

BALLETT
AM RHEIN



ONE AND OTHERS

CHRISTOPHER WHEELDON, DEMIS VOLPI UND SHARON EYAL





ONE AND OTHERS

POLYPHONIA

Choreographie: Christopher Wheeldon

Musik: György Ligeti

Kostüme: Holly Hynes

Licht: Mark Stanley

Uraufführung am 04. Januar 2001, New York City Ballet

ONE AND OTHERS

Choreographie: Demis Volpi

Musik: Christos Hatzis

Kostüme: Thomas Lempertz

Licht: Claudia Sánchez

Uraufführung am 13. August 2015, Ballet Nacional de Sodre, Uruguay

SALT WOMB

Choreographie: Sharon Eyal und Gai Behar

Musik: Ori Lichtik

Kostüme: Rebecca Hytting, Sharon Eyal, Gai Behar

Licht: Alon Cohen

Uraufführung am 22. September 2016, Nederlands Dans Theater, Den Haag

Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

Spielzeit 2021/22

Premiere am 02. April 2022 im Opernhaus Düsseldorf

Premiere im Theater Duisburg am 30. April 2022

ONE

2

EINFÜHRUNG

04

CHRISTOPHER WHEELDON ÜBER SEINE
ARBEIT MIT DER MUSIK LIGETIS

08

ZUR MUSIK VON „POLYPHONIA“

10

PRODUKTIONSFOTOS „POLYPHONIA“

12

INTERVIEW MIT DEMIS VOLPI
ÜBER „ONE AND OTHERS“

18

PRODUKTIONSFOTOS „ONE AND OTHERS“

21

SHARON EYAL ÜBER IHRE ARBEIT /
COLLAGEN VON JANA BAUCH

26

BIOGRAPHIEN

36

NACHWEISE UND IMPRESSUM

44

ONE

4

EINFÜHRUNG

DIE DREI STÜCKE DES ABENDS SIND SCHATTIERUNGEN UM EIN BEKENNTNIS, VARIATIONEN UM EIN THEMA: DIE LIEBE ZU VIRTUOSITÄT UND TECHNIK UND DIE DAMIT EINHERGEHENDE PRÄZISION DER AUSFÜHRUNG.

POLYPHONIA

Für Christopher Wheeldon (*1973) ist das klassische Ballett ein bleibender Bezugspunkt. Der britische Choreograph, den eine langjährige künstlerische Zusammenarbeit mit dem Royal Ballet verbindet, wird aktuell besonders für seine abendfüllenden narrativen Ballette gefeiert. Wheeldon hat allerdings auch eine abstrakt orientierte, neoklassische Vergangenheit: In den 1990er Jahren tanzte er beim New York City Ballet und begann nebenbei, für die Compagnie zu choreographieren. Wenig später wurde er zum Hauschoreographen ernannt und schuf einige prägende Arbeiten - allen voran „Polyphonia“ (2001), das mittlerweile als moderner Klassiker im Ballettrepertoire gilt. In neoklassisch schlichter Manier ergibt sich alles aus den verstörend klaren, beinahe dreidimensional wirkenden Klavierkompositionen des ungarischen Komponisten György Ligeti (1923-2006). Die zehn Episoden sind ein Spiel mit Struktur und Formation, zeugen aber auch von einer extremen Lust an technischer Virtuosität, kreativer Verkomplizierung und überraschendem Humor. Während die erste Nummer eher rational, beinahe mathematisch erschlossen daherkommt, zeigt das darauffolgende Pas de deux eine tiefe, aber ganz undramatische, weil formschöne Emotionalität, wie wir sie aus den Balletten George Balanchines kennen. Die vier Paare treten zu Beginn und am Schluss als Gruppe auf und werden im Verlauf des Stücks in verschiedensten Konstellationen in ihren jeweiligen Eigenheiten portraitiert. Dabei hat Wheeldon, der laut eigener Aussage nie ein guter Tanzpartner war, besonders das Partnern in „Polyphonia“ zu einer meisterhaft symbiotischen Disziplin gemacht. Besonders die mit dieser Choreographie beginnende, langjährige Zusammenarbeit mit Wendy Whelan und Jock Soto, den beiden damaligen Principal Dancers des New York City Ballet, hat es ihm ermöglicht, Risiken einzugehen und in seinem choreographischen Zugang unvorhergesehene Abzweigungen zu nehmen. Er variiert die üblichen Funktionsweisen von Hebungen und Balancepunkten, lässt die Körper beinahe architektonisch gedachte Schrägen und Winkel bauen, faltet und drapiert sie kunstvoll im Dialog mit der Musik. Dabei organisiert Wheeldon die oft anarchisch anmutende Musik Ligetis und macht sie unmittelbar zugänglich.

ONE AND OTHERS

Inspiziert durch eine Holzskulptur der bildenden Künstlerin Louise Bourgeois hat Demis Volpi „one and others“, das Stück, das dem dreiteiligen Abend seinen Titel gibt, 2015 für das Ballet Nacional de Sodre in Uruguay kreiert. Zu einem Streichquartett des zeitgenössischen griechisch-kanadischen Komponisten Christos Hatzis (*1953) ist eine ganz unmittelbar emotionale Arbeit entstanden, in der die zehn Tänzer*innen Zustände des Miteinanders verhandeln. So roh und archaisch diese Zustände in ihrem Ursprung auch sein mögen - die Sprache, in der sie sich artikulieren, ist definiert und präzise. Spitzentanz gehört in dieses Vokabular wie der Flügel zum Vogel und wird hier vielfältig interpretiert: als schneidend klarer Ausdruck einer inneren Beschaffenheit, als perkussives Werkzeug, als elektrisierende Kraft, als unsicheres Zögern. Das Spektrum und die Wirkungskraft dieser Sprache drückt sich besonders in der Tänzerin aus, die sich ganz zu Beginn des Stücks selbst eine sehnsuchtsvolle Umarmung schenkt. Sie ist es auch, die im dritten Satz wie eine Bienenkönigin von den fünf Tänzern in komplexer Partnerarbeit umschwärmt wird. Ihre Füße werden auf Händen getragen, sie wird geführt, gefangen, beinahe nicht mehr losgelassen, und doch gibt sie die Richtung vor. Volpi hat eine mysteriöse Welt geschaffen, in der sich die Tänzer*innen suchen und finden, in der sie als Gemeinschaft existieren und sich gleichzeitig daran abarbeiten, etwas Eigenes zu sein. Die mit ihnen atmenden Lichtkegel markieren Räume und Zwischenräume, Übergänge und Grenzen, und ermöglichen so das Spiel mit Präsenz und Absenz. Wir sehen und errahnen Menschen, die sich mal entziehen und mal maximal einander hergeben. Dabei wird man den Eindruck nicht los, dass hier wirklich etwas auf dem Spiel steht, dass mit jedem Schritt etwas gesagt wird, das alles verändern könnte. Risiko liegt in der Luft, ein physisches Flirren, eine aufgeladene Atmosphäre wie ein Gewitter, das sich zusammenbraut. So sind die Körper ständig unter Spannung, die Hebungen riskant und viele der choreographierten Kombinationen bewusst „on the edge“. Diese poetische Dramatik wird durch die Musik getragen und potenziert. Das Streichquartett Nr. 1 („The Awakening“) von Christos Hatzis schenkt dem Abend eine Klanglandschaft, die eben jene flirrenden, geheimnisvollen Räume öffnet. Neben den stark melodischen Anteilen und den schwarmhaft surrenden analog erzeugten Effekten, gibt es Sound-Einspielungen von Kehlkopfesang kanadischer Inuit und Geräusche von Lokomotivmotoren. Referenzen, mit denen Hatzis auf persönlicher Ebene etwas verbindet. Als er das Streichquartett 1994 komponierte, stieg die Suizidrate der jungen kanadischen Inuit alarmierend an, was ihn sehr beschäftigte - und die Dringlichkeit erklärt, die diese Musik verkörpert. Die Lokomotivgeräusche reichen als prägende Erinnerung in seine frühe Kindheit zurück, in der sein Vater als Eisenbahningenieur in Griechenland arbeitete und die lauten Maschinen und der klare Rhythmus der Räder einen bleibenden Eindruck bei ihm hinterließen. Für Hatzis ist diese Komposition - und das kulminiert für ihn besonders in der Solo-Cello Melodie - eine „musikalische Affirmation meines Glaubens an das Göttliche und seine Fähigkeit, Balance zu finden, Lösungen und Einfachheit inmitten der überfordernden Komplexität, die wir über uns selbst und die anderen gebracht haben.“

SALT WOMB

Der Stil der israelischen Choreographin Sharon Eyal (*1971) beruht auf der von Ohad Naharin in den letzten 20 Jahren entwickelten Bewegungssprache und Lehrmethode, die er Gaga nennt. Dabei geht es viel ums Spüren, um eine erweiterte Körperwahrnehmung und Selbsterfahrung - und darauf aufbauend ergibt sich die intuitive Verbindung zu den Anderen. Sharon Eyal hat auf der Grundlage dieser Technik eine eindrückliche Bühnensprache entwickelt, die die Intensität der Selbsterfahrung ins Extreme treibt. Nachdem sie ganze 18 Jahre lang in der berühmten zeitgenössischen Batsheva Dance Company getanzt hatte und schon währenddessen für die Compagnie choreographierte, wurde sie dort zunächst Hauschoreographin, bevor sie 2013 gemeinsam mit ihrem langjährigen künstlerischen Partner Gai Behar ihre eigene Compagnie gründete. L-E-V, der Name der Compagnie, bedeutet auf Hebräisch „Herz“ - und es ist der Puls, der Beat aus den Tiefen des Innersten, roh und fragil und gleichzeitig unaufhaltsam stark, der ihre Choreographien durchblutet und uns unmittelbar berührt. Die Arbeit „Salt Womb“, die sie 2016 für das Nederlands Dans Theater kreiert hat, nimmt uns mit ins Innere: Ritual und Rausch als Leuchten aus der Dunkelheit. In ihrer ganz eigenen, unheimlich anmutenden Bewegungssprache aus grotesk verkrümmten, repetitiv disziplinierten Körpern, baut Eyal verstörend schöne Merkwürdigkeiten und Trancezustände, die uns nicht mehr loslassen. Die elektronische Musik von Ori Lichtik, die originär für diese Choreographie entstanden ist, besteht aus sich wiederholenden, hämmernden, industriell maschinenhaft klingenden Elementen und einem rhythmischen Clubsound, der sich als pulsierender Grundton durch die Arbeit zieht. Die ursprünglich für neun Tänzer*innen konzipierte Choreographie wurde für das Ballett am Rhein auf eine Größe von 17 Tänzer*innen erweitert, was den Eindruck einer verschworenen, ganz in sich gekehrten Gemeinschaft noch verstärkt. Etwas Unerklärliches, fast Unheimliches haftet dieser Gruppe an, in der es - typisch für die Arbeiten von Eyal - fast kein Partnering gibt, sondern nur die Dynamiken der Gruppe als zusammengehöriger Schwarm, aneinandergeschmiegt, auseinanderdriftend und individuell herauslösend. In der Wiederholung der Bewegungssphrasen entstehen Momente von betörender Banalität und ritualhaft aufgeladene Szenen, die sich selbst in einen Strudel aus absolutem Rausch, absoluter Kontrolle und unendlicher Verausgabung ziehen. //

POLYPHONIA

8

SKULPTURALE MUSIK

DER CHOREOGRAPH CHRISTOPHER WHEELDON HAT DREI
BALLETTES ZUR MUSIK VON GYÖRGY LIGETI KREIERT:
„POLYPHONIA“ (2001) UND „MORPHOSIS“ (2002) FÜR DAS
NEW YORK CITY BALLET UND „CONTINUUM“ (2002) FÜR
DAS SAN FRANCISCO BALLET. IN EINEM INTERVIEW MIT PIA
CATTON VON THE NEW YORK SUN BESCHREIBT WHEELDON
2006, WIE ER MIT DER MUSIK DES UNGARISCHEN KOM-
PONISTEN GEARBEITET HAT.

Vieles in Ligetis Werk hat einen mysteriösen Ton. Wie hat Sie das beim Kreieren der Choreographie beschäftigt?

Es ist sehr skulpturale Musik. Zwischen den Noten bleibt viel Zeit zum Arbeiten. Ein Teil der Schönheit seiner Musik liegt am Ende der Akkorde.

Wann haben Sie seine Musik zum ersten Mal gehört?

Als ich Klavierspielen lernte, spielte ich eines seiner Klavierstücke. An der Royal Ballet School mussten wir alle ein Instrument lernen. Ich glaube, es wurde mir zugeteilt.

Hatten Sie Freude daran?

Nicht mit 11 Jahren. Es kam mir ein wenig zu dissonant und atonal vor. Erst als ich mit der Arbeit an „Polyphonia“ begann, konnte ich mich mit dieser Musik verbinden.

Was hat Sie als Choreograph zu seiner Musik hingezogen?

Sie hat eine großartige musikalische Form. Es ist sehr deskriptive Musik. Viele seiner Stücke gelten wegen der Überlagerung von Melodien als polyphon, weshalb ich das Ballett „Polyphonia“ genannt habe.

Wie ist die Musik für dieses Ballett aufgebaut?

Es ist eine Reihe von Klavierstücken. Sie decken das Spektrum seines Klavierrepertoires ab, von den einfachen Hochzeitstänzen bis zur „Musica Ricercata“. Ich habe

auch ein paar seiner Etüden verwendet. Es gibt ein Stück aus „Eyes Wide Shut“, das ich für das Pas de deux zwischen Jock Soto und Wendy Whelan ausgewählt habe.

Wie hat sich der Probenprozess von der Musik zur Choreographie entwickelt?

Beim ersten Hören fand ich die Musik interessant, aber ich war mir nicht sicher, wohin ich damit wollte. Ich hatte keine Zeit, die Musik besonders gut kennenzulernen bevor wir anfangen, daran zu arbeiten. Die Melodien überkreuzen sich und leiten schließlich die Choreographie.

Hören Sie Ligeti zum Vergnügen?

Ich höre mir nicht oft die Musik an, zu der ich choreographiere. Wenn ich seine Musik einem Publikum beschreibe, das damit nicht vertraut ist, beispielsweise im Rahmen eines Gesprächs vor der Aufführung, erkläre ich, dass dies keine Musik ist, die man am Ende des Tages mit einem Glas Wein genießen kann. Es geht mir vielmehr darum, wie Tanz zeitgenössische Musik entmystifizieren kann. //

MUSIK ZU „POLYPHONIA“

I. „Désordre“ aus:

Études pour piano, premier livre, 1985

II. „Arc-en-ciel“ aus:

Études pour piano, premier livre, 1985

III. „No. 4 Tempo di Valse“ aus:

Musica Ricercata, 1951-53

IV. „Invention“, 1948

V.No.8 „Vivace energico“ aus:

Musica Ricercata, 1951-53

VI.No.2 „Hopp ide tisztán“, aus:

Drei Hochzeitstänze, 1950

VII.No.7 „Cantabile molto legato“ aus:

Musica Ricercata, 1951-53

VIII.No.3 „Allegro con spirito“ aus:

Musica Ricercata, 1951-53

IX.No.2 „Mesto, rigido e cerimoniale“ aus:

Musica Ricercata, 1951-53

X. „Capriccio No.2 - Allegro robusto“ aus:

Due Capricci, 1947

Der Klangeindruck einer wunderbar ordentlich komponierten Unordnung entsteht durch zwei Techniken oder Methoden, mit denen Ligeti arbeitete. Einerseits durch die Mikropolyphonie, bei der es sich um eine stark verdichtete Polyphonie, also Vieltimmigkeit handelt, deren einzelne, unabhängige und differenziert ausgearbeiteten Stimmführungen miteinander verwoben werden. Andererseits durch die sogenannte Phasenverschiebung, die der Komponist folgendermaßen erklärt: „Wie zwei Läufer, die gleichzeitig laufen, und der eine bleibt ein bisschen zurück. Aber dann ist der zurückgebliebene Läufer wieder gleichauf mit dem anderen, sodass es wieder eine Koinzidenz und grundsätzlich diese Unordnungs-Ordnungs-Strukturen oszillieren.“ //





links: Simone Messmer, Daniele Bonelli

rechts: Simone Messmer, Daniele Bonelli, Marié Shimada, Orazio Di Bella, Charlotte Kragh, Gustavo Carvalho, Lara Delfino, Rashaen Arts



links: Marié Shimada, Orazio Di Bella
rechts: Simone Messmer, Daniele Bonelli





links: Lara Delfino, Rashaen Arts
rechts: Simone Messmer, Daniele Bonelli



WENN ICH EHRLLICH BIN...

INTERVIEW MIT DEMIS VOLPI
ZU „ONE AND OTHERS“

Du hast „one and others“ 2015 für das Ballet Nacional de Sode in Uruguay kreiert. Welche Verbindung hast du zu dieser Compagnie und wie ist es zu diesem Auftrag gekommen?

2015 war ich schon seit zwei Jahren Hauschoreograph am Stuttgarter Ballett und habe von Julio Bocca, dem Ballettdirektor in Montevideo, die Einladung bekommen, ein Stück für seine Compagnie zu kreieren. Die einzige Bedingung war, dass ich gerade einmal zweieinhalb Wochen Zeit hatte für den Kurationsprozess. Hier am Ballett am Rhein haben wir das Stück innerhalb von knapp vier Wochen einstudiert - man kann sich also vorstellen, dass ich damals ordentlich unter Zeitdruck stand. Zum Glück bin ich dort auf eine sehr inspirierende Gruppe von Tänzer*innen gestoßen und die Zusammenarbeit hat meine Produktivität definitiv beflügelt.

Die Musik, zu der Du kreiert hast, ist ein Streichquartett des griechisch-kanadischen Komponisten Christos Hatzis. Wie bist du auf ihn oder seine Musik gestoßen?

In Stuttgart gibt es einen ganz besonderen Musikladen, „Einklang“ heißt der, und von diesen Läden gibt es leider nur noch sehr wenige. Ich hab dort immer angerufen und meinen Besuch angekündigt und erzählt, wonach ich auf der Suche bin - also beispielsweise nach einem Stück mit einer kleinen Streicherbesetzung oder mit Blasorchester und nur 15 Minuten lang oder etwas extrem rhythmisch oder oder oder. Dann wurden eine Menge CDs im Vorfeld für mich rausgesucht und zusammengestellt und ich hab dann den Tag in der Kabine im Laden damit verbracht, diese Musik durchzuhören. Und das habe ich sehr regelmäßig gemacht. So bin ich irgendwann auf „The Awakening“, also das Streichquartett von Christos Hatzis gestoßen, den ich als Komponisten gar nicht kannte. Was mir besonders gut daran gefällt, ist dass zu dem emotionalen Grundton der Streicher eine zusätzliche Soundebene abläuft, nämlich einerseits sehr spezifische Geräusche und andererseits Einspielungen von Kehlkopfgesang verschiedener Inuit aus Kanada.

Der Titel Deiner Choreographie ist einem Kunstwerk entlehnt - was hat es damit auf sich?

„One and others“ ist eine vergleichsweise kleine Skulptur von Louise Bourgeois. Ich bin dieser beeindruckenden Künstlerin zunächst in Paris über ihre „Mamans“, diese riesigen Spinnen begegnet und habe mich sehr in ihre Räume vertieft. In der weiteren Auseinandersetzung mit Bourgeois habe ich dann diese Skulptur entdeckt, die sie 1955 aus Holz gefertigt hat. Die Arbeit stellt eine Gruppe von monolithischen Elementen dar, die eine ähnliche Form, aber doch eine individuelle Gestaltung haben. Diesen Gedanken von „One and others“ choreographisch auf eine Gruppe von Tänzer*innen zu übertragen, fand ich spannend. Zum zweiten Satz des Streichquartetts habe ich eine greifbare Übersetzung dieses Prinzips versucht, indem die fünf Paare letztendlich dasselbe choreographische Material tanzen, aber individuell ausführen.

Ist diese Form der Inspiration etwas gewesen, das Du mit den Tänzer*innen geteilt hast oder war es in dem Fall eher eine persönliche Auseinandersetzung, die nur für Dich stattgefunden hat?

Das war ganz klar ein Bild für mich selbst. Die Herangehensweise im Studio lief eher über Schritte, Form und Bewegungsqualität. Ein bisschen erinnert es mich an Bildhauerei. Die ursprüngliche Inspiration wird dann zu einer Aufgabe oder zu einem Impuls, der einem hilft, einen Anfang zu finden und Entscheidungen im Probenprozess zu treffen. Zu Beginn der Proben hat man ja nur die Tänzer*innen und einen leeren Raum.

Auch die Zusammenarbeit mit der Lichtdesignerin Claudia Sánchez hat Dich sehr inspiriert...

Claudia hat für diese Choreographie vorgeschlagen, dass das Licht in Form von Lichtkegeln mittantzt und zu einem beinahe lebendigen, amöbenhaften Organismus wird. Das Licht nimmt also Teil, funktioniert hier sehr plastisch und eigenständig, entzieht sich sogar, wodurch der Eindruck von Gefahr entsteht - die Gefahr, ins Nichts zu treten. Das erzeugt eine ziemliche Spannung, weil das Licht zum Mitspieler wird.

Ein weiterer und für diese Arbeit unverzichtbarer Mitspieler in deiner Choreographie ist der Spitzenschuh. Was bedeutet Spitze für Dich?

Ich finde, wenn man über Ballett spricht, gehört der Spitzenschuh einfach dazu. Viele Bewegungen können - technisch gesehen - eigentlich nur auf Spitze wirklich sinnvoll ausgeführt werden. Das hat etwas mit der Stellung der Hüfte und dem Schwerpunkt des Körpers zu tun. Ohne Spitze muss der Körper die dadurch entstehende leichte off-Balance unter Aufbringung von viel mehr Energie ausgleichen. Obwohl die Tradition weit zurückreicht, sind die Möglichkeiten des Spitzenschuhs meiner Meinung nach noch lange nicht ausgeschöpft - und natürlich kann Spitze sehr zeitgenössisch verwendet werden. Wir recherchieren weiter, lernen dazu, der Schuh verändert sich, die Technik verändert sich, die Körper verändern sich. In „one and others“ gibt es zwischen dem zweiten und dem dritten Satz einen choreographischen Moment, in dem die Spitzenschuhe als Perkussionsinstrument

ingesetzt werden. Der Raum für die Interpretation dieser Kunstform und auch dieses „Werkzeugs“ ist immens.

Gab es weitere Themen, mit denen Du Dich damals auseinandergesetzt hast und die in die Arbeit eingeflossen sind?

Ein ziemlich persönliches Thema, ja. Wenn ich ehrlich bin, war es eine eher schwierige Zeit für mich. Diese Choreographie sollte meine letzte Arbeit werden. Zwischen 2012 und 2015 habe ich ziemlich viele Aufträge und Anfragen bekommen und habe den Fehler gemacht, den sehr viele Künstler*innen machen, nämlich zu wenig „nein“ zu sagen und zu viel anzunehmen. Ich war kurz vor der Kurationszeit von „one and others“ an einem Punkt angekommen, der sich sehr leer angefühlt hat und wollte alle Folgeaufträge absagen und mich beruflich eventuell sogar ganz neu ausrichten. Ich bin also ziemlich erschöpft in Uruguay angekommen. Aber als ich dann angefangen habe, mit der Compagnie zu arbeiten - und ich glaube, das sieht man dem Stück auch an, - hat das eine unglaubliche Freude und Kraft in mir wiederbelebt, die seitdem geblieben ist. Wenn ich mir die Choreographie heute anschau, sehe ich nicht nur Sehnsucht darin, sondern auch meine wiederentdeckte Verliebtheit in den Tanz. Für mich persönlich hat diese Arbeit also eine ganz besondere Bedeutung und es war mir sehr wichtig, ebendiese Choreographie hier am Ballett am Rhein, also mit meiner eigenen Compagnie zu zeigen, die mich so sehr inspiriert. //



Lara Delfino





links: Maria Luisa Castillo Yoshida, Nelson López Garlo
rechts: Lara Delfino, Pedro Maricato, Dukin Seo, Nelson López Garlo



links: Futaba Ishizaki, Tommaso Calcia
rechts: Lara Delfino, Dukin Seo



You can compare the feeling during
with your blood circulation. If it
in your body you are going to
die. You have to let it flow
all the time. When you are on
that high point you also don't
know if it is the most high
state that you can reach. When
I am looking for that high
point, I cannot reach it. Like
when I want to look good, I
don't look good. So I first
get high when I give up to
become high. All this
chemical processes come
through your body while you dance
~~is~~ is incredible. You definitely
get high but my basic goal is to stay

ing the performance
ood is stucked



ce
y these all the time.





„Meine Bewegungssprache sucht nach dem totalen Gefühl. Und das wichtigste dabei ist die Körperlichkeit. Eine Körperlichkeit, die ins Extreme geht und dabei zu einer so starken Emotion wird, dass man es gar nicht erklären kann. Außerdem liebe ich Technik - vor allem, wenn sich diese mit einer extremen Körperlichkeit und einer tiefen Emotionalität verbindet.“

/ SHARON EYAL

/ SHARON EYAL

Alles inspiriert mich - das Leben, Kunst, Kinder, Liebe. Inspiration existiert in jedem Moment. Ich liebe das Kino und ich liebe Musik, zwei Dinge, zu denen ich eine starke Verbindung habe. Ich kreierte durch meinen Körper. Die Bewegungen kommen von Innen heraus - ich kann gar nicht genau sagen, woher. Sie kommen einfach. Es fühlt sich an, als würde ich mich übergeben und dabei die Bewegungen hervorbringen. Und danach geht es ganz viel um die verschiedenen Ebenen oder Schichten: Nach der Improvisation nehmen die Tänzer*innen die Bewegungen auf und ich fange an, sie zu verändern und zu formen. Dann kommt die Ebene der gesamten choreographischen Komposition des Stücks...

/ GAI BEHAR

...und dann geht man zurück zur Ebene der Kreation, dann zurück zur Komposition des Stücks, dann zur Musik und wie die Musik die Komposition beeinflusst. Selbst das Kostüm kann die Choreographie beeinflussen.

/ SHARON EYAL

Was das Kostüm betrifft denke ich: je weniger man zeigt - weniger Farbe, weniger Material - desto mehr fühlt man. Ich liebe die Körper und die Herzen der Tänzer*innen und indem man diese sichtbar werden lässt, kommt das Individuum stärker heraus.

/ GAI BEHAR

Es geht darum, jede mögliche Ablenkung zu vermeiden, Ablenkung von der wahren Bedeutung dessen, was wir zeigen möchten. Die Tänzer*innen selbst sind so expressiv und voll von Bedeutung. Erst wenn man alles Überflüssige entfernt, bekommt man die saubere „netto“-Bedeutung der Bewegung.

/ SHARON EYAL

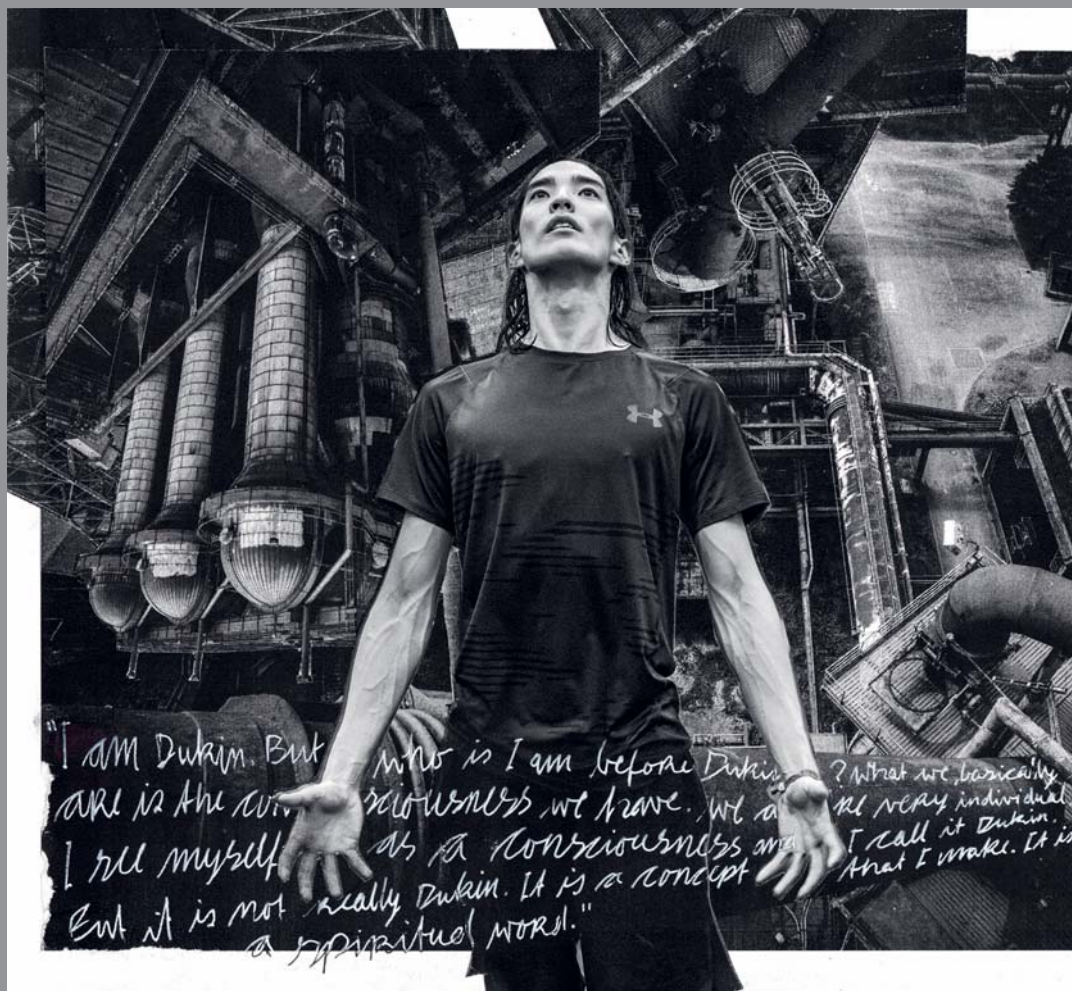
„Netto“ gefällt mir.

/ GAI BEHAR

Damit kann man sich nicht verstecken.

/ SHARON EYAL

Und man will sich ja auch nicht verstecken.



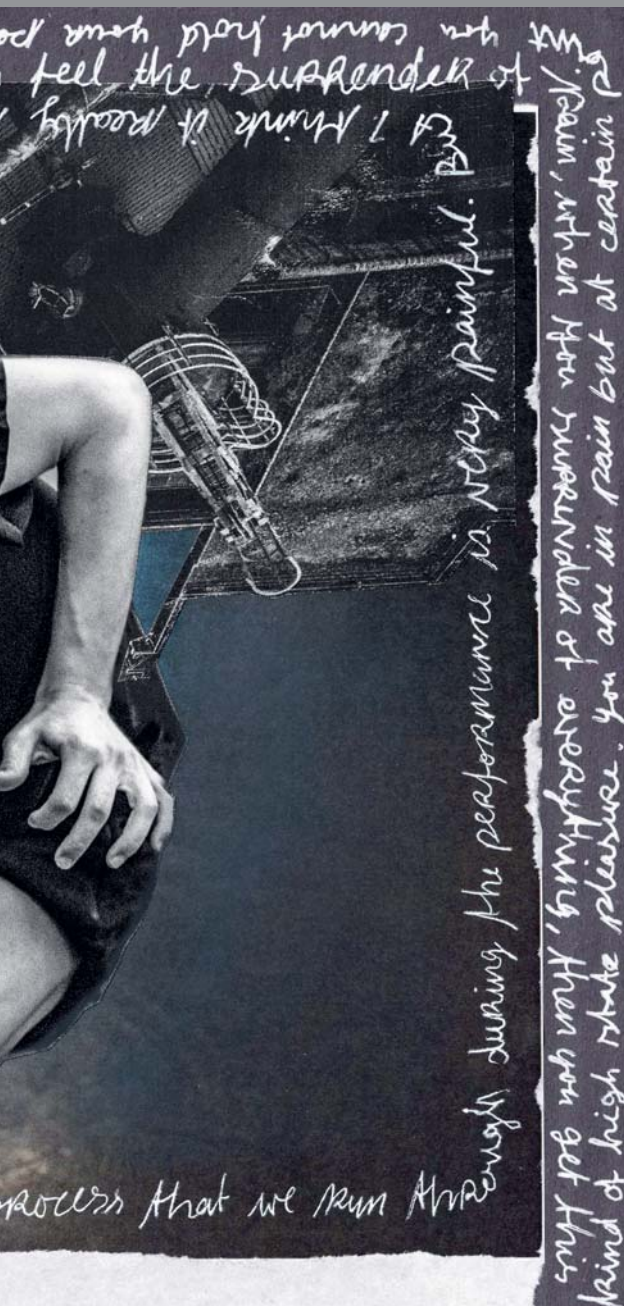


what's our consciousness that our spirit is stronger
than our physical issues. The moment that you
with that moment the spirit is the way
in any moment. You have to let it go. It go.

I think we

want to reach our higher selves.

The p

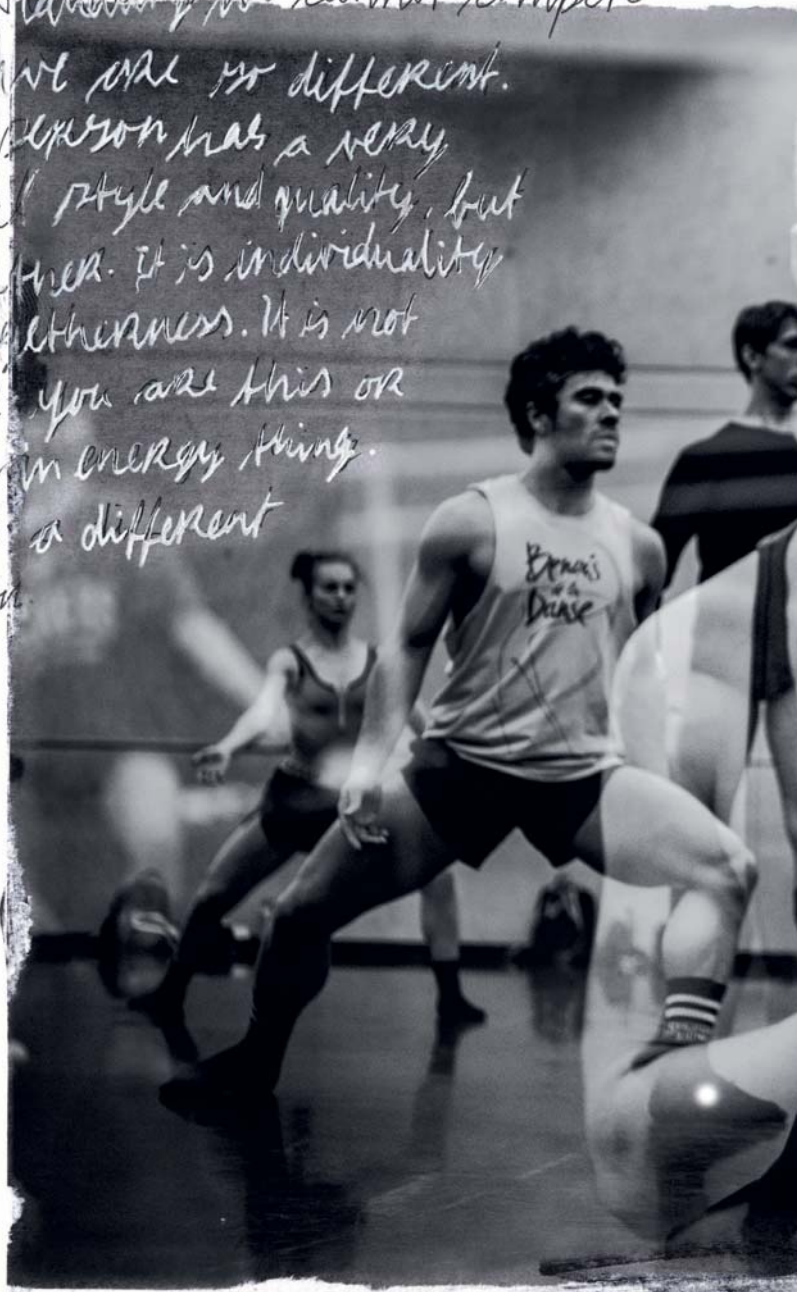


„Ich erwarte vom Publikum nicht, dass es sieht. Ich erwarte, dass es träumt und fühlt und eine Erfahrung macht. Mir geht es in meiner Arbeit stark um Atmosphäre und Details. Dabei kann die Struktur des Stücks durchaus altmodisch oder klassisch sein, aber das Innere der Bewegungen, also die Bewegungsqualität ist etwas Neues.“

/ Sharon Eyal

We are one. It is not to compete
each other. It is to show individuality.
The individuality we cannot compete
because we are so different.

Each person has a very
individual style and quality, but
still together. It is individuality
and togetherness. It is not
about if you are this or
that. It is an energy thing.
We are in a different
dimension.







CHRISTOPHER WHEELDON

Christopher Wheeldon erhielt seine Ausbildung an der Royal Ballet School in London und trat dem Royal Ballet daraufhin als Tänzer bei. 1993 wechselte er an das New York City Ballet, wo er einige Jahre später zum Solisten befördert wurde. 2001 wurde er dort zum Hauschoreographen ernannt und hat seitdem zahlreiche Werke für die führenden Compagnien auf der ganzen Welt geschaffen.

Im Jahr 2007 gründete Wheeldon seine eigene Compagnie, Morphoses/The Wheeldon Company, die ihn als sogenannten Associate Artist mit dem Sadler's Wells in London verband. Mittlerweile ist er Associate Artist – und damit eine Art Hauschoreograph – des Royal Ballet und kreiert regelmäßig Werke für die Compagnie, u.a. die abendfüllenden Ballette „Alice's Adventures in Wonderland“ (2011) und „The Winter's Tale“ (2014). Außerdem inszenierte und choreographierte er Musicals wie „An American in Paris“ (2014) oder kürzlich „MJ The Musical“ (2022), das am Broadway gezeigt wird. Im Sommer 2022 feiert seine neue, abendfüllende Ballettadaption „Like Water for Chocolate“ Premiere am Royal Ballet in London.

Wheeldons Arbeit wurde mit zahlreichen Preisen und Ehrungen gewürdigt. Für „Polyphonia“ wurde er mit dem Olivier Award ausgezeichnet. 2013 gewann er den renommierten Prix Benois de la Danse für seine „Cinderella“, die 2012 als Koproduktion zwischen dem Dutch National Ballet und dem San Francisco Ballet entstanden ist, und 2015 für „The Winter's Tale“. Für „An American in Paris“ wurde er mit dem Tony Award in der Kategorie „Beste Choreographie“ ausgezeichnet. 2016 wurde ihm der Britische Verdienstorden des Ranges OBE verliehen. //



HOLLY HYNES

Die Kostümbildnerin Holly Hynes zeichnet für mehr als 250 Ballette verantwortlich, davon über 70 für das New York City Ballet, wo sie 21 Jahre lang als Kostümdirektorin wirkte. Weltweit entwarf sie Kostüme für die renommiertesten Ballettcompagnien wie u.a. das American Ballet Theatre, das Bolschoi Ballett in Moskau, das National Ballet of Canada, das Ballett der Mailänder Scala, das Kirov Ballet in St. Petersburg, das Royal Ballet in London, das Ballet de l'Opéra National de Paris, das San Francisco Ballet, das Houston Ballet, Den Norske Ballet in Oslo oder das Royal Danish Ballet. Auch am Broadway, off-Broadway oder der Metropolitan Opera in New York entwarf sie für mehrere Produktionen das Kostümbild. Zudem ist sie international als Expertin in der Reproduktion von Kostümen bedeutender historischer Ballette von Choreographen wie Jerome Robbins oder George Balanchine gefragt. 2018 erhielt sie den Sharaff Award für ihr Lebenswerk als Kostümbildnerin für Tanz.



MARK STANLEY

Mark Stanley ist seit 1986 als Resident Lighting Designer für das New York City Ballet tätig, wo er für über 225 Produktionen das Lichtdesign geschaffen hat, darunter für Choreograph*innen wie Peter Martins, Susan Stroman, Christopher Wheeldon, Alexei Ratmansky, Justin Peck, Benjamin Millepied, William Forsythe, Mauro Bigonzetti, Lar Lubovitch, Jacques d'Amboise, Ulysses Dove oder Kevin O'Day. Zuvor war er von 1983-1986 als Resident Lighting Designer für die New York City Opera tätig. Auch hat er u.a. für Susan Marshall, David Gordon, Doug Varone, Tim Rushton, Nicolo Fonte, Lynn Taylor Corbett, Mauricio Wainrot, Laura Dean sowie für zahlreiche bedeutende Ballettcompagnien in Europa, Russland, Kanada, Kuba und den USA gearbeitet. Zudem entwarf er für eine Vielzahl an Opern, Musicals und Schauspielen und für diverse Filmproduktionen das Licht. Ferner ist er Mitglied des Vorstands des Gilbert Hemsley Lighting Programs und Autor des Buches „The Color of Light“ und seit 2004 Vollzeit-Fakultätsmitglied am College of Fine Arts der Boston University.



DEMIS VOLPI

Seit Beginn der Spielzeit 2020/21 ist Demis Volpi Ballettdirektor und Chefchoreograph des Ballett am Rhein. Der Deutsch-Argentinier erhielt seine Tanzausbildung in Buenos Aires, an Canada's National Ballet School in Toronto und an der John Cranko Schule in Stuttgart. Anschließend tanzte er im Corps de Ballet des Stuttgarter Balletts. 2006 begann er, im Rahmen der Noverre-Abende für die Compagnie zu choreographieren und wurde 2013 nach seinem erfolgreichen ersten Handlungsballett „Krabat“ zum Hauschoreographen ernannt. Fasziniert von Geschichten erforscht er weiterhin die Möglichkeiten des Erzählens im Ballett.

Er schuf narrative wie abstrakte Arbeiten u.a. für das American Ballet Theatre, das Ballet de Santiago de Chile, das Ballet Nacional del Sodre in Uruguay, das Lettische Nationalballett, das Ballett Dortmund, die Compañía Nacional de Danza de México und das Ballet Vlaanderen. Außerdem kreierte er für Canada's National Ballet School, wo er 2014 Guest Artist in Residence war.

Seit 2014 arbeitet Volpi auch als Opernregisseur und befragt dabei die Grenzen der Theatergenres. So inszenierte er beispielsweise 2017 Benjamin Brittens „Tod in Venedig“ – eine Koproduktion der Staatsoper Stuttgart, des Stuttgarter Balletts und der John Cranko Schule.

2011 wurde Volpi mit dem Erik Bruhn Preis, 2012 mit dem Chilenischen Preis des Kunst-Kritikerkreises und 2014 mit dem Deutschen Tanzpreis Zukunft ausgezeichnet. Außerdem wurde er 2017 für sein abendfüllendes Ballett „Salome“ für den Prix Benois de la Danse nominiert und nach seiner erfolgreichen Premiere von „Tod in Venedig“ in der Kritikerumfrage der Fachzeitschrift Opernwelt zum Nachwuchskünstler des Jahres 2017 ernannt. Demis Volpi war Jurymitglied beim Prix de Lausanne 2018. Im September 2019 wurden seine Arbeit und Leistungen als Choreograph der letzten zehn Jahre bei der Konex Award Preisverleihung in Buenos Aires mit dem Merit Diploma der Stiftung ausgezeichnet.



THOMAS LEMPERTZ

Der Modedesigner, Kostümbildner und ehemalige Tänzer Thomas Lempertz absolvierte seine Tanzausbildung an der John Cranko-Schule in Stuttgart. Nach seinem Abschluss 1994 tanzte er beim Stuttgarter Ballett unter der Leitung von Marcia Haydee. 2003 beendete er seine Tanzkarriere, um sich dem Modedesign zu widmen: Er eröffnete ein eigenes Modestudio und eine Boutique in Stuttgart. Inspiriert von alten Modehäusern und der zeitgenössischen Haute Couture entwarf er Kollektionen, Kostüme und maßgeschneiderte Outfits. 2011 wurde er für den New Faces Award Fashion nominiert. An der Kunstakademie Stuttgart absolvierte er den Studiengang Intermediales Gestalten und ist seit 2013 als Künstler, Photograph sowie Kostümbildner mit Spezialisierung auf Ballett tätig. Seither hat er zahlreiche Kostümdesigns für renommierte Choreograph*innen geschaffen wie u.a. Marco Goecke, Bridget Breiner, Katarzyna Kozielska, Kevin O'Day, Benvindo Fonseca oder Demis Volpi, mit dem ihn eine langjährige Zusammenarbeit verbindet. Darüber hinaus leitet er Kunst- und Bewegungsworkshops und ist Gastdozent für Tanz, Choreographie und Bewegung an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.



CLAUDIA SÁNCHEZ

Claudia Sánchez ist Absolventin der Escuela Municipal de Arte Dramático in Montevideo, Uruguay. Sie arbeitet international als Künstlerische Direktorin, Produzentin, Lichtdesignerin sowie Bühnen- oder Kostümbildnerin. Seit 1999 war sie an über 200 Ballett-, Schauspiel und Opernproduktionen in Südamerika, Europa, in den USA und in Asien beteiligt. Neben zahlreichen Balletten von Julio Bocca am Ballet National de Sode gestaltete sie bereits mehrfach für Demis Volpi das Lichtdesign.



SHARON EYAL

Sharon Eyal wurde in Jerusalem geboren und tanzte von 1990 bis 2008 in der berühmten Batsheva Dance Company, wo sie ihre ersten choreographischen Arbeiten schuf. Von 2003 bis 2004 war sie assoziierte Künstlerische Leiterin und für insgesamt sieben Jahre (2005 bis 2012) Hauschoreographin der Compagnie. Seit 2009 choreographiert sie auch für andere Compagnien, wie beispielsweise Carte Blanche in Norwegen, das Royal Swedish Ballet, das Staatsballett Berlin und das Nederlands Dans Theater, für das sie bereits vier Arbeiten schuf.

2013 gründete Sharon Eyal gemeinsam mit ihrem langjährigen künstlerischen Partner Gai Behar ihr eigenes Ensemble L-E-V. Die sieben Arbeiten, die sie seitdem für ihre Compagnie kreiert hat, wurden mit mehr als 200 Vorstellungen in aller Welt gezeigt, u.a. am Joyce Theatre New York City, beim Jacob's Pillow Festival, am Sadler's Wells in London, beim Festival Julidans in Amsterdam oder bei der Ruhrtriennale.



GAI BEHAR

Gai Behar wurde in Jerusalem geboren und hatte von 1999 bis 2005 großen Einfluss auf das Kunst- und Nachtleben Tel Avivs. Er produzierte Livemusik, künstlerische Events und Techno Raves. Außerdem etablierte er mehrere gefragte Party Lines. 2005 arbeitete er erstmalig mit Sharon Eyal zusammen und ist seitdem ihr künstlerischer Partner, Mitbegründer und Co-Künstlerischer Leiter der L-E-V Dance Company.



ORI LICHTIK

Ori Lichtik ist Musiker, Schlagzeuger und kreativer DJ. Seit 2005 arbeitet er mit Gai Behar und Sharon Eyal in deren L-E-V Dance Company als Musiker zusammen. Seine Kompositionen interagieren mit den Tänzer*innen und sind geprägt von Improvisation: er kreiert Musik, Klänge und Rhythmen, die die Bewegungen der Tänzer*innen reflektieren, sie auslösen und beantworten, die gesamte Choreographie strukturieren.

Als einer der Gründungsväter der Technoszene in Israel, hat er seit 1996 Musikprojekte, Techno Raves und zahlreiche andere Musik- und Aufführungs-Events gegründet, produziert und weiterentwickelt. Seit mehr als zehn Jahren leitet er zudem die DJ-Abteilung von MUZIK, der Hochschule für Musikproduktion in Tel Aviv, wo er auch als Dozent tätig ist.



REBECCA HYTTING

Die Tänzerin und Kostümbildnerin Rebecca Hytting ist 1982 in Huskvarna, Schweden, geboren und aufgewachsen. Nach Abschluss ihrer Ausbildung an der Ballettakademie in Stockholm tanzte sie in der Batsheva Dance Company, der Carte Blanche Contemporary Dance Company und der Göteborger Oper Danskomani. Während ihrer Zeit bei der Batsheva Dance Company wurde sie zudem zur zertifizierten Lehrerin für die von Ohad Naharin entwickelte Bewegungssprache Gaga ausgebildet. Als Kostümbildnerin ist Rebecca Hytting für Sharon Eyal und Gai Behar in der L-E-V Dance Company tätig.



ALON COHEN

Der 1970 in Jersuaem geborene Lichtdesigner Alon Cohen begann Anfang der 1990er Jahre seine Karriere als Beleuchtungsprogrammierer und spezialisierte sich zunehmend auf automatisierte Beleuchtung. Der international gefragte Lichtdesigner Avi Yona Bueno (aka Bambi) wurde sein Mentor und übte – wie auch Marc Brickman, der u.a. Shows für Pink Floyd konzipierte – einen großen Einfluss auf die Entwicklung von Alon Cohens Lichtsprache aus. Er arbeitete u.a. für das Israel Philharmonic Orchestra, das National Theater Habimah, für tanzmainz, die Königliche Oper in Stockholm und das Nederlands Dans Theater sowie für Choreograph*innen wie Yasmeen Godder und Inbal Pinto. Seit vielen Jahren arbeitet er regelmäßig mit Sharon Eyals und Gai Behars L-E-V Dance Company zusammen. Immer wieder war er zudem als Assistent und Chefprogrammierer für Avi Yona Bueno tätig und bildet neben seiner künstlerischen Tätigkeit Studenten aus.



HOLMES PLACE
PREMIUM FITNESS CLUBS

Holmes Place
Health Club
DÜSSELDORF - KÖNIGSALLEE

Lassen Sie sich inspirieren und entdecken Sie das ganzheitliche Wohlfühlkonzept von Holmes Place.

Gerne laden wir Sie zu einem kostenfreien VIP-Tag* zu uns ein.

* Gültig bis 31.12.2022 und nur nach telefonischer Voranmeldung.

—
GROSSZÜGIGE TRAININGSFLÄCHE · MODERNSTE GERÄTE · WELLNESS-AREA
MIT VERSCHIEDENEN SAUNEN · POOL & WHIRLPOOL · FUNKTIONALE RÄUME FÜR
KURSE · QUALIFIZIERTE PERSONAL TRAINER

—
Holmes Place Health Club Düsseldorf - Königsallee

Königsallee 59, 40215 Düsseldorf

T: 0211.649 700 00 · E: info@d2.holmesplace.de
holmesplace.de

IMPRESSUM

44

Herausgeber: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg gGmbH
Heinrich Heine Allee 16a
40213 Düsseldorf

Generalintendant: Prof. Christoph Meyer
Geschäftsführende Direktorin: Alexandra Stampler-Brown
Ballettdirektor und Chefchoreograph: Demis Volpi

Spielzeit 2021/22

Programmheft zu „One and others“

Premieren

Premiere am 02. April 2022 im Opernhaus Düsseldorf
Premiere im Theater Duisburg am 30. April 2022

Redaktion: Carmen Kovacs
Gestaltung: Markwald Neusitzer Identity
Lithografie und Druck: Rossimedia GmbH & Co. KG, Ratingen

Textnachweise:

Die Einführungstexte verfasste Carmen Kovacs. Das Interview von Pia Catton mit Christopher Wheel-
don erschien am 13.6.2006 in The New York Sun. Das Interview mit Demis Volpi führte Carmen Kovacs.
Die Zitate von Sharon Eyal und Gai Behar auf den Seiten 29, 30 und 33 sind Interviews entnommen, die
auf YouTube abrufbar sind: <https://www.youtube.com/watch?v=Ellq4MweCUA&app=desktop>; <https://www.youtube.com/watch?v=Bwbuy2ysl5Y>. Die handschriftlich in die Collagen von Jana Bauch eingear-
beiteten Texte sind Aussagen von Tänzer*innen des Ballet am Rhein, die die Künstlerin nach einer Probe
von „Salt Womb“ in Form von Interviews gesammelt hat.

Bildnachweise:

Umschlag © Ray Hennessy, unsplash
Produktionsfotos der Klavierhauptprobe © Bettina Stöß
Collagen auf den Seiten 26-35 © Jana Bauch
Portraitfotos: S. 36 © Angela Sterling, S. 37 beide © Rosalie O'Connor, S. 38 © Sigrid Reinichs, S. 39
© Roman Novitzky und © Andres Silveira, S. 40 beide © Davit Giorgadze, S. 41 © Ron Kedmi und
© Rebecca Hytting, S. 42 © Mats Bäcker

Urheber*innen, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks
nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.



