meist in München. Auch in England beim Festival Ballet waren Eva und ich häufig Partner gewesen, aber auch dort haben wir uns weniger gesehen, weil sie in den letzten Jahren viel mit Nurejev oder Schaufuß aufgetreten ist. So treffen wir uns nur hin und wieder, meist auf Galavorführungen wie neulich in Tokio, wo jeder von uns mit einem anderen Partner angereist kam."

Im Jahre 1974 wurde anstelle Peter Breuers zunächst Heinz Bosl aus München die Rolle für *Raymonda* angeboten. Aber als dieser bei den Proben schwer erkrankte, wurde der in Paris beheimatete Attilio Labis an seiner Stelle geholt. Labis, Protégé des großen französischen Ballettmeisters Serge Lifar und seit 1960 "danseur étoile" an der Pariser Oper, war Eva nicht ganz unbekannt. Sie hatte ihn im Jahre 1969 in ihrem ersten Winter in Berlin während der jährlichen Ballettweeks im November bereits tanzen sehen. Labis und Fonteyn waren damals Stars der klassischen Ballette gewesen, während sie noch kleinere Solorollen vorgeführt hatte. Was ihr damals an Labis aufgefallen war, war sein Temperament, seine männliche, gesunde Ausstrahlung, sein natürlicher Humor und seine auf Erfahrung basierende große Sicherheit im Tanz.

Während der Proben zu *Raymonda* hat Eva diese Vorteile wiederentdecken und viel von dem 12 Jahre älteren Kollegen lernen können. *Raymonda* bedeutete einen wichtigen Schritt vorwärts in ihrer darstellerischen und persönlichen Reife. Zwar war es durch seine Handlung, seine Musik, seine allzu gravitatische Choreographie und sogar sein Dekor von Gazevorhängen, das die Bühne wie in weite Ferne rückte, von vornherein wenig erfolgversprechend. Aber es gab Eva die Fähigkeit, Szenen der Hingabe oder Melancholie intensiv zu gestalten. Gerade in *Raymonda*, wo Eva eine von Freiern umworbene Braut darstellte, hinterließ die Wiedergabe der Handlung den Eindruck, als blicke man auf das eigene Leben der Tänzerin und erführe ihre verborgenen Ge-

DIE ERSTEN JAHRE ALS PRIMABALLERINA IN BERLIN





46 Ernennung zur Primaballerina durch Ballettdirektor Gert Reinholm (links) und Intendant Egon Seefehlner im April 1973

47 Häufiger Partner zu Beginn der 70er Jahre: Peter Breuer
(hier bei Proben zu **Pelleas und Mélisande**)





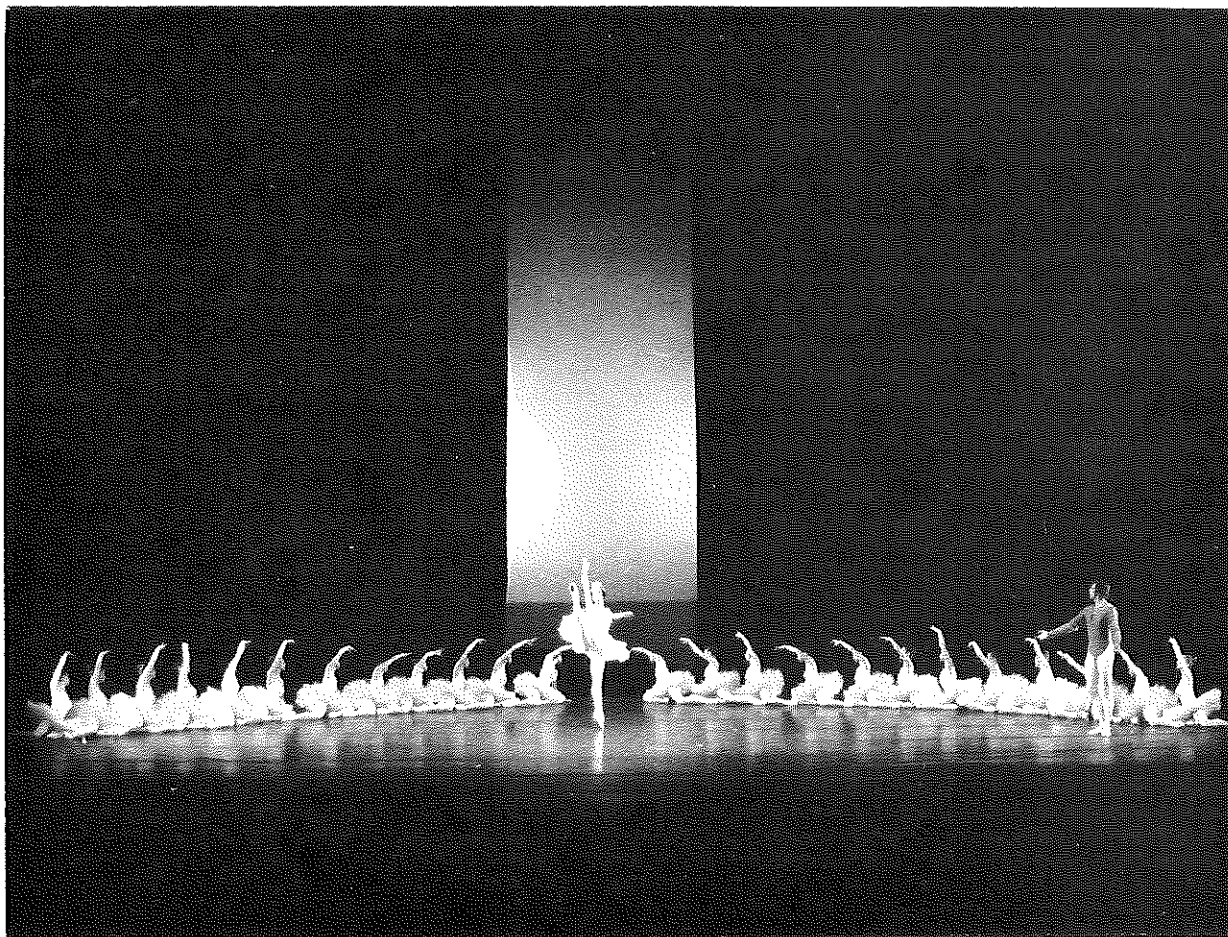
48 Eine zum Leben erweckte Puppe in **Coppelia**, Premiere 1973



49 **Schwanensee** mit Heinz Bosl im Jahre 1973



50 Nach einer Vorstellung in Stuttgart mit John Cranko (rechts) und Richard Cragun , 1973



51 **La Bayadère**, 1975



52 Enge Zusammenarbeit mit Attilio Labis in **Raymonda** im Jahre 1975

fühle unmittelbar und unverfälscht.

Dieser Reifeprozess ging in der privaten Sphäre der Tänzerin mit einem größeren Selbstbewußtsein und dem Entschluß nach mehr Unabhängigkeit, Selbstbestimmung und Aktivitäten vor sich. In Oxford erwarb die nunmehr 27-Jährige ein Haus, in das ihre Mutter von Berlin aus umzog, während sie selber ihren Wohnsitz vom Stadtrand in das geschäftige Zentrum Berlins verlegte. Auch war sie häufiger zu Gastspielen unterwegs als in den ersten Jahren ihrer Solistentätigkeit, wo ihre Zeit mit dem Einstudieren neuer Ballette ausgefüllt war. (Es ist interessant, daß sie in den ersten drei Jahren zweimal so viel neue Ballette erlernte wie in den sechs Jahren danach.) Eine ihrer Tourneen führte sie im Jahre 1976 nach Rußland - Riga, Reval, Minsk, Leningrad, Moskau -, wo sie ihre Abschlusssausbildung fürs klassische Ballett erhalten hatte. Nun kehrte sie mit Labis als gefeierte Ballerina dorthin zurück. Auch stand sie mit Labis in Oslo, Mailand, London, Monte Carlo, Palermo und Tokio auf der Bühne. Ein Lebensabschnitt begann für sie, der durch größere Hinwendung zur Außenwelt, Rastlosigkeit und Experimentierfreudigkeit bestimmt war.

3. Gastauftritte in aller Welt

Da Eva sich dessen bewußt war, daß häufige Gastspiele eine Notwendigkeit zur Verbreitung von Tanzkunst sind, nahm sie die meisten Angebote von auswärtigen Ensembles an und bereitete ihre Reisen nicht nur von langer Hand vor, sondern packte bisweilen kurzfristig ihre Koffer und machte sich auf den Weg. Solche Beweglichkeit erlaubte es ihr, einen Überblick über die verschiedenen Tanzstile zu erlangen und ein weltweites Repertoire aufzubauen. Außerdem bewahrte es ihren Schwung bei der Arbeit, denn hohe Anforderungen haben immer ihre Arbeitsmoral steigern und sie zu neuer Schöpferkraft anregen können. Sie kommentiert dies mit den lakonischen Sätzen: "In der Übung bleiben muß ein Tänzer sowieso täglich. Warum dann nicht während einer

Aufführung und mit verschiedenen Ensembles.”

Die Geschichte von Evas Gastauftritten beginnt im Sommer des Jahres 1970, nach ihrer ersten Saison als Solistin, als sie in Monte Carlo eingeladen war. Die Leiterin des Monte Carlo Balletts, Marika Bessobrassowa, die Eva aus Varna kannte, hatte sie für *Les Sylphides* und *Pas de Quatre* engagiert. Ein Jahr später, nach Evas erster Galavorstellung in London, war sie von einem der Gründer des Festival Ballet, Dr. Braunschweig, für eine Europatournee als Partnerin Nurejews verpflichtet worden. Noch im gleichen Jahr, und auch im darauffolgenden, fuhr sie erneut nach Monte Carlo, und es kamen zahlreiche Fahrten in andere Länder hinzu.

Die Initiative für solche Auftritte ging meist von Ballettdirektoren, Choreographen und Trainern aus. So holte Patricia Neary sie nach Genf, Loyce Houlton bat sie nach Minneapolis und Elsa Marianne von Rosen nach Göteborg und Kopenhagen. Verständlicherweise war die Einladung an den Ort ihrer Corps de ballet-Zeit, nach Kopenhagen, ein alter Traum von ihr, obwohl zum Zeitpunkt seiner Verwirklichung König Frederik IX., vor dem sie in Hauptrollen zu tanzen gehofft hatte, schon verstorben war.

Einige Einladungen für auswärtige Auftritte waren für Eva durch Tänzer vermittelt worden, die sie aus ihrer Studienzeit oder von ihren "Heimat"-Bühnen in Berlin oder London her kannte. Hans Meister beispielsweise, der zur gleichen Zeit wie sie in Leningrad studiert hatte, machte sie mit seinem Ballett in Helsinki vertraut. Mit Imre Dosza, der oft Gast in Berlin war, tanzte sie mit dessen Ballett in Budapest. Vladimir Gelvan nahm sie mit nach Tokio, und mit Alexander Godunov war sie in Buenos Aires, Santiago de Chile und São Paulo.

Daneben ging Eva mit ihren Heimatensembles selbst auf Tournee. Zusammen mit dem Festival Ballet fuhr sie zweimal nach Paris, New York und Australien und einmal nach Peking, wo ihre *Giselle* vom Fernsehen für viele Millionen Zuschauer live übertragen wurde. Und mit dem Berliner Ballett war sie nicht nur oft in westdeutschen Städten, sondern auch in den USA, der Schweiz und in Israel. In Israel fanden die Auftritte oft im Freien statt, z.B. in antiken Amphitheatern am Strand oder auf zu Bühnen umgebauten Fußballplätzen.

Seit 1975 begannen sich die Gastauftritte derart zu häufen, daß die Ballerina deren Organisation nicht mehr gut alleine bewältigen konnte. Deshalb vertraute sie die Erledigung der damit verbundenen Verwaltungsangelegenheiten einem Impresario an (das Aushandeln der Verträge, die Reisearrangements und so fort), während sie sich die Beurteilung des künstlerischen Werts eines Angebots vorbehielt. Ihr erster Impresario war der gleiche, der auch Nurejev vertrat. Seit kurzem hat diese Aufgabe der in London lebende Grieche Dimitri Paputzi übernommen.

Das Jahr 1978 war für sie besonders reich an auswärtigen Aktivitäten. Allein im ersten Halbjahr betrug die Distanz ihrer Reisen zusammengerechnet zweimal den Erdumfang (siehe Abb. 58). Würde man die Fahrten auf einem Globus abstecken, ergäbe dies ein höchst skuriles Zickzackmuster. Eva ist froh darüber, in einer Zeit zu leben, in der solche Weltläufigkeit leicht möglich ist, mußten ihre Kolleginnen doch noch vor wenigen Jahrzehnten mehrwöchige Schiffs- oder Eisenbahnreisen ohne geeignete Trainingsmöglichkeiten auf sich nehmen, um von sovielen Menschen verschiedener Kontinente gesehen zu werden.

Für die Ballerina beruhen die wichtigsten Erlebnisse in anderen Ländern nicht auf touristischen Attraktionen. Das läuft allenfalls am Rande mit, während sich ihr eigentliches Leben zwischen Hotel und Theater abspielt. Eine Tänzerin nimmt die Welt aus der Künstlerperspektive wahr und kennt deshalb hauptsächlich die Trainingssäle, Bühnen und Theatergarderoben in anderen Städten. Sie weiß, wo der Stundenplan fürs Training aushängt und auf welche Art die Abendveranstaltungen normalerweise ablaufen. So besteht der Unterschied zwischen Moskau und Washington für Eva vor allem in den unterschiedlichen Bühnenböden. Im Bolschoi-Theater ist der Boden leicht schräg geneigt, damit die Zuschauer die Füße besser sehen, er ist mit Wasser besprenkelt, um Rutschfestigkeit zu erzielen und aus weichem Holz, so daß die Sprünge elastischer wirken und die Füße der Tänzer geschont bleiben. Im Washingtoner Kennedy-Theater dagegen ist der Boden flach, mit Kreide bedeckt und aus hartem Material. Spricht Eva von Gegensätzlichem in England und Deutschland, so erwähnt sie die ungewöhnliche Praxis des Festival Ballet, die meisten ihrer Premieren in der Provinz auszuprobieren, bevor sie in die Hauptstadt kommen. Auch deren längere Trainingsdauer fällt ihr ein, deren häufigere Zahl der wöchentlichen Vorstellungen, deren viele Matinéés und das lästige Hin- und Herfahren zwischen den Studios in London (zumindest bevor das Festival Ballet sein eigenes zentrales Gebäude mit mehreren Übungssälen - das Festival Ballet House - bekam). Andere typische Unterschiede zwischen London, Berlin und Paris sind für Eva die Garderoben. Im Coliseum Theater in London hat sie gewöhnlich eine fensterlose, winzige und heiße Garderobe, an der Oper in Berlin ist der Raum zwar groß und hell, aber doch recht kahl, und im Pariser Sportpalast konnte sie beim erstenmal vor lauter Kostümen und Nippsachen kaum den Spiegel finden.

Was für die Umgebung gilt, gilt auch für die Menschen in anderen Ländern. Besser als außerhalb des Theaters kann die Ballerina Rückschlüsse auf völkische Eigenarten durch den Kontakt mit ihrem Publikum ziehen. So erinnert sie sich daran, wie es in Spanien in einer zur Ballettbühne umfunktionierten Stierkampfarena einmal Schuhe und Äpfel hagelte, weil der Partner, mit dem sie tanzen sollte, Rudolf Nurejev, sich vor der Vorstellung einen Muskelriß zugezogen hatte und sie mit einem anderen Tänzer auf der Bühne erschienen war. Um dem Paar Schlimmeres zu ersparen, kam Nurejev schließlich mit einem Verband heraus und tanzte wie vorgesehen. Ein anderes erinnerungswürdiges Ereignis, das nationale Gewohnheiten verdeutlicht, geschah einmal

nach einer Vorstellung in Frankreich, wo Fans ihr ein Festessen servierten, zu dem sie eigens ein Rezept "à la Evdokimova" erfunden hatten.

Fragt man die Tänzerin nach der Bedeutung des Publikums, so zögert sie keinen Augenblick mit der Antwort: Der soziale Rang und das Verhalten der Zuschauer seien für die Atmosphäre einer Vorstellung von ebensolcher Wichtigkeit wie die Arbeit der Veranstalter, der Theaterangestellten, Choreographen und Tänzer. Sie ist sich bewußt, daß erst mit den Zuschauern Aufregung, Glanz und Festlichkeit erreicht und das Ballett eine lebende Kunstform werden kann. Fehlen die Zuschauer wie bei Fernseh- und Filmaufnahmen, dann ist dem Ballett etwas Entscheidendes genommen. Sie braucht den Kontakt, um den Unterschied zu spüren, ob sie vor Schulklassen oder einem Elitepublikum tanzt (wie etwa bei Staatsbesuchen oder Wohltätigkeitsveranstaltungen), ob sie Provinzlern oder Großstädtern gegenübersteht, einer kleinen oder großen Gruppe, Ignoranten oder Kennern. Wenn Eva eine Gruppe bevorzugt, so ist es die der Ballettomanen, die oft in den Theatern einen eigenen Clan bildet. Häufig lernt sie einige von ihnen persönlich kennen, hört deren Meinung über die Aufführung und bekommt von ihnen zu Premieren Briefe, Glückwunschtelegramme, Blumen, Geschenke und sogar Küsse. In New York war ein Poet unter ihnen, der ihr in riesigen roten Buchstaben auf einer Tapetenrolle eine Hymne präsentierte.

Die Reisen bringen natürlich nicht nur Vorteile. Sie sind anstrengend, insbesondere wenn sie mit Zeitverschiebungen gekoppelt sind, und machen das Leben unruhig. Um dabei dennoch in Form zu bleiben, achtet Eva mehr noch als zu Hause auf viel Ruhe und gute Ernährung. Wie alle Tänzer versorgt sie sich mit viel Flüssigkeit, um den Wasserhaushalt ihres Körpers wieder ins rechte Lot zu bringen. Da sie niemals Alkohol zu sich nimmt, den sie nicht mag, bestellt sie sich in den Restaurants oft zum Erstaunen der Ober große Krüge Leitungswasser, dem sie den Saft von Zitronen und Zucker beimischt. Auch ißt sie viel Obst, Gemüse und mageres Fleisch, um ihre Kräfte wiederzugewinnen.

Nach der Rückkehr an ihre Wohnorte Berlin oder London kann Eva wieder zur Besinnung kommen und neue Ballette erarbeiten. So hat sie seit 1977 hauptsächlich ihre dramatischen Fähigkeiten ausbauen können, auf die sie sich erstmals in *Coppelia* konzentriert hatte. Nun jedoch sind es mehr die ernstesten Tanzdramen, deren Beherrschung sie anstrebt. Als Vorbilder für Rollen, in denen der Darstellerin ein tragisches Schicksal widerfährt, standen ihr Tänzerinnen wie Maja Plisetskaja, Lynn Seymour oder Marcia Haydée vor Augen. Für diese Kolleginnen, deren Begabung in extrovertierten Balletten liegt, scheint die Offenheit in Szenen des Hasses oder der Ekstase etwas Natürliches. Für Eva dagegen sind solche Tänze eine Herausforderung, zugleich aber eine Chance, das auszudrücken, was sie bewegt: Ihre Erfahrungen von der Härte des Lebens, ihre Enttäuschungen über die Durchschnittlichkeit vieler Menschen und ihre Erkenntnis über die Kargheit, mit der Träume sich realisieren. Sie hat viele moderne

Ballete so interpretiert, als sei jedes von ihnen eine Botschaft von der möglichen Dramatik menschlicher Gefühlsbeziehungen. In Berlin tat sie das in *La Valse* und *Agon* von Balanchine, in *Adagio* und *Daphnis und Chloé* von Van Manen, in *Opus 5* von Béjart, in *Der Grüne Tisch* von Jooss, in *Tristan* von Houlton, in *Der Idiot* von Panov und *Miss Julie* von Cullberg. In London beim Festival Ballet, das seit der Zeit, in der es finanzielle Reserven ansammeln und weniger erfolgsabhängig werden konnte, ebenfalls moderne Stücke anbietet, versuchte Eva ihr neues Konzept auf *Greening* und *Sphinx* von Tetley anzuwenden.

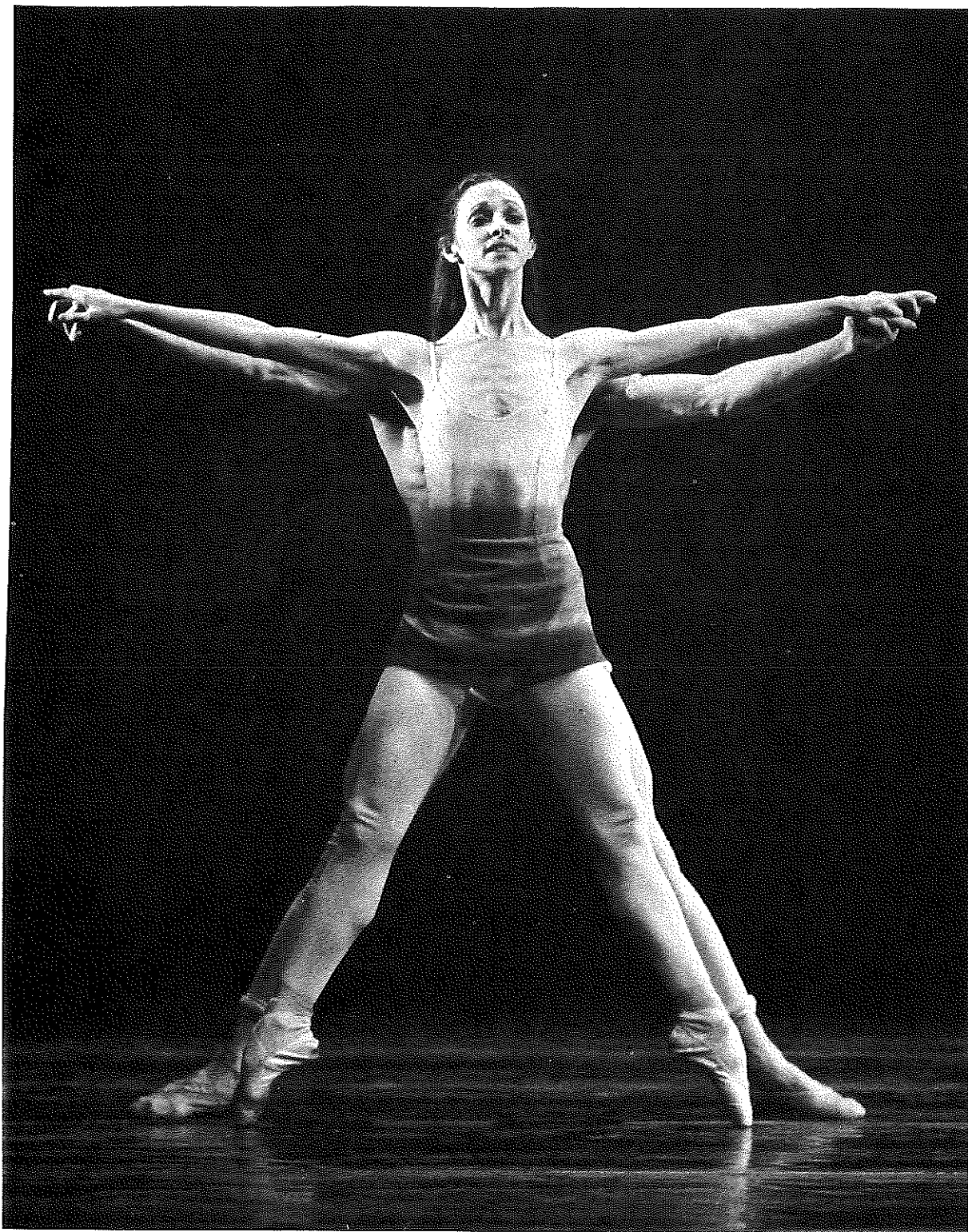
Während Eva moderne Ballete tanzte, konnte sie sich von den Choreographen, die jeweils für die Einstudierungen an die Berliner Oper oder ans Festival Ballet verpflichtet wurden, persönlich Ratschläge geben lassen. Besonders eng hat sie mit Glen Tetley zusammengearbeitet, einem Choreographen, der ihrem Temperament entspricht und bei dem sie - wie sie sagt - "sich wohlfühlt". Die abstrakten und oft in zeitlupenartigem Tempo zu tanzenden Bewegungsfolgen seiner Ballete empfindet sie als natürlich, und sie versteht diese kristallklar und mit viel Legato, Biagsamkeit und Geschmeidigkeit auszuführen. Technisch war das nicht immer einfach, denn bekanntlich erfordert der langsame, klare Tanz höchste Kraft und Balance. Zudem mußte sie Tetleys Wunsch nach Kühle, Distanziertheit und Reinheit nachkommen, ohne dabei jedoch unemotional zu sein.

Evas Fähigkeit, kühl und gleichzeitig sensuell weiblich zu sein, hat sie in *Sphinx* unter Beweis gestellt, wo sie gleichsam ein erotisches Spannungsfeld um diese mythische Gestalt schuf. Dadurch ließ sie die Sphinx in dem Licht erscheinen, aus dem sie hervorgegangen ist, nämlich als Fabelwesen, das nur solange unter Menschen leben darf, wie es sein Geheimnis nicht verrät. Als sich die Sphinx in Oedipus verliebt und ihr Geheimnis preisgibt, um ihn vor dem Tod zu bewahren, stirbt sie als Frau und wird wieder eine geflügelte Löwin mit Mädchenkopf.

Seit Evas Erfahrung mit tragischen modernen Balletten interpretiert sie auch Passagen in klassischen Stücken mit größerer Ausdruckskraft. In *Dornröschen* beispielsweise ist sie nicht mehr nur das Prinzeßchen, sondern scheint sich vollkommen bewußt ihrer Macht, ja zeigt sogar Verachtung ihren Verehrern gegenüber. Sie spielt die verwöhnte Schönheit, die die Huldigungen gnädig entgegennimmt und ihren Freundinnen mit spöttischem Lächeln etwas zuflüstert, das wie ein Scherz aussieht, der auf Kosten ihrer Freier geht. Ähnliches kann auch in ihrer Interpretation der Rolle des schwarzen Schwans in *Schwanensee* beobachtet werden. Das Spiel mit den Gefühlen des Prinzen, ihr Bewußtsein um ihre eigene Unwiderstehlichkeit und ihre Gesten hämischen Lachens tragen neue Züge von Realität. Wenn sie ihre Arme wie Schlangen krümmt und auf den Zehenspitzen im Staccato trommelt, dann scheint es, als zerstampfe sie die Seele des Prinzen.

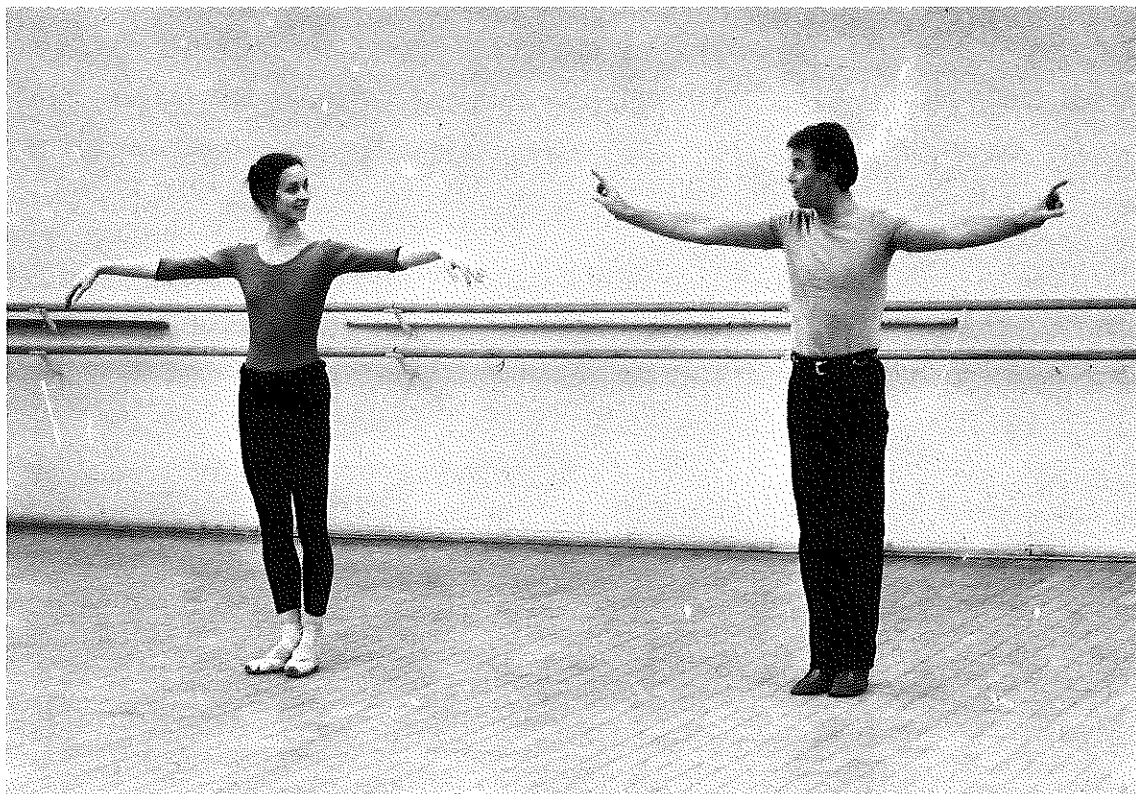
Trotz dieser Entwicklung begrüßen es viele Zuschauer, daß Eva in erster Linie durch ihre Erscheinung und ihren Charakter eine lyrische Ballerina bleibt. Unser technisiertes Jahrhundert hat zwar eine Reihe vitaler, extrovertierter Tänzerinnen hervorgebracht, aber nur wenige, die das Ätherisch-Zarte und Mysteriöse romantischer Figuren zum Ausdruck bringen können. Es könnte folglich argumentiert werden, daß es nicht nur Evas Begabung, sondern ihre Pflicht ist, gerade diesen Aspekt ihrer Kunst zu kultivieren. Wenn jemand versuchen würde, sie in knappen Worten zu beschreiben, dann würde er sicher als erstes die Beseeltheit ihres Tanzes nennen, diese Fähigkeit, sich mit einer Aura von Unfaßbarkeit zu umgeben, gleichsam als hinterließen ihre Füße keine Spuren. Sie wird zweifelsohne in die Geschichte des Tanzes eingehen durch ihre Weltverlorenheit, die den Anschein erweckt, als sei sie von einem anderen Planeten nur für kurze Zeit zu uns zu Besuch gekommen. Und man wird von ihrer an Magie grenzenden Kunst erzählen, mit der sie sich über Zeit und Raum erheben und die Mondlichtstimmung tänzerischer Romantik den modernen Ballettfreunden erschließen konnte.

IHR TANZ seit 1976

53 **Adagio Hammerklavier**, 1976



54 **Cinderella** mit Imre Dosza, 1977



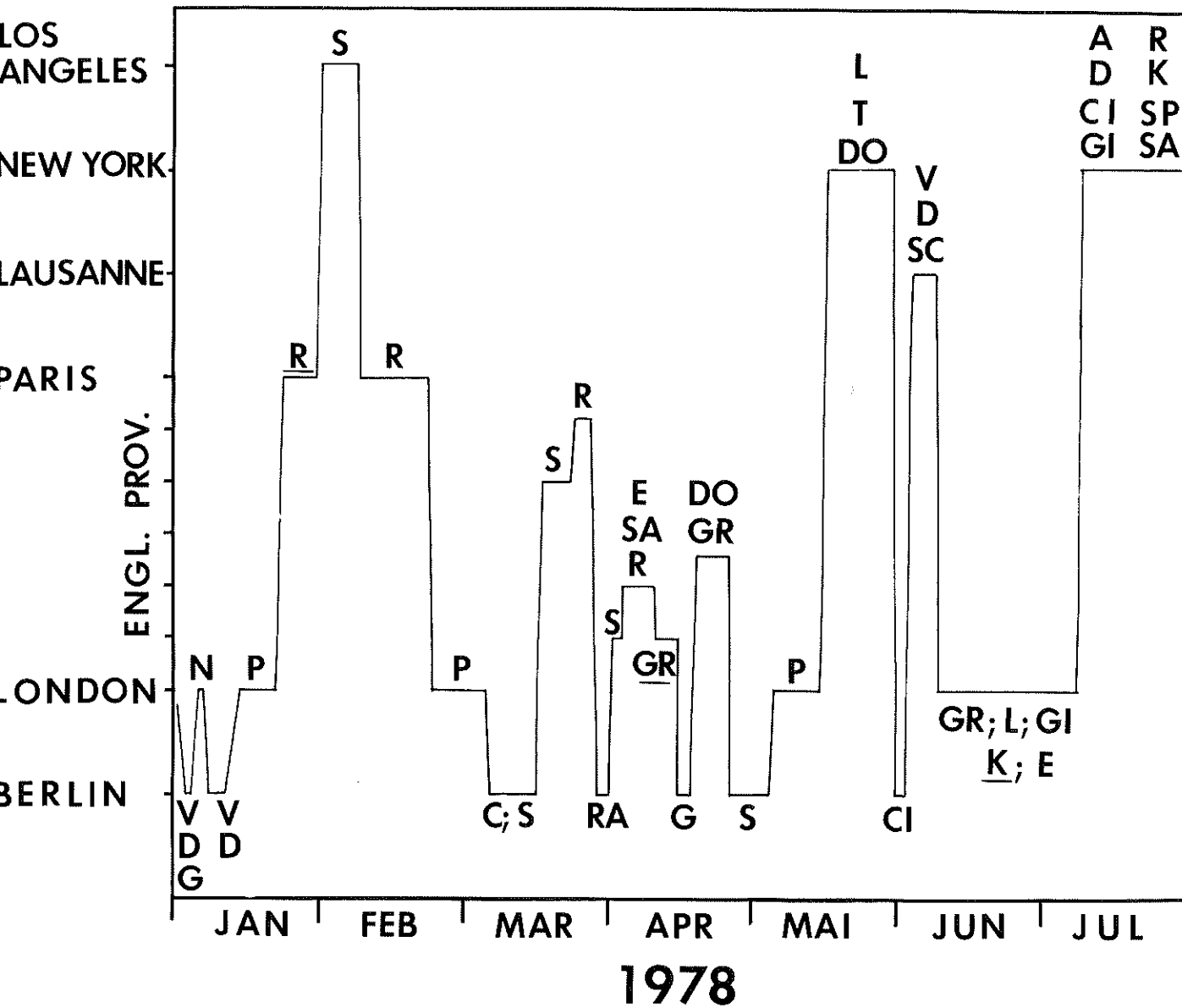
55 Proben mit Hans van Manen für **Daphnis und Chloé**, 1977



56 Mit Reda Sheta in **Daphnis und Chloé**



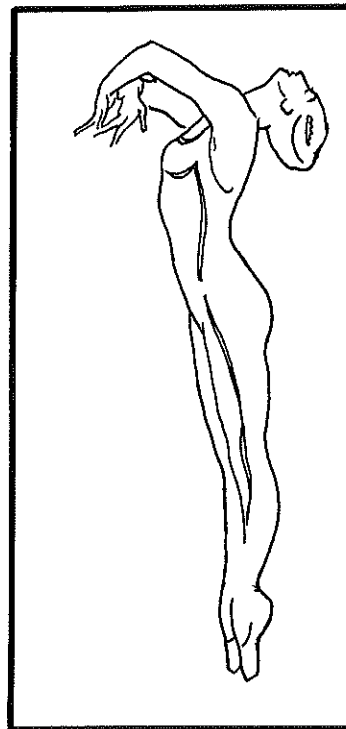
57 **La Fille Mal Gardée**, 1978



- Abkürzungen:
- | | |
|---------------------------------|---|
| A = Adagio Hammerklavier | N = Der Nußknacker |
| C = Coppelia | P = Proben |
| CI = Cinderella | R = Romeo und Julia |
| D = Daphnis und Chloé | RA = Raymonda |
| DO = Dornröschen | S = Schwanensee |
| E = Etudes | SA = Sanguine Fan |
| G = Der Grüne Tisch | SC = Sinfonie in C |
| GI = Giselle | SP = Le Spectre de la Rose
(Der Geist der Rose) |
| GR = Greening | T = Theme and Variations |
| K = Konservatorium | V = La Valse |
| L = Les Sylphides | |

Unterstrichene Abkürzungen bezeichnen Premieren. Mit den als Engl.Prov. (englische Provinz) bezeichneten fünf Markierungen sind in der Reihenfolge von unten nach oben die Städte Oxford, Eastbourne, Southampton, Bradford und Manchester gemeint.

59 Zeichnung von Paul
Gehring für **Tristan**



60 Programmheft für drei Ballettpremieren
in Berlin im Frühjahr 1979

6 März

Deutsche Oper Berlin

1978/79

Die Ballettpremieren im März
Fräulein Julie

Tristan

27. 3. 1979

Fünf Tangos

31. 3. 1979

Choreographien von

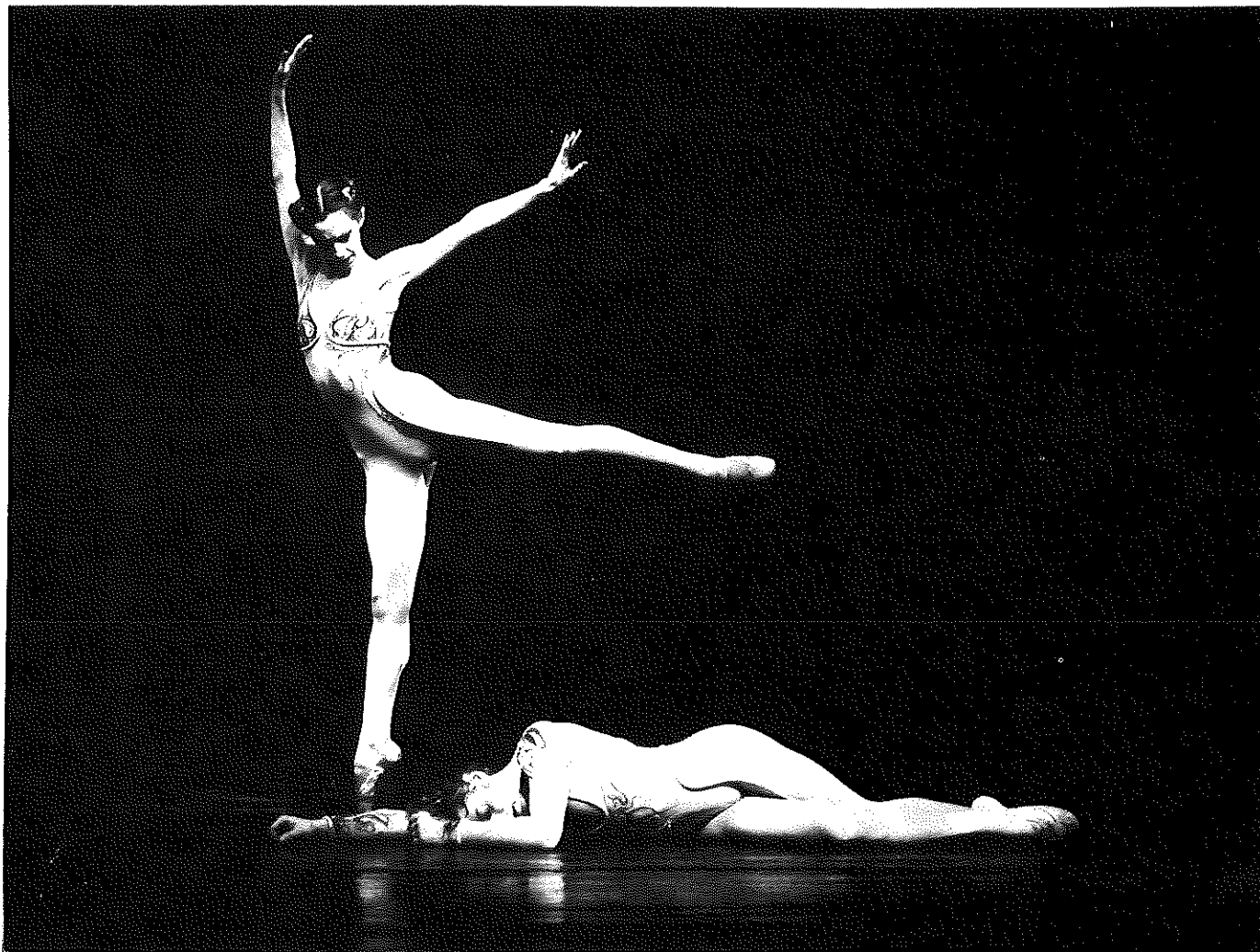
Birgit Cullberg

Loyce Houlton

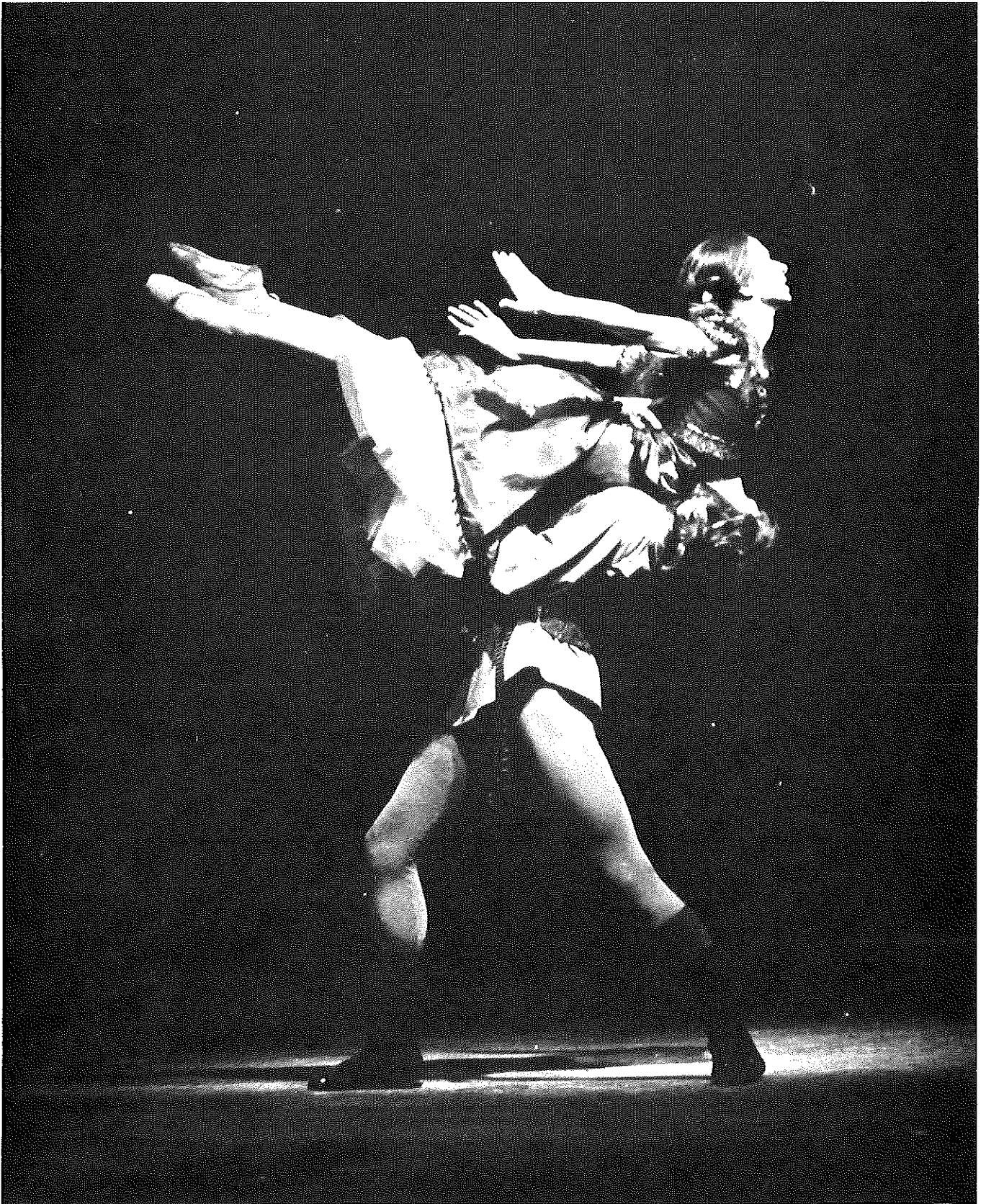
Hans van Manen



Eva Erskina



61 **Tristan** mit Vladimir Gelvan, 1979



62 **Der Idiot** mit Reda Sheta, 1979

V. NACHWORT

Es war Mitte der 70er Jahre nach einer *Giselle*-Aufführung in Berlin, als mir voll bewußt wurde, daß Ballett eine flüchtige, nur in der Erinnerung fortlebende Kunst ist. Besonders die Ballerina zog mich in ihren Bann. Sie hatte mir gezeigt, daß Tanz, wenn seine Technik so perfekt ist, daß man sie nicht mehr wahrnimmt, mehr als das ästhetische Vergnügen an der Harmonie von Musik und Bewegung sein kann. In ihrer Interpretation stand nicht eine Folge von Schritten, sondern die Botschaft im Vordergrund. Dadurch gelang es ihr, Wesentliches über zwischenmenschliche Beziehungen mitzuteilen, neue Gefühlsdimensionen zu eröffnen und die Phantasie anzufachen. Sie hatte eine Atmosphäre geschaffen, bei der man selbst auf der Bühne dabei zu sein glaubte. Gleichzeitig vermittelte ihr Tanz den Eindruck der Weite und Freiheit, so daß ich mich, noch beim Verlassen des Theaters, wie angesteckt fühlte von ihrer Leichtigkeit, voller Spannung und Energie.

Bei dem Versuch, über diese Ballerina Näheres zu erfahren, mußte ich bald feststellen, daß nur wenig über Eva Evdokimova geschrieben worden war, was rückblickend gesagt wohl mit ihrer Unbekümmertheit um Publizität etwas zu tun hat. Um diesen Mangel zu beheben, entschloß ich mich, Lebensdaten und Photos über sie zusammenzustellen und das Spezifische ihrer Kunst schriftlich darzustellen. Es entstand dieses Buch. Bei den Vorbereitungen dazu habe ich von der Ballerina auf gezielte Fragen über ihren Werdegang häufig Auskunft erhalten. Allerdings denkt Eva Evdokimova nicht in Geschichtskategorien, sammelt kaum Unterlagen über ihre Aufführungen und ist, wie viele Vertreter der lautlosen Kunst, kein gesprächiger Mensch. Die mit ihr befreundete Berliner Tänzerin Maria Holtz meinte einmal: "Ihre Stimme ist leise, aber ihr Tanz ist laut."

Der einzige, dem es gelang, Eva Evdokimova aus ihrer Erzähl-Reserve zu locken, war Dr. Hagen Kleinert. Ohne ihn hätte ich die Tänzerin wahrscheinlich nie persönlich kennengelernt. Auch hat er das Manuskript gelesen und mit Anmerkungen versehen. Kritische Kommentare zum Manuskript gaben gleichermaßen Dr. Gerhard

Goebel und Dr. Karl-Heinz Taubert. Allen drei Lehrstuhlinhabern sei dafür herzlich gedankt. Hilfreich war auch Frau Thora Evdokimova, die - wenn möglich - bei den Aufführungen ihrer Tochter zugegen war und ist und den Kritiker Klaus Geitel einmal zu der Aussage veranlaßte: "Auch ein unirdisches Geschöpf wie die Evdokimova hat eine irdische Mutter." Weiterhin erhielt ich Information von den Verantwortlichen an den Theatern in Berlin, London, Kopenhagen und Monte Carlo, an denen die Tänzerin aufgetreten ist. Unter ihnen möchte ich Bettina Hagen-Groll wegen ihrer freundlichen Auskünfte erwähnen. Mein ganz besonderer Dank gilt schließlich Diana Teschmacher-Coleman und Dr. Theodore Schuker, die viel Mühe und Zeit darauf verwendet haben, meine Übersetzung des Buches ins Englische in druckreife Form zu bringen. Sie haben mich auch dazu angeregt, Passagen in der deutschen Fassung stilistisch neu zu bearbeiten.

VI. ROLLENVERZEICHNIS

Das folgende Verzeichnis von Eva Evdokimovas Ballettrollen ist nicht notwendigerweise vollständig. Es wurde anhand von Daten, über die Dokumente vorhanden waren, oder Erzählungen der Künstlerin von ihren Aufführungen zusammengestellt.

1. Im Königlich Dänischen Ballettkorps

1966: *La Sylphide*; *Kirmes in Brügge*; *Aimez-vous Bach?*; *Traumbilder*

1967: *Napoli*; *Sinfonie in C*; *Mondrentier*

1968: *Giselle*; *Petruschka*; *Konservatorium*; *La Ventana*

1969: *Le Sacre du Printemps* (fürs TV); *Schwanensee*; *Miss Julie*

2. Halbsolorollen und kleinere Soloauftritte

a) Beim Königlich Dänischen Ballett

1966: *Die drei Musketiere* (eine der drei Hofdamen); *La Sylphide* (Pas de trois); *Kirmes in Brügge* (Gartendivertissement)

1967: *Napoli* (Pas de six und Tarantella); *Helios* (kleines Solo – fürs TV)

1968: *Études* (Pas de quatre – fürs TV); *Don Juan* (kleines Solo); *Donizetti Variations* (Pas de trois)

1969: *Schwanensee* (polnischer Tanz)

b) Beim Ballett der Deutschen Oper Berlin

1969: *Sinfonie in C* (1. und 4. Satz); *Der Feuervogel* (Zarewna); *Schwanensee* (einer der großen Schwäne)

1970: *Dornröschen* (Fee)

3. Hauptrollen

zuerst getanzt im Jahre	Name des Balletts	Name des Ensembles, bei dem E. E. zuerst das Ballett tanzte, und spätere Auftritte mit anderen Ensembles	Choreographie/Musik	Partner
1967 (März)	<i>Aspekte</i>	Königl. Dänisches Ballett	F. Schaufuß/Rachmaninov	P. Martins
1968 (Dez.)	<i>Blumenfest von Genzano</i>	in England (Pas de deux) 1970: Berliner Ballett 1971: London Festival Ballet 1971: Kathleen Crofton Ballett 1973: Stuttgarter Ballett	Bournonville - von Rosen/ Helsted (Pas de deux) (Pas de deux) (Pas de deux)	J. Trimmer E. Bruhn C. Atanassoff P. Mallek P. Schaufuß R. Nurejev E. Madsen
1969 (Okt.)	<i>Concerto</i>	Berliner Ballett	MacMillan/Schostakovitsch	R. Holz K. Beelitz P. Bortoluzzi
(Nov.) (Dez.)	<i>Épisodes Dornröschen</i>	Berliner Ballett Berliner Ballett 1973: London Festival Ballet 1974: Düsseldorfer Ballett 1974: Ballett der Bayer. Staatsoper 1975: London Festival Ballet 1978: American Ballet Theater	Balanchine/von Webern Petipa-MacMillan/ Tschaikovsky Petipa-Stevenson Petipa-Walter Petipa-Nurejev Petipa-Skeaping-Tudor	D. Gobe K. Beelitz R. Sheta P. Breuer P. Breuer H. Bosl R. Nurejev J. Kåge C. Tippet
1970 (Feb.)	<i>Apollon Musagète</i>	Berliner Ballett 1973: Genfer Ballett 1980: Florenzer Ballett	Balanchine/Strawinsky	F. Kapuste P. Bortoluzzi P. Breuer R. Nurejev
(Aug.)	<i>Les Sylphides</i>	Monte Carlo Ballett 1972: Göteborger Ballett 1974: Königl. Dänisches Ballett 1977: London Festival Ballet	Fokine/Chopin	M. Birkmeyer P. Beaumont P. Schaufuß
(Aug.)	<i>Pas de Quatre</i>	Monte Carlo Ballett 1980: in Mexico	Fokine-Markova Perrot-Dolin/Pugni-Minkus	P. Schaufuß C. Fracci A. Alonso E. Teräbust
(Okt.)	<i>Die Vogel- scheuchen</i>	Berliner Ballett	Luipart/Reimann	K. Beelitz

zuerst getanzt im Jahre	Name des Balletts	Name des Ensembles, bei dem E. E. zuerst das Ballett tanzte, und spätere Auftritte mit anderen Ensembles	Choreographie/Musik	Partner
(Nov.) (Nov.)	<i>Sinfonie in C</i> <i>Giselle</i>	Berliner Ballett Berliner Ballett (auch in Bonn, Hamburg, Ludwigshafen, New York, Israel) 1971: London Festival Ballet (auch in New York, Washington und Australien) 1972: Ballett der Bayer. Staatsoper 1972: Stuttgarter Ballett 1973: Helsinki Ballett 1976: mit den Balletten in Riga, Minsk, Tallin, Leningrad 1976: Tokio Ballett 1980: American Ballet Theater	Balanchine/von Webern Coralli-Perrot-Tudor/Adam Coralli-Perrot-Skeaping Coralli-Perrot-Wright Coralli-Perrot-Wright	R. Holz C. Atanassoff P. Breuer I. Dosza V. Gelvan R. Nurejev A. Godunov C. Atanassoff P. Breuer P. Schaufuß R. Nurejev H. Bosl R. Cragun H. Meister A. Labis G. Esquivel A. Godunov
1971 (Feb.)	<i>Napoli</i>	Göteborgs Ballett	Bournonville/Pauli-Helsted- Gade-Lumbye	P. Beaumont
(Juli)	<i>Monotones</i>	Berliner Ballett	Ashton/Satie	K. Beelitz- R. Holz
(Aug.)	<i>La Sylphide</i>	Kathleen Crofton Ballett 1971/72: Königl. Dänisches Ballett	Bournonville/Løvenskjold Bournonville-Flindt	R. Nurejev F. Ryberg
(Sep.)	<i>Paquita</i>	1979: London Festival Ballet Monte Carlo Ballett	Bournonville-Schaufuß Mazilier/Delvedez-Minkus	P. Schaufuß M. Denard
(Sep.)	<i>Geschichte vom Soldaten</i>	Berliner Ballett	Baumann/Strawinsky	G. Willer
(Dez.)	<i>Schwanensee</i>	Berliner Ballett 1972: London Festival Ballet 1973: Ballett der Bayer. Staatsoper 1973: Stuttgarter Ballett 1972/73: Königl. Dänisches Ballett 1974: Budapester Ballett 1974: Monte Carlo Ballett 1977: American Ballet Theater 1980: Ballett von Buenos Aires	Petipa-Ivanov-MacMillan/ Tschaikovsky Petipa-Grey Petipa-Cranko Petipa-Cranko Petipa-Flindt (2. Akt) Petipa-Blair	P. Breuer A. Labis V. Gelvan A. Godunov P. Breuer P. Schaufuß H. Bosl H. Bosl B. Marks I. Dosza P. Breuer A. Labis I. Nagy A. Godunov

zuerst getanzt im Jahre	Name des Balletts	Name des Ensembles, bei dem E. E. zuerst das Ballett tanzte, und spätere Auftritte mit anderen Ensembles	Choreographie/Musik	Partner
1972 (Apr.)	<i>Tschaikovsky Concerto</i>	Berliner Ballett	Balanchine/Tschaikovsky	K. Beelitz – R. Holz
(Mai)	<i>Fantasies</i>	Berliner Ballett	Clifford/Williams	R. Holz
(Aug.)	<i>Raymonda</i>	Züricher Ballett (auch in Lausanne) 1975: Berliner Ballett	Petipa-Nurejev/Glasunov	R. Nurejev
(Dez.)	<i>Der Nußknacker</i>	Königl. Dänisches Ballett 1973: London Festival Ballet 1976: London Festival Ballet 1979: Berliner Ballett	Petipa-Gsovsky-Beriozoff Petipa-Ivanov-Flindt/ Tschaikovsky Petipa-Ivanov-Carter Petipa-Ivanov-Hynd Petipa-Ivanov-Nurejev	A. Labis R. Sheta B. Marks P. Breuer P. Breuer P. Breuer V. Gelvan R. Nurejev
1973 (Jan.)	<i>Der Geist der Rose</i>	Monte Carlo Ballett 1978: London Festival Ballet	Fokine/von Webern Fokine-Beriozoff	B. Berg R. Nurejev
(Mai)	<i>Coppelia</i>	Berliner Ballett	Saint Léon-Pares/ Delibes	P. Breuer V. Gelvan
(Nov.)	<i>Romeo und Julia</i>	Ballett der Bayer. Staatsoper 1974: Berliner Ballett 1976: Johannesburger Ballett 1977: London Festival Ballet (auch in Paris und Australien)	Cranko/Prokofieff Bojartschikov Nurejev	P. Breuer H. Bosl P. Breuer I. Dosza V. Gelvan P. Breuer R. Nurejev
1974 (Jan.)	<i>Pelleas und Mélisande</i>	Berliner Ballett	Walter/Schönberg	P. Breuer
(Nov.)	<i>Petruschka</i>	Berliner Ballett	Fokine-Taras/Strawinsky	K. Beelitz V. Gelvan
1975 (Nov.)	<i>La Bayadère</i>	Berliner Ballett 1975: Monte Carlo Ballett	Petipa/Minkus	P. Breuer P. Breuer
(Dez.)	<i>Le Corsaire</i>	in Mailand (Pas de deux) 1980: in Tokio (Pas de deux)	Mazilier/Drigo	A. Labis V. Gelvan
(Dez.)	<i>Don Quijote</i>	London Festival Ballet 1976: in Moskau (Pas de deux) 1980: Züricher Ballett	Petipa-Gorsky-Borkovsky/ Minkus Petipa-Nurejev	P. Breuer A. Labis R. Nurejev

zuerst getanzt im Jahre	Name des Balletts	Name des Ensembles, bei dem E. E. zuerst das Ballett tanzte, und spätere Auftritte mit anderen Ensembles	Choreographie/Musik	Partner
1976 (Jan.)	<i>Adagio Hammerklavier</i>	Berliner Ballett	van Manen/Beethoven	L. Rhodes V. Gelvan
(Sep.)	<i>Sanguine Fan</i>	London Festival Ballett	Hynd/Elgar	P. Clarke D. von Loggenburg
(Nov.)	<i>Spartacus</i>	in Moskau (Pas de deux)	Grigorovitsch/Chatschaturjan	A. Labis
1977 (Jan.)	<i>La Valse</i>	Berliner Ballett	Balanchine/Ravel	V. Gelvan
(Jan.)	<i>Daphnis und Chloé</i>	Berliner Ballett	van Manen/Ravel	R. Sheta
(März)	<i>Cinderella</i>	Berliner Ballett (auch fürs TV)	Panov/Prokofieff	V. Gelvan V. Gelvan
(April)	<i>Études</i>	London Festival Ballet	Lander/Riisager	I. Dosza P. Breuer
(Nov.)	<i>Agon</i>	Berliner Ballett	Balanchine/Strawinsky	P. Schaufuß
(Dez.)	<i>Opus 5</i>	Berliner Ballett	Béjart/von Webern	V. Gelvan
(Dez.)	<i>Der Grüne Tisch</i>	Berliner Ballett	Jooss/Cohen	V. Gelvan K. Beelitz
1978 (April)	<i>Greening</i>	London Festival Ballet	Tetley/Nordheim	K. McCombie D. von Loggenburg
(Mai)	<i>Theme and Variations</i>	American Ballet Theater	Balanchine/Tschaikovsky	J. Meehan
(Juni)	<i>Konservatorium</i>	London Festival Ballet	Bournonville/Paulli	R. Nurejev
(Nov.)	<i>La Fille Mal Gardée</i>	Berliner Ballett	Dauberval-Pares/Hertel	K. McCombie V. Gelvan
1979 (Jan.)	<i>Der Feuer-vogel</i>	Berliner Ballett	Cranko/Strawinsky	K. Beelitz
(März)	<i>Tristan</i>	Berliner Ballett	Houlton/Henze	V. Gelvan
(Juni)	<i>Der Idiot</i>	1979: Minneapolis Ballett Berliner Ballett	Panov/Schostakovitsch	V. Gelvan V. Gelvan
(Nov.)	<i>Sphinx</i>	(auch in New York u. Washington) London Festival Ballet	Tetley/Martinu	R. Nurejev J. Käge
1980 (Juli)	<i>Miss Julie</i>	Berliner Ballett (auch in New York)	Cullberg/Rangström	R. Nurejev R. Sheta F. Augustyn

VII. AUS DEM ALBUM DER TÄNZERIN



63 Sprung in eine internationale Karriere. **Schwanensee** bei einem Gastspiel in Kopenhagen, 1972



64 "Von allen Möglichkeiten, sich die Welt der Kunst zu unterwerfen, ist Eva Evdokimova die seltenste zugefallen: nämlich gar nicht von dieser Welt zu sein. Oder zumindest so zu wirken." (K. Geitel)



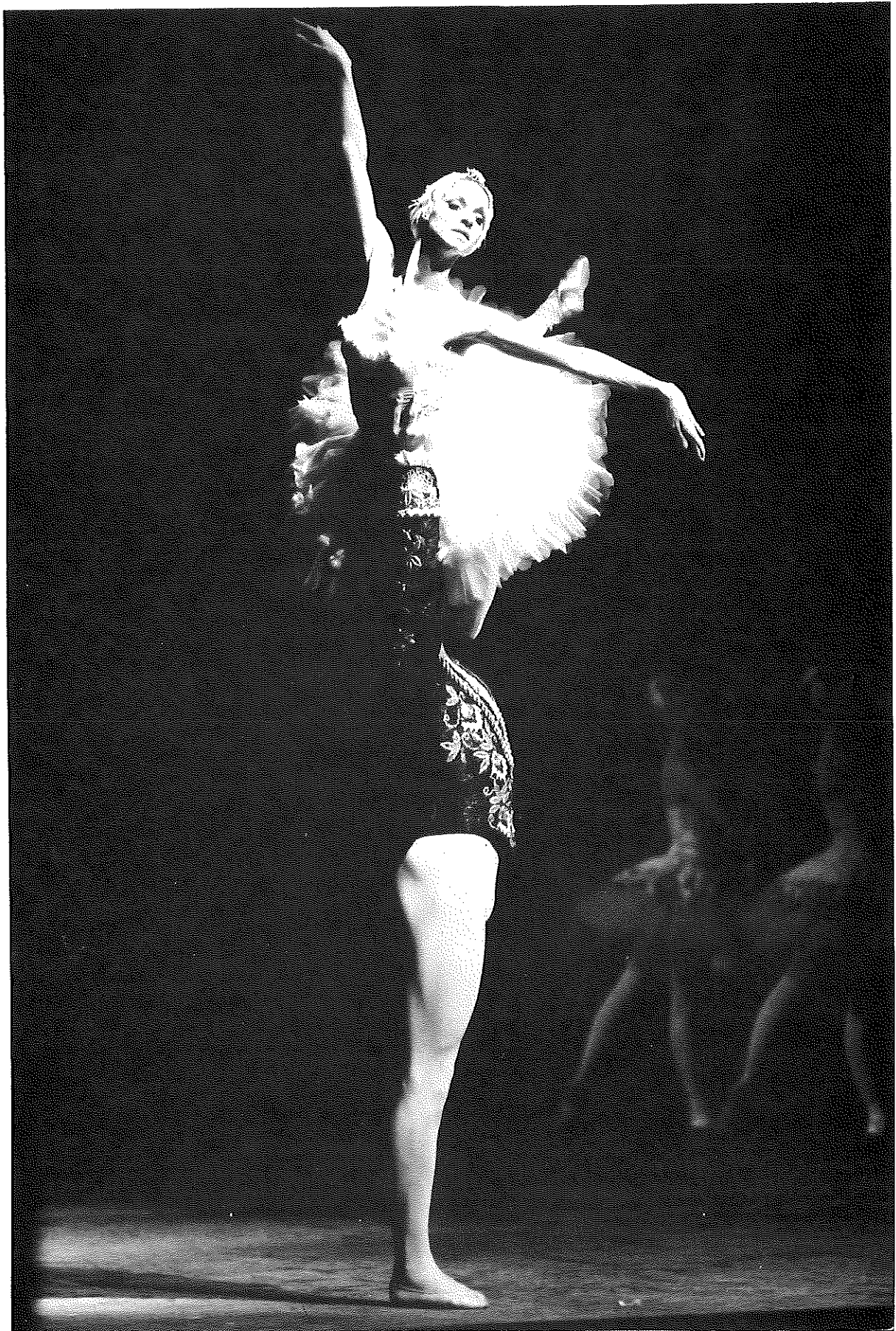
65 In Symmetrie mit Hannelore Peters in **Fantasies**, 1972

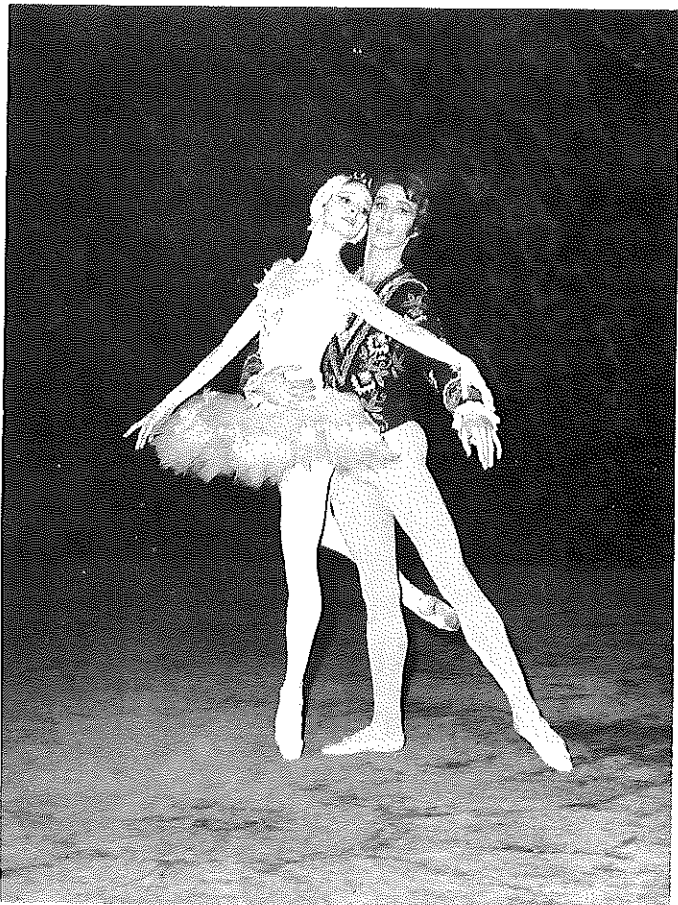


66 Pose aus **La Sylphide**, 1972. "Posen ... halten eine Ballerina in ihrem Flug auf, aber der Tanz läuft durch sie hindurch und findet in ihnen einen neuen Beginn." (R. Austin)



67 Temperamentvoller spanischer Tanz aus **Coppelia**, 1973





69/70 und ihrem früheren Schul-
kameraden Heinz Bosl





71 Flirt zwischen Graf Paris und Julia in **Romeo und Julia**, 1974

Shakespeare: "Alles muß aus Phantasie bestehen,
Alles aus Leidenschaft und alles aus Wünschen."



72 Schleiertanz aus **Raymonda**, 1975



73 Mit Attilo Labis in **Schwanensee**, 1975 "Ballett reflektiert die Abenteuer der Seele."(Th. Gautier)



74 **Schwanensee**, 1976



75 **La Valse**, 1977



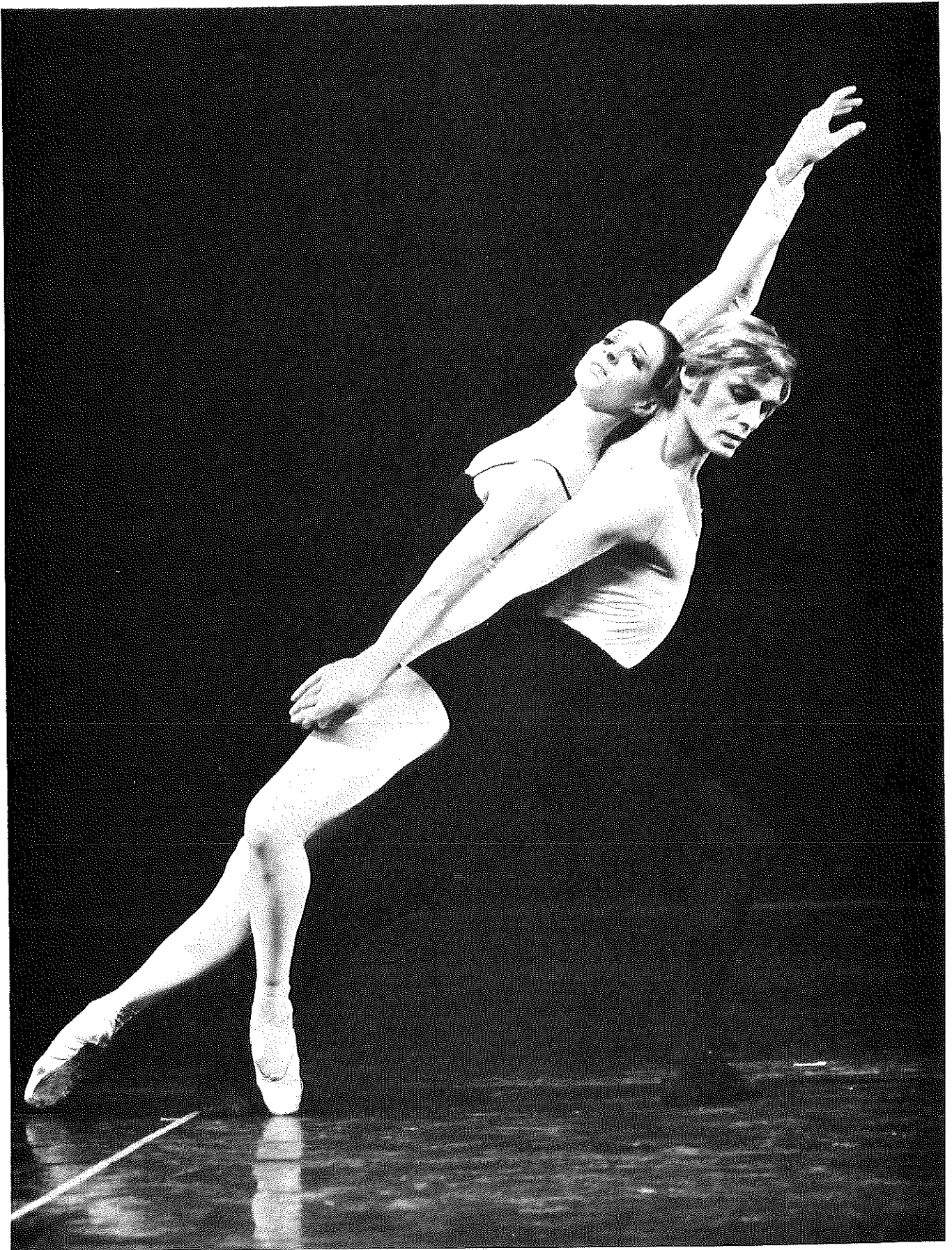
76 In **Adagio Hammerklavier** "in jener ausgependelten Ballerinenbalance, die der Schwerkraft hohnzusprechen scheint." (K. Geitel)



77 **Cinderella**, 1977



78 "Mit ihren Schritten scheint sie von der Erde jede Müdigkeit wegzuwischen." (P. Valéry)



79 **Agon** mit Vladimir Gelvan, 1978

Der Pas de deux ist "gemeinsames Ringen um die perfekte Form." (G. Reinholm)



80 **Petruschka** mit Klaus Beelitz, 1978
"Talent ist, Technik unter einem ruhigen
Geordnetsein verbergen zu können." (A. Bournonville)



81 **Les Sylphides:** "Sie schwebt wie ein Geist inmitten ihres weißen Musselins, einem seeligen Schatten gleich, unter dessen rosigen Fingerspitzen sich die Gewinde der himmlischen Blumen kaum neigen." (Th. Gautier)



82 Bronzestatue von Tom Merrifield für **Greening**, 1978. "Tanz im klassischen Ballett ist ... eine Art lebende Skulptur ..., Ausdruck einer universellen Wahrheit über die menschliche Natur." (R. Austin)

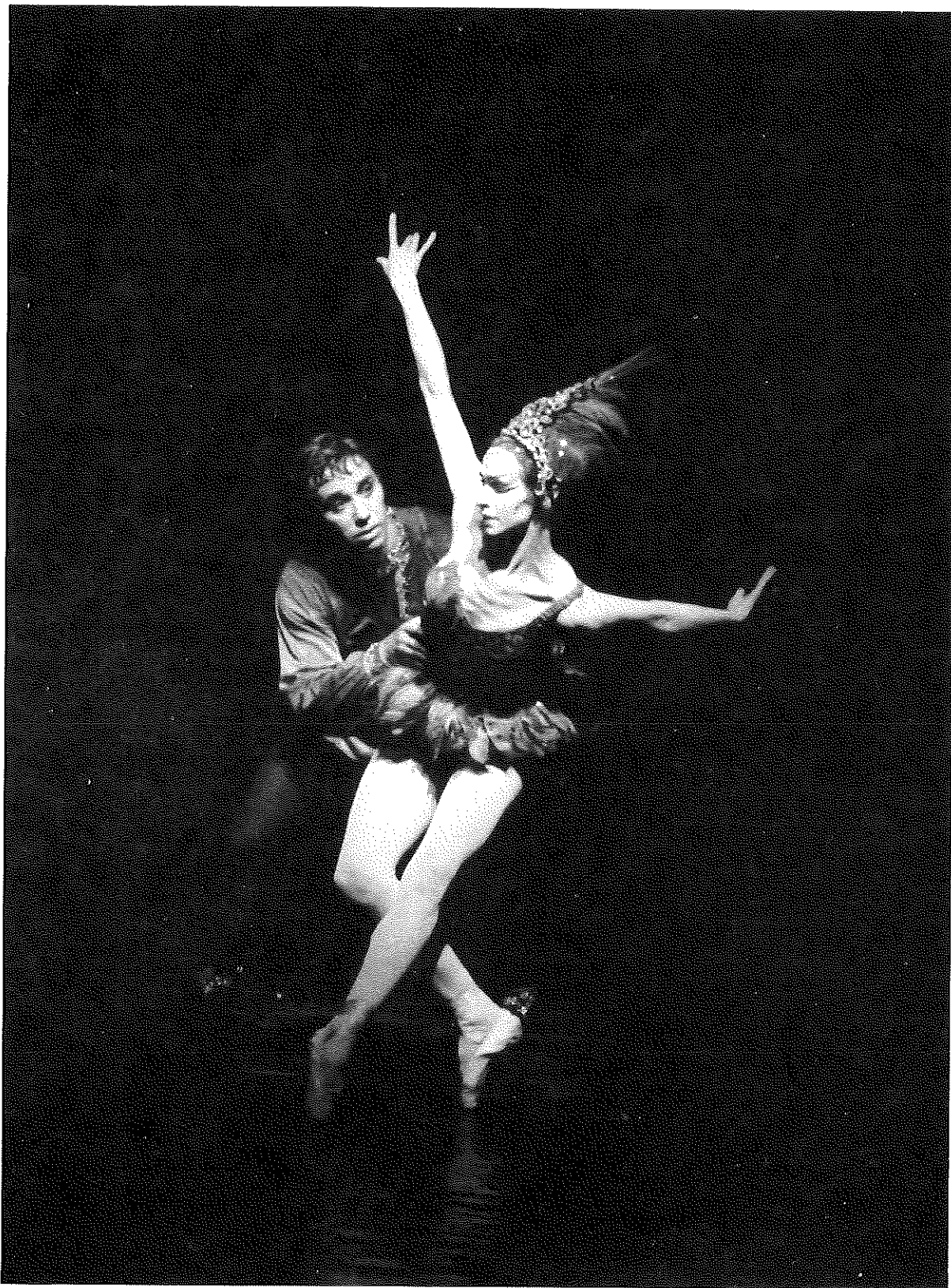


83 Eine quicklebendige, unkompliziert-fröhliche Tänzerin in heiteren Balletten.

1978: **La Fille Mal Gardée** mit dem Choreographen José Pares als Mutter



84 und Vladimir Gelvan als Freund



85 "Tanz ist eine Daseinsform." (H. de Balzac)

Der Feuervogel mit Klaus Beelitz, 1979

Höhepunkte des Balletts in der Deutschen Oper:

Rudolf & Eva



Die Deutsche Oper hat für fünf Ballettabende im Januar (22./23./26./30. und 31.) den bekannten Tänzer Rudolf Nurejew engagieren können. Während der ersten beiden Aufführungen werden je vier moderne Stücke getanzt, bei denen der musikalische Hintergrund zum Teil durch Gesang gestaltet wird. Dieses allein von Gasttänzern bestrittene Experiment wird in Berlin, wo man eher durch gelungene klassische Arrangements verwöhnt ist, mit Spannung erwartet. An den letzten drei Abenden steht das romantische Ballett „Giselle“ auf dem Programm, bei dem die hiesige Primaballerina bulgarischer Abstammung, Eva Evdokimova, die Partnerin des russischen Tänzers sein wird. Fünf Abende mit künstlerisch hohem Niveau können erwartet werden, da durch die Gegenwart von internationalen Größen des Tanzes im allgemeinen auch die anderen Tänzer zu Höchstleistungen angespornt werden.

Dies konnte auch beim letzten Besuch Nurejews im November vergangenen Jahres beobachtet werden. Damals wurde ebenfalls „Giselle“ aufgeführt und dank der Spannkraft aller anderen Tänzer enthusiastisch von den Zuschauern gefeiert. Manch ein Experte äußerte, daß keine Tänzerin die lyrischen Szenen

einer keimenden und dann durch soziale Schranken tragisch endenden Liebe so eindrucksvoll und mitreißend darstellen könne wie die Evdokimova. Auch gewann der mehr die männliche Rolle fordernde zweite Akt durch das souveräne und kraftvolle Auftreten Nurejews neue Dimensionen. Allerdings ist zu beden-

ken, daß die festliche Atmosphäre jenes Abends zu einem großen Teil durch die Anwesenheit des Königs von Jordanien stimuliert wurde, der Berlin einen offiziellen Besuch abstattete. Die Präsenz königlichen Geblüts scheint immer noch in Hochstimmung zu versetzen.

Der Abend im November war nicht der erste gemeinsame Auftritt Nurejews mit der Berliner Primaballerina. Eva und Rudolf kennen sich schon seit langem. Bei ihrer ersten flüchtigen Begegnung in London Anfang der 60er Jahre war Eva noch eine junge Schülerin der Royal Ballet School gewesen. Der um zehn Jahre ältere Nurejew dagegen hatte nach seiner Asylsuche im Westen zusammen mit Margot Fonteyn bereits große Erfolge. Später sahen sich die beiden in Kopenhagen wieder, wo Eva von 1966 bis 1969 im Königlich Dänischen Ballett tanzte. Aber auch dieses Treffen war nur flüchtig. Gemeinsame Partner waren sie erstmals im Jahre 1971 während einer Europa-Tournee, die u. a. nach Nizza, Madrid und Stuttgart führte. Eva war damals bereits fest als Solistin in Berlin verpflichtet. Auf der Tournee lernte Rudolf den Charme, die Kraft, präzise Technik und Eleganz der Bewegungen Evas schätzen, so daß weitere gemeinsame Gastspiele in Zürich (1972), London (1975), Australien (1975 u. 1977) und Paris (1976 u. 1978) folgten. Während der zweiten Pariser Aufführung im Januar/Februar letzten Jahres gelang es den beiden, das Publikum der nüchternen Atmosphäre des Sportpalastes zu entreißen und ganz in den Bann der Liebe von „Romeo und Julia“ zu ziehen. Viele Pariser waren vor allem von der hohen künstlerischen Ausstrahlung der Ballerina mit dem komplizierten Namen fasziniert.

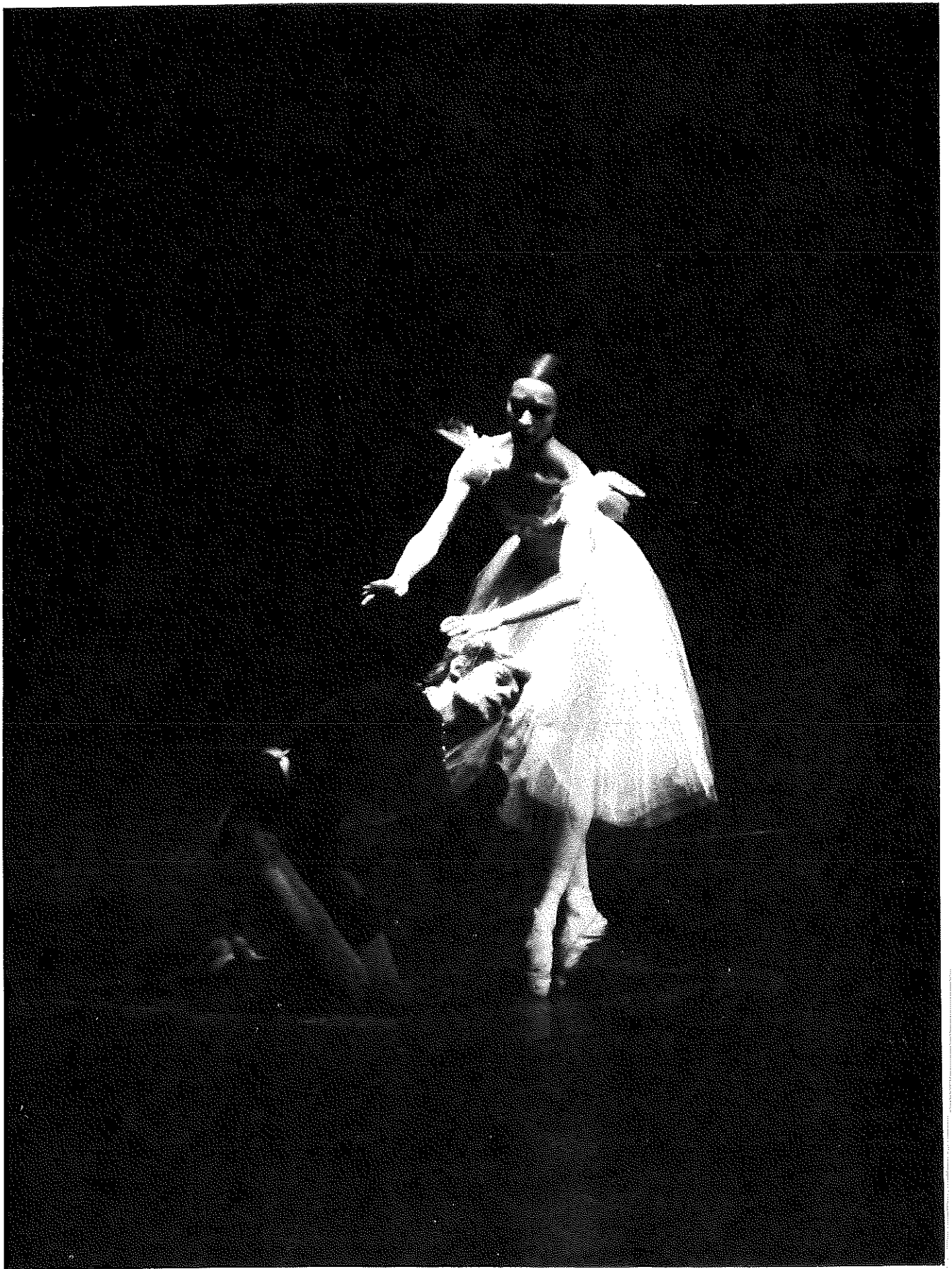
Zwischen den sporadischen gemeinsamen Gastspielen seit 1971 ging jeder seine eigenen Wege. Nurejew tanzte, gab sein Debut als Filmregisseur für seine Produktion „Don Quijote“ (1972), besprach eine Schallplatte mit Strawinskys „Geschichte eines Soldaten“ (1975) und spielte die Hauptrolle in dem Nostalgiefilm über Rudolf Valentino (1976). Zahlreiche Interviews in Radio, Fernsehen und Pressemagazinen prägten seinen Namen auch den Laien des Balletts ein.

Eva Evdokimova hat in den letzten Jahren eine hohe tänzerische Perfektion erreicht. Durch Gastauftritte in Johannesburg, New York und Los Angeles erlangte sie internationalen Ruhm. Um auch die Berliner von Zeit zu Zeit durch eine Vorführung zu erfreuen, hat sie zahlreiche andere Einladungen ausschlagen müssen.

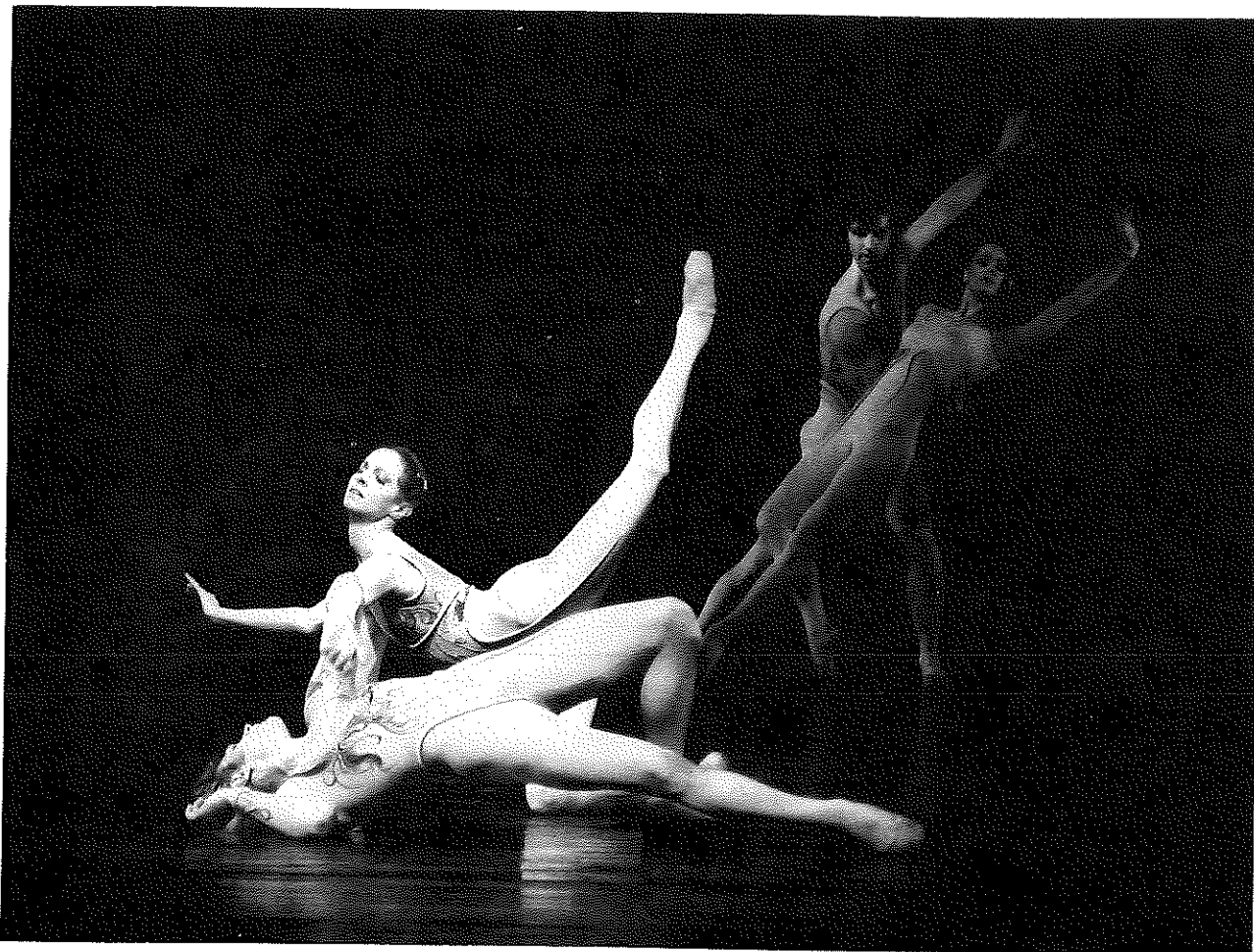
Annemarie Kleiñert



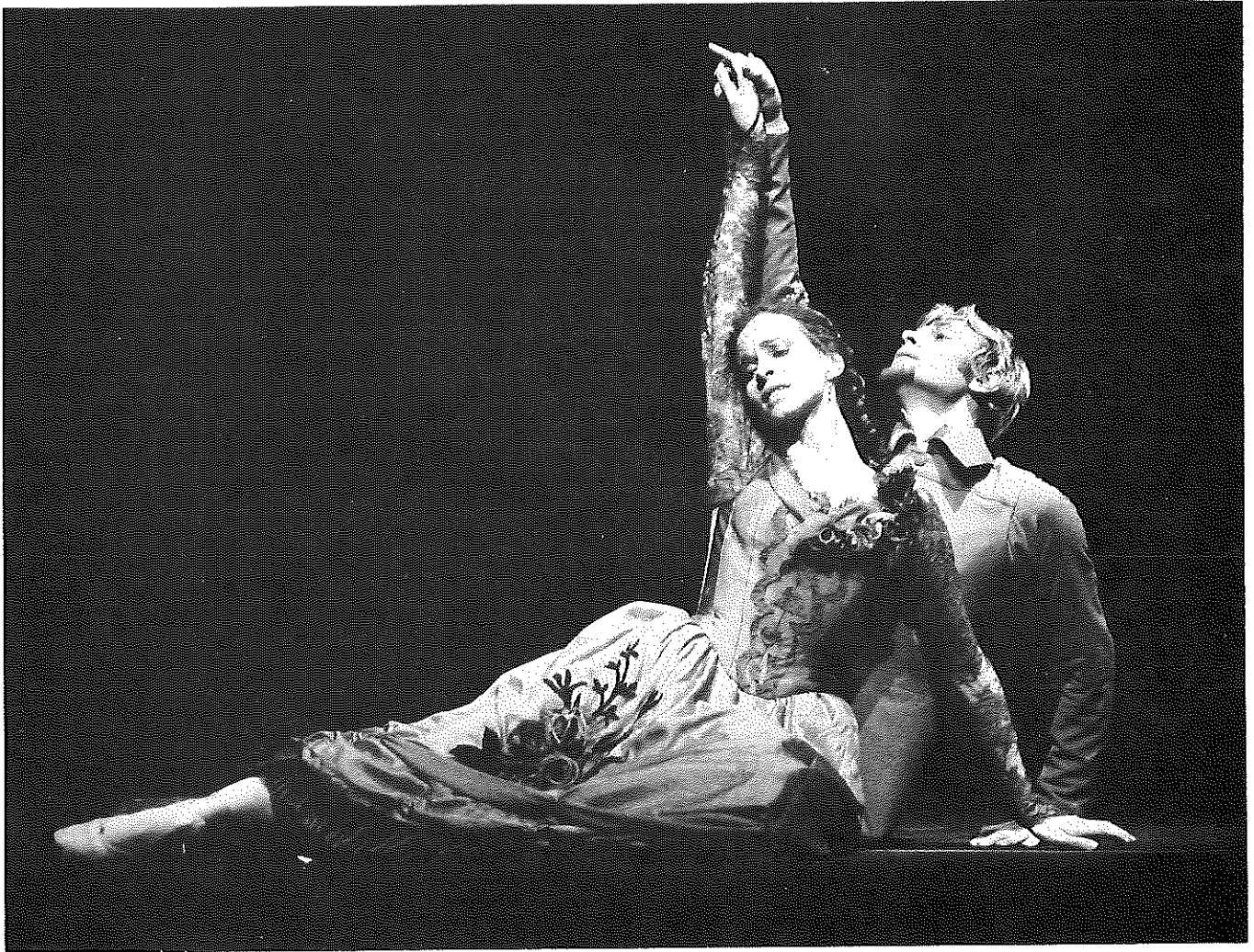
87 **Giselle** mit Rudolf Nurejev, 1979



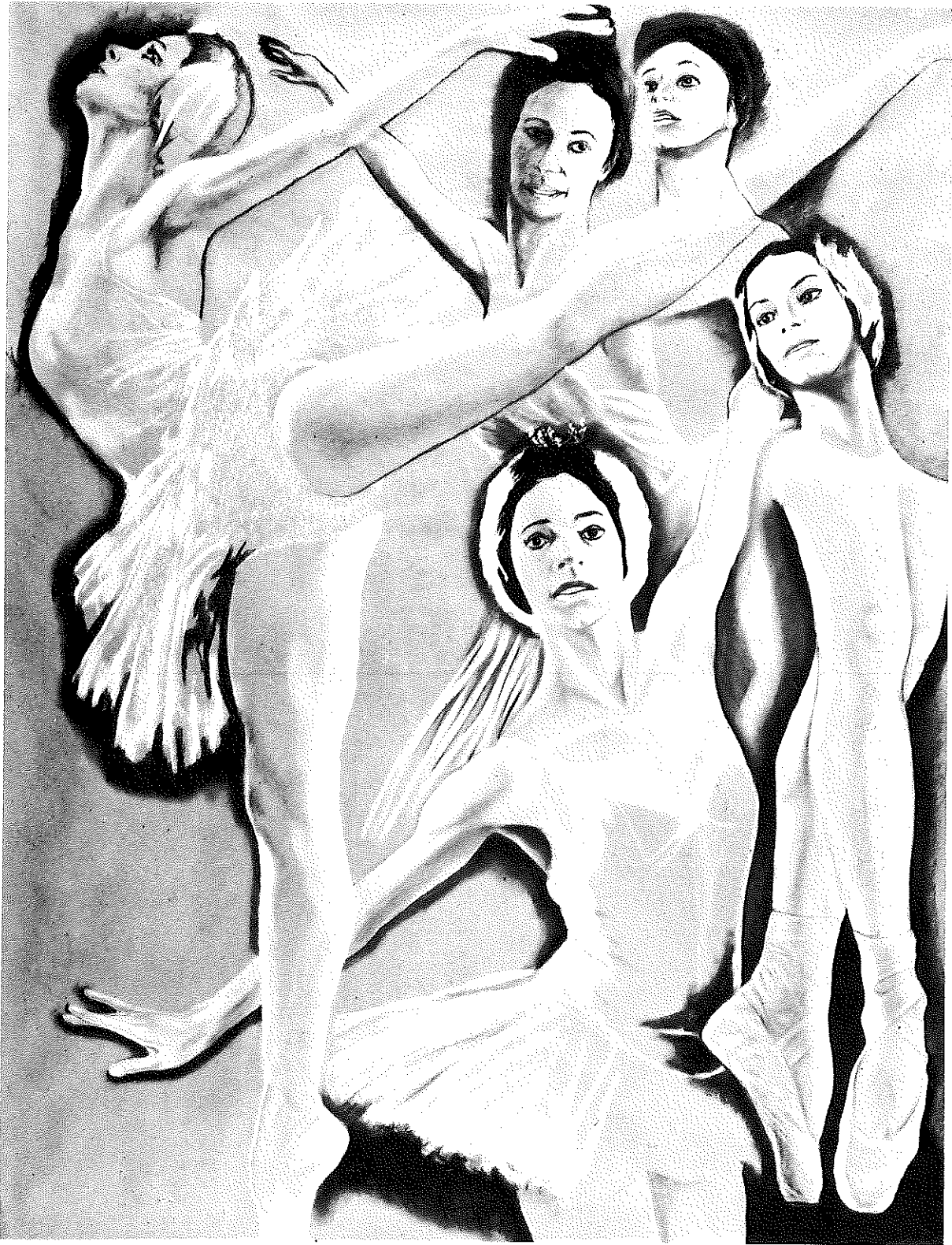
88 "Im Tanz der Evdokimova scheint das **Giselle**-Libretto in Versen abgefaßt- und die Verse klingen." (K. Geitel)



89 **Tristan**, eine Botschaft von der möglichen Dramatik menschlicher Gefühlsbeziehungen , 1979



90 Als leidensvoll hochfahrende Nastassja in **Der Idiot** mit Vladimir Gelvan, 1979



91 Bild von Karl Eggers



92 **Der Nußknacker**, 1980. "ein Prinzeßchen ... mit stählernem Fuß, das sogar auf der berühmten Erbse wenn doch nicht schlafen, so doch stehen könnte." (K.Geitel)

Photographische Quellen

- Titelbild S. Enkelmann, München: *Schwanensee*, 1970
 1 Dönhöft, Köln: *Dornröschen*, 1970
 2 Willi Saeger, Berlin: *Raymonda*, 1975
 3 Zoë Dominic, London: *Giselle*, 1979
 4 Aus einer japanischen Zeitschrift: *Giselle* mit George Esquivel, 1976
 5-9 Privatkollektion: München, 1951, 1954 und 1956
 10 Mike Davis, London: In der Royal Ballet School, 1963
 11 Privatkollektion: In London mit Maria Fay, 1965
 12 Roy Round, London: Studiophoto, 1965
 13 Rigmor Mydtskov, Kopenhagen: *Napoli* mit Eva Kloborg und Dinna Bjørn, 1967
 14 Nordisk Pressefoto, Kopenhagen: Probe in den Kulissen, 1967
 15 Zeichnung von Erik Werner zu *Aspekte*, 1967
 16 Rigmor Mydtskov: *Aspekte* mit Peter Martins, 1967
 17 Nordisk Pressefoto: Mit Vertretern des Dänischen Statistenvereins, 1969
 18 Urkunden aus Moskau und Varna, 1969 und 1970
 19 Aus der "Berliner Morgenpost", Dez. 1969
 20 Story Press, Berlin: *Dornröschen* mit Lilo Herbeth und Gerd Heruth, 1969
 21 Story Press: *Apollon Musagète* mit Paolo Bortoluzzi, 1970
 22 Ludwig Binder, Berlin: *Die Vogelscheuchen* mit Klaus Beelitz, 1970
 23-24 Privatkollektion: in Leningrad mit Natalia Dudinskaja und Hans Meister, 1970
 25 Mike Davis: *Giselle*, 1970
 26 Ludwig Binder: *Monotones* mit Klaus Beelitz und Rudolf Holz, 1971
 27 Willi Saeger: *Geschichte vom Soldaten* mit Gundolf Willer, 1971
 28 Ilse Buhs-Remmler: *Giselle*, 1971
 29 Programmheft der Deutschen Oper Berlin für *Giselle*, 28. Nov. 1970
 30 Rigmor Mydtskov: Porträt, 1969
 31 Jürgen Kranich, Berlin: *Giselle* mit Cyril Atanassoff, 1971
 32 Ilse Buhs-Remmler: *Giselle* mit Gerd Heruth und Katia Dubois, 1973
 33 Jürgen Kranich: *Giselle* mit Alexander Godunov und Charlotte Butler, 1980
 34 Story Press: Vorhang für *Giselle*, 1978
 35 Detlef Dantz, Berlin: mit König Hussein, Rudolf Nurejev und der Autorin, 11. Nov. 1978
 36 Mike Davis: *Blumenfest von Genzano*, 1971
 37 Mike Davis: *Giselle* mit Cyril Atanassoff, 1971
 38 Tom Merrifield-Statue: London, 1977
 39 Richard Walker, London: Porträtzeichnung, 1978
 40 Mike Davis: *Schwanensee*, 1972
 41 Christian Holtz, Wiesbaden: Porträtstudien, 1978
 42 Plakat des London Festival Ballet mit Bild aus *La Sylphide*, 1979
 43 Jennie Walton, London: *Etudes* mit Peter Schaufuß, 1979
 44 Donald Southern, London: *Sphinx* mit Jonas Kåge, 1980
 45 Story Press: *Schwanensee*, 1973
 46 Ludwig Binder: mit Gert Reinholm und Egon Seefehlner, 1973
 47 Ilse Buhs-Remmler: Probe zu *Pelleas und Mélisande* mit Peter Breuer, 1973
 48 Jürgen Kranich: *Coppelia* mit Alfonso Pinero, 1975
 49 S. Enkelmann: *Schwanensee* mit Heinz Bosl, 1973
 50 E. Niggemeyer für die Zeitschrift "Brigitte": mit John Cranko und Richard Cragun, 1973
 51 Story Press: *La Bayadère* mit Peter Breuer, 1975
 52 Willi Saeger: *Raymonda* mit Attilio Labis, 1975

- 53 Harry Croner, Berlin: *Adagio Hammerklavier*, 1976
 54 Jürgen Kranich: *Cinderella* mit Imre Dosza, 1977
 55 Story Press: Probe zu *Daphnis und Chloé* mit Hans van Manen, 1977
 56 Jürgen Kranich: *Daphnis und Chloé* mit Reda Sheta, 1977
 57 Ilse Buhs-Remmler: *La Fille Mal Gardée*, 1978
 58 Schematische Darstellung des Arbeitsplans der Tänzerin für Januar bis Juli 1978
 59 Aus "Der Abend": Zeichnung von Paul Gehring zu *Tristan*, 1979
 60 Titelseite eines Programmhefts der Deutschen Oper mit Photo von J. Kranich, 1979
 61 Ludwig Binder: *Tristan* mit Vladimir Gelvan, 1979
 62 Story Press: *Der Idiot* mit Reda Sheta, 1979
 63 John Johnsen, Kopenhagen: *Schwanensee*, 1972
 64 Jürgen Kranich: *Giselle*, 1972
 65 Harry Croner: *Fantasies* mit Hannelore Peters, 1972
 66 John Johnsen: *La Sylphide*, 1972
 67 Ilse Buhs-Remmler: *Coppelia*, 1973
 68 Ilse Buhs-Remmler: *Schwanensee* mit Peter Breuer, 1973
 69-70 S. Enkelmann: *Schwanensee* mit Heinz Bosl, 1973
 71 Willi Saeger: *Romeo und Julia* mit Igor Kosak, 1974
 72 Ilse Buhs-Remmler: *Raymonda*, 1975
 73 Jürgen Kranich: *Schwanensee* mit Attilio Labis, 1975
 74 Jürgen Kranich: *Schwanensee*, 1976
 75 Jürgen Kranich: *La Valse* mit Vladimir Gelvan, 1977
 76 Jürgen Kranich: *Adagio Hammerklavier* mit Vladimir Gelvan, 1977
 77 Willi Saeger: *Cinderella*, 1977
 78 Ludwig Binder: *Cinderella*, 1977
 79 Ilse Buhs-Remmler: *Agon* mit Vladimir Gelvan, 1978
 80 Ludwig Binder: *Petruschka* mit Klaus Beelitz, 1978
 81 Jennie Walton: *Les Sylphides* mit Peter Schaufuß und Vivien Loeber, 1978
 82 Tom Merrifield-Statue: *Greening*, 1978
 83 Harry Croner: *La Fille Mal Gardée* mit José Pares, 1978
 84 Ludwig Binder: *La Fille Mal Gardée* mit Vladimir Gelvan, 1978
 85 Jürgen Kranich: *Der Feuervogel* mit Klaus Beelitz, 1979
 86 Zeitschriftenartikel aus "tip", Januar 1979: mit Rudolf Nurejev
 87 Ilse Buhs-Remmler: *Giselle* mit Rudolf Nurejev, 1979
 88 Jürgen Kranich: *Giselle* mit Vladimir Gelvan, 1979
 89 Jürgen Kranich: *Tristan* mit Vladimir Gelvan, David Roland und Heidrun Schwarz, 1979
 90 Ilse Buhs-Remmler: *Der Idiot* mit Vladimir Gelvan, 1979
 91 Willi Helwig, Berlin: Zeichnung von Karl Eggers, 1981
 92 Ilse Buhs-Remmler: *Der Nußknacker*, 1980
 93 Günter Bargenda, Dortmund: Annemarie Kleinert, 1980
 Umschlag Roy Round: Studiophoto, 1965

Index

- Adagio Hammerklavier* 83, 89, 99, 130, Abb. 53 u. 76
 ADAM, Adolph 48, 97
 AGNEW, Lady 22
Agon 83, 99, 130, Abb. 79
Aimez-vous Bach? 95
 Akademie der Künste in Berlin 70
 ALONSO, Alicia 96
 American Ballet Theater 96, 97, 99
Apollon Musagète 36, 96, 129, Abb. 21
 ASHTON, Frederick 97
Aspekte 25, 96, 129, Abb. 15
 ATANASSOFF, Cyril 46, 57, 58, 96, 97, 129, Abb. 31 u. 37
 AUGUSTYN, Frank 99
 AUSTIN, Richard (Kritiker) 104, 119 Rückseite des Umschlags
 Auszeichnungen 26, 30, 32
- BAKALOV (Ballettmeister) 32
 BALANCHINE, George 26, 44, 83 96-99
 Ballettomanen 82
 Ballettwochen in Berlin 35, 58
 BALZAC, Honoré de 121
 BARGENDA, Günter 130
 BARYSCHNIKOV, Michael 32, 44
 BAUMANN, Helmut 97
Bayadère, La 72, 98, 129, Abb. 51
 BEAUMONT, Piers 96, 97
 BEELITZ, Klaus 36, 96-99, 129, 130, Abb. 22, 26, 80, 85
 BEETHOVEN, Ludwig van 99
 BEJART, Maurice 83 99
 BENESH, Joan und Rudolf 19
 BERG, Bernd 98
 BERIOZOFF, Nicholas 98
 Berliner Ballett, siehe: Deutsche Oper Berlin
 BESSOBRASSOVA, Marika 80
 BINDER, Ludwig (Photograph) 129, 130
 BIRKMEYER, Michael 96
 BJØRN, Dinna 129, Abb. 13
 BLAIR, David 97
Blumenfest von Genzano 57, 71, 96, 129, Abb. 36
 BOJARTSCHIKOV, Nikolai 71, 98
 Bolschoi Ballett und Theater 5, 31, 81
 BORKOVSKY (Choreograph) 98
 BORTOLUZZI, Paolo 96, 129, Abb. 21
 BOSL, Heinz 14, 36, 55, 71, 72, 96-98, 129, 130, Abb. 49, 69, 70
 BOURNONVILLE, August 23-25, 57, 58, 71, 96, 97, 99, 117
- BRAUNSWEG, Julian 57, 80
 BREUER, Peter 55, 67, 70-72, 96-99, 129, 130, Abb. 47, 51, 68
 BRUHN, Erik 58, 96
 BUHS-REMMLER, Ilse (Photographin) 129, 130
 BUTLER, Charlotte 129, Abb. 33
- CARTER, Jack 98
 CHATSCHATURJAN, Aram 32, 99
 CHAUVIRE, Yvette 35, 46
 CHOPIN, Fryderyk 96
Cinderella 89, 99, 130, Abb. 54, 77, 78
 CLARKE, Paul 99
 CLIFFORD, John 98
 COHEN, Frederic 99
 Coliseum Theater in London 58, 81
Concerto 36, 96
Coppelia 71, 72, 82, 89, 98, 129, 130, Abb. 48 u. 67
 CORALLI, Jean 48, 97
Corsaire, Le 98
 Covent Garden Theater 22
 CRAGUN, Richard 55, 97, 129, Abb. 50
 CRANKO, John 14, 71, 97-99, 129, Abb. 50
 CRONER, Harry (Photograph) 130
 CULLBERG, Birgit 23, 99
- DAMIANOV, Konstantin 32, 36
 Dänischer Statistenverein 26, 129, Abb. 17
 DANTZ, Detlef 129
Daphnis und Chloé 83, 89, 99, 130, Abb. 55 u. 56
 DAUBERVAL, Jean 99
 DAVIS, Mike (Photograph) 129
 DEEGE, Gisela 35
 DELIBES, Clément Léo 98
 DELVEDEZ, Edouard 97
 DENARD, Michael 97
 Deutsche Oper Berlin und sein Ballett 26, 34-37, 46, 55, 70, 72, 81-83, 93, 96-99, 129, 130, Abb. 30, 45
 DOLIN, Anthony 57, 96
 DOMINIC, Zoë (Photographin) 129
Donizetti Variations 95
Don Juan 95

- Don Quijote* 58, 72, 98
Dornröschen 35, 36, 44, 58, 83, 89, 95, 96, 129, Abb. 1, 19, 29
 DOSTOJEWSKI, Fjodor 21
 DOSZA, Imre 80, 97-99, 130, Abb. 54
 DRIGO, Riccardo 98
 DUBOIS, Kalja 129, Abb. 32
 DUDINSKAJA, Natalia 43, 44, 129, Abb. 23
 DÜNHÖFT (Photograph) 129
 Düsseldorf Ballett (B. der Deutschen Oper am Rhein) 70, 96
 DYBDAL, Annemarie 31
- EGGERS, Karl 130, Abb. 91
 ELGAR (Komponist) 99
 ENGLUND, Sorella 24
 ENKELMANN, S. (Photograph) 129, 130
Episodes 35, 96
 ESQUÏVEL, George 97, 129
Etudes 25, 89, 95, 99, 129, Abb. 43
 EVDOKIMOV, Evdokim 6, 12-14, 16
 EVDOKIMOVA, Thora 6, 12-14, 16, 79, 93
- Fantasies* 36, 98, 130, Abb. 65
 FAY, Maria 20, 22, 129, Abb. 11
 Festival Ballet, siehe: London Festival Ballet
 Festival Ballet House 81
 Festival Hall, siehe: Royal Festival Hall
 Fernsehauftritte 25, 55, 95, 99
Feuervogel, Der 95, 99, 130, Abb. 85
Fille Mal Gardée, La 72, 99, 130, Abb. 57, 83, 84
 FLINDT, Flemming 23, 97, 98
 Florenzer Ballett 96
 FOKINE, Michael 96, 98
 FONTEYN, Margot 16, 22, 35, 72
 FRACCI, Carla 96
Fräulein Julie, siehe: *Miss Julie*
 FREDERIK IX. (dänischer König) 24, 80
- GADE, N.W. 97
 Garderoben in verschiedenen Theatern 25, 81
 GAUTIER, Théophile 21, 46, 110, 118
 GEHRING, Paul (Zeichner) 90, 130
 GEITEL, Klaus (Kritiker) 26, 93, 102, 113, 124, 127
Geist der Rose, Der (Le Spectre de la Rose) 58, 89, 98
 GELVAN, Vladimir 55, 72, 80, 97-99, 130, Abb. 61, 75, 76, 79, 84, 88, 89, 90
 GERBL, Erna (Ballettmeisterin) 13
Geschichte vom Soldaten 36, 97, 129, Abb. 27
Giselle 31, 43, 46-48, 55, 56, 58, 67, 69, 71, 80, 89, 93, 95, 97, 129, 130, Abb. 3, 4, 25, 28, 29, 31-34, 37, 64, 87, 88
 GLASUNOV, Alexander 44, 98
 GOBE, D. 96
- GOBERT, Boy 36
 GODUNOV, Alexander 5, 55, 80, 97, 129, Abb. 33
 GOEBEL, Gerhard 93
 Göteborger Ballett 96, 97
 GORSKY, Alexander 98
 GRAHN, Lucile 70
 GRASS, Günter 36, 38
Greening 83, 89, 99, 130, Abb. 82
 GREY, Beryl 16, 58, 67, 97
 GRISI, Carlotta 70
 GRIGOROVITSCH, Juri 99
Grüne Tisch, Der 82, 89, 99
 GSOVSKY, Tatjana 34, 98
 Guildhall School of Music 22
- HAGEN-GROLL, Bettina 94
 HALL, Fernau (Kritiker) 58
 HASSE, O.E. 36
 HAYDEE, Marcia 70, 82
 HEINE, Heinrich 46
Helios 25, 95
 Helsinki Ballett 97
 HELSTED, E. 96, 97
 HENZE, Hans Werner 99
 HERBETH, Lilo 129, Abb. 20
 HERTEL, Peter L. 99
 HERUTH, Gerd 129, Abb. 20 u. 32
 HOFFMANN, E.T.A. 71
 HOLTZ, Christian (Photograph) 129
 HOLTZ, Maria 93
 HOLZ, Rudolf 96-98, 129, Abb. 26
 HOULTON, Loyce 80, 82, 99
 HUSSEIN von Jordanien 55, 129, Abb. 35
 HYND, Ronald 98, 99
- Idiot, Der* 21, 82, 99, 130, Abb. 62 u. 90
 JOHNSEN, John (Photograph) 130
 JOOSS, Kurt 83, 99
 IVANOV, Lev 43, 97, 98
- KÄGE, Jonas 96, 99, 129, Abb. 44
 KAPUSTE, Falco 96
 Kathleen Crofton Ballet 96, 97
 Kinderballett der Bayerischen Staatsoper 13-15
Kirmes in Brüggel, Die 23, 31, 95
 Kirov Ballett 5, 39, 43, 79, 97
 Kirov Ballettschule (Vaganova Institut für Choreographie) 43, 44
 KLEINERT, Hagen 93
 KLOBORG, Eva 129, Abb. 13
 KÖHLMER (Pianistin) 15

- Königlich Dänisches Ballett 23-26, 46, 80, 93, 95-98,
101, Abb. 13
Konservatorium 23, 58, 89, 95, 99
 KOSAK, Igor 130, Abb. 71
 KRANICH, Jürgen (Photograph) 129, 130
- LABAN, Rudolf von 19
 LABIS, Attilio 72, 79, 97-99, 129, 130, Abb. 52 u. 73
 LAERKESEN, Anna 24
 LANDER, Harald 25, 99
 LEMAITRE, Jules 4
 Leningrader Ballett, siehe: Kirov Ballett
 LIFAR, Serge 72
 LOEBER, Vivien 130, Abb. 81
 LOGGENBURG, Detlef von 99
 London Festival Ballet 16, 22, 55, 57-59, 62, 64, 79-83,
96-99, 129
 LØVENSJOLD, Hermann 58, 97
 LÜDERS, Adam 31, 32
 LUDWIG, Ferdinand und Hedwig 2
 LUIPART, Marcel 96
 LUMBYE, Hans 97
- MACMILLAN, Kenneth 34-37, 96, 97
 MADSEN, Egon 96
 MAKAROVA, Natalia 5, 22, 44, 48, 55
 MALLARME, Stéphane 21
 MALLEK, Peter 96
 MANEN, Hans van 82, 99, 130, Abb. 55
 MARKOVA, Alicia 57, 96
 MARKS, Bruce, 97, 98
 MARTINS, Peter 25, 26, 96, 129, Abb. 16
 MARTINU, Bohuslav 99
 MAY, Pamela 21
 MAZILIER, Joseph 97, 98
 MCCOMBIE, Kenneth 99
 MEEHAN, John 99
 MEISTER, Hans 80, 97, 129, Abb. 24
 MERRIFIELD, Tom (Bildhauer) 61, 119, 129
 Metropolitan Opera in New York 5, 80
 MINKUS, Ludwig 96-98
Miss Julie 82, 90, 95, 99
Mondrentier 95
Monotones 36, 97, 129, Abb. 26
 Moskau, Internationaler Wettbewerb in 31, 32, 43, 46,
129, Abb. 18
 MOZART, Wolfgang A. 14
 Münchener Ballett (B. der Bayer. Staatsoper) 97, 98,
siehe auch: Kinderballett der Bayer. S.
Musketiere, Die Drei 95
 MYDTSKOV, Rigmor (Photograph) 129
- NAGY, Ivan 55, 97
Napoli 23, 25, 95, 97, 129, Abb. 13
 NEARY, Patricia 80
 NIGGEMEYER, Elisabeth (Photographin) 13, 14, 129
 NORDHEIM (Komponist) 99
 Nordisk Pressefoto 129
 NUREJEV, Rudolf 5, 22, 36, 44, 46, 55, 72, 80,
81, 96-99, 129, 130,
Abb. 35, 86, 87
Nußknacker, Der 44, 58, 72, 89, 98, 130, Abb. 9 2
- Onegin* 71
Opus 5 83, 99
- PANOV, Valery 44, 82, 99
 PAPUTZI, Dimitri 80
Paquita 97
 PARES, José 98, 99, 130, Abb. 83
Pas de Quatre 80, 96
 PAULLI, Holger Simon 97, 99
Pelleas und Mélisande 72, 98, 129, Abb. 47
 PERROT, Jules 48, 96, 97
 PETERS, Hannelore 130, Abb. 65
 PETIPA, Marius 35, 43, 44, 96-98
Petruschka 95, 98, 130, Abb. 80
 PINERO, Alfonso 129, Abb. 48
 PLISSETZKAJA, Olga 46
 PREOBRJENSKAJA, Maja 46
 Pressekritiken 32, 35, 47, 55, 56, 58, 68, 70
 PRINZESSIN MARGARET von England 55
 PROKOFIEFF, Sergej 98, 99
 PUGNI, Cesare 96
- RACHMANINOV, Sergej 25, 96
 RAMUZ, Charles F. 36
 RANGSTRÖM, Ture 99
 RAVEL, Maurice 99
Raymonda 44, 72, 89, 98, 129, 130, Abb. 2, 52, 72
 REIMANN, Aribert 96
 REINHOLM, Gert 34, 35, 46, 70, 116, 129, Abb. 46
 RHODES, Lawrence 99
 RIISAGER, Knudage 99
 ROLAND, David 130, Abb. 89
Romeo und Julia 21, 71, 89, 98, 130, Abb. 71
 ROSEN, Elsa Marianne von 25, 32, 80, 96
 ROUND, Roy (Photograph) 129, 130
 Royal Ballet 16, 23, 35
 Royal Ballet School 16, 21, 22, 129, Abb. 10
 Royal Festival Hall 58
 RYBERG, Flemming 97

- Sacre du Printemps, Le* 95
 SAEGER, Willi (Photograph) 129, 130
 Sadler's Wells Ballet 16
 SAINT LEON, Arthure 98
Sanguine Fan 72, 89, 99
 SATIE, Erik 36, 97
 SCHAUFUSS, Frank 25, 31, 96
 SCHAUFUSS, Peter 25, 31, 55, 58, 72, 96, 97, 99, 129,
 Abb. 43 u. 81
 SCHÖNBERG, Arnold 98
 SCHOSTAKOVITSCH, Dimitri 36, 96, 99
 SCHÜTZ, Claus 32
 SCHUKER, Theodore 94
 SCHWAARZ, Heidrun 130, Abb. 89
Schwanensee 5, 31, 43, 44, 58, 67-69, 89, 95, 97, 129, 130,
 Abb. Titelblatt, 14, 40, 45, 49, 63, 68-70,
 73, 74
 SEEFELNER, Egon 70, 129, Abb. 46
 SERGEJEV, Konstantin 43
 SEYMOUR, Lynn 22, 35, 82
 SHAKESPEARE, William 21, 108
 SHETA, Reda 96, 98, 99, 130, Abb. 56, 62
 SIMONE, Kirsten 24, 26
Sinfonie in C 35, 36, 89, 95, 97
 SKEAPING, Mary 55, 58, 96, 97
 SOUTHERN, Donald (Photograph) 129
Spartacus 99
Spectre de la Rose, Le siehe: *Geist der Rose*
 SPESSIVTZEVA, Olga 6, 44, 55
Sphinx 83, 99, 129, Abb. 44
 STEVENSON, Ben 96
 Story Press 129, 130
 STRAWINSKY, Igor 36, 96, 98, 99
 Stuttgarter Ballett 71, 96, 97
Sylphide, La 58, 95, 97, 129, 130, Abb. 42 u. 68
Sylphides, Les 58, 80, 89, 96, 130, Abb. 81
- TAGLIONI, Maria 70
 Tanznotation 19, Abb. 10
 TARAS, John 98
 TAUBERT, Karl-Heinz 93
 TERABUST, Elisabetta 96
 TESCHMACHER-COLEMAN, Diana 94
 TETLEY, Glen 83, 99
Theme and Variations 89, 99
 TIPPET, Clarke 96
Tod und der Soldat, Der (Gavotte) 31
Traumbilder 95
 TRIMMER, John 58, 96
Tristan 82, 90, 99, 130, Abb. 59, 61, 89
 TROFIMOVA, Natascha 14
 TSCHAIKOVSKY, Peter 44, 68, 96-99
Tschaikovsky Concert (Ballet Impérial) 98
 TUDOR, Antony 55, 96, 97
- ULANOVA, Galina 32
- VAGANOVA, Agrippina 44
 VALERY, Paul 4, 115
 VALOIS, Ninette de 16
Valse, La 82, 89, 99, 130, Abb. 75
 Varna, Internationaler Wettbewerb in 31, 32, 36, 46, 129,
 Abb. 18
 VAZEM, Jekaterina 43
Ventana, La 23, 95
 Verband der Kritiker in Deutschland 70
 VERNON, Konstanze 70
Vogelscheuchen, Die 36, 96, 129, Abb. 22
 VOLKOVA, Vera 25, 44
- WALKER, Richard 61, 129
 WALTER, Erich 96, 98
 WALTON, Jennie (Photographin) 129, 130
 WEBERN, Anton von 36, 96-99
 WERNER, Erik 29, 129
 WILLER, Gundolf 36, 97, 129, Abb. 27
 WILLIAMS, R. Vaughan 36, 98
 WRIGHT, Peter 71, 97
- ZICHICHI, Antonio 55
 Züricher Ballett 98

Index für auswärtige Auftritte

- Australien 22, 80, 97, 98
 Bonn 97
 Brüssel 22
 Buenos Aires 80, 97
 Budapest 80, 97
 Düsseldorf 70
 englische Provinzstädte 58, 89
 Florenz 22
 Genf 72, 80
 Göteborg 80
 Hamburg 97
 Helsinki 80, 97
 Israel 80, 97
 Johannesburg 72, 98
 Kopenhagen, siehe: Königlich Dän. Ballett
 Lausanne 98
 London, siehe: London Festival Ballet

Los Angeles 6
Ludwigshafen 97
Mailand 79, 98
Madrid 22
Mexico 96
Minneapolis 80, 99
Monte Carlo 72, 79, 80
München 70
New York 6, 22, 80, 97, 99
Nizza 22
Oslo 79
Palermo 79
Paris 22, 72, 80, 98
Peking 6, 80
Rußland 79, 97-99
San Francisco 6
Santiago de Chile 80
São Paulo 80
Stuttgart 22, 71
Tokio 11, 80, 98
Washington, DC.6, 80, 97, 99
Zürich 22, 98