

BALLET
AM RHEIN



SHORTCUTS

HANS VAN MANEN / NESHAMA NASHMAN / BRIDGET BREINER /
DEMIS VOLPI / VIRGINIA SEGARRA VIDAL / WILLIAM FORSYTHE





Weil Kürze denn des Witzes Seele ist,
fass ich mich kurz.

/

William Shakespeare: „Hamlet“, 2. Akt, 2. Szene

SHORTCUTS

SHORT CUT

Choreographie: Hans van Manen
Musik: Jacob ter Veldhuis
Bühne und Kostüme: Keso Dekker
Licht: Joop Caboort nach einem
Konzept von Jan Hofstra
Uraufführung am 27. Januar 1999,
Nederlands Dans Theater, Den Haag

EINE KLEINE FRAU

Uraufführung

Choreographie: Neshama Nashman
Kostüme: Guido Reinhold, Neshama Nashman
Licht: Bonnie Beecher
Musik: Bohuslav Martinů
Sound Design & Komposition:
Alexander MacSween
Sprecherin: Sigrid Maria Schnüchel
Dramaturgie: Julia Schinke

NORTH COUNTRY

Uraufführung

Choreographie: Bridget Breiner
Musik: Bob Dylan & Johnny Cash;
Hedy West; Ian & Sylvia; Pete Seeger
Bühne und Kostüme: Jean-Marc Puissant
Licht: Bonnie Beecher

EBONY CONCERTO

Choreographie: Demis Volpi
Musik: Igor Strawinsky
Kostüme: Demis Volpi
Licht: Bonnie Beecher
Uraufführung am 15. Februar 2015,
Ballett Dortmund

PARALLEL BODIES

Choreographie und Konzept:
Virginia Segarra Vidal
Uraufführung am 26. Februar 2023,
Lehmbruck Museum Duisburg

ARTIFACT II

Choreographie: William Forsythe
Musik: Johann Sebastian Bach
Bühne, Kostüme und Licht: William Forsythe
Uraufführung am 05. Dezember 1984,
Frankfurt Ballett, Städtische Bühnen,
Frankfurt am Main

SHORTCUTS

2

SHORT CUT
HARMONIE - HUMANITÄT - HUMOR
06

EINE KLEINE FRAU - AUSSCHNITTE
12

EINE BIBLIOTHEK DER INSPIRATION
INTERVIEW MIT NESHAMA NASHMAN
14

NORTH COUNTRY
EIN GANZ BESONDERER ORT
18

ZU STRAWINSKYS „EBONY CONCERTO“

23

ÜBER „PARALELL BODIES“

27

ARTIFACT II
EIN SPIEGEL UNSERES LEBENS

31

BIOGRAFIEN

37

IMPRESSUM

48

shortcut

/ˈʃɔːt.kʌt/

ENGLISH FÜR:
ABKÜRZUNG, KURZ GESCHNITTEN

1 / EIN WEG, DER KÜRZER IST ALS EIN
ANDERER UND ZUM GLEICHEN ZIEL FÜHRT.

2 / EIN MITTEL, UM ZEIT ODER MÜHE ZU
SPAREN (SIEHE AUCH TASTENKOMBINATION).

DER BEGRIFF TAUCHT ZUDEM IM ZUSAM-
MENHANG MIT DEM KURZFILM ODER
FILMEN, WELCHE AUS MEHREREN KURZ-
GESCHICHTEN BESTEHEN, AUF.



Norma Magalhães, Doris Becker

HARMONIE – HUMANITÄT – HUMOR

EVA VAN SCHAİK

Der niederländische Choreograph Hans van Manen bedarf eigentlich kaum noch einführender Worte, erst recht nicht in Düsseldorf oder Duisburg - schließlich war das Ballett der Deutschen Oper am Rhein 1971 (noch unter der Leitung von Erich Walter) die erste ausländische Compagnie, für die Hans van Manen ein Ballett schuf. Dieses Werk, „Keep Going“, war der Beginn einer langen, fruchtbaren Verbindung zwischen dem Rheinopernballett und Hans van Manen. Von den Bühnen der Deutschen Oper am Rhein aus eroberte Hans van Manen zunächst das deutsche, und in den Jahren darauf auch das internationale Publikum.

Schon seit mehr als einem halben Jahrhundert widmet sich van Manen dem Tanz. Namhafte Tanz-Theoretiker, darunter Jochen Schmidt und Horst Koegler haben versucht, den einzigartigen Stil van Manens zu analysieren.

Die vielleicht treffendste Charakterisierung wurde ihm jedoch von seinem Freund und Kollegen Heinz Spoerli zuteil. „Das ‚H‘ in Hans steht für Harmonie, Humanität und Humor“, sagte Spoerli in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Deutschen Tanzpreises 1993. Spoerli traf den Nagel auf den Kopf. Dennoch, was seine Kunst auszeichnet, ist mehr als eine sehr menschliche Mischung aus traditionellem Handwerk und ungezwungenem, natürlichen Sinn für Schwung, Raum und Rhythmus. Tatsächlich bewies van Manen vom Beginn seiner Choreographenkarriere 1955 an, dass er das seltene Talent besaß, die Ernsthaftigkeit des klassischen Bewegungsvokabulars mit der für ihn typischen Prise subtilen Sarkasmus' und – noch wichtiger – mit einer wohl dosierten, sublimen Art von Erotik zu Würzen. Lange bevor der Terminus „Geschlechtszugehörigkeit“ die Lehrbücher des Balletts und des Modern Dance erreichte, hatte van Manen erkannt, dass das große, unberührbare

Geheimnis des Tanzes im Bewusstsein des Betrachtenden versteckt ist. Immer wieder legte er männliche und weibliche Rollenbilder bloß, indem er den Körper selbst sprechen ließ. Er befreite seinen Tanz so von der „ars rhetorica“ des gesprochenen oder geschriebenen Wortes. Das Wort kann lügen, nicht aber die Sprache des Körpers. Obwohl van Manen früh den Ballast psychologischer, symbolischer oder anekdotischer Erzählweisen abwarf, blieb er ein echter Geschichtenerzähler – Geschichten von Menschen und ihren Beziehungen zueinander. Wie abstrakt oder formalistisch van Manens Ballette auch erscheinen mögen, es geht ihm immer um zwischenmenschliche Kommunikation, auch und gerade dann, wenn sie versagt und an ihre Grenzen stößt.

Handlung entsteht hier aus der Bewegung, niemals durch eine von außen vorgegebene Macht. Einer der wichtigsten Aspekte einer solchen, vom tanzenden Menschen ausgehenden dramatischen Aktion ist der Blickkontakt der Agierenden – Ausgangspunkt jeder menschlichen Kommunikation.

Um sein Ziel zu erreichen, traditionelles Ballett-Material in eine moderne, der heutigen Zeit angemessene Form zu bringen, geht er von den jetzt vorgefundenen (Arbeits-)Bedingungen aus. Da dieses „Material“ klassisch ausgebildete Tänzer*innen, aber vor allem auch Menschen von heute sind, ist es nur natürlich, dass eben diese Menschen Einfluss haben müssen auf das entstehende Werk. Hans van Manen verlangt eine besondere Art der „physischen Intelligenz“, aber auch eine gefühlsmäßige Offenheit - sowohl von „seinen“ Tänzer*innen als auch von den Betrachtenden. Obwohl seine Stücke sicherlich nicht auf immer und ewig mit einer Besetzung verbunden sind, bleibt doch eine sehr komplexe Beziehung zwischen Ur-Besetzung und Werk. Das Publikum, das der einmal die ursprüngliche Besetzung gesehen hat, wird bei späteren Aufführungen unweigerlich Überbleibsel dieser Bühnenpersönlichkeiten wahrnehmen, als wäre ein Stückchen ihrer Seele in das Ballett übergegangen. //

SHORTCUTS

8

„Für diese Choreografie habe ich eigentlich ein langes Adagio gesucht. Als ich dieses Streichquartett von Jacob ter Veldhuis zufällig im Auto hörte, war ich sehr überrascht. Ich war beeindruckt von der Tonalität, der Poesie in der Musik und dem treibenden Rhythmus. Der Rhythmus ist schließlich, wie Balanchine einmal sagte, die Grundlage des Tanzes. Dieses Ballett wird wie vom Boden angezogen. Es gibt fast keine Hebungen. Alles ist Richtung Boden gerichtet, die Choreografie ist an ihm verhaftet. Das entspricht nach meinem Gefühl genau dem, was Jacob ter Veldhuis in seiner Musik macht.“

Hans van Manen



Gustavo Carvalho, Clara Nougé-Cazenave



links: Miquel Martínez Pedro, Ensemble
rechts: Wun Sze Chan, Miquel Martínez Pedro, Ensemble



EINE KLEINE FRAU

AUSSCHNITTE AUS FRANZ KAFKAS KURZGESCHICHTE

Die Öffentlichkeit wird nicht ihre Rolle übernehmen; die Öffentlichkeit wird niemals so unendlich viel an mir auszusetzen haben, auch wenn sie mich unter ihre stärkste Lupe nimmt. Ich bin kein so unnützer Mensch, wie sie glaubt.

Es ist eine kleine Frau; von Natur aus recht schlank, ist sie doch stark geschnürt; ich sehe sie immer im gleichen Kleid, es ist aus gelblich-grauem, gewissermaßen holzfarbigem Stoff und ist ein wenig mit Troddeln oder knopfartigen Behängen von gleicher Farbe versehen; sie ist immer ohne Hut, ihr stumpfes Haar ist glatt und nicht unordentlich, aber sehr locker gehalten. Trotzdem sie geschnürt ist, ist sie doch leicht beweglich, sie übertreibt freilich diese Beweglichkeit, gern hält sie die Hände in den Hüften und wendet den Oberkörper mit einem Wurf überraschend schnell seitlich. Den Eindruck, den ihre Hand auf mich macht, kann ich nur wiedergeben, wenn ich sage, dass ich noch keine Hand gesehen habe, bei der die einzelnen Finger derart scharf voneinander abgegrenzt wären, wie bei der ihren; doch hat ihre Hand keineswegs irgendeine anatomische Merkwürdigkeit, es ist eine völlig normale Hand.

Diese kleine Frau nun ist mit mir sehr unzufrieden, immer hat sie etwas an mir auszusetzen, immer geschieht ihr Unrecht von mir, ich ärgere sie auf Schritt und Tritt; wenn man das Leben in aller kleinste Teile teilen und jedes Teilchen gesondert beurteilen könnte, wäre gewiss jedes Teilchen meines Lebens für sie ein Ärgernis.

Ich habe oft darüber nachgedacht, warum ich sie denn so ärgere; mag sein, daß alles an mir ihrem Schönheitssinn, ihrem Gerechtigkeitsgefühl, ihren Gewohnheiten, ihren Überlieferungen, ihren Hoffnungen widerspricht.

Ihre Unzufriedenheit mit mir ist ja, wie ich jetzt schon einsehe, eine grundsätzliche; nichts kann sie beseitigen, nicht einmal die Beseitigung meiner selbst.

Sie müsste sich nur entschließen, mich als völlig Fremden anzusehen, der ich ja auch bin und der ich gegen einen solchen Entschluss mich nicht wehren, sondern ihn sehr begrüßen würde, sie müsste sich nur entschließen, meine Existenz zu vergessen.

Von wo aus also ich es auch ansehe, immer wieder zeigt sich und dabei bleibe ich, dass, wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ich noch sehr lange, ungestört von der Welt, mein bisheriges Leben ruhig werde fortsetzen dürfen, trotz allen Tobens der Frau. //



Miquel Martínez Pedro, Ensemble

EINE BIBLIOTHEK DER INSPIRATION

NESHAMA NASHMAN IM INTERVIEW
MIT JULIA SCHINKE

Deiner Choreographie liegt eine Kurzgeschichte von Franz Kafka zugrunde. Ist er für dich eine Neuentdeckung oder bereits ein längerer Wegbegleiter?

Meine Beziehung zu Kafka beginnt bereits in meiner Kindheit. Bereits in jungen Jahren habe ich seine Stücke auf der Theaterbühne gesehen, ich bin im Theaterumfeld aufgewachsen, was mich geprägt und beeinflusst hat. Später, mit zehn Jahren, habe ich dann „Die Verwandlung“ gesehen und war beeindruckt von den beschriebenen Bildern, wie ein Mann zur Kreatur wird, über ein Dach krabbelt – das hat meine Neugier geweckt Kafkas Werke zu lesen.

Die Kurzgeschichte „Eine kleine Frau“ zählt mit Sicherheit nicht zu Kafkas bekanntesten Werken. Was reizt dich an dieser Erzählung?

Für diese Arbeit war es nicht meine Absicht ein Narrativ zu schaffen. Ich liebe es, mir Geschichten auszudenken, aber nicht im klassischen Sinne mit einem Anfang und einem Ende. Es ist eher die choreographische Suche nach einer Empfindsamkeit, einer Neugier, einer Idee oder einem Konzept. Etwas, das immer mehr zu einer Intention wird, sich entwickelt. Objekte, denen ich mich annähere und zwischen denen ich Verbindungen schaffe, oder frage, wie oder warum etwas ist. Tanz hat so viele Ausdrucksmöglichkeiten und vermag Dinge zu kommunizieren, die Worte nicht vermitteln können. Als man die Idee an mich herantrug, mich mit einem Narrativ zu beschäftigen, widerstrebte mir das erstmal. Aber wo auch immer ich diesen Widerstand in mir gegen etwas spüre, bin ich neugierig ihn mir näher anzuschauen, mich mit ihm zu befassen. Dann habe ich mich mit Kafkas Werk beschäftigt, ich war sicher, dass ich dort etwas finde, was mich inspiriert. Als ich seine Kurzgeschichte

„Eine kleine Frau“ gelesen habe, dachte ich am Ende ‚Aber es ist ja gar nichts passiert! – Perfekt, so bin ich dem Text keine Nacherzählung schuldig. Stattdessen kann ich die Komplexität des menschlichen Seins erforschen. Fragen stellen. Kafkas Erzählung hat mir viele Fragen gestellt, genauso wie der choreographische Prozess – und andersherum hatte auch ich viele Fragen an die Geschichte und meine Arbeit. Deshalb ist mein Stück voll mit Fragen, nicht mit Antworten, was mir ein sehr friedvolles Gefühl gibt. Denn anders als Antworten empfinde ich Fragen immer als ehrlich.

Für „Shortcuts“ choreographierst du erstmals für das Ballett am Rhein. „Eine kleine Frau“ ist überhaupt dein erstes Auftragswerk.. Was ist dir im choreographischen Prozess wichtig?

Wenn ich im Studio bin, dann hoffe ich auf gute Energie, dass jede*r präsent ist, dass ich präsent bin. Durch Offenheit, Präsenz und Neugier können dann aufregende Dinge geschehen. Für mich und den Prozess ist das sehr wichtig, dass jede*r voll und ganz da ist.

„Eine kleine Frau“ besteht aus Solos, Duetten und Gruppenszenen. Hast du eine unterschiedliche Herangehensweise an die verschiedenen Konstellationen?

Ich glaube, ich gehe jede choreographische Erfahrung anders an. Aber nicht, weil es einmal ein Solo und einmal eine Gruppennummer ist, sondern weil die Menschen andere sind, die das Geschehen beeinflussen. Ich gebe jedem meiner Tänzer*innen denselben Raum an Wichtigkeit und hoffe bei

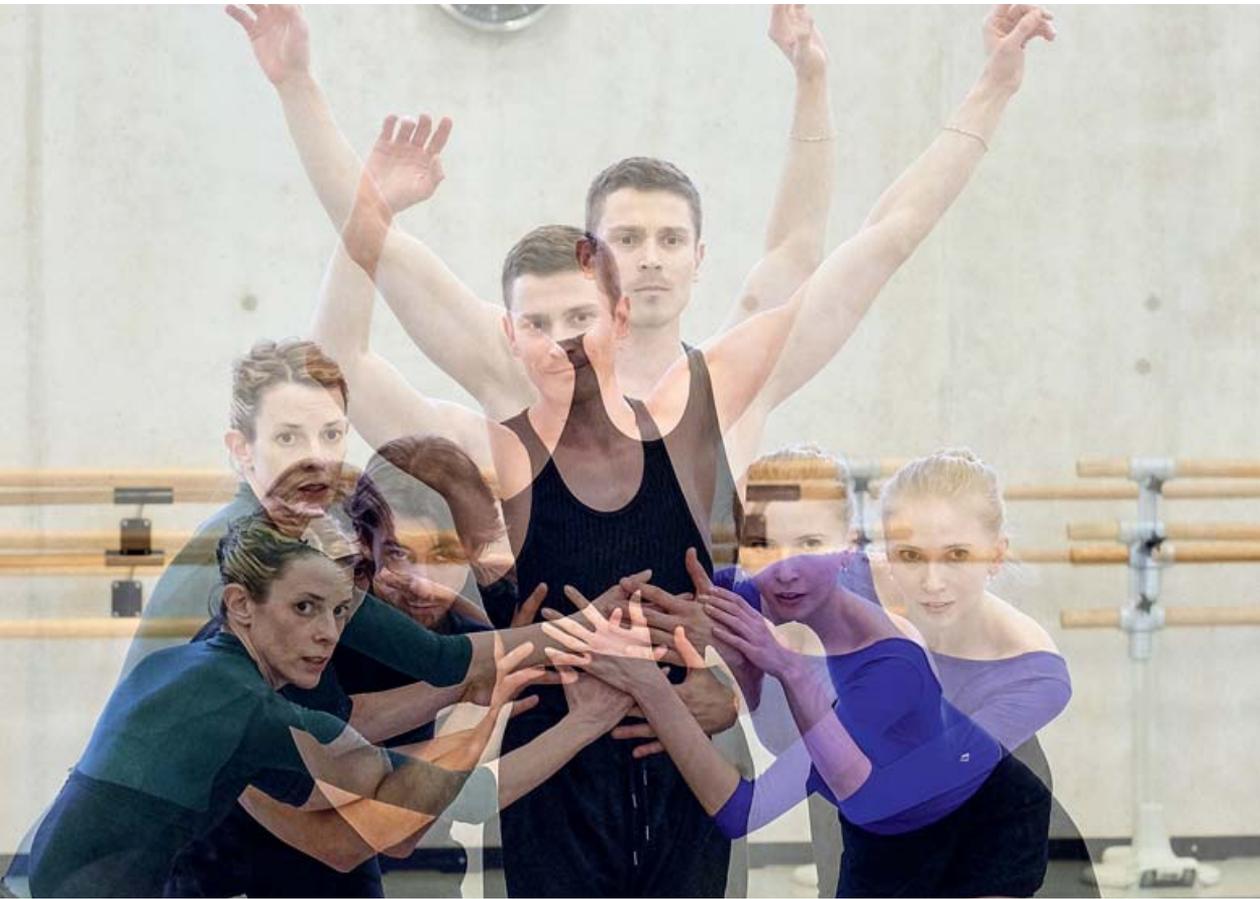
jedem einzelnen, dass sie etwas ganz Besonderes mitbringen, in dem Wissen um die Notwendigkeit sich selbst in den Prozess einzubringen.

Wir hören den Text von Kafka, eine Soundkollage von Alexander MacSween, ein klassisches Stück von Bohuslav Martinů – welche Inspirationsquellen waren noch im Entstehungsprozess involviert?

Es gab so viele in diesem Prozess, eine ganze Bibliothek der Inspirationsquellen. Wenn man einen Raum betritt und dort ein Buch in einem Regal sieht, verstehst du, dass dieses Buch die dort lebende Person beeinflusst hat. Dieser Einfluss besteht auch, wenn die Person das Buch gerade verliehen hat und du es als Betrachtende*r nicht mehr im Regal stehen sehen kannst. Auf eine ähnliche Weise hat dieses Stück viele Elemente und Ideen wie Musiken, inhaltliche Ansätze, Strukturen, Kostüme, Farben durchlaufen, die ich an mich herangelassen, absorbiert und ausprobiert habe. Auch wenn sie am Ende nicht auf der Bühne direkt sichtbar sind – anders als das Buch im Regal, das jeder sehen kann – glaube ich daran, dass sie das Stück beeinflusst haben. Von der ersten Idee bis zum jetzigen Stand ist es ein ganz anderes Werk geworden und gleichzeitig auch nicht. Es ist immer noch dasselbe, nur viel haltvoller, reicher.

Was erhoffst du dir für deine Choreographie?

Ich wünsche mir, dass es die Person erreicht, die es am meisten braucht. //



Ensemble

Wanderer, nur deine Spuren
sind der Weg, und weiter nichts;
Wanderer, es gibt keinen Weg,
der Weg entsteht im Gehen.
Im Gehen entsteht der Weg
und wenn man zurückschaut
dann sieht man einen Pfad
den man nie wieder betreten wird.
Wanderer es gibt keinen Weg
nur das Kräuseln des Kielwassers auf dem Meer.

Antonio Machado

EIN GANZ BESONDERER ORT

GEDANKEN DER TÄNZERINNEN UND TÄNZER ZU
„NORTH COUNTRY“

„NORTH COUNTRY“ IST FÜR MICH ...

... ein Ort, so weit in der Ferne, dass er unerreichbar ist.

... ein idealisierter Ort, an dem alles besser ist, als dort wo wir sind. Doch das ist nur eine Illusion, die wir als Menschen brauchen, um nach mehr zu streben.

... die Möglichkeit zu wachsen und mehr über mich selbst zu lernen.

... ein Versprechen darauf, dass alles im Leben weiter geht und uns trotzdem die Erinnerung an das Vergangene bleibt.

DIE CHOREOGRAPHIE DIESES STÜCKES LÄSST MICH ...

... die Freude am Tanz spüren.

... an meine Kindheit denken. An schwere Entscheidungen, die ich treffen musste und dass es immer weiter geht.

... darüber nachdenken, welche Spuren mein Weg im Leben anderer hinterlassen hat.

... in Verbindung treten, mit meinen Mittänzer*innen, dem Publikum, mit mir selbst.

WÄHREND DER KREATION DES STÜCKS ...

- ... habe ich über meine Karriere als Tänzerin nachgedacht. Wenn ich darauf zurückblicke, fühle ich mich bereit für den nächsten Schritt... breit zu sehen, wohin mich mein Leben führt.
- ... war ich dankbar, Teil dieses Prozesses sein zu können und ganz allgemein einen großen Teil meiner Zeit mit der Auseinandersetzung mit Menschen und Kunst verbringen zu können.
- ... habe ich mit Nostalgie an all das gedacht, was man zurück lässt. An die Opfer, die man bringt, um im Leben weitergehen zu können. An Dinge die man unbewusst zurücklässt und deren Fehlen einem erst später schmerzlich bewusst werden.
- ... habe ich gemerkt, dass ich mir schon lange eine solche Choreographie gewünscht habe, in welcher so viel Freude und so viel einer jeden Persönlichkeit mit ihren ganz eigenen Fähigkeiten zum Ausdruck kommen.

DIE MUSIK ...

- ... weckt in mir den Wunsch eins zu werden mit den Stimmen der Sänger*innen. Sie leiten meine Schritte.
- ... wie auch manche Gefühle, mit denen wir uns allein gelassen fühlen, wie zum Beispiel Heimweh und Melancholie, sind universell und verbindend.
- ... inspiriert mich Lebensentscheidungen mit mehr Leichtigkeit zu begegnen.
- ... spiegelt meine Gefühle von Freude, Aufregung und innerem Frieden wider.





links: Svetlana Bednenko, Vinícius Vieira, Damián Torío
rechts: Ensemble



Futaba Ishizaki, Miquel Martínez Pedro

ZU STRAWINSKYS „EBONY CONCERTO“

VON JULIA SCHINKE

Igor Strawinsky verbinde ich nicht als erstes mit Jazzmusik. Doch je länger ich darüber nachdenke, desto mehr Sinn ergibt seine Begeisterung für diesen Stil. Die Freude am Herausarbeiten einzelner Instrumentalstimmen, das Spiel mit Rhythmik und die Entfesselung musikalischer Wirkungskräfte finde ich sowohl in Strawinskys Werks als auch im Jazz. Es gibt eine Anekdote, die die besondere Beziehung beider Welten miteinander zeigt: Strawinsky liebte den Jazz und die Jazz-Größen liebten Strawinsky. Einmal besuchte der Komponist eines der Konzerte des Saxofonisten Charlie Bird Parker im New Yorker Jazzclub Birdland. Parker sah ihn im Club und baute sofort ein Zitat aus Strawinskys „Der Feuer-vogel“ in sein Solo ein. Strawinsky war so gerührt, dass er seinen Drink verschüttete.

Bereits 1914 machte sich seine Hinwendung zum Jazz in dem Liederzyklus „Pribautki“ bemerkbar. Strawinsky komponierte hier vier Lieder auf russische Folklore für eine Singstimme und acht Soloinstrumente und wechselt hier vom großen Orchester zu einer kleineren, solistischen Besetzung. Ebenfalls band er wenige Jahre später Elemente des Jazz und des Ragtime in seine Komposition „Die Geschichte vom Soldaten“ mit ein.

Seine Emigration in die USA nach dem Einmarsch der deutschen Nationalsozialisten in Frankreich brachte zunächst finanziell schwierige Zeiten mit sich, ermöglichte aber auch Strawinskys Begegnung mit Woody Herman, einem der größten Klarinettenisten und Band-leader des Jazz. Wie Strawinsky vom Jazz, fühlten sich viele Jazzmusiker*innen von Strawinskys rhythmischer Vitalität und seiner genialen Fähigkeit, Dissonanzen mit lieblichen Melodien zu verbinden, angezogen.

Den entscheidenden Schritt für die Komposition zu „Ebony Concerto“ leitete dann Leeds Music, der gemeinsame Verlag von Strawinsky und Herman ein. Strawinsky hatte finanzielle

SHORTCUTS

24

Probleme, und so vermittelte sein Verleger den Auftrag für ein Werk für Klarinette und Jazzensemble. Für Strawinsky standen aber nicht die Finanzen im Vordergrund sondern die Möglichkeit mit Hermans Band, die für ihren progressiven Geschmack und ihre außergewöhnlichen Arrangements bekannt war, zusammen zu arbeiten. Es schien eine himmlische Kombination zu sein ... bis sie mit den Proben begannen.

Das Stück war extrem schwierig einzustudieren, und die Band hatte große Mühe damit. Herman erzählt: „Nach der ersten Probe war es uns allen so peinlich, dass wir fast geweint hätten“. Der Dirigent der New Yorker Philharmoniker, Walter Hendl, leitete Herman und die Band bei der Uraufführung des Werks in der Carnegie Hall am 26. März 1946 und führte das Werk, trotz anfänglichen Schwierigkeiten zu nachhaltiger Bekannt- und Beliebtheit.

Witzig, spitzig, leicht – so fliegen, swingen und springen die beiden Tanzenden in Demis Volpis Interpretation dieses Musikstücks über die Bühne. Sie spielen und lassen sich spielen, mal in höchster Virtuosität, mal im vom Blues getragenen Banalität, als wären sie selbst Instrumente und Musiker*innen der Jazz-Band. Eine Drehung folgt auf die Nächste, unerwartet springt die Tänzerin auf die Spitze, während ihre Haare einer ganz eigenen Choreographie folgen. Alles wirkt dem Moment entnommen, improvisiert im perfekten Spiel mit dem Gegenüber und der Musik. Die Musik schreitet mal zügig, heiter voran, und kommt dann, ganz überraschend, sanfter und weicher daher. Genauso sprüht auch der Tanz mal vor kindlicher Freude und Naivität nur um uns dann im nächsten Moment ein sinnliches Miteinander, wie wir es vielleicht bei einem nächtlichen Besuch in einem der legendären Jazzclubs erleben würden, vorzuführen. Eine Vielzahl an choreographischen Einfällen steht nebeneinander; sie verschmelzen mit den quäkenden Klängen der Bläser, mit der Lust am menschlichen, musikalischen Austausch. Und so kommt mir erneut der Gedanke, dass ich bei Strawinsky nicht an Jazz denke und bei Ballett normalerweise ebenso wenig. Doch wie sehr zeigt sich in beiden Fällen: Gerade die Beschäftigung mit dem Unerwarteten, zeigt mir Neues über mich selbst. Mich auf das Fremde einzulassen, kann am Ende zur größten Bereicherung werden. //



Futaba Ishizaki, Miquel Martínez Pedro



Edvin Somai, Philip Handschin

ÜBER „PARALLEL BODIES“

VON VIRGINIA SEGARRA VIDAL

Architektur und Skulptur haben mich schon immer fasziniert. Die Antike und ihre Bauten: Tempel, Gebäude des öffentlichen Lebens, Theater und Wohnhäuser. Räume, die für verschiedene Zwecke geschaffen wurden. Entworfen und gebaut von Menschen als Ausdruck ihrer Kultur und zur Versorgung ihrer Bedürfnisse. Orte, die der Geselligkeit, der Andacht, der Verwaltung und dem Leben im Allgemeinen dienten. Statuen, Frieze und Karyatiden als Teile dieser Architekturen sind mir eine Quelle der Inspiration, denn sie tragen Geschichten längst vergangener Zeiten in sich.

„Parallel Bodies“ erkundet das Verhältnis zwischen Architektur, ihrer Proportion und Geometrie und dem menschlichen Körper in Bewegung. Das Stück ist eine Studie über die spezifische Formensprache eines Gebäudes sowie seiner erzählerischen Aspekte. Die Choreographie entstand ursprünglich für das Lehmbruck Museum in Duisburg. Sie wurde anlässlich der Finissage der Ausstellung „Gormley / Lehmbruck: Calling on the Body“ uraufgeführt. Damit bot sich die Möglichkeit, die Tänzerinnen und Tänzer von der Bühne zu lösen und sie in eine andere Umgebung zu überführen: eine Museumshalle. Die Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck und Antony Gormley dienten als Ausgangspunkt für den choreografischen Prozess. Ihre skulpturale Stille und der damit verbundene kontemplative Zustand inspirierten mich, einen Dialog mit dem architektonischen Raum zu schaffen. Die Tanzenden verschmolzen mit dem gegebenen Raumvolumen und wurden so ein temporärer Teil der Gebäudestruktur. Sie nutzten die Architektur als Katalysator, um über die Erfahrung von Raum und Zeit zu reflektieren. „Parallel Bodies“ ist eine Metapher für das Bewegungspotenzial einer auf einem Sockel ruhenden Skulptur, regungs- und lautlos, jedoch versehen mit der Macht, die Imagination der Betrachtenden zu stimulieren.

Die für das Theater Duisburg erarbeitete Version wirft wiederum die Frage nach Körperlichkeit und ihrer räumlichen Perspektive auf. Welche Art von Choreografie formen die Bewegungen des Publikums während der Pause? Wie können sich die Körper der Tänzer*innen mit denen der Zuschauer*innen verschränken? Welche möglichen Begegnungen

entstehen zwischen den Betrachtenden und den Beobachteten? Es geht darum, die vierte Wand und den frontalen Blick zu durchbrechen und den Raum, den Zuschauende und Tanzende nun gemeinsam nutzen, zu aktivieren. Wie eine Statue, die von allen Seiten betrachtet werden kann, laden die Bewegungen der Tanzenden zu einer neuen Erfahrung im Theater ein. Wir, als Zuschauende werden ermutigt, uns bewusst zu machen, wie unsere Bewegungen miteinander verknüpft sind. Tatsächlich sind wir parallel zu unserer Umgebung und zu all den anderen lebenden Körpern, denen wir auf unseren Wegen begegnen. //

„Wir bewegen uns nicht auf ein bestimmtes Ziel zu.
Wir sind am Ziel, und es verändert sich mit uns.
Wenn die Kunst einen Zweck hat, dann den, uns die
Augen für diese Tatsache zu öffnen.“

Anthony Gormley



Svetlana Bednenko

ARTEFAKT

[Ar·te·fakt]

1 / GEGENSTAND, DER SEINE FORM
DURCH MENSCHLICHE EINWIRKUNG
ERHIELT

2 / ETWAS VON MENSCHENHAND
GESCHAFFENES

EIN SPIEGEL UNSERES LEBENS

VON JULIA SCHINKE

Zwei Paare wirbeln virtuos im Pas de deux über die Bühne, gerahmt vom Corps de Ballet, welches höchst synchron die Möglichkeiten und Varianten verschiedener Armpositionen zerlegt, seziiert und erforscht. Da fällt plötzlich der Vorhang, doch die Violinenmelodie aus Johann Sebastian Bachs „Chaconne“ spielt weiter und als sich der Vorhang wieder hebt, hat sich das Bild auf der Bühne durch einen radikalen Wechsel in der Formation verändert. Aus einer V-förmigen Position über die ganze Bühne wird eine Reihe am äußersten, rechten Bühnenrand, später dann eine im halbdunkeln liegende Formation an der Rückwand. Mit jedem Mal erscheint dieser Effekt noch absurder. Doch die Überraschung liegt beim Publikum, während die Tanzenden, Gruppe wie Solist*innen, immer weiter dem Rhythmus des Stücks in höchster Präzision folgen

„Artifact II“ ist ein Exzerpt aus William Forsythes abendfüllendem Stück „Artifact“. Ein Abend über Gegensätze, die Konventionen und Möglichkeiten des Balletts, eine stete Verhandlung im Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen, Offenbaren und Verbergen, ein Herausarbeiten der ein Bühnenstück formenden Elemente Musik, Raum, Bewegung und Figur. Seit seiner Uraufführung 1984 im Opernhaus Frankfurt am Main ist „Artifact“ zum Klassiker geworden, der 2. Akt des Stücks machte Solo-Karriere als „Artifact II“. In diesem im Vergleich zum ersten Akt noch abstrakteren Teil steht besonders das Spiel mit dem Nicht-Sichtbaren und der Erwartungshaltung des Publikums im Vordergrund. Es ist ein Kommentar nicht nur auf die Bühne, sondern auch auf das Leben.

Eine einzelne Figur, genannt ‚Mud-Woman‘ oder ‚Other person‘, beginnt mit dem Rücken zum Publikum eine Serie von Armpositionen, welche von der streng geometrisch aufgestellten Gruppe übernommen werden. Was hier wie eine festestudierte Reihenfolge wirkt enthält tatsächlich ein Element der Improvisation. Denn die von der Mud-Woman vorgegebenen Bewegungen folgen zwar einem Muster, haben aber dabei einen gewissen Spielraum. Es ist folglich keine gespielte Konzentration, kein künstlich erzeugter Spannungseffekt: Die Gruppe muss tatsächlich mit hoher Aufmerksamkeit die Bewegungen observieren und in einem Sekundenbruchteil umsetzen.

SHORTCUTS

32

Parallel dazu entspinnen sich zwei Pas de deux, von ganz anderer Gestalt: Hier steht die Virtuosität, die Lust am Ausdehnen einer jeden Bewegung im Vordergrund. Während die Tanzenden der Gruppe jede*r für sich aber durch die Synchronität als eine Art Schwarm agieren, sind die beiden Tanzpaare im Partnering direkt aufeinander angewiesen, in ihren Bewegungen aber alle verschieden. Die Solist*innen loten die Grenzen des Raumes, der jeden Körper umgibt, aus; der Raum wird auf ein Maximum ausgedehnt. Obwohl das choreographische Material eindeutig dem klassischen Ballett entstammt, sind es kleine Änderungen, die einen ganz anderen Eindruck vermitteln. So durchlaufen die Tanzenden unter anderem die einzelnen Positionen anstatt sie als Pose oder Endpunkt einer Bewegung zu halten. Die Frauen schmelzen förmlich von einer Pose zur nächsten wodurch die verbindenden Bewegungen der gehaltenen Position gleichgestellt wird.

Ein weiteres, das Werk bestimmendes Element ist das Licht. Ganz bewusst lenkt es unseren Fokus und lässt zum Teil Körper oder Körperteile ganz im Dunkeln verschwinden. Auf die Spitze getrieben wird dieses Versteckspiel, wenn der Vorhang plötzlich für einige Sekunden das Bühnengeschehen verdeckt. Durch die fortlaufende Musik wissen wir als Zuschauende, dass das Stück hinter dem Vorhang fortläuft, doch nicht wie – unsere Phantasie übernimmt und wird dann eines Besseren belehrt, wenn sich der Vorhang wieder hebt. Ganz bewusst arbeitet Forsythe hier mit der Erwartungshaltung des Publikums, stellt sie auf die Probe und erstaunt mit unerwarteten Bildern. Als Zuschauende können wir nur im Nachhinein erahnen, wie die uns gezeigten Bilder hinter dem geschlossenen Vorhang entstanden sind.

In diesen Momenten der Verhüllung durch den Vorhang wird eine Illusion offengelegt, die jedem Bühnenstück innewohnt, wie der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund verdeutlicht: „Die Grenzen zwischen dem, was man sieht und dem, was man sich nur vorstellt gesehen zu haben, verschwimmen. Das ‚Artefakt‘ (engl. ‚Artifact‘), also der Gegenstand, das Ballett, dem wir beiwohnen und das wir zu sehen glauben, ist deshalb bloß ein „Kunsteffekt“, ein ‚Art Effect‘: Er ist nämlich bloß die wunderschöne Illusion eines Gegenstands, der im Auge des Betrachters entsteht und längst vergangen ist, wenn wir ihn zu sehen glauben.“

Doch was als Effekt der Kunst gezeigt wird, lässt sich noch viel weiterspinnen. Denn ist nicht alles, was wir erleben, genau davon geprägt, dass wir nie alles sehen können? Unsere gesamte Wahrnehmung basiert auf einer Aufnahme von Informationen, welche wir dann zu einem Gesamtbild zusammenfügen und mit den fehlenden Informationen nach bestem Wissen und Gewissen ergänzen. So entsteht für jeden und jede ein anderes Gesamtbild, in der Kunst wie im Leben. //



Futaba Ishizaki, Vinicius Vieira



links: Futaba Ishizaki, Vinícius Vieira



rechts: Charlotte Kragh, Joaquin Angelucci



Futaba Ishizaki, Vinicius Vieira, Maria Luisa Castillo Yoshida, Daniele Bonelli



HANS VAN MANEN

Der Niederländer Hans van Manen zählt zu den bedeutendsten Choreographen unserer Zeit. Sein Œuvre umfasst über 120 Werke, von denen ein jedes die unverwechselbare Handschrift seines Schöpfers trägt. Seine Ballette gehören zum Repertoire aller namhaften Compagnien in Europa, Kanada, den USA und Japan. Neben seinem choreographischen Schaffen erlangte Hans van Manen ein hohes Renommee als Fotograf. Er erhielt eine Vielzahl von Auszeichnungen, so 1991 den Sonia-Gaskell-Preis für sein Gesamtwerk und den Choreographie-Preis der Vereinigung der Direktionen von Schouwburg und Concertgebouw Amsterdam. 1992 schlug Königin Beatrix der Niederlande ihn zum Offizier des Ritterordens von Oranien-Nassau. Ein Jahr später wurde ihm der Deutsche Tanzpreis verliehen. Die niederländische Menschenrechtsorganisation COC ehrte ihn mit der Bob Angelo Medaille für „die in jeder Hinsicht als befreiend zu bezeichnende Weise, mit der er in seinen Balletten und Fotos Männer und Frauen, menschliche Beziehungen und Sexualität porträtiert. Er erhielt zahlreiche Preise, wie den Erasmus-Preis für seine herausragenden Verdienste um den niederländischen Tanz (2000), der Musikpreis der

Stadt Duisburg (2004) und im Bolschoi Theater Moskau der Prix Benois de la Danse für sein Lebenswerk sowie der Grand Pas Award (2005). 2013 folgte ein weiterer Prix Benois für „Variations for Two Couples“. 2003 gründete er die Stiftung Hans van Manen. 2007 ehrte Amsterdam den Künstler zu dessen 75. Geburtstag mit der Ernennung zum Commandeur in de Orde van de Nederlandse Leeuw sowie einem dreiwöchigen van Manen-Festival. 2013 wurde er zum Patron of the National Ballet Academy ernannt und erhielt den Golden Age Award, 2017 erhielt er mit dem Titel Commandeur des Arts et des Lettres die höchste Auszeichnung des französischen Staates im Bereich der Künste. Nachdem Erich Walter ihn bereits in den 1970er Jahren an die Deutsche Oper am Rhein eingeladen hatte, waren Hans van Manens Choreographien immer wieder Schwerpunkte im Spielplan des Hauses. Es entstand eine enge Zusammenarbeit, im Laufe derer 22 seiner Arbeiten auf den Bühnen Düsseldorf und Duisburg zu sehen waren. 2021 verlieh die Deutsche Oper am Rhein dem niederländischen Meister die Ehrenmitgliedschaft. //



KESO DEKKER

Keso Dekker, studierte Kunstgeschichte und Literatur, bevor er sich der Malerei zuwandte. Eric Hampton engagierte ihn 1976 erstmals als Bühnen- und Kostümbildner, woraus die intensive Zusammenarbeit mit Hans van Manen folgte. Über 400 Designs entstanden seither für zahlreiche Theater- und Tanzmacher in Europa und den USA, darunter Renato Zanella, Bernd Bienert, Nils Christe, Heinz Spoerli und Martin Schläpfer. 2002 erhielt Dekker den Niederländischen Preis für Formgebung sowie den Großen Preis der holländischen Tanzwelt. Für das 50-jährige Jubiläum von Het Nationale Ballet entwarf er einen Marathon mit neun Uraufführungen von u.a. van Manen, Wheeldon und Ratmanský. Für das Bayerische Staatsballett kreierte er 2012 eine neue Ausstattung zu Massines „Choreartium“, für die er 2014 den Taglioni – European Ballet Award erhielt. Darüber hinaus entwarf Dekker TV-Programme, leitete Workshops, schrieb Bücher, gestaltete Innen- und Außenräume sowie die Ausstellungsarchitekturen für „La Mode“ (1986) und „KWAB. Niederländisches Design im Zeitalter Rembrandts“ (2018) im Amsterdamer Rijksmuseum. //



JAN HOFSTRA

Jan Hofstra wurde in Leiden (Niederlande) geboren. Nach seiner Ausbildung zum Feinmechaniker sowie Elektro- und Radiotechniker arbeitete er zunächst in der Filmindustrie bevor er 1964 ans Het Nationale Ballet Amsterdam engagiert wurde. Während dieser Zeit arbeitete er mit Peter Wright („Giselle“), Hans van Manen („Große Fuge“, „Bits and Pieces“, „Twilight“), Rudi van Dantzig, Toer van Schayk, Heinz Spoerli, Eduard Lock, Jean Paul Vroom, Jan van der Wal, Keso Dekker u.a. Mehrmals wurde er mit neuen Lichtentwürfen für Balanchine-Ballete betraut, darunter „Agon“, „Theme and Variations“, „Serenade“ und „Symphony in C“. Für zahlreiche Ballettcompagnien betreut er Stücke von Hans van Manen (darunter „Metaforen“, „Trois Gnessiennes“, „Five Tangos“, „Three pieces for HET“ u.a.) sowie Kurt Jooss' „Der Grüne Tisch“ als Lightdesigner und ist seit über 40 Jahren weltweit als Lightdesigner und technischer Berater tätig. Darüber hinaus ist Jan Hofstra seit 1994 für die Lichtgestaltung der Ausstellungen im Nationalmuseum in Amsterdam verantwortlich. In Anerkennung seiner Verdienste für die Künste ernannte ihn die niederländische Königin Beatrix 2001 zum Ritter des Ordens von Oranien-Nassau. //



BRIDGET BREINER

Bridget Breiner wuchs in Columbus, Ohio, auf, wo sie ihre frühe Tanzausbildung an der BalletMet- Dance Academy erhielt. Sie vervollständigte ihre Ausbildung bei der Heinz-Bosl-Stiftung in München und trat 1992 dem Bayerischen Staatsballett unter der Leitung von Konstanze Vernon bei. 1996 wechselte sie zum Stuttgarter Ballett unter der Leitung von Reid Anderson und wurde schnell eine der gefeiertsten Tänzerinnen, woraufhin sie 2001 zur 1. Solistin ernannt wurde. Von 2006 bis 2008 tanzte sie im Semperoper Ballett in Dresden unter der Leitung von Aaron Watkin und war bis 2011 Artist in Residence des Stuttgarter Balletts. Zahlreiche dramatische wie auch klassische Hauptrollen waren Teil ihres umfassenden Tanzrepertoires.

Im Jahr 2005 gab sie ihr choreographisches Debüt im renommierten „Jungen Choreographen“ Abend der Stuttgarter Noverre Gesellschaft, und ihre Arbeiten wurden schnell von Publikum wie Kritiker*innen gewürdigt. Seitdem hat sie Werke für das Stuttgarter Ballett, das Lettische Nationalballett, das Kevin O'Day-Ballett Mannheim, das Ballett Augsburg, das

Salzburger Landestheater, das Grands Ballets Canadiens de Montréal, Kanada und zuletzt das San Francisco Ballet geschaffen. 2012 wurde sie zur Ballettdirektorin des Ballett im Revier in Gelsenkirchen ernannt. Ihr erstes abendfüllendes Handlungsballett für die Company „Ruß - Eine Geschichte von Aschenputtel“ erhielt 2013 den Theaterpreis „Der FAUST“ für die „Beste Choreographie“. Ein Erfolg, den sie 2015 mit der Tanz-Opern-Kollaboration, „Charlotte Salomon: Der Tod und die Malerin“ wiederholen konnte. 2017 schuf sie ihr erstes symphonisches abendfüllendes Ballett „The Vital Unrest“, bestehend aus der 3. Symphonie von Camille Saint-Saëns und einer Auftragsarbeit des lettischen Komponisten Georgs Pelēcis. Seit der Spielzeit 2019/20 ist sie Ballettdirektorin und Chefchoreographin am Staatstheater Karlsruhe, wo sie u.a. das abendfüllende Werk „Was ihr wollt“ choreographierte. In der Spielzeit 2022/23 erarbeitet sie mit „Maria Stuart“ eine Uraufführung mit Ballett und Chor. Bridget Breiners Arbeit bewegt sich dabei zwischen klassischem und zeitgenössischem Tanz und folgt mit großer Leidenschaft dem Erzählen von Geschichten. //



JEAN-MARC PUISSANT

Jean-Marc Puissant ist ein preisgekrönter Bühnen- und Kostümbildner für Oper, Schauspiel, Musical, Ballett und zeitgenössischen Tanz, der weltweit, vornehmlich in Europa und den USA, arbeitet, u. a. an der Scottish Opera, The Royal Ballet, American Ballet Theatre, Royal Opera Covent Garden London, am Nationaltheater Mannheim sowie bei den internationalen Theaterfestivals in Edinburgh, Athen und der Biennale Venedig. Der gebürtige Franzose mit Atelier in London absolvierte den Motley Theatre Design Course in London und studierte Kunstgeschichte an der Sorbonne. Jean-Marc Puissant wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mehrfach mit den Olivier Awards, South Bank Show Awards, National Dance Critics Awards und TMA Awards (heute UK Theatre Awards). 2013 war er Finalist des Wettbewerbs World Stage Design und wurde 2016 für den renommierten Prix Benois de la Danse in der Kategorie Bühnenbild nominiert. Er ist Mitglied im künstlerischen Beirat des renommierten Dance Umbrella UK Festival und Gastdozent für Theaterdesign an der Central School of Speech and Drama in London. //



BONNIE BEECHER

Die kanadische Lichtdesignerin Bonnie Beecher ist in Toronto ansässig und gestaltete bereits in über 350 Produktionen in Schauspiel, Oper und Tanz das Licht. Ihre Arbeit war in den meisten Theatern Kanadas zu sehen, zum Beispiel beim Shaw Festival, beim Stratford Festival, der Canadian Opera und dem National Ballet of Canada. International arbeitete sie u.a. für Het Nationale Ballet, das American Ballet Theatre, dem Pacific Northwest Ballet, der Royal Shakespeare Company, der New Zealand Opera, dem Ballett Dortmund, dem Royal Flanders Ballet und dem Ballet im Revier in Gelsenkirchen. Am Stuttgart Ballett zeichnete sie bei sieben Weltpremieren für das Licht zuständig. Außerdem bestand von 2002 bis 2016 eine rege Zusammenarbeit zwischen ihr und dem Kevin O'Day Ballett in Mannheim, wo sie das Lichtdesign für weitere 25 Kreationen entwickelte. Bonnie Beecher wurde 15-mal für den Dora Award nominiert und hat ihn zweimal gewonnen. Beim Ballett am Rhein gestaltete sie u. a. das Licht für „Geschlossene Spiele“ und „Der Nussknacker“. //



NESHAMA NASHMAN

Die Kanadierin Neshama Nashman studierte am Evelyn Hart Conservatory in Toronto, Kanada, und vervollständigte ihre Ausbildung mit Kursen an der Pariser Oper, dem Ellison Ballet und dem Central Pennsylvania Youth Ballet. 2019 wurde sie Demi-Solistin am Opera Krakowska Ballet in Polen, wo sie die Rolle der Helena in der Uraufführung von Giorgio Madias „A Midsummer Night's Dream“ tanzte. Seit Beginn der Spielzeit 2020/21 ist Neshama Nashman Mitglied der Compagnie des Ballett am Rhein und war dort in „Carmen“ von Roland Petit, „Baal“ von Aszure Barton, „Salt Womb“ von Sharon Eyal, „Phlegmatic Summer“ von Michèle Anne De Mey, „Coppélia X Machina“ von Hélène Blackburn, „Four Temperaments“ von George Balanchine und „Der Nussknacker“ von Demis Volpi zu erleben. An letzterem war sie zudem als Choreographin beteiligt. Ihre Leidenschaft für das Choreographieren entdeckte sie in der Arbeit zum Projekt „Step by Step“, für welches sie „Opus 118“ mit Musik von Brahms und „Ich hab's ja gesagt“ mit Musik von Schostakowitsch und Dvorák kreierte. Ihre Interpretation von „Erbarme Dich“ wurde 2021 beim Ballett am Rhein ur-

aufgeführt und erlebte im selben Jahr ihr Nordamerika-Debüt am Royal Conservatory of Music in Toronto. Bereits zweimal erhielt sie Stipendien des Canada Council for the Arts, die ihre Choreographie von J. S. Bachs Matthäus-Passion in Zusammenarbeit mit der Dramaturgin Carmen Kovacs und dem Lichtdesigner Alon Cohen unterstützten. Auszüge ihrer Arbeit waren 2022 auf der Tanzmesse Düsseldorf zu sehen. Ihre Choreographie „Eine kleine Frau“ entstand im Rahmen des Abends „Shortcuts“ als ihr erstes Auftragswerk. //



GUIDO REINHOLD

Guido Reinhold studierte an der Fachhochschule Niederrhein im Fachbereich Bekleidung mit Schwerpunkt Gestaltung. Anschließend folgten bei M. Müller & Sohn die Ausbildung zum Schnitttechniker sowie Studiengänge an der Akademie Mode & Design und am ABST-Institut für Modedesign. Die ersten beruflichen Erfahrungen macht Guido Reinhold als Erstschnitttechniker für Damenbekleidung bei Karl Lagerfeld. Es folgten in Festanstellungen Entwürfe und Ausführungen von Damen- und Sportkollektionen sowie die eigene Damenkollektion „Ophelias“. Zuletzt arbeitete Guido Reinhold in seiner achtjährigen Selbstständigkeit für die Metropolitan Opera, die Nationale Opera Amsterdam, die Opéra National de Paris, die Deutsche Oper am Rhein, die Werkstatt für Kleiderkunst „das gewand“, die Pina Bausch Stiftung für Kostüm & Schnitt, die Wuppertaler Bühnen, das Ballett Dortmund, das Nationaltheater Mannheim und Zero One Film. Seit 2015 ist Guido Reinhold an der Deutschen Oper am Rhein als Damengewandmeister beschäftigt, wo er 2018 auch die Kostüme zu Donizettis Oper „Pygmalion“ und Sonia Dvoráks Ballett „Our Discontent“ entwarf. //



ALEXANDER MACSWEEN

Der Musiker, Komponist und Klangkünstler Alexander MacSween hat an zahlreichen Tanz-, Theater- und Filmprojekten mitgewirkt. Er hat u. a. mit Marie Brassard (Québec), André Gingras (Niederlande), Montréal Danse (Québec), José Navas / Compagnie Flak (Québec) und T.r.a.n.s.i.t.s.c.a.p.e (Belgien) gearbeitet. Als Schlagzeuger ist Alexander in der Welt des Rock, der Improvisation und der elektronischen Musik aktiv. Er hat mit Paolo Angeli, Tim Berne, Michel F. Côté, Bionic, Frank Gratkowski, The Nils und Sam Shalabi gespielt. Er ist Mitglied des Quatuor de tourne-disques von Martin Tétreault und der Gruppe Foodsoon, zusammen mit Bernard Falaise und Fabrizio Gilardino. Alexander hat auch Solostücke und Klanginstallationen geschaffen. Seine Arbeiten wurden auf mehreren Festivals präsentiert, darunter CitySonics (Belgien), Sonorama (Frankreich) und Mutek (Québec). Er gibt auch Workshops über Echtzeit-Klangverarbeitung für die darstellenden Künste, die vom CECN (Belgien) in verschiedenen europäischen Zentren angeboten werden, darunter Le Fresnoy (Frankreich), ArtZoyd (Frankreich) und TechnoCité (Belgien). //



VIRGINIA SEGARRA VIDAL

Nach ihrer Ballettausbildung an der Escuela de Ballet Lupe in Benicarló, dem Institut del Teatre in Barcelona und an der Tanzschule María de Ávila in Zaragoza erhielt die Spanierin Virginia Segarra Vidal 2003 ihr erstes Engagement beim Ballet de Zaragoza. Anschließend folgten Gastengagements beim English National Ballet in London und Ballet de l'Opéra-Théâtre in Limoges. Von 2007 bis 2011 war Virginia Segarra Vidal beim Ballett Vorpommern unter der Leitung von Ralf Dörnen engagiert. Seit der Spielzeit 2011/12 ist sie Mitglied des Ballett am Rhein, wo sie u.a. in Stücken von Martin Schläpfer, Antony Tudor, George Balanchine, Jerome Robbins, Marta Graham, Merce Cunningham, Hans van Manen, Mats Ek, Jiří Kylián, William Forsythe und Ohad Naharin tanzte. Mit „Posidonia“ präsentierte Virginia Segarra Vidal 2018 ihre erste Choreographie für das Ballett am Rhein im Rahmen der Plattform Choreographie „Young Moves“. In der Spielzeit 2021/22 übernahm sie außerdem die Choreographie in „Prometheus disorder“, einer multimedialen Inszenierung von Nick und Clemens Prokop als Kooperation des Ballett am Rhein und der Tonhalle Düsseldorf. //



DEMIS VOLPI

Demis Volpi ist seit Beginn der Spielzeit 2020/21 Ballettdirektor und Chefchoreograf des Ballett am Rhein. Der deutsch-argentinische Künstler erhielt seine tänzerische Ausbildung in Buenos Aires, an der kanadischen 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 eines Noverre-Abends für Nachwuchsoreographen für die Kompanie zu choreographieren und wurde 2013 nach seinem ersten Handlungsballett „Krabat“ zum Hauschoreographen ernannt.

Seitdem schuf er sowohl erzählerische als auch abstrakte Werke für Kompanien wie 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. Seit 2014 arbeitet Volpi auch als Opernregisseur, wobei er die Grenzen der Theatergenres herausfordert. Im Jahr 2017 inszenierte er Benjamin Brittens „Tod in Venedig“ in einer Koproduktion zwischen der

Staatsoper Stuttgart, dem Stuttgarter Ballett und der John Cranko Schule.

Volpi wurde 2011 mit dem Erik-Bruhn-Preis, 2012 mit dem Preis des chilenischen Kunstkritikerkreises und 2014 in der Kategorie „Zukunft“ des Deutschen Tanzpreises ausgezeichnet. Für sein abendfüllendes Ballett „Salomé“ wurde er 2017 für den Prix Benois de la Danse nominiert und nach der erfolgreichen Premiere von „Tod in Venedig“ in der Kritikerumfrage der Fachzeitschrift Opernwelt zum Nachwuchskünstler des Jahres 2017 gewählt. Demis Volpi war Mitglied der Jury für den Prix de Lausanne 2018. Im September 2019 wurden seine Arbeit und seine Leistungen als Choreograf in den vergangenen zehn Jahren bei den Konex Awards in Buenos Aires mit dem Merit Diploma ausgezeichnet. Für das Ballett am Rhein kreierte Demis Volpi u. a. „A Simple Piece“ und „Geschlossene Spiele“ und inszenierte erfolgreiche Stücke aus seinem Repertoire wie „Krabat“, „Der Nussknacker“ oder „one and others“ neu. In der Spielzeit 2022/23 wird er seine Interpretation des Ballettklassikers „Giselle“ vorstellen. //



WILLIAM FORSYTHE

Nach 30-jähriger künstlerischer Tätigkeit gilt William Forsythe weltweit als einer der renommiertesten Choreografen für zeitgenössisches Ballett. Forsythe hat die Praxis des Balletts aus ihrer Identifikation mit dem klassischen Repertoire gelöst und zu einer dynamischen Kunstform des 21. Jahrhunderts gemacht.

Aufgewachsen in New York, wo er auch den größten Teil seiner Ausbildung absolvierte, betrat Forsythe mit Anfang zwanzig als Hauschoreograf des Stuttgarter Balletts die europäische Tanzszene und schuf darüber hinaus neue Werke für Ballettensembles in München, Den Haag, London, Basel, Berlin, Frankfurt, Paris, New York und San Francisco. 1984 begann seine 20-jährige Arbeit als Direktor des Ballett Frankfurt, mit dem er einige der herausragendsten Werke des zeitgenössischen Tanzes kreierte. Forsythes Choreografien gewannen den begeisterten Zuspruch des Publikums und die wichtigsten Preise, die auf diesem Gebiet vergeben werden.

Forsythes choreografisches Denken hat sich durch seine Auseinandersetzung mit den international

richtungsweisenden Kunstströmungen der Gegenwart entwickelt und gleichzeitig zu ihnen beigetragen: Von Performance und Bildender Kunst bis zur Architektur und interaktiven Multimedia-Arbeiten.

Mit seiner richtungsweisenden und preisgekrönten CD-ROM „Improvisation Technologies: A tool for the analytical dance eye“, erfand Forsythe 1994 die Vermittlung der Tanzimprovisation buchstäblich neu. Weltweit wird Forsythe als Lehrender regelmäßig eingeladen, an wichtigen Universitäten und kulturellen Einrichtungen Vorträge zu halten und Workshops zu leiten. Forsythe wurde 2001 mit der Ehrenmitgliedschaft des Laban Centre for Movement and Dance in London ausgezeichnet und ist seit 2004 Ehrendoktor der Juilliard School in New York. //



BALLETTFREUNDE
DER DEUTSCHEN
OPER AM RHEIN E.V.

WIR FÖRDERN SPITZENKUNST

TEILEN SIE MIT UNS DIE BEGEISTERUNG FÜR DEN TANZ,
FÖRDERN SIE MIT UNS DAS BALLETT AM RHEIN, ERLEBEN
SIE DIE ARBEIT DER KÜNSTLER*INNEN AUS NÄCHSTER
NÄHE, UNTERSTÜTZEN SIE UNSER ENGAGEMENT UND
WERDEN AUCH SIE BALLETTFREUNDE.

ballettfreunde-dor.de



BALLETTFREUNDE
DER DEUTSCHEN
OPER AM RHEIN



HP 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

48

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 2022/23

Programmheft zu „Shortcuts“
Premiere am 24. März 2023 im Theater Duisburg

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

Textnachweise:

„Harmonie – Humanität – Humor“ von Eva von Schaik. Beitrag zum Programmheft „Ballettabend. Hans van Manen“, Deutsche Oper am Rhein, Spielzeit 1996/97.
Das Zitat von Hans von Manen auf S. 8 folgt <https://www.ndt.nl/en/agenda/sum-thoughts-2/> Stand 08.03.2023. Ausschnitte aus „Eine kleine Frau“, zitiert aus Kafka, Franz: „Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten“. Berlin, 1924. Das Gedicht „Wanderer“ (orig. „Caminante, no hay camino“ in: Campos de Castilla, 1912.) auf S. 17 folgt www.christophschmitzcholeermann.de Stand 08.03.2023. Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge von Julia Schinke für dieses Programmheft. Mit herzlichem Dank an die Tanzenden Virginia Segarra Vidal, Nelson Lopez und Svetlana Bednenko für ihre Gedanken zur Produktion „North Country“.

Quellennachweis:

Siegmund, Gerald: „Artifact oder vom schönen Schein der Kunst“ in: „William Forsythe. Artifact. Ballett in vier Akten“. Programmheft des Bayerischen Staatsballetts. Spielzeit 2009/10.

Bildnachweise:

Umschlag © unsplash

Die Fotostrecke zu den einzelnen Stücken von Daniel Senzek entstand während der Probenzeit für „Shortcuts“. Die Fotos zu „Parallel Bodies“ von Daniel Senzek entstanden am 26.02.23 im Lehbruck Museum Duisburg. S. 37 Hans van Manen © Andreas Endermann; S. 38 Keso Dekker © Gert Weigelt, Jan Hofstra © privat; S. 39 Bridget Breiner © Felix Grünschloß; S. 40 Jean-Marc Puissant © Antonio Olmos, Bonnie Beecher © Stephen Simeon; S. 41 Neshama Nashman © Lili Fox; S. 42 Guido Reinholds © privat, Alexander MacSween © Angelo Barsetti; S. 43 Virginia Segarra Vidal © Sigrid Reinichs S. 44 Demis Volpi © Sigrid Reinichs; S. 45 William Forsythe © Stephan Floss

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

