

DANCE YOU

MAGAZINE

www.danceforyou-magazine.com • D € 8,00

TANZ DES LEBENS

**MARTIN
SCHLÄPFER**

ENERGIE FREUDE
NEUGIERDE

**LAURENT
HILAIRE**

HOMMAGE AN MR. B

**NEW YORK
CITY BALLET
75 JAHRE**

HIP-HOP

**URBAN ARTS
ENSEMBLE RUHR**

ATTAINING
GREATNESS

**PAM
TANOWITZ**



**P R I X
D E
L A U S A N N E**

JULY 8TH – 13TH, 2024
SUMMER INTENSIVE
EUROPEAN & INTERNATIONAL
PRESELECTION



REGISTRATION ONLINE
MARCH 15TH – APRIL 15TH, 2024
PRIXDELAUSANNE.ORG

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. So lautet im Lukas-Evangelium eine der christlichen Botschaften zum Fest. Doch wie schaut es mit beiden, dem Frieden und dem Wohlgefallen, derzeit auf Erden aus? Welche Weihnachten werden es in diesem Jahr: für den Jemen zweier um die Macht rivalisierender Potentaten; für das vom Bürgerkrieg zerfetzte, in zwei feindliche Teile gesplante Libyen; für das zerbombte, nicht zur Ruhe kommende Syrien; für den Winzling Libanon, der, gewollt oder nicht, stets zwischen die Fronten seiner größeren Nachbarn gerät; für den kriegszerrütteten Sudan mit seinen konkurrierenden Fraktionen des herrschenden Militärs; für Russland und die Ukraine, weil keine der Kriegsparteien, trotz verheerender Verluste an Menschen und Material in einem erkannten Abnutzungskrieg, zu Verhandlungen bereit ist; jüngst für ein brutal attackiertes, weil unzureichend geschütztes Israel und ein kaltblütig niedergewalztes Gaza, mit erschreckenden Opferzahlen? Von Frieden kann da kaum die Rede sein – und noch viel

weniger von Wohlgefallen. Die Welt sieht in all diesen und vielen anderen Fällen tatenarm taumelnd zu, ungeachtet diverser wohlmeinender Appelle zu Frieden und Waffenruhe, die wenig ausrichten, weil meist handfeste Interessen von Machtblöcken und Lobbys im Spiel sind.

Wie sehr man den Tanz lieben mag – wegsehen und nur seine Ästhetik genießen, seine humanistischen Botschaften und seine ambitionierten, aber folgenlosen Aufklärungsversuche unterstützen, das will nicht so recht gelingen. Zumindest hat man die verheerenden Politquerelen ebenso satt wie irgendwie und ständig im Hinterkopf. So bleibt uns als kleiner Redaktion ein weiteres Mal nur die Hoffnung, mit der aktuellen Ausgabe das Fest zumindest etwas zu erhellen: mit Interviews, Kompanieporträts, Hip-Hop, Foto-Essay, Ballroom.

Alle Jahre wieder: der Wunsch, das neue Jahr möge besser sein als das abklingende. In diesem Sinn frohe Weihnachten und einen guten Start in 2024.

Ihre Redaktion „Dance for You Magazine“

2024/25 AUDITION

Staatsballett Karlsruhe's designated Ballet Director Raimondo Rebeck & designated House Choreographer Kristina Paulin are holding an audition for dancers (m/f/d).

Dancers should have a very good classical and a solid contemporary technique as well as strong partnering skills. We value team players who dare to try new things with curiosity, openness and creativity and who want to contribute to a positive working environment.

When: February 11, 2024
The audition is by invitation only.
Application deadline: January 21, 2024

Further information



BADISCHES STAATS
BALLETT
KARLSRUHE

Movers & Shakers – A Million Kisses to my Skin (Chor: David Dawson) Sara Zinna, Ensemble © Costin Radu

@staatsballettka   
JOBS.STAATSTHEATER.KARLSRUHE.DE

Inhalt

Content

AUSGABE 5/2023

On the cover: Pam Tanowitz
 Courtesy of
 Photography by Rick Guest
 with Olivia Pomp
 www.rg-e.com



6. WERTSCHÄTZUNG AUS DER GELDBÖRSE?
 Wie es um die Wertschätzung für die Kunstform Tanz steht,
 fragt Horst VOLLMER

PEOPLE

9. TANZ DES LEBENS
 MARTIN SCHLÄPFER über Erfolg und die Zeit danach
 Andreas MAURER hat ihn zum Gespräch getroffen

14. LAURENT HILAIRE
 liebt es, über seinen Beruf und die Tänzer zu sprechen
 Ein Interview von Vesna MLAKAR

34. HIP-HOP
 Wie der urbane Tanz in Deutschland ins Staatstheater kam
 Angela REINHARDT spricht darüber mit Zekai FENERCI



Laurent Hilaire und Jinhao Zhang © Nicholas MacKay



Produktion „Schwarze Katze“ im Schauspielhaus Bochum © Oliver Look

Taylor Stanley in „Apollo“, Ch. George Balanchine © George Balanchine Trust, New York City Ballet/Erin Baiano



20. HOMMAGE AN MR. B
Das New York City Ballet feiert sein 75. Jubiläum
Eine Würdigung von Anna BEKE

39. METAPHER DES UNBESCHREIBLICHEN
Verschiedene „Giselle“-Inszenierungen vergleicht
Vesna MLAKAR

42. ATMOSPHÄRISCH DICHTER INSZENIERUNGEN
Der Fotograf JÜRGEN GOCKE. Volkmar DRAEGER stellt
ihn in einem reich bebilderten Essay vor

46. ATTAINING GREATNESS
Alastair MACAULAY features critically acclaimed
American choreographer PAM TANOWITZ

50. BALLROOM
Der Niedergang des Standardtanzes
Über die aktuellen Probleme im Standardtanz
und mit seinem Nachwuchs berichtet
Ute FISCHBACH-KIRCHGRABER



Die Professional-Weltmeister Domen Krapez und Natasha Karabey, Foto: privat

Ewelina Kotwa © Jürgen Gocke



Pam Tanowitz © Rick Guest

- 1 EDITORIAL
- 4-5, 24, 31, 33 NEWS
- 25 The Dance Cure's book
Geovana PERES
- 32 Hommage an den Tanzvisionär
John Cranko
- 28-30 SCHULINDEX

ABO-SHOP

www.danceforyou-magazine.com/abo-subscribe

Digitale Ausgaben

www.danceforyou-magazine.com/product-category/digital-product

f FACEBOOK

www.facebook.com/DanceforYouMagazine

Instagram

[instagram.com/danceforyoumagazine](https://www.instagram.com/danceforyoumagazine)

Twitter

twitter.com/DFY_Magazine

Berufen

Raimondo Rebeck © Staatsballett Karlsruhe/Arno Kohlem



Das Ballett des Badischen Staatstheaters hat nach dem nächstjährigen Fortgang von Bridget Breiner zum Ballett am Rhein einen neuen Ballettdirektor. Übernehmen wird diese Position ab der Saison 2024/25 **Raimondo Rebeck**. Nach Karlsruhe wechselt er vom Ballett Dortmund, wo er seit 2011 gearbeitet, zuletzt seit 2014 auch das NRW Juniorballett geleitet hat. Als Choreograf war er bereits in der Ära Birgit Keil Gast am Badischen Staatstheater.

Raimondo Rebeck, gebürtiger Berliner, absolvierte die Staatliche Ballettschule seiner Heimatstadt, war Erster Solist beim Ballett der Berliner Lindenoper sowie an der Deutschen Oper Berlin und erhielt als Tänzer und später als Choreograf verschiedene Auszeichnungen. Die Zusammenarbeit mit Maurice Béjart und Rudolf Nurejew nennt er als prägenden Einfluss. In seinen eigenen Kreationen mischen sich klassische und zeitgenössische Elemente. Als künstlerische Stellvertreterin und zugleich Choreografin in Residence stößt die in Bratislava geborene **Kristina Paulin** neu zum Karlsruher Team. Viele Jahre tanzte sie beim Hamburg Ballett und hat sich mit mehr als 20 Stücken inzwischen auch international einen Namen als Choreografin erworben.

Maria Seletskaya © Maria-Helena Buckley



Das **English National Ballet** unter Leitung von Aaron S. Watkin hat **Maria Seletskaya** zur Musikdirektorin ernannt. Zu ihren Aufgaben gehört es, die musikalische Qualität der Kompanie zu sichern und die English National Ballet Philharmonic zu betreuen. Mit ihr gelingt der seltene Fall, dass sich eine Tänzerin zur Dirigentin entwickelt. Maria Seletskaya graduierte 2002 an der Ballettschule in Tallinn und setzte ihre Ausbildung in der Waganowa-Akademie St. Petersburg fort. Von 2003 bis 2006 studierte sie Choreografie an der Universität Tallinn. Als Solistin tanzte sie beim Estonian National Ballet, beim Staatsballett Berlin, beim Ballett Zürich und beim Royal Ballet of Flanders. Noch während ihrer Karriere studierte sie Klavier und Violine sowie am Berklee College of Music in Boston Musiktheorie, Harmonie und Orchestrierung. Ihr dirigentisches Debüt gab sie 2017 beim Stuttgarter Ballett; seit 2018 widmet sie sich ausschließlich dem Dirigat und stand am Pult beim National Ballet of Canada, dem San Francisco Ballet, dem Royal Danish Ballet und jüngst an der Pariser Oper.



Edwaard Liang © Bolshoi Theater

Das Washington Ballet hat **Edwaard Liang** zu seinem neuen künstlerischen Leiter ernannt, er folgt auf Julie Kent, die Ende 2023 als Co-Direktorin zum Houston Ballet gehen wird. Der international bekannte Tänzer, Choreograf und Direktor ist erst der vierte künstlerische Leiter in der Geschichte der Kompanie und die erste Person of Colour an der Spitze der Organisation. Liang wurde 1975 in Taiwan geboren und wuchs in Kalifornien auf. Er begann seine Karriere beim New York City Ballet und tanzte später auf Einladung von Jiří Kylián beim Nederlands Dans Theater, wo er seine Leidenschaft für Choreografie entdeckte. In den letzten 20 Jahren wurden seine Werke von Tanzkompanien weltweit aufgeführt, darunter unter anderem beim New York City Ballet, dem San Francisco Ballet, beim Bolshoi Ballet, Joffrey Ballet, Pacific Northwest Ballet und beim Shanghai Ballet, in Deutschland u.a. beim Dortmunder Ballett und beim Bayerischen Staatsballett. Liang gewann zahlreiche Auszeichnungen, darunter einen Emmy Award für den kurzen Tanzfilm „Vaulted“ (2018). Liang, der derzeit seine elfte und letzte Saison als Direktor des BalletMet in Columbus, Ohio beendet, gilt als verantwortlich dafür, diese Kompanie durch seine Kreativität und sein Engagement neu belebt zu haben. Während seiner Amtszeit verdoppelte sich die Größe von BalletMet nahezu, es schloss erfolgreich eine große Sponsorenkampagne ab, erweiterte die Größe seiner Ballettschule. Als Choreograf hat Liang 21 Weltpremieren fürs BalletMet geschaffen.

Von der Elbe an die Limmat:

Jason Beechey tauscht den Rektorenposten an der Palucca Hochschule für Tanz in Dresden gegen die neu geschaffene Position „Head of Dance“ an der **Zürcher Hochschule der Künste** ein. Etwa ein Jahr vor Ablauf seiner regulären Amtszeit wechselt der gebürtige Kanadier zum 1. August 2024 die Fronten. Seit 2006 prägte er die Ausbildung an Deutschlands einziger selbstständigen staatlichen Tanzhochschule und entließ nach einem profunden Studium national und international begehrte Absolvent*innen in den Beruf. In Dresden wird nun eine ministeriell besetzte Auswahlkommission aus hochschulinternen und externen Fachpersönlichkeiten in die Stellenausschreibung und die Prüfung aller potenziellen Bewerber*innen gehen. Am Ende empfiehlt sie dem sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus eine/n Kandidat/in für das Rektorenamt. ■



Jason Beechey © ZHdK

Ballhaus Fassade © Zé de Paiva



Preise

Den mit 200.000 € dotierten „Theaterpreis des Bundes 2023“ erhielt das **Ballhaus Naunynstraße Berlin** für „die selbstbestimmte Produktion von Schwarzen, queeren und Künstler*innen of Color“, so im Entscheid

durch Kulturstaatsministerin Claudia Roth. Das seit 2012 von dem brasilianischen Tänzer, Schauspieler und Theaterwissenschaftler Wagner Carvalho künstlerisch geleitete Ballhaus Naunynstraße wirke „nachhaltig in der Entwicklung künstlerischer Handschriften“, finde „nicht selten auch überregional, bundesweit und international“ Beachtung und zeigt auch zahlreiche Tanzproduktionen zu diesem exponierten Themenkreis. Weitere Preise verlieh Claudia Roth an das für Neuen Zirkus stehende **Chamäleon Berlin** in der Kategorie „Privattheater und Gastspielhäuser“, an das **LOFFT – DAS THEATER Leipzig** in der Kategorie „Freie Produktionshäuser“ und das **Theaterhaus Jena** in der Kategorie „Stadttheater und Landesbühnen“. ■



Wagner Carvalho © Valéria Carvalho

Neuer Tanzpreis

Mit dem Salavisa European Dance Award, kurz SEDA, ist ein neuer internationaler Tanzpreis ins Licht der Öffentlichkeit getreten. Hierzu hat sich die Calouste Gulbenkian Stiftung in Lissabon mit mehreren europäischen Partnern zusammengetan: Joint Adventures – Walter Heun München, Biennale de la Danse / Maison de la Danse Lyon, Dansehallerne Kopenhagen, ImpulsTanz Wien, K. V. S. Brüssel und Sadler's Wells London. Zu den

Partnern gehört auch die niederländische Kees Eijrond Stiftung. SEDA wird ab November 2024 biennial von einer Jury vergeben, ist mit 150.000 € der höchstdotierte Preis für zeitgenössischen Tanz und will vielversprechende Nachwuchstalente aus aller Welt fördern, wenn sie bereits international auf sich aufmerksam gemacht haben. Benannt wurde der Preis nach Jorge Salavisa (1939-2020), einem namhaften portugiesischen Tänzer,

Pädagogen und Direktor. Nach dem Studium u.a. bei Victor Gsovsky und Lubov Egorova in Paris tanzte er beim Grand Ballet du Marquis de Cuevas und beim London Festival Ballet, arbeitete auch mit Bronislava Nijinska, Robert Helpmann, Nicholas Beriozoff und Roland Petit und war Gründungsprofessor von P.A.R.T.S. Von 1977 bis 1996 war er künstlerischer Leiter beim Ballet Gulbenkian und erhielt hochrangige Auszeichnungen. ■

RUSSIAN MASTERS BALLET SUMMER

WORLD REFERENCE IN BALLET INTENSIVES

ALICANTE | SPAIN
07.07 – 28.07

BURGAS | BULGARIA
28.07 – 18.08

ONLINE AUDITIONS 20 | 21 JAN
Video auditions are accepted

OFFICIALLY LICENSED BY
VAGANOVA ACADEMY



Information:
intensive@russianmastersballet.com



Organized by:



Collaborators:



WERTSCHÄTZUNG AUS DER GELDBÖRSE?

Gedanken zum Tanzpreis-Wochenende 2023 in Essen



PK Tanzpreis © Ursula Kaufmann

Mehr Wertschätzung für die Kunstform Tanz: Wer wünschte sie sich nicht! Doch was bedeutet das eigentlich: „Wertschätzung für Tanz“? Mehr Publikum? Mehr Applaus? Höhere Förderung? Höhere Gehälter und Honorare? Mehr soziale Sicherheit? Breitere Wahrnehmung? Bessere Kritiken? Je nach Standpunkt und Situation dürfte „Wertschätzung“ für die/den einzelne/n unterschiedliche Bedeutung haben. Oder ist „Wertschätzung für die Kunstform Tanz“ vielleicht mehr als das, was beim Betrachten des eigenen Bauchnabels in den Blick gerät?

Essen, Mitte Oktober 2023: Der Dachverband Tanz Deutschland (DTD) lädt ins Ruhrgebiet zur Gala „Deutscher Tanzpreis“. 2018 erbte der DTD die Veranstaltung vom Deutschen Berufsverband für Tanzpädagogik, der sie 1983 geschaffen hatte. Ulrich Roehm, ihr Erfinder, wird 2023 mit einem Empfang zum 40-jährigen Jubiläum des Preises und zu seinem 90. Geburtstag geehrt. Das Aalto-Theater ist gut besetzt, und das Pub-

likum erlebt eine gelungene Veranstaltung rund um die Tanzpreis-Geehrten des Jahres. Für die ersten Ikonen des vor 50 Jahren entstandenen Tanztheaters Wuppertal – Malou Airaudo, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster und Dominique Mercy – hält deren Kollegin Mechthild Großmann eine Laudatio, die sie zu einer Sprach- und Sprechperformance mit höchstem Unterhaltungswert gestaltet.



Dominique Mercy, Josephine Ann Endicott, Malou Airaud, Lutz Förster © Ursula Kaufmann

Der Pädagoge und Ballettmeister Peter Appel wird für sein Lebenswerk gewürdigt, und die Tänzerin, Choreografin und Behindertenaktivistin Sophie Neises „für herausragende Entwicklungen im Tanz“ für insbesondere blinde und sehbehinderte Menschen auf wie vor der Bühne.

Die Tanzpreis-Gala in Essen ist, wie eh und je, Aufführung gewordener Ausdruck von Wertschätzung. Sie wird freilich, auch das seit eh und je, von Tanzschaffenden für Tanzschaffende veranstaltet. Das macht die Sache mit der Wertschätzung zwar nicht bedeutungslos, aber auch nicht zu einem besonders hervorzuhebenden Umstand. Dass „der Tanz“ sich bei der Tanzpreis-Gala gebauchpinselt fühlen darf, dafür sorgt an einem solchen Abend nicht die Veranstaltung an sich, sondern sorgen vielmehr Damen und Herren aus der Politik, die sich grußredend dazu die Ehre geben, der Oberbürgermeister der Stadt, die Kulturministerin des Landes, die Kulturbeauftragte der Bundesregierung. Ohne die Repräsentanten von Staat und Gesellschaft bliebe am Tanzpreis-Abend die Wertschätzung für den Tanz gewissermaßen unter sich.

Doch ist die persönliche Anwesenheit beamteter Öffentlichkeit bei einer Veranstaltung wie in Essen auch schon das, was „Wertschätzung für die Kunstform Tanz“ meint? Woran sich womöglich gar deren Grad messen ließe? Daran zweifelt offenbar selbst der Tanzpreis-Veranstalter. Denn der Dachverband lud nicht nur zur Preisverleihung ins Essener Aalto-Theater, wo sich das illustre mit dem tanzwerk tätigen Publikum mischte, sondern auch zu einem zweitägigen Arbeits-„Barcamp“ in das Choreographische Zentrum „PACT“ in der ehemaligen Essener Zeche „Zollverein“. Die Tagung bot eine Vielzahl von Workshops zu unterschiedlichen Themen und gipfelte in der Verkündung einer Liste von Forderungen an die Gesellschaft, sprich: an die Politik.

Die Forderungen signalisieren, dass „der Tanz“, zumindest jener Teil, der beim „Barcamp“ des DTD in Essen präsent war, den Eindruck hat, Gesellschaft und Politik schulde-

ten ihm noch so manches. Nämlich einerseits mehr: Mehr Geld, mehr langfristige Subventionierung, mehr soziale Absicherung, mehr Räume, mehr Auftritte, mehr kostenlose Qualifizierung, mehr Zugang für freie Gruppen in die Strukturen und Häuser der „festen“ Ensembles und überhaupt mehr Anerkennung und die Schaffung von mehr „Sichtbarkeit“ hierzulande wie international. Und andererseits weniger: Weniger Antragsformalitäten etwa für freie Tanzschaffende und weniger von der (offenbar als unzumutbar empfundenen) Erwartung an geförderte freie Ensembles, am Ende einer Förderperiode ein Tanzstück aufzuführen. Der Forderungskatalog des Essener „Barcamps“ des DTD: Er liest sich wie ein Misstrauensvotum an die Adresse der Politik. Und das wiederum passt zu dem im DTD verbreiteten Gefühl, „der Politik“ nicht weiter als bis zur nächsten Förderzusage trauen zu können.

Dieses Gefühl belegt etwa der Text, mit dem in Essen zu einem „Barcamp“-Workshop mit dem Titel „Mehr Wertschätzung für die Kunstform Tanz“ eingeladen wurde. Geleitet von Sabine Gehm, Mitglied des DTD-Vorstands, machte der Einladungstext Vorbehalte gegen Politik und Politiker geradewegs zum Thema: „Welche Strategien kann die Szene entwickeln und welche Bündnisse schließen, um der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes Nachdruck zu verleihen und die Verlässlichkeit politischer Aussagen zu erhöhen?“ Doch nicht der unverbrämte Hinweis auf offenbar generell als unzuverlässig empfundene „politische Aussagen“ war das Überraschende an dem Workshop, sondern das, was die Workshop-Leiterin als die entscheidenden Ansatzpunkte vorstellte, um mehr Wertschätzung für Tanz zu erreichen. Nämlich: Dass Tanzschaffende im Rahmen ihrer Mittelakquise gezielt solche Personen ansprechen mögen, die bei ihnen vor Ort Fördergelder vergeben. „Mehr Wertschätzung für die Kunstform Tanz“ meint also nicht mehr als „Mehr Fördergeld für mich“? Oder anders herum: Wenn ich gefördert werde, fördert das die Wertschätzung für die Kunstform Tanz? >>

Elisabeth Nehring
und Sophia Neises
© Ursula Kaufmann



Beim „Barcamp“ des DTD in Essen wurde viel gefordert, aber nicht vorgerechnet, woher das Mehr an Mitteln für „den Tanz“ denn kommen könnte - als lebten und tanzten wir noch in der Nullzinswelt vor Pandemie, Klimakrise, Krieg und „Zeitenwende“, als stünden die Haushaltsdebatten der öffentlichen Hand nicht längst unter dem Motto „Kürzen, Streichen, Sparen“. Und was eigentlich mögen jene nach Tausenden zählenden Tanzschaffenden von dem Forderungskatalog des Essener „Barcamps“ halten, die ihre Arbeit und wirtschaftliche Existenz nicht öffentlicher finanzieller Förderung verdanken, sondern der Bereitschaft zu eigener Initiative und eigenem Risiko – also die Inhaberinnen und Inhaber privatwirtschaftlich geführter Schulen für künstlerischen Tanz?

Das Stichwort „Schule“ aber führt zurück zum Thema „Wertschätzung für Tanz“. Die deutschsprachigen Länder sind ein Eldorado für die Kunstform Tanz. Nirgends gibt es mehr kostenlose Schulen für die Ausbildung professioneller Tänzer*innen, nirgends mehr „feste“ (und durchaus gut bezahlte wie sozial abgesicherte) Stellen, nirgends – und den Essener „Barcamp“-Forderungen zum Trotz – mehr staatliche Unterstützung des freien Tanzschaffens.

Dass täglich Abertausende Kinder und Jugendliche hierzulande eine private Schule für künstlerischen Tanz besuchen, mag also nicht verwundern. Tatsache ist aber ebenso, dass nur ein lächerlich kleiner Teil davon überhaupt auch nur an eine Berufslaufbahn im Tanz denkt, geschweige denn den beschwerlichen Weg dahin beginnt.

Das Missverhältnis wird wahlweise mit der „Mentalität“ in Deutschland begründet, mit dem mangelnden Leistungswillen junger Leute oder mit dem Wunsch der Eltern, ihr Nachwuchs möge „etwas Vernünftiges“ lernen. Doch in vielen unserer unmittelbaren Nachbarländer ist von einem gleichen oder auch nur ähnlichen Missverhältnis nichts zu sehen. Sie haben, bezogen auf die Bevölkerungszahl, meist weniger kostenlose Berufsakademien – und doch eine erheblich höhere Zahl professioneller Tänzer*innen in ihren festen wie in ihren freien Ensembles. Tanzende „Gastarbeiter“ sind dort in

der Minderzahl – bei uns wäre ohne sie der künstlerische Tanz schlichtweg: tot.

Es geht beim Thema „Mehr Wertschätzung für die Kunstform Tanz“ mithin nicht zuerst um finanzielle Förderung. Sondern darum, für die Kunstform Tanz eine gesellschaftliche Grundlage, ein Klima zu schaffen aus Wissen, Kenntnissen, Allgemeinbildung, das für Tanzschaffende und Tanz eine selbstverständliche Anerkennung mit sich bringt. Das muss in der Schule beginnen – und zwar nicht in der privaten Schule für Tanz. Wo sonst!?

Die Aufgabe ist groß, ja. Vielleicht sogar zu groß für den „Dachverband Tanz Deutschland“, zumal solange er das kleine Karo des „Mehr Geld für alle, die es fordern“ strickt. Aber die Aufgabe ist zu schaffen. Andere Länder leben es uns vor. ■

Horst VOLLMER



Lutz Förster in „Nelken“, Ch. Pina Bausch © Ursula Kaufmann

TANZ DES LEBENS

**Martin Schläpfer über Erfolg
und seine Zeit danach**

Mit 19 Jahren brillierte Martin Schläpfer als Erster Solist am Basler Ballett. Seitdem hat er Ballettgeschichte geschrieben – zuerst in Mainz, dann an der Deutschen Oper am Rhein. In der Spielzeit 2020/21 folgte er dem Ruf nach Wien, als Direktor des Wiener Staatsballetts. 2025 wird er dieses Amt an seine Nachfolgerin Alessandra Ferri abgeben und sich erst mal von der Tanzwelt zurückziehen. Andreas MAURER hat ihn zum Gespräch getroffen.

Es ist ein weiter Weg vom Eingang am Karajan-Platz vor der Wiener Staatsoper, der durch verwinkelte Gänge bis zum Büro von Martin Schläpfer führt. Nur eine kleine Couch, zwei Stühle und ein Schreibtisch stehen in dem wenige Quadratmeter großen Raum. Gleich nebenan hört man die Proben der Tänzer*innen aus dem Studio des Staatsballetts. Er genieße es immer wieder, in den Ballettsälen zu sein und so aus dem Büro herauszukommen, wie in den letzten Wochen bei den Proben an der Volksoper Wien, sagt er.



Hyo-Jung Kang, Marcos Menha, Davide Dato in „Die Jahreszeiten“, Ch. Martin Schläpfer © Wiener Staatsballett/ Ashley Taylor

Erst vor Kurzem hat dort die Premiere von „The moon wears a white shirt“ stattgefunden, bei dem Sie zusammen mit Choreografien von Karole Armitage und Paul Taylor Geschichten en miniature erzählen - vom Miteinander und Gegeneinander, von Freiheit und Abhängigkeit, Bindung und Trennung.

Nicht nur, weil Proben generell etwas sehr Schönes sind. Wenn ich drüben in der Volksoper probe, habe ich das Gefühl, wirklich vom Büro weg zu sein. Ich habe dann mehr das Gefühl, Künstler zu sein und weniger Chef.

Claudine Schoch, Marcos Menha, Ensemble in „Sinfonie Nr. 15“ © Wiener Staatsballett/ Ashley Taylor



Sie haben bereits in mehreren Interviews angesprochen, dass die Doppelfunktion als Ballettdirektor und künstlerischer Leiter nicht immer leicht ist.

Ich glaube, diese Aufgabe ist für niemanden einfach. Denn das Künstlerische und Administrative in einer Person zu vereinen ist einfach ein wenig schizoid. Gerade jetzt, da - natürlich berechtigterweise - immer mehr Bürokratie, Compliance-Auflagen und Ähnliches auf einen Leiter zukommen als früher. Viele dieser organisatorischen Änderungen waren längst überfällig, aber sie kosten dennoch sehr viel Zeit. Das Staatsballett in Wien bespielt zudem zwei große Häuser, Staatsoper und Volksoper. Ich stehe also zwischen zwei Intendanten sowie einer Theater-Holding. Dazu gehört noch die Ausbildungsstätte der Ballettakademie, der ich auch künstlerisch vorstehe. Da ist permanent viel zu tun.

2025 wird sich dieses Arbeitspensum ändern. Sie haben bekannt gegeben, dass Sie Ihren Vertrag nicht verlängern und sozusagen die „Ballettschuhe an den Nagel hängen“ werden.

Ein wichtiger Schritt: Ich ziehe wieder in die Schweiz, ins Tessin. Dort werde ich dann weitersehen, wie es sich entwickelt. Eines habe ich mir aber bereits vorgenommen: Ich möchte nicht schon wieder meine Zukunft durchplanen und meinen Kalender bis zum Rand befüllen, sondern einfach eine Pause machen, mich umschauen und in mich hinein spüren. Es kann gut sein, dass ich wieder unterrichten und choreografieren möchte. Nach 30 Jahren, in denen ich Direktor und Choreograf war, habe ich nun das Bedürfnis, in der nächsten Phase meines Lebens wirklich eine Zäsur zu setzen und zu sehen, was ich dann will.

Schon als Kind wollten Sie Bio-Bauer werden. Mir haben Sie einmal verraten, dass Sie sich im Alter gerne auf eine Berghütte in den Schweizer Alpen zurückziehen möchten. Neben Ihrem Schreibtisch hängt auch das Foto eines Ziegenstalls inmitten einer Bergkulisse...

Diesen Ziegenstall habe ich renovieren lassen. Es war eine Entscheidung, die ich für mich getroffen habe und bei der ich das Gefühl hatte, dass ich etwas Richtiges gemacht habe. Das Foto ist aber jetzt kein Mantra, das mir die letzten anderthalb Jahre an der Staatsoper verkürzen soll, sondern einfach eine Erinnerung, dass es auch andere Lebensrealitäten gibt als dieses Rennen zwischen Terminen und Premieren. Natürlich genieße auch ich den Erfolg, aber ich bin jemand, der immer wieder diesen Gegenpol sucht. Einerseits um Inspiration für meine Arbeit zu erhalten, andererseits um an der Welt teilzunehmen anstatt nur Eingeschlossener in seiner Kunst zu sein.

Nicht nur bei Ihnen steht eine Zäsur an - die Kunstwelt befindet sich an einer Zeitenwende. Nach Corona und befeuert von anderen Krisen beklagt manches Theater einen enormen Publikumsschwund, möglicherweise stehen einige Sparten vor der Auflösung. Anfang des Jahres wurde am Theater Basel die hauseigene Ballettschule ausgegliedert. Was bedeuten diese Vorzeichen für die Tanzwelt bzw. das Ballett?

Es zeigt, dass das Ballett schon immer diskriminiert worden ist. Ich sehe darin keine generelle Krise des Tanzes, sondern die alte immerwährende Problematik der Ver-



Martin Schläpfer
© Wiener Staatsballett/
Ashley Taylor

antwortlichen. Jener Entscheidungsträger*innen also, die die Tanzkunst zu wenig kennen und wertschätzen. Vielleicht hat es damit zu tun, dass viele Choreograf*innen nur noch Freelancer sind, weil sie eben die Doppelfunktion nicht handhaben können oder wollen, Künstler*in zu sein auf der einen Seite und auf der anderen im permanenten Kampf um Budgets zu stehen. Ballett war und ist immer noch die kostengünstigste Sparte an einem Haus und nicht ohne Erfolg für die Publikumszahlen. >>

„Ein Deutsches Requiem“, Ensemble
© Wiener Staatsballett/Ashley Taylor





Gaspare Li Mandri,
Adi Hanan, Daniel Vizcayo,
Kristián Pokorný, Sinthia Liz,
Edward Cooper in
„Marsch Walzer Polka“,
© Wiener Staatsballett/
Ashley Taylor

Das Ballett muss also nicht den sterbenden Schwan tanzen?

Sicher nicht. Tanz ist ein Grundbedürfnis der Menschen, auch wenn er unter den Künsten vielleicht die zerbrechlichste Gattung ist. Denn im Gegensatz zur Musik und Literatur ist der Tanz nur selten aufgeschrieben und archiviert. Er ist auch nicht so verankert in der abendländischen Kultur wie andere Kunstformen. Tanz ist viel schwerer einzuordnen und muss primär unmittelbar durch alle Sinne erlebt werden.

Ketevan Papava,
Arne Vandervelde,
Masayu Kimoto
in „Lontano“
© Wiener Staatsballett/
Ashley Taylor



In der Walzerstadt Wien besitzt der Tanz seit jeher eine große Tradition, auch der moderne Ausdruckstanz. Während Ihrer Direktion nahm das Ballett am Haus einen enormen Aufschwung - Sie haben Open Classes angeboten, die Matinee der hauseigenen Ballettakademie spielte vor einer ausverkauften Staatsoper. Auch im Stadtbild wird das Staatsballett mit Plakaten und Flyern prominenter kommuniziert.

Wir haben viel erreicht, auch strukturell. So wurde etwa die Ballettschule renoviert, einige Arbeitsbereiche müssen aber noch digitalisiert werden. Sieben Schwingböden sind allein in den beiden Theatern installiert worden. Leider haben wir an der Staatsoper aber immer noch zu wenige Studios. Hier die Qualität der Programmierung aufrecht zu erhalten ist ein enormer Kraftakt. Auch inhaltlich: Es gibt immer ein Publikumssegment, das das Staatsballett hauptsächlich mit Klassikern sehen will, und dem wollen wir gerecht werden. Daneben muss aber auch das Zeitgenössische gepflegt werden. Das ist ebenso ein Auftrag an uns.

Zudem fielen die ersten beiden Jahre Ihrer Amtszeit gleich in die Corona-Pandemie...

Es lässt sich rückwirkend schwer evaluieren, wo wir als Kompanie oder als Institution ohne Pandemie stünden. Ich merke schon, dass das auch ein Grund für mich ist, die Pausetaste zu drücken. Vielleicht sind wir dadurch auch nicht so in die Gänge gekommen wie unter normalen Umständen. Andererseits: Es war bei mir eigentlich immer so, dass die ersten drei Jahre die konfliktreichsten waren, bis die Veränderungen Gestalt annahmen. Das war so in Düsseldorf, in Mainz und auch in Bern. Wenn man schließlich sieht, dass sich etwas entwickelt, dann macht man doch weiter.

Apropos „weitermachen“: Die Italienerin Alessandra Ferri - ehemalige Primaballerina an der Scala und eine der bekanntesten Tänzerinnen der Gegenwart - wurde mit der Saison 2025/26 als Ihre Nachfolgerin bestellt. Waren Sie bei der Entscheidungsfindung beteiligt?

Nein. Ich finde aber, dass sie eine grandiose Interpretin, Tänzerin und Künstlerin ist. Sie verfügt zudem über ein fantastisches Netzwerk, und wenn sie es schafft, um sich ein gutes Team zu bauen, wird sie sicher diesen Betrieb auch gut leiten. Einige haben ihre fehlende Leitungserfahrung kritisiert, aber es braucht nicht immer 20-30 Jahre Erfahrung, um etwas zu können. Ich bin überzeugt, sie hat das nötige Charisma und die Kraft, die dieses Amt und das Wiener Staatsballett brauchen.

Werden Sie das Staatsballett, die Wiener Staatsoper und die Wiener Volksoper eigentlich vermissen?

Natürlich! Es ist jedes Mal sehr berührend, wenn eine Vorstellung richtig gut läuft oder wenn ich bemerke, dass Tänzer*innen durch die Arbeit künstlerisch regelrecht wachsen. Das ist etwas vom Schönsten, das dieser Beruf bietet. Die Körperarbeit im Ballett ist etwas Ganzheitliches, ein Zusammenspiel von Physis, Psyche und Geist. Das macht es aus.

„Tanz des Lebens“ heißt ein aktueller Film, der die Schüler*innen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper porträtiert. Haben Sie nach Ihrem Abgang keine Angst, nicht mehr in den Rhythmus Ihres „Lebenstanzes“ zu finden?

Überhaupt nicht. Ich würde diesen Schritt nicht machen, wenn ich nicht ganz sicher wäre. Ich habe den Beruf des Direktors 30 Jahre lang ausgeübt und freue mich auf eine Zeit mit mir allein. Das ist das Schöne: Ich spüre einfach, dass ich mich darauf freuen werde, und ich weiß, dass es mir gut gehen wird. Alles ist dann wieder möglich. Ist das nicht enorm spannend?! (lächelt) ■



Liudmila Konovalova, Marcos Menha in „Sinfonie Nr. 15“ © Wiener Staatsballett/Ashley Taylor

„Die Jahreszeiten“ © Wiener Staatsballett/Ashley Taylor



LAURENT HILAIRE

„Ich liebe es, über meinen Beruf und die Tänzer zu sprechen!“

Laurent Hilaire ist stets mit Herzblut bei der Sache. Was zur Informiertheit des Publikums über seine Tätigkeit und die seines Ensembles beiträgt, bringt er schlicht auf den Punkt: „Wir haben nichts zu verbergen – nur eine Fülle anzubieten.“ Seit eineinhalb Jahren leitet er als erster Franzose voller Einsatzbereitschaft das Bayerische Staatsballett. Die laufende Spielzeit ist allerdings die erste, die er programmatisch wie personell selbst verantwortet.



Laurent Hilaire © Julian Baumann

Welchen Raum geben Sie dem Tanz in Ihrer Sommerpause?

Überhaupt keinen! Da will ich nichts von Tanz hören, sondern meine Familie, die Sonne, das Schwimmbaden, meine Olivenbäume, meinen Garten sehen. Ich habe im Süden von Frankreich ein Haus – groß genug, um die Familie, meine beiden Töchter und meinen einjährigen Enkel unterzubringen. Ich muss dort viel herrichten. Doch ich bin auch sehr handwerklich veranlagt. Wenn man etwas mit den eigenen Händen geschaffen hat, weiß man am Ende des Tages, was man geleistet hat. Konkretes zu bewerkstelligen ist psychologisch wichtig für mich – auch um den Kopf freizubekommen.

Wo wollen Sie als Chef einer persönlichkeits-starken Truppe, die bereits über ein breites Repertoire verfügt, Schwerpunkte setzen?

Wir haben im Ballett – vergleichbar der Oper – das Glück, ein wertvolles historisches Erbe zu besitzen. Das zu pflegen, ist meine Aufgabe und auch der Auftrag eines Staatsballetts. Was mir dabei besonders wichtig ist: Diese traditionsreichen Werke sollen nicht bloß wie Ausstellungsstücke in einem Museum betrachtet werden. Sie müssen die Zuschauer ansprechen und dazu in ihrer Interpretation lebendig gehalten werden.



Darüber hinaus haben wir im Ballett die fantastische Möglichkeit, dass viele Choreografen neue, zeitgenössische Arbeiten kreieren – zum Beispiel Sharon Eyal, Hofesh Shechter oder Alexander Ekman. Die Kunstform Tanz befindet sich meiner Meinung nach momentan in einer sehr guten dynamischen Form. Immer wieder tauchen Talente auf, die es zu entdecken und zu fördern gilt. Sie sind die Zukunft. Dafür haben wir das Projekt „Sphären“ geschaffen: einen Abend, der von einem Choreografen kuratiert wird und bei dem der Nachwuchs eigene Kreationen ausprobieren darf.

Den Anfang machte in der vergangenen Spielzeit Marco Goecke. Nun folgt Angelin Preljocaj, der seine Choreografien für unsere letzte Premiere im Sommer 2024 schon ausgewählt hat. Welches seiner Stücke er mit ins Programm nehmen wird, darf ich noch nicht verraten. Auf jeden Fall existiert ein Publikum für das klassische wie für das moderne Repertoire. Ein Grundgedanke ist, das eher klassisch orientierte Publikum in Richtung Moderne zu lenken – und umgekehrt. Denn das funktioniert in beide Richtungen gleichermaßen.

Wie abhängig sind Sie als Ballettdirektor von der Operntendanz?

In der Wahl meiner Produktionen bin ich völlig frei. Andererseits arbeiten wir mit der Oper und dem Staatsorchester unter einem Dach zusammen, teilen uns dieselbe Bühne. Bei der Planung muss man zusammenfinden. Meine Beziehung zu Serge Dorny ist sehr gut, unser Arbeitsverhältnis vertrauensvoll. Er ist dem Ballett gegenüber aufgeschlossen. Nur so kann es funktionieren. Das Ballett hat seine Autonomie, weil wir aber Teil eines großen Hauses sind, ist gegenseitige Rücksichtnahme unerlässlich. Gibt es ein Problem, sprechen wir darüber und suchen nach einem Ausweg.

Wo sehen Sie noch Ansätze für Änderungen oder Verbesserungen?

Was ich will, ist zweierlei: weiter die Qualität und Technik verfeinern, an den Nuancen feilen und das Bewusst-



Maria Baranova
und Jinhao Zhang
in „Paquita“
© Nicholas MacKay

sein der Tänzerinnen und Tänzer vertiefen, durch und durch künstlerisch zu sein. Bei jedem Charakter auf der Bühne ist eine sehr authentische Identität wichtig. Das macht den Erfolg aus! Wahrhaftigkeit auf der Bühne bedeutet aber, Gefühle auszusenden und seine Emotionen mit den Zuschauern teilen zu können – nicht auf eine verschämte, sondern eine sehr direkte Art und Weise. Und das wiederum verlangt Mut. Deshalb sage ich den Tänzern: „Geht Risiken ein, schon in den Proben. Habt keine Angst. Öffnet die Tür, zeigt das Menschliche in Euch – über bzw. durch eure eigene Persönlichkeit. Dann berührt ihr die Herzen der Zuschauer.“ Hat man ein bestimmtes Level an Technik erreicht, macht die Persönlichkeit den feinen Unterschied aus. >>





„La Bayadère“,
Ch. Marius Petipa
© Katja Lotter

Technik ist kein Selbstzweck – obwohl das von den Stücken abhängt. Manche sind ganz auf Technik ausgelegt, und das ist wunderbar. In Werken, die darstellerische Expressivität, Eleganz und Nobilität erfordern, steht die Technik im Dienst des Künstlers. Sie ist ein Mittel des Ausdrucks – genau wie die Sprache. Auch da muss man die richtigen Worte finden. Je präziser und klarer wir mit unseren Körpern sprechen – durch Blicke, Armhaltungen, Arabesques, Gesten, Kopfeignungen oder Epaulements –, desto mehr kann selbst der uninformierte Zuschauer ablesen und verstehen, was er sieht.

Diese Spielzeit tanzt das Bayerische Staatsballett 18 Vorstellungen mehr als in der vergangenen Saison. Bringt jeder zusätzliche Auftritt die Tänzer weiter?

Letzte Spielzeit hatten wir 64 Vorstellungen, in dieser haben wir insgesamt 82 – auch deshalb, weil wir auf Tournee nach Baden-Baden (mit Wheeldons „Cinderella“) und nach Madrid (mit „La Bayadère“ von Patrice Bart) gehen. Das war lange nicht mehr der Fall.



Norbert Graf
und Madison Young in
„La Bayadère“,
Ch. Marius Petipa
© Katja Lotter

Wenn ich die Tänzer glücklich sehen will, müssen sie auf die Bühne. Und es ist wichtig, dass das Bayerische Staatsballett auch in anderen Theatern auftritt – in Deutschland und international. Natürlich sind Gastspielreisen arbeitsintensive Herausforderungen. Doch sie motivieren, fördern das Vertrauen und schweißen zusammen. Wir sind da nichts anderes als eine Mannschaft. Wir treffen auf ein neues Publikum, und das wollen wir gewinnen.

Einige Tänzer haben sich aus der Kompanie verabschiedet, neue sind dazugekommen. Gibt es Vorgaben bei der Besetzung von Stellen?

Ich verfüge über ein bestimmtes Budget. Innerhalb dieses Budgets und der Anzahl der verfügbaren Positionen bin ich völlig frei. Ich kann die Anzahl der Solisten verringern oder erhöhen. Anfangs zählte das Ensemble – ohne die 16 Volontäre und Stipendiaten – 59 Tänzerinnen und Tänzer. In dieser Saison sind es 62. Ich konnte die Anzahl erhöhen.

Wie kam es zum Engagement des Wiener Jakob Feyferlik als Principal Dancer?

Die Welt des Tanzes ist klein. Er wollte in die Kompanie kommen, und ich bin sehr froh darüber.

Als Newcomerin stach zuletzt Eline Larrory in „Schmetterling“ von Sol Léon und Paul Lightfoot heraus.

Nun, ich habe Verbindungen in der Tanzwelt – seit ungefähr 40 Jahren (lacht). Eline studierte am Conservatoire National de Musique de Paris. Konservatorien und Ballettschulen versuchen regelmäßig, ihre Schüler unterzubringen, und machen Vorschläge. Ich erhielt ein Video, sah die Tänzerin am Ende ihrer Ausbildung und dachte nur: „Sie soll nach München kommen.“

An ihrem ersten Arbeitstag wurde sie von Sol Léon und Paul Lightfoot für eine Hauptrolle ausgewählt. Wunderbar! Die zeitgenössischen Choreografinnen und Choreografen sprechen bei Besetzungen mit und ihre Auswahl ist in der Regel unabhängig davon, ob jemand Gruppentänzer oder Solist ist.

Ballettmeisterin Yana Zelensky hat das Staatsballett auf eigenen Wunsch verlassen. Werden Sie ihre Stelle neu besetzen?

Nein. Ich möchte keinen weiteren Ballettmeister – es sind bereits sechs. Außerdem kümmere ich mich persönlich mit Naomi Perlov, Angelin Preljocajs Ballettmeisterin, die einen Teil übernehmen wird, um die Einstudierung von „Le Parc“ – einem Ballett, dessen männliche Hauptpartie einst für mich kreiert wurde. Mit einer unserer Ballettmeisterinnen habe ich auch „Le Grand Pas Classique“ aus „Paquita“ erarbeitet und mich bei „La Bayadère“ insbesondere mit einem Paar beschäftigt.

Ich bin selbst oft im Studio, sobald ich das als Direktor schaffe. Die Tage sind dann zwar manchmal ziemlich lang (lacht), aber genau diese Art von Leitung schwebt mir vor. Direkt mit den Tänzerinnen und Tänzern zu arbeiten, ist meist einfach die beste Möglichkeit, sie zu unterstützen. Und auch die Ballettmeister fühlen sich in ihrem Tun bestärkt. Jedenfalls bekam ich dazu bislang keine gegenteilige oder negative Rückmeldung. Entscheidend ist, mit den Leuten zu reden und zu erklären, warum man etwas macht. Begegnet man Kollegen und Tänzern mit Respekt, dann respektieren sie einen auch.



Madison Young in „Le Parc“,
Ch. Angelin Preljocaj
© Nicholas MacKay

Wie ging es Ihnen, als Aurélie Dupont wenige Wochen nach Ihrem Amtsantritt in München als Direktorin des Balletts der Pariser Opéra zurücktrat? Haben Sie ein Bedauern verspürt?

Am folgenden Tag hat mich mein Intendant Serge Dorny angerufen, um mir genau diese Frage zu stellen. Ich habe ihm sofort geantwortet, dass ich bleibe. Ich habe einen Vertrag unterschrieben, liebe München und bin sehr glücklich hier. Und ich habe Pläne für die Kompanie. Kein Bedauern, keine Zweifel! >>

Julian MacKay in „Le Parc“,
Ch. Angelin Preljocaj
© Nicholas MacKay





Elvina Ibraimova in
„L'éternité immobile“,
Ch. Nicolas Paul
© Nicholas MacKay

Natürlich hat man mich aus Paris kontaktiert. Meine Antwort lautete, dass ich kein Kandidat bin. Mit solchen Posten spielt man nicht. Mittlerweile bin ich eineinhalb Jahre hier, kenne die internen Abläufe, das Repertoiresystem, den Rhythmus und weiß, wie die Dinge funktionieren. Was ich allerdings am meisten an meinem Beruf liebe, ist die menschliche Seite – die „relations humaines“. Schritt für Schritt werden wir gemeinsam an der Reputation des Bayerischen Staatsballetts, die weltweit schon sehr gut ist, weiterarbeiten.

Ich weiß, wohin ich die Kompanie bringen will – aber das ist ein Prozess, der sich über mehrere Jahre hinweg entwickelt. Um ein Ensemble zu zerstören, braucht man dagegen weniger Zeit. Die Produktionen dieser Saison stehen aus meiner Sicht für eine Entwicklungsskala. Nach Angelin Preljocajs „Le Parc“ wird die Ballettfestwoche von einem modernen Dreiteiler mit Werken von Nacho Duato, Sharon Eyal und einer Neukreation des Kanadiers Andrew Skeels eröffnet.

Worin bestehen die Stärken des Bayerischen Staatsballetts? Und gibt es etwas, dass Sie richtig glücklich macht?

Ich spüre diese immense Energie – die Lust, Neugierde und Bereitschaft, sich einzubringen – und einen großen Teamgeist. Alle Arbeit im Ballettsaal, der Verwaltung und der Gewerke konzentriert sich auf die Qualität der Werke. Die Tänzerinnen und Tänzer unterstützen sich gegenseitig. Der Zusammenhalt als Gruppe ist stark ausgeprägt. Auf der Bühne geben sie alles, um zu zeigen, was sie als Ensemble draufhaben. Es herrscht eine gute Dynamik. Das ist nicht so normal, wie man meinen könnte.



Genau dieser Einsatz der Tänzer macht mich glücklich. Wir haben von „Schmetterling“ gesprochen. Für diese Produktion haben sie weit mehr als 100 Prozent gegeben. Ich habe einen der Tänzer beobachtet, der zuvor eher schüchtern war und plötzlich wie losgelöst, völlig befreit. Wenn Tänzer so gedeihen, ist das gut für sie selbst und das Publikum. Was ich an den Mitgliedern unserer Kompanie so schätze: Sie haben diesen Appetit, diesen enormen Willen, voranzukommen, sich weiterzuentwickeln, Fortschritte zu machen. Glückliche Tänzer in fordernden Rollen auf der Bühne zu sehen, ist pure Freude – ebenso die Rückkehr des Publikums nach der Pandemie. ■

Interview: Vesna MLAKAR

Tanzen Sie
zu Hause mit
Harlequin Floors



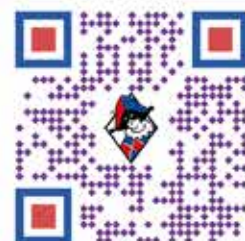
Dance

Einfach im Online-Shop bestellen!
Harlequin Floors Home Studio Produkte

Ballettstangen – Harlequin Studio Übungsmatten – Harlequin Cascade Übungsmatten – Tap & Turn Boards

Scannen Sie den neben stehenden QR-Code oder besuchen Sie ganz einfach unseren Webshop: <https://euro.harlequinfloors.com/de/shop>

+49 (0) 30 340 441 600
anfrage@harlequinfloors.com



HARLEQUIN
www.harlequinfloors.com

LONDON • LUXEMBOURG • BERLIN • FORT WORTH • MADRID • PARIS • PHILADELPHIA • SYDNEY • HONG KONG • TOKYO • LOS ANGELES

Hommage an Mr. B

Das New York City Ballet feiert sein 75. Jubiläum

Turbulente Jahre liegen hinter der bekanntesten und zugleich größten Ballettkompanie Amerikas, dem 1948 gegründeten New York City Ballet – Aushängeschild des amerikanischen Balletts: Die Auswirkungen der Pandemie, Direktionswechsel und diverse Skandale haben das Haus erschüttert und an dessen glanzvollem Image gekratzt. Jetzt scheint etwas Ruhe eingekehrt zu sein, und der künstlerische Leiter Jonathan Stafford kann sich gemeinsam mit Stellvertreterin Wendy Whelan schöneren Aufgaben zuwenden, denn in dieser Spielzeit gilt es, das 75. Jubiläum der Kompanie zu feiern – ein Jahr lang.

„Something old, something new... something blue“

So könnte das Motto dieser Spielzeit heißen, wobei die den Startschuss markierende vierwöchige Herbst-Saison unter dem Titel „Foundation“ vor allem eine tiefe Verbeugung vor dem Schöpfer der Kompanie mit Ikonenstatus bedeutete: George Balanchine, der oftmals als wichtigster Choreograf des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird wie auch als „Erfinder“ des amerikanischen Balletts. Als Georgi Balantschiwadse – so der bürgerliche Name des gebürtigen Russen – war Balanchine noch als letzter Choreograf für die Ballets Russes in Paris tätig und hatte 1933 seine eigene Balletttruppe, Les Ballets, ins Le-

ben gerufen, bevor er im Folgejahr einer Einladung des Kunstmäzens Lincoln Kirstein in die USA folgte. Der Rest ist Geschichte: Mit dem Ziel, gemeinsam eine spezifisch „amerikanische Ballettschule“ in New York zu gründen, wurde 1934 The School of American Ballet eröffnet, die zum künstlerischen Fundament des erst auszubildenden amerikanischen Balletts wurde. Auf die herausfordernden Anfangsjahre – kaum jemand interessierte sich in der Zeit des florierenden Modern Dance fürs Ballett – folgte der Durchbruch, die Gründung des New York City Ballet. Es trat am 11. Oktober 1948 erstmals im City Center for Music and Drama auf und löste gerade- wegs eine Sensation aus.



„Glass Pieces“, Ch. Jerome Robbins © Erin Baiano



All-Balanchine

Rekonstruierte das New York City Ballet dieses historische Ereignis auf den Tag genau 75 Jahre später mit dem Triple Bill aus „Concerto Barocco“, „Orpheus“ und „Symphony in C“, so markierte der Meilenstein „Jewels“ von 1967 den Auftakt der „All Balanchine“-Herbstsaison und stand stellvertretend für die gesamte glanzvolle Herbstsaison. Für deren Opening-Night am 19. September waren über 300 ehemalige Tänzer*innen der Kompanie eingeladen worden, das Jubiläum ihrer künstlerischen Heimstätte zu feiern, und nahmen in einem bewegenden Moment gemeinsam den Applaus des Publikums entgegen. Mit Ausnahme des illustren Galaabends, der am 5. Oktober unter der Schirmherrschaft von Filmstar und Fashionista Sarah Jessica Parker zelebriert wurde und an dem neben Ausschnitten aus Balanchines jazzigem „Who Cares?“ – in neuen Kostümen von Wes Gordon for Carolina Herrera – auch „Glass Pieces“

von Jerome Robbins gezeigt wurden, stand der Herbst ausschließlich im Zeichen Balanchines – 18 seiner rund 400 Ballette wurden präsentiert, darunter Evergreens wie „Apollo“, „Agon“ oder „Tschaikovsky Piano Concerto No. 2“.

Um zu demonstrieren, dass Balanchine mit dem Aufbau seines einzigartigen Repertoires nicht nur der Stolz des Ensembles, sondern der gesamten Stadt ist, wurde auch die New Yorker Skyline in das Jubiläum einbezogen: Diente die Fassade des David H. Koch Theater – künstlerische Heimstätte der Kompanie seit 1964 – als Projektionsfläche der „SlowDancing/NYCB“-Videoinstallation des Künstlers David Michalek, so erstrahlte das New Yorker Wahrzeichen Empire State Building am 11. Oktober im sogenannten „Balanchine Blue“, einem Farbton, der als Backdrop-Color zahlreicher Balanchine-Ballette zum Markenzeichen für die kühl-abstrakte Ästhetik des Meisterchoreografen geworden war. >>





„Symphony in C“,
Ch. George Balanchine
© Erin Baiano



Roman Mejia und
Tiler Peck in „Love Letter“,
Ch. Kyle Abraham
© Erin Baiano

Für weitere Publicity sorgte der Marketing-Hit, ausgewählte Vorstellungen der Jubiläumsspielzeit – über 60 Ballette in über 160 Vorstellungen – zum Einheitspreis von \$19.48 anzubieten, entsprechend dem Gründungsjahr des NYCB, was gut zum neuen und dringlich gewordenen Image der Kompanie passte, die elitäre Institution des New York City Ballet langfristig für alle Publikumsschichten zu öffnen.

Blick in die Zukunft

Gilt die Auftakt-Saison der Jubiläums-Spielzeit als Verneigung vor dem Genius Balanchines, so stehen die Winter- und Frühlings-Saison im Zeichen des Aufbruchs und der Erneuerung, denen sich das New York City Ballet künftig besonders verschreiben möchte. Unter dem Titel „Evolution“ läuft die bevorstehende Winter-Saison, die neben Signaturstücken von Balanchine und Robbins auch zwei Weltpremieren präsentiert – eine Choreografie der Principal-Ballerina Tiler Peck wie auch des amtierenden Artists in Residence Alexei Ratmansky. Die Frühlings-Saison „Future“ zeigt Weltpremieren der Choreografin Amy Hall Garner, die mit ihrer Person und künstlerischen Vision besonders für Diversität einsteht, und des NYCB Resident Choreographer and Artistic Advisor Justin Peck. Könnte man neben dem omnipräsenten Namen Balanchine die vielen anderen Choreograf*innen zeitweise beinahe vergessen, die in der Geschichte des Traditionshauses ebenfalls zentrale Werke für die Kompanie kreiert haben, so werden einige dieser Arbeiten im Frühjahr gewürdigt, die längst selbst zum Weltrepertoire zählen und zwischen 1992 und 2023 entstanden sind, etwa William Forsythes „Herman Schmerman“, Christopher

Wheeldons „Scènes de Ballet“ oder Ratmanskys „Pictures at an Exhibition“.

Wie wichtig „Bewegung“ und Innovation gerade in der Bühnenkunst Ballett sind, die sich nicht nur als ein Museum ikonischer alter Meister verstehen darf, betonen Stafford und Whelan: „Our legacy is to continue growing. Never ending the process of the evolution of the art form. That was Balanchine’s ethos.“ Die künstlerische Leitung sieht es daher geradewegs als Stilmerkmal Balanchines, aber auch des New York City Ballet an, nicht in bereits Tradiertem zu verharren, sondern immer wieder neues Terrain für die eigene Sparte zu erobern. Denn vor allem Balanchine hatte ja ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts mit seiner Kompanie das Repertoire der Kunstform Ballett – und gewissermaßen diese selbst – neu erfunden, etabliert und besonders auch in eine zeitgemäße Ästhetik überführt, in die Sprache der Neoklassik, die Choreograf*innen bis heute weltweit prägt und zu Neuschöpfungen anregt.





Ballet is woman!?

Zur weiteren notwendigen Erneuerung der Kompanie zählt deren Konfrontation mit ethischen Fragen, denen sich auch das New York City Ballet stellen und verpflichten muss: Dies nicht nur aufgrund von #MeToo-Skandalen jüngster Vergangenheit, sondern auch aufgrund der sexistischen Behandlung Mr. B's seiner weiblichen Mitglieder wie auch homophoben Äußerungen und Degradierungen seiner männlichen Tänzer. Lautete Balanchines bekanntestes Credo „Ballet is woman“, so hieß dies ja lediglich, dass der Meisterchoreograf selbst im Grunde nur Interesse an der Formung „seiner“ weiblichen Materials nach eigenen ästhetischen Idealen hatte, nicht aber, dass er seinen Tänzerinnen auch künstlerische Mitsprache zugestand – zahllose Ballerinen Balanchines legten hierüber später in Büchern oder Interviews erschreckendes Zeugnis ab. Es stand daher außer Frage, dass gerade das New York City Ballet mit seiner problematischen Vergangenheit hier mit der Zeit gehen muss und eine weibliche Stim-

me auf Leitungsebene benötigt. Sie ist aktuell nicht nur mit Wendy Whelan als Ko-Direktorin gegeben, sondern neben zahlreichen männlichen Choreografen – die bis heute weltweit fraglos weit in der Überzahl sind – setzt die Kompanie nun verstärkt auf Choreografinnen. Endlich.

Dance on!

Balanchine hatte einmal geäußert: „New York is the only place in the world where we could have built this company“. Der renommierte Tanzkritiker John Martin hatte hingegen einst über den Erfinder des amerikanischen Balletts gesagt: „Nowhere else in the world is there a ballet company that is similarly the creation of a single mind“, womit das symbiotische Verhältnis von Mr. B und dessen Wahlheimat New York einmal mehr ins Auge springt. Gerade deshalb war es dringlich an der Zeit, dass sich das New York City Ballet dieses übergroßen künstlerischen Erbes nicht nur bewusst ist, sondern es auch hinterfragt, „bewältigt“ und in die Zukunft überführt. Stillstand wäre gerade bei der flüchtigsten und „bewegtesten“ aller Kunstformen ein fatales Missverständnis. Nichts aber eignet sich besser für solch einen Neuanfang als dies 75. Jubiläum, denn das haben Jubiläen so an sich – Rückbesinnen, Zelebrieren und nach vorne schauen. Dance on! ■

Anna BEKE



Miriam Miller und Aaron Sanz
in „A Midsummer Night's
Dream“, Ch. George Balanchine
© Erin Baiano

Sara Mearns, Ensemble
in „Serenade“,
Ch. George Balanchine
© Erin Baiano



DANCE_{for}YOU
MAGAZINE

ISSN 1613-8988

Verlag:MIVI Verlag
Rotkreuzstr. 58a
85435 Erding, Germany

impresum

Abberufen



Vitalij Petrov © Ronny Ristok

Die Überraschung des Monats kommt diesmal aus Gera. **Silvana Schröder**, seit 2011 Direktorin und Chefchoreografin am **Thüringer Staatsballett** und schon von 2000 bis 2003 in dieser Funktion, verlässt ohne nähere Angabe von Gründen zum Spielzeitende das Theater Altenburg-Gera. Erstaunlich nahtlos folgt auf ihrem Posten der Ukrainer **Vitalij Petrov**, der 2004 Kompaniemitglied wurde und seit 2018 auch als Trainings- und Ballettmeister wirkt. Ausgebildet wurde er an der Ballettschule seiner Heimatstadt Dnipropetrowsk und an der Ballettakademie Kiew, am Europa-Ballett-Konservatorium in St. Pölten, an der Schweizerischen Ballettberufsschule Zürich und der John-Cranko-Schule in Stuttgart.

Beim Thüringer Staatsballett tanzte er führende Rollen wie den Prinz in „Dornröschen“, Franz in „Coppélia“, Mephisto in „Faust“, Romeo, Escamillo in „Carmen“ und war auch in

Gast-Kreationen von Nils Christe bis Uwe Scholz besetzt. Während Silvana Schröder, Schülerin von Palucca, Hanne Wandtke und Dietmar Seyffert, mit zahlreichen bejubelten Uraufführungen eher für eine moderne Ausrichtung der Kompanie stand, soll sich das Thüringer Staatsballett laut Intendant Kay Kuntze künftig vermehrt dem klassischen Repertoire widmen, ergänzt durch Choreografien interessanter Gäste. ■

CEO / Herausgeberin / Publisher:

Mihaela Vieru

Redaktion / Editor:Volkmar Draeger, Ute Fischbach-Kirchgraber
(Ballroom)**Lektorat:** Angela Reinhardt**Associate editor:** Alessandro Bizzotto**Korrespondenten / Correspondents:**Svetlana Avvakum, Anna Beke,
Nicola Campanelli, Dagmar Ellen Fischer,
Boris Gruhl, Vesna Mlakar, Alastair Macaulay,
Geovana Peres da Costa, Hartmut Regitz,
Ralf Stabel, Vikki Jane Vile, Horst Vollmer**Anzeigen/Advertising:**

ads@danceforyou-magazine.com

Leser-Service, Info/ subscription, info:

Tel. +49 8122 8471 669

E-Mail: info@danceforyou-magazine.com

ABO-SHOP PRINT & DIGITAL:

www.danceforyou-magazine.com/abo-subscribe

Verkauf und Abo: MIVI Verlag, Buch- und Zeitschriftenhandel, Haufe Discovery, EBSCO, LeserAuskunft GmbH, HARRASSOWITZ GmbH & Co. KG in Wiesbaden, United Kiosk, Sondermann Dialog, Lehmanns Media GmbH. Verbreitung im In- und Ausland. Distributed: national and international

Mediadaten anfordern/Mediakit request:

ads@danceforyou-magazine.com

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages und unter voller Quellenangabe. Für eingesandte Manuskripte und Bildmaterialien, die nicht ausdrücklich angefordert wurden, übernimmt der Verlag keine Haftung. **Die mit Namen gekennzeichneten Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder.**

Please do not send original photographic material by post. Photos sent by email need to be 300 dpi and should be clearly captioned in File Info. We cannot be held responsible for items which go astray in transit.

© MIVI Verlag • Alle Rechte vorbehalten.

Auch Silvanas Bruder, **Mario Schröder**, verliert zur Spielzeit 2024/25 seine Position als Ballettdirektor und Chefchoreograf an der Oper Leipzig. Sein Nachfolger wird mit **Rémy Fichet** ein Ex-Tänzer der Kompanie, ihr langjährig in Leitungsfunktionen verbunden. Er soll laut Presstext „die von Uwe Scholz begründete Tradition des Leipziger Balletts fortsetzen“. Ob Schröder seine ausdrücklich als verdienstvoll apostrophierte Konzentration auf eher moderner ausgerichtete Uraufführungen zum Verhängnis wurde, ist Spekulation. Dagegen spricht, dass die Zusammenarbeit mit innovativen internationalen Choreograf*innen in Planung sei. Nach Intendant Tobias Wolff vollziehe die Kompanie „bewusst den Wechsel zu einer kuratorisch-künstlerischen Leitung“, was heißt, Fichet wird offenbar nicht selbst choreografieren. Der aus Amiens gebürtige Franzose absolvierte die Ballettschule der Pariser Oper und tanzte zwei Jahre in der Opernkompanie, ehe er 2000 ans Leipziger Ballett wechselte und dort, zuletzt als Solist, im Repertoire von Uwe Scholz eingesetzt war. Als Disponent, Projektkoordinator und später künstlerischer Produktionsleiter blieb er im Ensemble und erwarb an der Palucca Hochschule für Tanz berufsbegeleitend einen Master of Arts. ■



Rémy Fichet © Kirsten Nijhof

The Dance Cure's book – is dance a real cure even when it becomes a profession?

Dr. Peter Lovatt is a remarkable professional of dance psychology, in his book published in 2021, *THE DANCE CURE'S BOOK - is dance a real cure even when it becomes a profession?*, he reveals the surprising cognitive and emotional benefits of dancing and practical ways to make yourself happy and to have more life pleasure. Do you know that surrendering yourself to the beat can have a huge reaching and impact on all your life areas? Do you know that losing yourself in the moment to a song or piece of music can also alleviate anxiety, depression, and feelings of isolation?

One very big question mark after I read his book is: dance is the cure for most people, but we get that there are also amateur dancers and they dance to have fun, very freely but not because this is their profession. So what about when dancing becomes your profession? That is the main point I want to bring in this short review, considering his book does not focus on the professional dance, but is totally focused on the dance for pleasure.

After reading his book, I had the pleasure to have a really fast and informal online talk with Dr. Lovatt and he definitely confirmed to me that there is a huge difference when we talk about

dancing for pleasure and dancing professionally, towards its causes and effects. He told me that there are also scientific studies which show this difference, between dancing for recreation that generally has a positive impact on people who choose to dance in terms of their self-esteem, mood and health, in comparison to the professional dancers, which in vocational training have lower self-esteem because of their perfectionism and also because of external factors. In addition, those studies show that some factors associated with the dance training environment can have a negative impact. In most cases we have a lot of examples connected to the negatives impacts, like the mirrors, tight body-hugging clothes, some dance techniques and the perfect aesthetic for that, low pay, short careers, injury, family demands etc. In summary, there is a phrase in our conversation that marked me, and it made so much sense that I want to share with you: "Yes, dance can be a cure, and a curse."

So, the big problem to cause this huge difference of impacts between dancing for pleasure and the professional dance might be diverse facts according to each context. When you do some exer-

cise or sport and it becomes your profession, you are not there doing it anymore "just for fun, to release your stress, to dance freely", but you are there also to fulfill demands, responsibilities and to earn your money. Then the pressure is already there, and as professionals sometimes we over-push ourselves in a very negative and unhealthy way which, of course, ends up being totally different from the impacts of dancing just for fun.

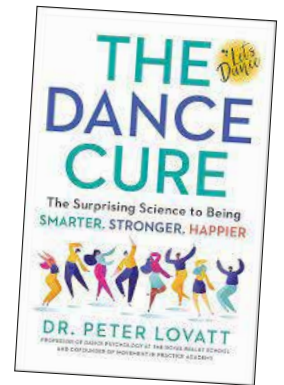
Dr. Peter Lovatt BSc, MSc, PhD is a Dance Psychologist who heads the Dance Psychology Lab at the University of Hertfordshire. He is the author of an academic book on dance psychology titled *Dance Psychology*.

Geovana PERES

Peter Lovatt: The Dance Cure. The surprising secret to being smarter, stronger, happier.

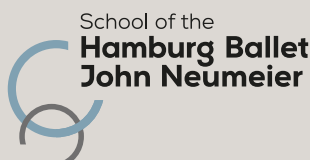
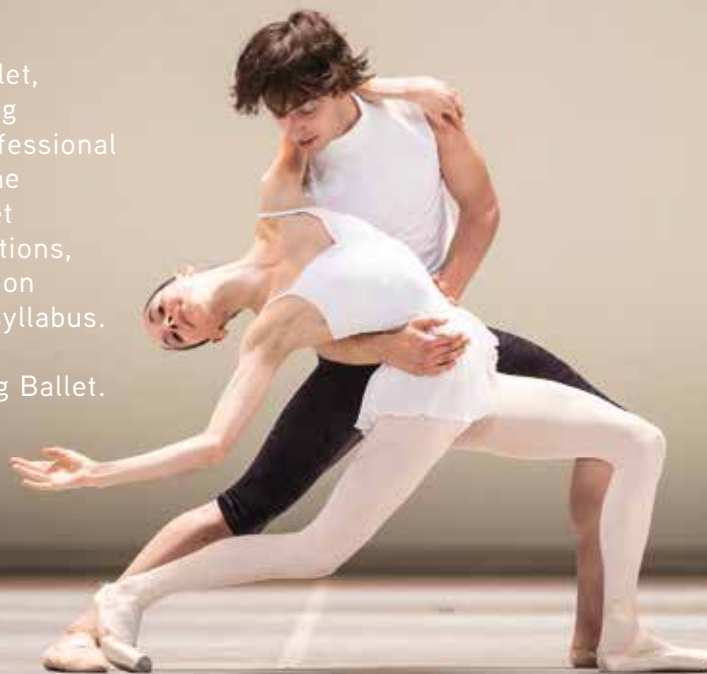
Short Books Ltd, 208 Seiten.

ISBN-13 9781780724119, ca 13 Euro. ■



Audition April 7, 2024

The School of the Hamburg Ballet, established in 1978, trains young international students for a professional career in dance. The basis of the curriculum is the classical ballet technique. Modern dance, variations, repertoire, and dance composition are also essential parts of the syllabus. Advanced students take part in performances with the Hamburg Ballet.



School of the
Hamburg Ballet
John Neumeier

School of the Hamburg Ballet John Neumeier
Caspar-Voght-Strasse 54, D-20535 Hamburg
www.hamburgballett.de

Director John Neumeier / Pedagogical Director Gigi Hyatt

Enrollment and Information Leslie Heylmann
schule@hamburgballett.de

School year 2024/2025, Ages 10 – 18 years
Housing available from age 11

Photo © Kiran West

JANUARY

Hector Ferrer Fernandez



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

FEBRUARY

Irene Carrero Monsalve



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29			

MARCH

Emi Kusuoka



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

APRIL

Irene Carrero Monsalve



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

MAY

Hector Ferrer Fernandez



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

JUNE

Anji



MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

JULY



Hector Ferrer Fernandez + Misako Kato

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

AUGUST



Hector Ferrer Fernandez + Misako Kato

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

SEPTEMBER



Misako Kato

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23/30	24	25	26	27	28	29

OCTOBER



Rebecca Mary Narum

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

NOVEMBER



Hector Ferrer Fernandez

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

DECEMBER



Linda Pilar Brodtag

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23/30	24/31	25	26	27	28	29

TANZ



Staatliche Ballettschule Berlin

STAATLICHE BALLETTSCHULE BERLIN

Erich-Weinert-Straße 103, 10409 Berlin
 Tel. +49 030 405 779 - 11
 Fax +49 030 405 779 - 19
 Berufsbildung mit integrierter Schulausbildung
 Klasse 5 bis Abitur und Studiengang Bühnentanz
 E-Mail: sekretariat@ballettschule-berlin.de
www.staatliche-ballett-und-artistikschule-berlin.de

INTERNATIONAL DANCE ACADEMY BERLIN

Ausbildungsstätte für Bühnentanz
 anerkannte Berufsfachschule
 nach §102 BaföG berechtigt
 Tel.: +49 (0) 30 873 88 18
www.international-dance-academy-berlin.com



PALUCCA HOCHSCHULE FÜR TANZ DRESDEN

Basteiplatz 4; 01277 Dresden
 Tel: +49 35125906-0
 Fax: +49 35125906-11
 E-Mail: info@palucca.eu
 Webseite: www.palucca.eu



BALLETTSCHULE DES HAMBURG BALLETT JOHN NEUMEIER

Caspar-Voght-Straße 54,
 20535 Hamburg
 Tel +49 40 3568930/31
schule@hamburgballett.de
www.hamburgballett.de



CDSH-CONTEMPORARY DANCE SCHOOL HAMBURG

Staatlich anerkannte Berufsfachschule
 für zeitgenössischen Tanz
 Bafög anerkannt
 Stresemannstraße 374 B
 22761 Hamburg,
 Tel. +49 40 41924560;
info@cdsh.de; www.cdsh.de



CONTEMPORARY DANCE SCHOOL HAMBURG

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellenden Kunst Mannheim - Akademie des Tanzes

Leiterin: Prof. Agnès Noltenius
 N7, 18 - 68161 Mannheim
 Tel. 0621/292-3515
 Fax 0621/292-2238
adt@muho-mannheim.de
www.akademiedestanzes.de



Staatliche Hochschule für
 Musik und Darstellende Kunst
 Mannheim
 University of Music and Performing Arts

AUSBILDUNG



BALLETAKADEMIE DER WIENER STAATSOPER

Mit Internat/Kinder ab 10 Jahren,
Gymnasium/Abitur
Künstlerische Leitung: Martin Schläpfer
Direktorin: Christiana Stefanou
A-1010 Wien, Goethegasse 1
Tel. +43-1-51444-2641, Fax -2631
ballettakademie@wiener-staatsoper.at
www.wiener-staatsoper.at



Ballett-Akademie Hochschule für Musik und Theater München

- Studiengang Tanz (Bachelor of Arts)
- Prof. Tanzausbildung für Kinder ab 8 Jahren

Wilhelmstraße 19
80801 München
Tel. +49 (0)89 1276 826-10
E-mail: ballettakademie@hmtm.de
Webseite: ballett.hmtm.de



TANZ AKADEMIE ZÜRICH

Die professionelle Ballettschule mit eidg. Fähigkeitszeugnis, EFZ in der Schweiz
Toni-Areal, Pfingstweidstrasse 96 Postfach,
CH-8031 Zürich
E-Mail: info.tanz@zhdk.ch
Telefon: +41 43 446 50 30
Web: www.tanzakademie.ch



BRUSSELS INTERNATIONAL BALLET

Year-round Professional Training Program, for age 14-19.
Students receive the highest level of ballet training while participating in full-length ballet productions and ballet competitions on national and international stages, preparing for a professional career.
Auditions are open all year round.
Rue François Gay 83-85
1150 Woluwe-Saint-Pierre, Brussels, Belgium
Tel./Fax: +32 2 772 00 62
www.brusselsintballet.org



TANZAUSBILDUNG



the link

**Professionelle Tanzausbildung,
Bern, Switzerland**

zentrum für tanz. kultur. gesundheit.

Bernstrasse 41 3303 Jegenstorf BE

Tel: +41 (0)31 762 03 03

E-mail: contact@the-link.ch

Website: <https://the-link-pde.ch>

- Pre-professional dance education
- Professional contemporary dance education
- CoLab



RUSSIAN MASTERS BALLET SUMMER INTENSIVES

World reference in ballet intensives and Vaganova Academy
officially licensed course with the best teachers of the field.

- Alicante, Spain (July 7 - July 28)
- Burgas, Bulgaria (July 28 - August 18)
- St. Petersburg (June 30 - July 21)

The program includes up to 6hrs per day training.

Official Accommodation is available.

Auditions with a possibility to obtain a Scholarship
will be held in January 2024:

13-14 Jan – Coimbra; 20 Jan – Madrid; 26 Jan – Brussels.

For more info check www.russianmastersballet.com



**RUSSIAN
MASTERS
BALLET
OFFICIAL**



TANZ- UND THEATERWERKSTATT E.V. Kurse, Projekte, Produktionen

Hindenburg Str. 29; 71638

Ludwigsburg

Tel. 07141-78891-40

info@tanzundtheaterwerkstatt.de

www.tanzundtheaterwerkstatt.de



Ballettschule Vieru

Professionelle Ballettausbildung,
Modern, Früherziehung, Einzeltraining,
Späteinsteiger-Kurse, Workshops

Tel. 0151 230 788 88

E-Mail: info@ballettvieru.de

Internet: www.ballettvieru.de



DANCE_{for}YOU MAGAZINE

NEXT ISSUE 1/2024

Publication date: 15 February 2024

**BOOKING DEADLINE
15 January 2024**

CONTACT

ads@danceforyou-magazine.com

Tel.: +49 8122 8471669

Abgelehnt

Richard Siegal © Luis_Alberto_Rodriguez



Die Stadt **Köln** fügt ihrer seit Dezentennien katastrophalen Tanzpolitik jetzt ein besonders unrühmliches Kapitel hinzu.

Mit der auslaufenden Spielzeit beendet der Stadtrat die Verträge für **Richard Siegal** und sein

Ballet of Difference. Dank einer Optionsförderung der Stadt München konnte die Kompanie 2016 gegründet werden, ist seit 2017 ein Koproduktionsmodell mit Köln und seit 2019 am Schauspiel Köln beheimatet.

Der bemerkenswerte Erfolg des Ballet of Difference in der Domstadt schlug sich in Auslastungszahlen zwischen 90 und 100 Prozent nieder und fand auch medial ein überwältigendes Echo, nicht zuletzt in Nominierungen für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST. Zur Saison 2024/25 hatte die Kompanie bereits Gastspielzusagen für München, Mailand, Rom, Bregenz, Ludwigsburg und New York. Das hinderte den Kölner Stadtrat nicht, eine Verlängerung um diese eine Spielzeit abzulehnen. Während Richard Siegals internationale Crew vermutlich in alle Winde zerstieben wird, könnte er sich für die ab 2025/26 ausgeschriebene Neugründung einer Tanzsparte bewerben. Ob er dazu allerdings noch Lust hat, bleibt fraglich. Der Ver-Lust nicht nur für Köln liegt auf der Hand. ■

Neu gegründet

© Ulrich Gessner



Was Arshak Ghalumyan im Interview (DfY 2/23) bereits hat anklingen lassen, ist Realität geworden: Mit der **Berlin Ballet Company** haben er, Alexander Abdukarimov und Oleksandr Shpak eine freiberufliche, international besetzte Gruppe gegründet, die Ghalumyan nun zusammen mit Abdukarimov leitet. Sie besteht derzeit aus fünf Tänzerinnen und acht Tänzern, die meisten von

ihnen ab dieser Spielzeit nicht verlängerte Solist*innen und Corps-Mitglieder des Staatsballetts Berlin, unter ihnen auch der Erste Solist Marian Walter.

Von Klassik bis Modern sei künftig das Repertoire ausgerichtet, verlautet die Webseite. Was das bedeutet, offerierte die Berlin Ballet Company bei ihrem Debüt im Berliner Pfefferberg Theater, der bis 2013 umgebauten Schankhalle auf einem ehemaligen Brauereigelände. Unter dem Titel „Dance Spectrum“ zeigte die Gruppe vor ausverkauften 220 Plätzen Solos, Duette, Teile aus längeren Stücken von Arshak Ghalumyan und Nacho Duato sowie zwei Uraufführungen. Die Spannweite reichte von Abdukarimovs „The Glasshouse of Butterfly“ mit Lisa Pavlov auf Spitze und Mihael Belilov als Partner bis zu Lucio Vidals bekenntnishaftem Solo „Fetish Ballerina“ zur Genderthematik, in rotem Tütü und auf High Heels. ■

**BADISCHES STAATS
BALLETT
KARLSRUHE**

.. DAS MÄDCHEN & DER NUSSKNACKER

**Ballett von Bridget Breiner
Musik von Peter I. Tschaikowski**

18.11. – 28.1.

Termine und Tickets unter www.staatstheater.karlsruhe.de @staatsballettka

Marguerite Donlon

Orlando

Ballett nach dem gleichnamigen
Roman von Virginia Woolf

Vorstellungen bis 20. Dezember 2023

OperGraz

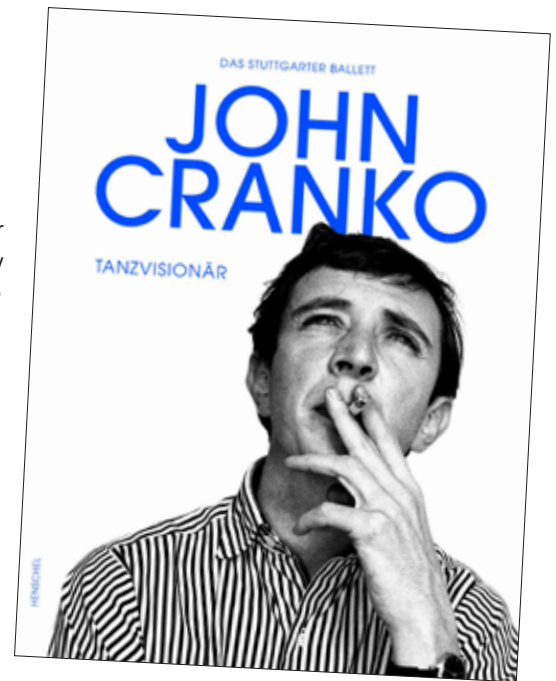
In der Titelrolle brilliert Lucie Horná. Scheinbar mühelos trägt die omnipräsente Tänzerin den Abend. (Kronen Zeitung)

Buch: Hommage an den Tanzvisionär John Cranko

Ein Anfangvierziger hockt auf der Straße neben seinem Dalmatiner, lächelt zaghaft in die Kamera: mit großen Augen voller Hilflosigkeit und Angst, Unsicherheit und Zweifel. Ein weiteres Foto aus demselben Jahr 1970: der Mann mit vergipstem Bein auf seinem Bett, von Gladiolen fast umrankt, mit strahlendem Gesicht trotz der gewiss unleidlichen Situation. Auch das war John Cranko und wohl vieles dazwischen. Wie er vermeintlich genau war, wie er sich in die Erinnerung seiner engsten Mitarbeiterschaft eingebrannt hat, sich individuell in jedem und jeder spiegelt, das versammelt eine neue Publikation über den erfolgreichen, frühverstorbenen Begründer des „Stuttgarter Ballettwunders“. In 19 teils ausführlichen Interviews schildern 20 Weggefährten - Tänzer, Choreografen, Fotografen, Journalisten, Bühnenbildner, Freunde, Unterstützer - ihre Erstbegegnungen mit dem Ballettdirektor, ihre Eindrücke von ihm, nicht zuletzt ihre Dankbarkeit für selbstlose Förderung. Entstanden ist dabei ein papiernes Füllhorn voller Liebeserklärungen an die zentrale Persönlichkeit einer nur 13 Jahre währenden Ära, deren Errungenschaften bis heute fortwirken: in den nach wie vor gezeigten Choreografien und dem ganz besonderen, beinahe familiären Zusammenhalt innerhalb der Kompaniemitglieder. Crankos Vermächtnis prägt das Stuttgarter Ballett auch noch in der Gegenwart.

Dabei ist das, was die Interviewpartner*innen zeitlich unterschiedlich, zwischen 2006 und 2023, eigens für den großformatigen Band oder noch zu ihren Lebzeiten zu Pro-

tokoll gegeben haben, nicht immer schmeichelhaft, stets aber subjektiv glaubhaft. So formt sich das facettierte Bild eines begnadeten Choreografen und mehr noch eines gefährdeten, umgetriebenen Menschen mit gedrängt kurzer Wirkungsspanne: von der Geburt 1927 in Südafrika über Ausbildung und erste Bühneneinsätze in London bis zur Hochphase in Stuttgart und dem tragischen Ende 1973. Als hochintelligent, ungewöhnlich belesen und äußerst musikfühlend wird John Cranko beschrieben, als psychologisch feintariert im Umgang mit seinen Tänzer*innen, bisweilen verletzend ehrlich, zu Wutausbrüchen neigend. Unbändiger Einsatz für den Tanz vielleicht auch als Kompensation persönlicher Einsamkeit, dennoch auch gesellig, so raucht sich Cranko durch den Tag, trinkt nicht wenig und kreiert dabei Meisterwerke. Berührend liest sich, wie seine Muse Marcia Haydée weitblickend die Zusammenarbeit beschreibt, was Dieter Graefe und Reid Anderson als Teil der Wohngemeinschaft an auch sehr persönlichen Details über den Bewunderteten zu berichten wissen. Zu Wort kommen natürlich weitere von Crankos führenden Interpret*innen wie Birgit Keil, Richard Cragun, Egon Madsen und Ray Barra, ebenso Jiří Kylián und John Neumeier, Choreologin Georgette Tsinguiridis, Bühnenbildner Jürgen Rose, Fotografin Gundel Kilian. Sie alle und viele andere sind Teil jenes Stuttgarter Ballettwunders, Teil der inspirierten und inspirierenden Cranko-Entourage.



Angela Reinhardt rahmt die Bekenntnisse der Zeitgenoss*innen einleitend mit der Frage, was ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod von John Cranko bleibt, und setzt ans Buchende eine umfassende, kenntnisreich geschriebene Biografie. Auch wem an einem lückenlosen Werkverzeichnis gelegen ist, wird auf 22 eng bedruckten Seiten fündig. Lebendig machen die gediegen ausgestattete Edition, die zur Cranko-Bibel schlechthin werden dürfte, überdies die zahlreichen, matt gedruckten Schwarz-Weiß-Fotos von starker Aussagekraft. Dank an alle Beteiligten!

„John Cranko. Tanzvisionär“,
Das Stuttgarter Ballett (Hg.), Henschel
Verlag Leipzig, 2023, 288 S., 24 x 31 cm,
ISBN 978-3-89487-842-9, 49 € ■

Volkmar DRAEGER

REAL DANCE Festival

24 - 28
JAN 2024
HANNOVER

TARAB - Ulduz Ahmadzadeh / عایش / ATASH contemporary dance company © Maximilian Pramatarov

Biennale Tanzausbildung

Mit ihrer neunten Ausgabe ist die Biennale Tanzausbildung erstmals zu Gast an der Ballett-Akademie der Hochschule für Musik und Theater **München**. Der mittlerweile etablierte Bundeswettbewerb findet vom 19.-25. Februar 2024 statt und steht unter dem Motto „Ideals and Role Models. Best Practice in Dance“. Die Biennale gilt als zentrales Projekt der Ausbildungskonferenz Tanz, des Forums für Austausch und Begegnung von Studierenden und Lehrenden der professionellen Ausbildungsinstitutionen in der Bundesrepublik. Den Mittelpunkt des Programms bildet mottogemäß die Auseinandersetzung mit den ästhetischen und ethischen Aspekten von Idealen und Vorbildern im Tanz. Interne Workshops, Lectures und an fünf Tagen öffentliche Veranstaltungen sowie ein Symposium hinterfragen etwa Diversität und Vielfalt im Bühnentanz und der vorangehenden Ausbildung. Dafür konnten namhafte Gäste gewonnen werden, so Alexei Ratmansky, Germaine Acogny, Julie Shanahan, Simone Sandroni, Anne do Paço, Craig Davidson, Eisa Jocson, Julian MacKay und Michael Freundt. Teilnehmer der Biennale sind die neun staatlichen Ausbildungsstätten in Deutschland: das Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier, die Folkwang Universität der Künste Essen, die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, die Hochschule für Musik und Tanz Köln mit ihrem Zentrum für Zeitgenössischen Tanz, die gastgebende HMTM mit ihrer Ballett-Akademie, das Hochschulübergreifende Zentrum für Tanz in Berlin, die Staatliche Ballettschule Berlin, die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim / Akademie des Tanzes und die Palucca Hochschule für Tanz Dresden. Fünf internationale Ausbildungsinstitute sind ebenfalls vor Ort: Budapest Contemporary Dance Academy Hungary, Royal Conservatoire of Dance the Hague, l'École de Sable Senegal, Canada's National Ballet School und Taipei National University of the Arts Taiwan. Näheres unter: www.2024.biennale-tanzausbildung.de ■

AALTO BALLETT ESSEN

TÄNZER GESUCHT

Die designierten Intendanten des Aalto Ballett Essen – Marek Tuma und Armen Hakobyan – suchen ab der Spielzeit 2024/2025 männliche Tänzer mit ausgezeichneter klassischer und moderner Technik, umfangreichen solistischen Erfahrungen und einer Mindestgröße von 180 cm. Termine zum Vortanzen nur nach Einladung. Bitte senden Sie Ihre Bewerbung in Form eines nicht länger als 5-minütigen Videos (klassische und moderne Variation) **bis zum 31.01.2024** an ballettintendanz@tup-online.de.

AUDITION

The designated directors of the Aalto Ballet Essen Marek Tuma and Armen Hakobyan are looking for male dancers with excellent classical and modern technique, extensive soloistic experience and a minimum height of 180 cm from the 2024/2025 season. Auditions only by invitation. Please, send your application in a form of a video (not longer than 5 minutes) with classical and modern variation to ballettintendanz@tup-online.de till January 31st 2024.

www.theater-essen.de



THEATER UND PHILHARMONIE
ESSEN

TANZ MÜNSTER // THEATER MÜNSTER

Tanzdirektorin und Chefchoreografin
Lillian Stillwell

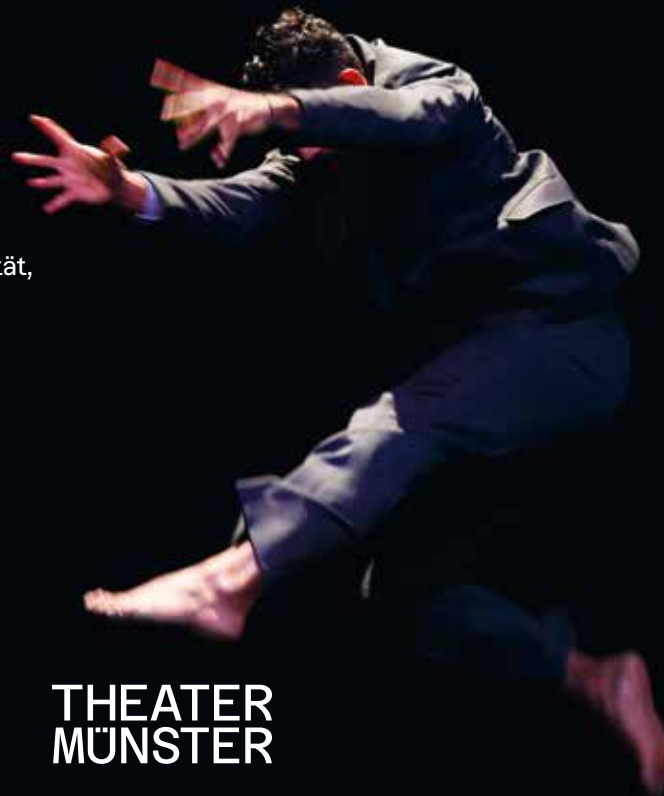
sucht für die Spielzeit 2024/25
Tänzer*innen mit hervorragender
klassischer / zeitgenössischer
Technik und ausgeprägter Musikalität,
die sich für kreative Prozesse
aktiv engagieren.

Das Live-Vortanzen
erfolgt nur nach
schriftlicher Einladung
am 2. und 3. März 2024

Digitaler
Bewerbungsprozess:



THEATER
MÜNSTER



ZEKAI FENERCI

Wie der Hip-Hop ins Staatstheater kam

Er gehört zum Urgestein der deutschen Hip-Hop-Szene und war der Macher hinter dem Tanzkollektiv Renegade, das nach der Jahrtausendwende nicht nur das Publikum im Bochumer Schauspielhaus aufmischte. Jetzt hat Zekai Fenerci eine neue Kompanie gegründet: das Urban Arts Ensemble Ruhr mit Sitz in Herne. Dort leitet er auch Pottporus, was gleichzeitig der Name für einen Verein und eine Tanz-Akademie ist als auch Dach für ein Festival und etliche Projekte aus der Hip-Hop-Kultur. Bei Pottporus residiert nun das bundesweit erste professionelle Hip-Hop-Tanzensemble, sieben Tänzerinnen und Tänzer mit staatlicher Festanstellung. Ende Oktober feierten sie mit der Uraufführung von „Cracks“ von Rauf „RubberLegz“ Yasit ihre erste Premiere auf PACT Zollverein. Wie so viele seiner frühen Mitstreiter aus den 1980er und 1990er Jahren gibt Zekai Fenerci, Sohn eines türkischen Bergarbeiters, unermüdlich die Liebe zum Hip-Hop weiter, verhilft dem Straßentanz zu Anerkennung, Förderung, zu einer Rolle an den großen Tanzakademien. Niels „Storm“ Robitzky, vielleicht der bekannteste Name im deutschen Breaking, ist heute Universitätsprofessor, Vartan Bassil und Kadir Memis haben 1993 in Berlin die Flying Steps etabliert, deren Shows inzwischen große Hallen füllen, der Breaker Raphael Hillebrand hat eine Hip-Hop-Partei gegründet. Wie kam der urbane Tanz in Deutschland von der Straße auf die Bühne? Darüber sprach Angela REINHARDT mit **Zekai Fenerci**.



Zekai Fenerci © Oliver Look



Sie haben das Urban Arts Ensemble Ruhr im April 2023 neu gegründet. Ist es eine Art Ersatz für Renegade, Ihr seit 2003 erfolgreiches Tanztheater?

Es ist eigentlich die Weiterentwicklung der Arbeit des Renegade-Kollektivs. Wir haben uns damals 2003 gegründet mit der Option, erst mal freischaffend zu arbeiten. Mit unseren Produktionen wie „Rumble“ haben wir dann schnell gemerkt, dass wir eine Mitte gefunden haben zwischen zeitgenössischem Tanz, dem Theater und der freien Szene – mit dem Hip-Hop-Gedanken hatten wir so eine Art Brückenfunktion. Das war dann dieser erste Impuls, uns zu fragen: Warum gehört der Hip-Hop nicht in den Begriff Kunst? Warum zählen wir als Soziokultur oder Jugendbewegung? Mein Ziel war immer, dass die Tänzer als Künstler an-

erkannt werden. Schließlich sind wir so weit gekommen, dass wir irgendwann nicht mehr Fragen gestellt haben, sondern einfach gesagt haben: Wir gehören dazu, wir benennen uns selbst, wir sind ein Teil der gesamten Tanzszene. 2010 haben wir dann angefangen, unsere Position anders zu formulieren, und tanzten mit der ersten Residenzzusammenarbeit im Schauspielhaus Bochum. Da war es noch nicht selbstverständlich, dass so große Häuser mit der freien Szene zusammenarbeiten.

In Bochum gab es mal zehn Jahre lang das Tanztheater von Reinhild Hoffmann, aber danach keine feste Tanzkompanie mehr.

Der neue Intendant Anselm Weber wollte damals auch einen neuen Impuls setzen, und wir waren durch unsere Arbeit mit Renegade, aber auch mit dem Verein Pottporus sehr aktiv; bei Ruhr.2010 war der Ruhrpott damals Kulturhauptstadt Europas. Sie haben uns angefragt, ob wir uns vorstellen könnten, dort zu residieren. Dann begann unsere Zusammenarbeit, sie ging von 2011 bis 2017. Das war sehr erfolgreich, wir hatten viele Aufführungen und viele Zuschauer. Als künstlerischer Leiter von Renegade habe ich damals gelernt: Man muss nicht von Gastspiel zu Gastspiel wandern, denn wenn man eine Bühne hat, wo man konstant spielt, dann kann man ein Publikum aufbauen! Das war für mich eine ganz neue Erfahrung und ich dachte: Wir müssen ein weiteres Mal versuchen, uns mit dieser Ästhetik neu zu positionieren! >>



Back to the roots, „Renegade“ © Oliver Look



„Cracks“ © Oliver Look

Es müssen feste Strukturen entstehen, feste Arbeitsrhythmen und vor allem eigene Spielorte, wo man sich permanent zeigen kann. Da fingen wir an, Visionen auszuarbeiten, Konzepte zu schreiben, damit wir das Land, die Fördertöpfe der Politik davon überzeugen. Wir sind ja ein Beweis, dass es funktioniert! Wir sind ein Mehrwert für die ganze Tanzlandschaft, wir erreichen ein ganz anderes Publikum! Im Rahmen der Ruhr-Konferenz 2019 wollten sie uns erst mit dem Neuen Zirkus zusammenwerfen, aber tatsächlich kam dann irgendwann der Beschluss: Hip-Hop ist eine eigene Kunstform, die Hip-Hop-Künstler können unter der Position „Urban Art“ nun Anträge stellen. Da war ein Meilenstein, damit wurde die Hip-Hop-Kultur zum ersten Mal schriftlich fixiert in der Kulturförderung.



„Faster“ © Oliver Look

Das war ein wichtiger Schritt, aber es ging erst mal um Projekte, nicht um feste Kompanien...

Was ich schade finde und immer wieder kritisiere: Dass die Kulturpolitiker bei der Besetzung von Stellen nicht auf die Idee kommen, auch unsere Szene zu beteiligen. Was spricht dagegen, wenn in einem Zwei- oder Dreispartenhaus ein künstlerischer Leiter aus dem Hip-Hop kommt? Es gibt so viele Podiumsdiskussionen, wo sie sich fragen: Wie schaffen wir neue Zugänge, wie arbeiten wir generationsübergreifend? Und wie schaffen wir es, dass die Immigranten unsere neue Stadtgesellschaft erreichen? Wir haben das geschafft! Ich habe die Pina-Bausch-Tänzerin und Choreografin Malou Airaud für eine Zusammenarbeit mit Renegade gewonnen. Später wurde sie Dozentin an der Folkwang-Universität in Essen, da besaß sie die Erfahrung mit den Hip-Hop-Tänzern bereits. Als sie Dozentin war und später dann Leiterin der Tanzabteilung, da fingen sehr viele Hip-Hop-Tänzer dort ein Studium an, denn unsere Bewegungsmuster waren nicht mehr fremd, es hieß nicht mehr: Das geht nicht. Weil sie verstanden haben, dass sie sich nicht mehr verschließen können.

Sie wollen den Hip-Hop an den staatlichen Tanzakademien etablieren?

Das ist eines der Ziele, die wir in den nächsten Jahren verfolgen. Man muss die jungen Leute studieren lassen können.

Wie konkret verändern Sie denn das Publikum?

Da kann ich Anselm Weber zitieren, den damaligen Bochumer Intendanten. Wir standen im Foyer, und dann kam das Publikum ins Haus, es waren junge Menschen, die ganz anders angezogen waren. Und er fragte freudig überrascht: Sind die hier richtig? Wir haben zum Beispiel, ganz egal, wo wir gespielt haben, die Erfahrung gemacht, dass auch Menschen aus dem muslimischen Kulturkreis da waren, die in dem Moment einfach dazugehörten.

Ich finde es selbstverständlich, dass auch sie das Theater besuchen müssen, sollen, dürfen. Das ist die Stärke des Hip-Hop: Dass Leute ins Theater gelockt werden, die vielleicht nie und nimmer diese Schwelle überschritten hätten. Diese Qualität sollten sich die Häuser zunutze machen!

Und wie hat das Theater Sie und Ihre Tänzer verändert?

Bis zur Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus Bochum 2011 waren mir die Möglichkeiten und Strukturen so eines Theaters völlig fremd. Wir waren auf Gastspiel in kleineren Häusern, in kleinen Sälen – einmal aufzutreten, dann wieder draußen. In Bochum war ich zum ersten Mal überhaupt in so einem Haus hinter den Kulissen. Ich bin durch die Pforte gegangen und dachte: Das ist ja ein Riesenschlachtschiff, da arbeiten viele hundert Menschen. Ich kann mich an die erste Bauprobe erinnern, so etwas kannte ich ja nicht. Da saßen circa 15, 20 Leute und ich komme ganz alleine. Und dann fragt man mich: Ja, wo ist denn euer technischer Leiter? Wo das Kostüm? Ich sage: Nee ... Und die hatten alle auch noch einen Assistenten. Also habe ich gesagt: Wir wollen von euch lernen! Wir haben eine Kostümbildnerin bekommen, Leute für Ton, Licht, Video, Musik. Wir konnten alle Gewerke im Haus voll ausschöpfen. Das war eine ganz neue Erfahrung! Wir hatten viel mehr Zeit, wir konnten uns mit der künstlerischen Arbeit auseinandersetzen, anstatt zu suchen, wer uns mit den Kostümen hilft. Als der Tag der Bühnenbild-Präsentation kam, da hatten die so einen kleinen Dummy gebaut, ich dachte: Boah, wie geil ist das? Wir hatten immer alles selbst gemacht. Diese Erfahrung von 2011 bis 2017 hat mich darin bestärkt zu sagen: Wir müssen fordern. Wir wollen jemand sein in der Kulturlandschaft, weil wir etwas geben können. Wir reden hier nicht über Millionen, wir reden von einer



„Cracks“ © Oliver Look

bestimmten Zeit: Gib uns mal fünf oder zehn Jahre. Für das System sollte das eigentlich überhaupt kein Problem sein.

Alles Neue braucht Zeit, sich zu etablieren. Wann genau ist denn der Hip-Hop in Deutschland angekommen, ist das 30 Jahre her oder noch länger?

Ich kam in den 1980ern mit Hip-Hop in Kontakt. Vor Karstadt in der Innenstadt lag so eine Pappe auf dem Boden, es gab einen GhettoBlaster und zwei Punks, die weiße Handschuhe trugen. Ich habe zu meiner Mutter gesagt, ich brauch unbedingt auch weiße Handschuhe, weil ich dachte, der Tanz hat mit diesen Handschuhen zu tun. Zu der Zeit war Breaking viel populärer, das kam oft im Fernsehen. Es gab MTV, Storm war der erste B-Boy, der eine eigene Breaking-Sendung bei Viva moderiert hat. Der Hip-Hop hat so lange überlebt, auch die Krise nach den 80er Jahren, weil er draußen konsumierbar war, weil er mitten unter den Leuten war. >>

„Cracks“ © Oliver Look





Mela Tortoh © Oliver Look

Wir haben getanzt und gemerkt, dass wir auf diese Weise wahrgenommen werden. Wir waren vielleicht in der Schule nicht gut, aber wir konnten tanzen! So hatte man weniger Stress in seinem Wohnviertel, weil die sahen: Ey, du kannst was. Ob du Rapper warst, Beatboxer, DJ, Sprüher oder eben Tänzer. Wir waren die Klientel, wo man sagt: Bevor sie Verbrecher werden, sollen sie Hip-Hop machen. Bei Pottporus haben wir in den letzten 20 Jahren sicher 150 bis 200 Jugendlichen zur Eigenständigkeit geholfen. Einige haben Schauspiel studiert, andere Kunst aus ihrem Graffiti gemacht, einige machen Videos. Das ist wirklich nachhaltig! Der Hip-Hop erreicht junge Menschen, auch aus sozial schwachen Familien. Deswegen gibt es ja so viel Hip-Hop als Schulprojekte. Wir haben so viele Anfragen, die können wir gar nicht erfüllen.

Wie lange ist denn Ihr Urban Arts Ensemble Ruhr finanziert, wirklich nur zwei Jahre?

Bis August 2025. Wir hoffen auf Fortsetzung. Wir wollen natürlich eine weitere Förderung, wir wollen feste Strukturen bauen. Dann würde ich mich freuen, wenn weitere Bundesländer irgendwann nachziehen und anderswo auch neue Ensemblestrukturen entstehen. Was ich gelernt habe: Man darf nie aufgeben. Man muss an seiner Vision festhalten. Für uns geht es ja nicht nur um eine finanzielle Entschädigung unserer Arbeit, sondern wir sind Visionäre. Wir möchten eine künstlerische Vision in dieser Kulturlandschaft positionieren. Wir erreichen Menschen, und die tragen es weiter. Diese Verantwortung wollen wir auch übernehmen! Ich weiß, dass die



Produktion „Schwarze Katze“ im Schauspielhaus Bochum © Oliver Look

Tanzästhetik des Hip-Hop für die nächsten 20, 30 Jahre eine Überlebenschance für den Tanz sein kann, dass der Tanz sich noch einmal reformieren kann, wenn sich der Hip-Hop mit den Strukturen verbindet, die jetzt vorhanden sind. Wie kann man daraus eine Sprache machen, das war immer unser Ansatz. Wenn die Olympischen Spiele nun Breaking als Sport präsentieren wollen, das ist mir egal. Ich finde, dass Hip-Hop Kunst ist. ■

Metapher des Unbeschreiblichen

„Giselle“-Inszenierungen im Vergleich

„Was ist Giselle?“ Diese Frage, die Théophile Gautier einst dem Dichter Heinrich Heine gestellt hat, ist – trotz ihrer Veröffentlichung in einem offenen Brief – eine rhetorische. Und so gab der Romancier, Librettist und Kritiker von La Presse sich gleich selbst eine Antwort: „Giselle, das ist Carlotta Grisi, ein reizendes, blauäugiges Mädchen, mit einem hübschen, naiven Lächeln und flinken Bewegungen, eine Italienerin, die einer Deutschen zum Verwechseln ähnlich sieht ...“

Gut 180 Jahre sind seitdem vergangen. Die von Grisi erstmals getanzte Partie der Giselle gilt längst als Mark- und Prüfstein einer jeden Ballerina. Unzählige Versionen dieses klassisch-romantischen Glanzstücks finden sich im Repertoire fast aller großen Kompanien. Zunehmend trauen sich auch zeitgenössisch ausgerichtete, kleinere Ensembles die Auseinandersetzung mit dem Stoff zu – klassisch anmutend oder umgekrempelt modern. Das Sujet mag auf den ersten Blick simpel erscheinen, da einst inhaltlich bloß à la mode; psychologisch eindimensional konzipiert wurde es keineswegs.

Basel (Pontus Lidberg), Coburg (Jaume Costa und Guilherme Correia Carola), Düsseldorf (Demis Volpi), Eisenach und Meiningen (Andris Plucis), Essen (Ben Van Cauwenbergh), Hagen (Francesco Nappa), Karlsruhe (David Dawson), München (Karl Alfred Schreiner) oder Straßburg (Martin Chaix) – kein anderes Handlungs-

ballett wurde in der letzten Spielzeit so häufig neu produziert wie die 1841 in der Choreografie von Jules Perrot und Jean Coralli zu Musik von Adolphe Adam uraufgeführte „Giselle“. Einige der Produktionen stehen weiterhin auf dem Programm. Und der Produktions-Marathon setzt sich fort: in Amsterdam (Het Nationale Ballet: Rachel Beaujean und Ricardo Bustamante), beim Ballett Kiel (ab 20.1.24: Olena Filipieva nach dem Original) und in Leipzig (ab 20.4.24: Mario Schröder).

Der Reiz „alter“ Stoffe ist ungebrochen. Daran scheint auch die Vielfalt heutiger Tanzströmungen nichts zu ändern. Es liegt im Ermessen des jeweiligen Choreografen, eine Geschichte „nach ...“ bloß noch in ihren ursprünglichen Konturen oder lediglich mit (An-)Zitaten bzw. in einer völlig neuen/eigenen Lesart zu erzählen. In jedem Fall spielt die Wahl der ästhetischen Mittel eine entscheidende Rolle. Dass der Einsatz bestimmter Ausdrucksmöglichkeiten zum geeigneten

Zeitpunkt neue künstlerische Entwicklungen auslösen kann, hat die Geschichte des europäischen Bühnentanzes – man denke nur an den Spitzentanz – bereits wiederholt bewiesen.

Eine der derzeit erfolgreichsten „Giselle“-Umsetzungen geht auf den heute 96-jährigen Engländer **Peter Wright** zurück. Als er 1974 seine „Giselle“ im Nationaltheater der bayerischen Landeshauptstadt auf die Bühne brachte, hatte er keine Rekonstruktion im Sinn. Dennoch bediente er sich des überlieferten klassischen Schrittmaterials von Coralli, Perrot und Marius Petipa – der jüngere Bruder des Albrechts der Uraufführung. Wright passte seine Version allerdings den gestiegenen technischen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts an. So blieb seine Adaption letztlich dem Geist der Romantik verpflichtet. Zugleich werden die Virtuosität des klassischen Balletts betont und die schauspielerischen Fähigkeiten der Tänzer*innen besonders herausgefordert. >>





Maria Baranova und Jonah Cook in „Giselle“, Ch. Peter Wright © Luca Vantusso



Laurretta Summerscales in „Giselle“, Ch. Peter Wright © Wilfried Hoesl

1990 holte Konstanze Vernon zur Gründung des eigenständigen Bayerischen Staatsballetts Wrights traditionell in einer Zwei-Klassen-Gesellschaft spielendes Märchen vom mutwillig betrogenen Winzermädchen als Aushängestück nach München zurück. Später wurde unter Vernons Direktion Mats Eks revolutionäre, 1982 für das schwedische Cullberg-Ballett kreierte Neudeutung Wrights klassisch anrührender Fassung an die Seite gestellt. Ek zu übertreffen, was stringenten Einfallsreichtum und choreografische Zugkraft betrifft, ist bislang niemandem wirklich gelungen – selbst Ek in seinen nachfolgenden Klassiker-Bearbeitungen nicht. Beide Stücke – jedes für sich wie aus einem Guss und in Topbesetzungen – nebeneinander von ein und derselben Truppe getanzt erleben zu können, war damals ein Jahrhundertcoup!

Vergleichbares sollten aktuelle Spartenleiter wieder wagen – zumal sich mittlerweile historisch gut recherchierte Rekonstruktionen neben altbewährten Klassiker-Varianten und eine Vielzahl markant-eigenwilliger Neukreationen international gefragter Choreograf*innen für solche Tandem-Erlebnisse anböten. Tradition und Moderne zu kennen, ist und bleibt wichtig, um künftig neue Wege im Making-of von Handlungsballetten beschreiten und das Publikum dabei mitnehmen zu kön-

nen. Sonst besteht die Gefahr – wie jüngst in Linz bei Caroline Finns krass auf Pseudo-Essentials komprimiertem Tanzeinakter „Romeo und Julia“ –, die Zuschauer trotz künstlerischer Intensität resigniert abzuhängen, weil sich über Plot und Figurencharaktere unter besagtem Titel streckenweise bloß noch rätseln lässt.

Wie gut ein „Giselle“-Abend sogar ohne vollständige Ensembleszenen funktionieren kann – insbesondere wenn die Interpreten raumgreifend ausdrucksstark und glaubwürdig mit den Charakteren der Rollen verschmelzen –, zeigte sich 2020 unter pandemischen Vorstellungsbedingungen. Thematisch zu verkopfte oder arg kondensierte zeitgenössische Bearbeitungen tun sich in diesem Punkt schwerer. Dass in aktuellen Kreationen vermehrt auf ein soziales Machtgefüge zwischen einem bereits verlobten Adeligen und einer kränklichen, herzschwachen Unschuld vom Lande verzichtet wird, um deren Zerbrecen und Wahnsinn zu motivieren, ist – da schlicht nicht mehr zeitgemäß – leicht nachvollziehbar. Uns treiben heute eben existenziell andere Probleme um. In Hagen tritt Giselle folglich als Umweltaktivistin auf. Dass ihr Lebenstraum vernichtet wurde, erklärt den Rachedurst der entmenschlichten Wesen im 2. Akt. Die Gegensätzlichkeit der beiden Teile auf allen

theatralen Ebenen macht seit jeher die große Attraktivität wie den künstlerischen Anspruch dieses Werkes aus.

Bemerkenswert in vielen Neudeutungen ist eine Selbstsicherheit oder aktivistische Stärke, die man der ehemals fragilen Hauptfigur nun – gerade auch als Frau – zugesteht. Ein Problem, das daraus resultiert: den stimmigen emotionalen Ausgang für eine in ihrer Liebe zu Albrecht Betrogene zu finden. Giselle schöpft schließlich erst als Tote aus unverbitterer Zuneigung enorme Widerstandskraft (u.a. gegenüber Myrtha, die als Wilis-Chefin gnadenlos ihre Ziele durchsetzen will) und entwickelt daraus die Entschlossenheit, den – an sich ihrer Liebe unwürdigen – Geliebten zu retten. Giselles disparaten Charakter durch Ausdrucksvielfalt (von Fröhlichkeit bis zu tiefem Pathos) zu formen, bleibt also eine spannende Aufgabe.

Am Münchner Gärtnerplatztheater in **Karl Alfred Schreiners** „Giselle“ wird geschlechterübergreifend in Socken getanzt. Die traditionelle Fußbekleidung mit Stiefeln und Spitzenschuhen wurde über Bord geworfen – ebenso wie das Sozialgefälle zwischen dem zarten Bauernmädchen und ihrem blaublütigen Verehrer Albrecht, der sich der Liebe wegen verstellt. Schreiner konzentriert sich auf das, was in Giselles Kopf vorgeht. Er erzählt von einem Burschen, der schlicht zu spät zum Stelldichein kommt – und von dessen Freundin, die sich darüber sorgt. Durch eine anfängliche musikalische Verfremdung wird man langsam an die Figuren herangeführt, die sich nach und nach in einer Scheune einfinden.

Das gesamte Stück ist in einer psychologischen Zwischenwelt angesiedelt. Ein Kunstgriff, mit dem es der Choreograf seinen vier Protagonisten und dem Publikum gar nicht so leichtmacht. Dabei beginnt seine „Giselle“ sehr unmittelbar. Man taucht sofort in die Kernfrage des Sich-Vertrauens ein. Eine besorgnt-warnende Mutter oder Freundinnen für wechselnde Stimmungslagen braucht die Interpretin der Titelpartie hier nicht.

Isabella Pironi (Bathilde/Myrtha) in „Giselle“, Ch. Karl Alfred Schreiner © Marie-Laure Briane



Seelisch-emotionale Instabilität – nah am Wahnsinn gebaut – lässt sich darstellerisch gut allein austragen.

Verwirren mag, dass in der Partitur von Adam bestimmten Personen zugeordnete Musiknummern bei Schreiner teils mit solistischen Einlassungen oder Duetten anderer Figuren belegt wurden. Gerade weil die Komposition selbst so stark motivisch erzählt, muss man sie plötzlich anders rezipieren, wenn drei wie mythische Fabelwesen gehörnte Widder-Männer ein Quartett mit Myrtha, der Anführerin der Wilis, dort zum Besten geben, wo sich sonst im 2. Akt Giselle und Albrecht wiederbegegnen.

Zum Umdenken wird man bei Schreiner auch durch die burschikos dargebotene Frohnatur des Hilarion gezwungen, der sich schon mal solistische Passagen aneignet. Fast anzüglich drängt es ihn anfangs zwischen Albrecht und Giselle. Doch so sehr er auch seine Arme und Füße um die Angebetete wickelt, landen kann er bei ihr nicht. Zudem ist er alkoholisiert. Nach seiner Begegnung mit der rauschselig-wilden Horde – hier in samtenen Abendroben und mit freizügiger Monte-Verità-Verspieltheit tanzende Wilis – geht er wie tot zu Boden. Zum Schluss verlässt er den Platz Hand in Hand mit einem anderen Mädchen...

Schreiner verortet sein Stück – vergleichbar dem Original – irgendwo auf dem Land. Mit in Choreografie und Szenerie mischen sich Bacchantisch-Animalisches und eine Männerauferei. Giselle stellt sich Bathilde, Albrechts Hals fest umklammernd, auf einem riesigen Heuschoker-Thron vor. Ihr Außer-Sich-Sein ist das zentrale Motiv einer „Giselle“, die durch ihre zerspiegelhafte Art positiv irritiert. Innere Stimmen und Hirngespinnste machen diesem Mädchen Leben und Lieben schwer. Weil sie auf ihren Freund Albrecht unerwartet lange warten muss, gerät alles aus dem Lot. Aber nur in wenigen Szenen des Paares schimmert dessen mögliches, auch real greifbares Glück durch. Mehr solcher poetischer Momente für das Paar wären wünschenswert gewesen.

Amelie Lambrichts (Giselle), Luca Seixas (Hilarion) in „Giselle“, Ch. Karl Alfred Schreiner © Marie-Laure Briane



Immerhin gipfelt die Produktion – hoffnungsvoll, wie zeitgenössische Produktionen nur selten sind – in einem Pas de deux gegenseitiger Vergebung.

An der Deutschen Oper am Rhein hat sich **Demis Volpi** dagegen eine völlig andere Perspektive gesucht und der ikonischen Story ganz neue Konturen verliehen. Er, ab nächster Spielzeit Nachfolger von John Neumeier in Hamburg, zäumt seine Handlung quasi von hinten auf. Seine „Giselle“ beginnt mit dem Schlussapplaus irgendeiner traditionellen Vorstellung. Der schneide Tänzer, der sich neben einer kurzhaarig-blonden Giselle auf Spitze verbeugt, soll irritierenderweise Hilarion sein. Albrecht und Bathilde sind bei Volpi längst ein Paar. Begeistert von der Vorstellung eilen sie vom Zuschauerraum hinter die Bühne.

Der Vorhang hebt sich und gibt den Blick frei auf ein quirliges „Danach“. Der Solist erhält Korrekturen, choreografische Momente werden nachjustiert, Bühnenarbeiter – später dürfen sie selbst eine witzige Nummer präsentieren – sind mit dem Aufräumen der versatzstückhaften Dekoration beschäftigt. Inmitten dieses Trubels finden sich Bathilde und Giselle. Die Hände beider falten sich ineinander, man interagiert auf einer Bank. Liebe entflammt. Den musikalisch Albrecht und Giselle zugeordneten Pas de deux über-

nimmt ein queeres Corps de ballet, und bald lässt die ausgelassene, bunte Community der Tänzer*innen die beiden Frauen hochleben. Es kommt zum Kuss zwischen ihnen. Letztlich aber entscheidet sich Bathilde, ihrem Mann Albrecht die Treue zu halten. Giselle bleibt frustriert allein zurück. Sie schleudert ihre Spitzenschuhe fort und lässt ihrer Wut tanzend freien Lauf.

Lediglich eine halbe Stunde dauert dieser erste Akt, der rückblickend eher einem Prolog gleicht. Volpi zitiert darin manches und deutet vieles an. „Giselle“ wandelt sich zu einer zwar dem Zeitgeist entsprechenden, insgesamt aber nicht tiefenbrisant genug ausgearbeiteten bloßen Vorgeschichte. Denn leider geht Volpi choreografisch gerade dort zu wenig in die narrative Breite wie Tiefe, wo man seine inhaltlichen Schwerpunkte mutmaßen darf. Andererseits gelingen ihm gefühlszerissene Momente wie das Trio zwischen Bathilde, ihrem Mann Albrecht und Giselle ganz unmittelbar verständlich und erzählerisch prägnant. Einige solcher Szenenmomente finden sich ebenfalls im mit 50 Minuten deutlich längeren 2. Akt.

Nach der Pause hat sich der Fokus völlig verändert. Eine gealterte Bathilde – gespielt von einer Schauspielerin – betritt mit Blumen in der Hand die Bühne und nimmt auf einer Bank Platz. Männer und Frauen in Unterkleidern treten auf. Ein regelrechter Strom Wilis in langen Tüllröcken, hie und da Grünzeug um die Taille, formiert sich zu einer imposanten Diagonale einzelner Gespenster aus Bathildes Vergangenheit. Wie Volpi diesen Fluss sich anämisch Dahinbewegender aus Bathildes rein gedanklicher Parallelwelt bis zum Schluss kaum jemals abreißen lässt, ist die choreografische Sensation dieser so eigenwilligen „Giselle“-Überschreibung. Beispielhaft spiegelt sich hier das Wesen einer gelungenen künstlerischen Aneignung wider, obwohl „Bathilde“ als Werktitel eigentlich treffender gewesen wäre. ■

Vesna MLAKAR

Elisabeth Vincenti (Giselle), Charlotte Cragh (Bathilde) in „Giselle“, Ch. Demis Volpi © Daniel Senzek



Doris Becker, Ensemble in "Giselle", Ch. Demis Volpi © Bettina Stöß



Atmosphärisch dichte Inszenierungen

Der Fotograf Jürgen Gocke

Tänzerinnen und Tänzer, oft als Einzelakteure, umhüllt von nebelhaftem Gewölk, eine rote Fahne schwenkend, umspielt von Stoffbahnen, eingewickelt in Plastikfolie, flankiert von kahlem Geäst, erhellt von raffiniertem Licht. Nacktheit, virtuose Sprünge, scheinbar gravitationsfreies Verharren in der Luft, auch Komisches und Groteskes. Über 150 Fotos listet die Webseite. Zum Tanz sei er, erzählt Jürgen Gocke, eher durch Zufall gekommen. Vor gut einem Jahrzehnt, da war er schon 24 Jahre

als Werbefotograf tätig, habe er eine junge Frau fotografiert, deren Freundin die Tänzerin Aischa Ibrahim war. Sie wurde eine gute Freundin, mit der er über Jahre immer wieder Fotosessions machte. Dann sei es, erinnert er sich, wie nach dem Schneeballeffekt immer so weitergegangen. Eine Flamenco-Tänzerin stellte sich ein, die Leute vom klassischen Ballett kannte, aus Freiburger Tanzschulen oder aus Theatern. Auch Praktizierende von Barocktanz aus der Zeit Ludwigs XIV. kamen hinzu.

Linda Pilar Brodhag





Lola Villegas Fragoso + Linda Pilar Brodhag

So intensivierte sich, zunächst eher als begeisterndes Hobby, was Jürgen Gocke, Jahrgang 1956, neben seinem eigentlichen Broterwerb als Werbefotograf in seiner Freizeit ablichtete. Nach dem Studium der Soziologie und Pädagogik in Göttingen arbeitete er anschließend 15 Jahren als Krankenpfleger auf Dialyse- und Intensivstationen. 1989 wechselte er als freier Mitarbeiter in ein Werbefotografiestudio in Kassel. Im Jahr 2000 dann gründete er sein eigenes Studio nahe Freiburg.

Seine Modelle, ob ihn oder sie, verwickelt er unpräzise in fotografische Inszenierungen, zeigt sie vor zumeist dunklem Studio-Hintergrund in bedrohlichen Verstrickungen und anonymen Verknotungen, kreierte Atmosphäre von und mit Bewegung, offeriert keine eigentlichen Porträts, sondern zeigt Menschen als bewegte Chiffren von hohem Ausdruckswert und in ihrer tänzerischen Konzentration, stets ganz bei sich. >>



Linda Pilar Brodhag



Hector Ferrer Fernandez



Sybille Hoffman Märklin

Das Setting des Shootings stamme meist von ihm, die Aktion liefere das jeweilige Modell. Vertreter des Balletts, festgelegt auf ihr Schritt- und Formenrepertoire, fragten manchmal, was sie machen sollten, lautete seine Erfahrung, Moderne legten einfach los, boten an, improvisierten. In den vier bis fünf Stunden des Shootings entstehen so bis zu 3000 Aufnahmen. Bisweilen werden Motive strapaziöse 30-mal wiederholt, ehe der perfekte „Schuss“ im Kasten ist, oder es fließt, sagt er, einfach alles dahin und die Fotos dokumentieren dann eher den Prozess. An Ausstellungen hatte Jürgen Gocke bislang kein Interesse. Er hält die Ergebnisse seiner Sessions in privaten Fotobüchern fest, aus Spaß und immer kostenlos. Und natürlich können die Tänzerinnen und Tänzer seine Bilder uneingeschränkt nutzen. Vorbilder unter seinen namhaften Berufskollegen habe er nicht, äußert er bescheiden, die Freude am Tun sei sein Lohn. Ein veritabler Fotokünstler aber ist er allemal. ■

Volkmar DRAEGER

www.fotodesign-gocke.de


Irene Carreno Monsalve

Irene Carreno Monsalve



Hector Ferrer Fernandez

Sybille Hoffman Märklin

“

Es ist für mich immer eine große Ehre, wenn Tänzerinnen und Tänzer zu mir ins Studio kommen. Wenn dann aus diesen vier oder fünf, oft auch sehr vertrauten Stunden gemeinsamen Ausprobierens, Schwitzens und Fotografierens etwas wirklich Schönes herauskommt, ist das für mich Glück pur.

Jürgen Gocke



Ewelina Kotwa



PAM TANOWITZ

Attaining Greatness

Dance uses human energy; choreographers express views of human potential. So we can watch choreography as philosophy: as imagery of how human life may be lived.

By Alastair MACAULAY

The choreographer Pam Tanowitz - after about seventeen years of making clever, formally unorthodox, and often witty dances at professional level - broke through into poetically theatrical greatness in 2018 with a sensuous magnum opus, *Four Quartets*, both timeless and modern. It combines T.S.Eliot's classic poems (complete, spoken by Kathleen Chalfont) with music by Kaija Saariaho (who died in 2023), scenic images by Brice Marden as realised onstage by Clifton Taylor, and costumes by Reid Bartelme and Harriet Jung. Since then, Tanowitz's achievement has only grown. In the years 2019-2023, she has choreographed for top-level companies in both ballet and modern dance around the world - notably, Australian Ballet (*Watermark*, 2021), Martha Graham Dance Company (*Untitled (Souvenir)*, 2019), New York City Ballet (*Bartók*, 2019), The Royal Ballet at Covent Garden (several pieces between 2019 and 2023), Paul Taylor American Modern Dance Company (*all at once*, 2019). Her finest work belongs to her collaborations with her own dancers, Pam Tanowitz Dance, which in autumn 2023 performed her *Song of Songs* (2022) in both London and New York.

The world that Tanowitz puts onstage is calmly - gorgeously - liberal. There are no hierarchies, and no insistence on heteronormative behaviour. Partnering is not extensive, lifts less so. But women may support men or other women; men may be lifted or supported by women or other men. In modern and postmodern dance today, such a disposition of dancers is not unusual, but Tanowitz doesn't make it look as if she has an agenda about gender roles (as do plenty of choreographers today) in her work for modern-dance companies. She simply makes it look natural.



Rehearsal with
New York City Ballet
© Erin Baiano

Ballet, of course, remains a largely heteronormative genre. When Tanowitz choreographs for ballet companies, she's yet more unorthodox. In her *Bartók* (New York City Ballet), she has junior corps women dancing on point and leading female principals dancing barefoot; and to *Bartók's* fifth string quintet, she employs her most radical kind of counterpoint, choreographing around the music but never on it, with marvellous rhythmic effect. The effect, though astonishingly musical - you hear the music better for watching the dance - is so startling that many in the City Ballet audience are flummoxed: this kind of musicality is a foreign language to them. This and her unorthodox use of space have made her controversial for some ballet-centric observers: a few claim that this is as incompetent as choreography can get (or that she simply shouldn't be called a choreographer). >>

New Work for Goldberg Variations © Erin Baiano





Photos on this page:
Song of Songs
© Maria Baranova

Although much of Tanowitz's choreography has been to music by modern composers, she first mastered this counterpoint effect in *New Work for Goldberg Variations* (2017). This was a magnum opus to the Bach masterpiece of that name (played live by Simone Dinnerstein); Tanowitz kept responding in successively different ways to the music with each variation - not just in timing but in geometric spacing. *New Work* met Bach's famous Goldberg Variations like an eloquent friend, listening, anticipating, answering. Many choreographers have used counterpoint - if you analyse Petipa's response to Tchaikovsky in *The Sleeping Beauty*, you realise he's using it, too - but Tanowitz has taken it to new levels.

The Tanowitz dancers of *Four Quartets* and *Song of Songs* - barefoot, without the maximum turnout of bal-

let - move with linear and rhythmic firmness, gloriously legible in a large three-dimensional theatrical space, almost never on the music. Sometimes they dance in silence. The serene independence with which they establish their own rhythmic existence, their own inner music and time world, becomes enthralling. Likewise their way with space is never symmetrical, but announces its own changing asymmetries with real power. Tanowitz's dancers are independent from their music, but not indifferent to it: their connections with it are not accidental. Witty effects are achieved by unexpected juxtapositions, by non-sequiturs, and by surprises of timing.

Although Tanowitz uses formally academic technique, she loves to combine it with more informal touches. In *Song of Songs*, Victor Lozano keeps his leg extended in



Christine Flores, Zachary Gonder,
Lindsey Jones, Brian Lawson,
Victor Lozano, Maile Okamura,
Melissa Toogood

a firm arabesque while undulating his torso (shimmying his shoulders) while his spine plunges down and then up again: the effect is erotic. Early in *Four Quartets*, Lindsay Jones, standing as erect as a column, folds her arms above her head: the image, coming when we're listening to Eliot's words about the ghost of the rose, casually evokes the Fokine-Nijinsky *Spectre de la Rose*. In *Song of Songs*, most of the duets are heterosexual: an eight-minute one for Melissa Toogood and Zachary Gonder is especially poetic, quietly covering moods from desire to rapturous responsiveness. But when same-sex partnering occurs, it's unremarkable, just one of those things, and always courteous. Early on, as Toogood holds an arabesque with one arm extended up into the air, another woman (Maile Okamura) takes the wrist of that raised hand, and uses it like a lever to tip Toogood's whole arabesque line down into penché and up again: the effect is both quietly funny and satisfying, like a successful experiment in physics, but chivalrous at the same time.

In Tanowitz's staging, one of Eliot's *Four Quartets* is danced entirely by two men. Neither of them is onstage throughout, but their co-existence is calm, each undisturbed by the comings and goings of the other. One man (originally Jason Collins) does a series of small jumps in a retreating diagonal: the repetition has the spatial amplitude of a diagonal in a Petipa ballerina variation, but the mood is more tranquil. His colleague (originally Victor Lozano) dances with the same cool sparkle, but also with a beauty of line and perfection of form that are Apollonian.



All At Once © Erin Baiano

Yet Tanowitz's use of stage space has none of the formal symmetry of Petipa or Apollonian design. Her spacing often suggests that the realm onstage is merely a fraction of some larger world. In *New Work for Goldberg Variations*, the piano and its player (Dinnerstein) are central: the staging occurs in different spatial segments around this core, as if a series of scientific experiment were being conducted.

One of the two most exceptional breakthroughs of her work is how it co-exists with its music; the other - heard in *Four Quartets* and *Song of Songs* - is how it co-exists with works of classic literature (*Song of Songs* is to sung words from the Judaic-Christian work often known as



Hannah Grennell and Giacomo Rovero in *Secret Things*, Ch. Pam Tanowitz, The Royal Ballet © Alice Pennefather

The Song of Solomon, the most erotic work in the Hebrew Bible). As with music, so with words: Tanowitz's dances aren't literary commentaries on their texts, but they run alongside those texts as both independent of them and in close accord. In both cases, the effect, miraculously, is that the words seem to arise from the Tanowitz stage worlds.

Tanowitz's wit, her largeness of spirit, her sense of dance history, her love of footwork, her investigation of how music and dance interconnect had been evident since at least 2009. Her work is fun, unpretentious, refreshing. It's fine that not everyone likes it. (Even now, there are people who don't "get" Graham, Balanchine, Cunningham, or other great choreographers.) Controversy does us all good. The most important thing to say is that Tanowitz gives her audiences a rich sense of mystery: she's taking us where none of us have been before. ■

Artists of The Royal Ballet perform *Secret Things*, Ch. Pam Tanowitz © Alice Pennefather





DER NIEDERGANZ DES STANDARDTANZENS

Die Latein-Sektion hat die Pandemie und die davor schon stattfindenden rückläufigen Turniertänzerzahlen noch einigermaßen überstanden. Doch im Standard-Bereich sieht es verheerend aus. Der große Aderlass bei den jungen Tänzern hatte ja schon dazu geführt, dass die Senioren III-Turniere weitaus mehr Teilnehmer hatten als die Hauptgruppe. Man hat sogar eine Senioren V-Gruppe aufgemacht für die eisernen 75er, die es nicht lassen können, sich auch im Wettbewerb zu messen – so konnte man sich mehr aktive Tänzer sichern, die immer noch Freude haben, weil sich ihnen mit einer eigenen Gruppe wieder Sieg-Chancen bieten.

Doch die Hauptgruppe will nicht so recht wachsen. Das hat Gründe. Einer ist, dass viele junge Menschen nicht mehr in der Lage sind, eine längere Tanzpartnerschaft einzugehen. Studien in verschiedenen Städten und Ländern sind eine Ursache, die veränderte Arbeitswelt mit ihren Zeitverträgen eine andere. Und die stark zurückgegangene Zahl der Turniermöglichkeiten ist eine dritte.

Es fällt zunehmend schwer, die erforderliche Punktzahl für einen Aufstieg in die nächsthöhere Klasse zu erreichen, da oft genug nur zwei Punkte zu holen sind bei drei Teilnehmern. Turniere unterschiedlicher Altersklassen werden zusammengelegt, damit sie überhaupt die erforderliche Teilnehmerzahl erreichen. Es stehen mehr Wertungsrichter an der Fläche als Tänzer auf der Fläche. Das verteuert eine Turnierdurchführung, und so überlegen es sich Clubs mehrmals, ob sie überhaupt als Veranstalter auftreten, denn die Gefahr, auf einem Schuldenberg sitzen zu bleiben, ist groß.



Professional-Weltmeister Domen Krapez und Natasha Karabey
© Ute-Fischbach Kirchgraber

In der Verbandszeitschrift „Tanzspiegel“, wo man schnell seine Turnier-Planung durchführen konnte, weil da je Wochenende vielfach Turniere in derselben Klasse quer durch die Bundesrepublik und den nahen Grenzverkehr ins Ausland abgedruckt waren, findet sich nichts mehr. Man muss jedes Bundesland einzeln durchsuchen, bis man alle Turniere einer Klasse aufgefunden hat. Das nervt.

Ebenso, dass die Auswahl der Schiedsrichter weitgehend den Ausgang des Turniers beeinflusst. So raten etliche Clubs ihren Mitgliedern, bestimmte Turniere zu meiden mit dem Hinweis, dass man da keinen Einfluss auf das Wertungsgericht habe... eine Teilnahme also kaum einen Sieg versprechen würde. Und wenn man nach der Teilnehmerliste geht und der Fall eigentlich klar wäre, kann es vorkommen, dass auch einmal statt nach tänzerischer Qualität nach Schönheit gewertet wird. Das Mädchen war besser frisiert und geschminkt und hatte das schönere Kleid an... Teilnehmerlisten erstellt übrigens auch kein Club mehr, weil von 15 vorab Gemeldeten nur drei erscheinen, und die dann kommen, sind wiederum andere als die gemeldeten. Planungssicherheit sieht anders aus.

Die Pandemie hatte dazu geführt, dass etliche Aktive aufgehört haben. In den Tanzschulen sind ganze Jahrgänge ausgefallen, die sich fürs Turniertanzen hätten begeistern können. Die Clubs dümpeln vor sich hin. Um überhaupt noch einen Tänzer - in welcher Tanzart auch immer - hinter dem Ofen hervorzulocken, schickt der Amateurverband nun als Hilfe eigene Trainer in Swing, Hip-Hop oder was auch immer in die Clubs, damit diese damit wenigstens Gelder einnehmen können, um ihre Saalmiete und vielleicht auch noch die Trainer zu bezahlen. Dadurch werden die Trainingsmöglichkeiten immer geringer. Die Säle sind eben mit diesen anderen Angeboten belegt. Und

Professional-Weltmeister Arunas Bizokas und Katusha Demodova
© Thomas Kirchgraber



Turniertänzer werden ihrer Trainingsmöglichkeiten beraubt. Auf dem Lateinsektor ist das nicht ganz so schlimm, da kann man notfalls auch zu Hause einiges üben. Nicht jedoch im Standardtanzen, das ja auf Ausdehnung getrimmt worden ist - Ausdehnung der Schritte, Ausdehnung der Shapes und vor allem Geschwindigkeit. So groß dimensionierte Wohnzimmer hat kein Mensch.

Bei der Landesmeisterschaft treten in der Hauptgruppe dann nur acht Paare an - was in zwei Runden erledigt ist. Ein Trauerspiel. Vom einstigen Glanz riesiger Starterfelder und einem begleitenden Publikumsball, der den Abend zu einem eleganten Ereignis macht, keine Spur. Wer ausgeschieden ist, geht in die Garderobe, zieht sich um und verlässt die Stätte, ohne auch nur ein Auge auf die noch Tanzenden zu werfen. So finden am Ende bei den höchsten Klassen die Siegerehrungen im leeren Raum statt: bloß die Wertungsrichter und Trainer, aber nicht einmal alle Mittänzer derselben Gruppe sind anwesend. >>



Professional-Weltmeister Domen Krapez und Natasha Karabay, Foto: privat



Professional-Weltmeister Domenico Soale und Gioia Cerasoli © Thomas Kirchgraber

Von allgemeinem Publikum ganz zu schweigen. Die Siegerehrung ist der einsamste Teil der Veranstaltung. Jeder beeilt sich wegzukommen. Selbst bei einer Großveranstaltung wie der „German Open“ flehen die Moderatoren, doch bitte bis zum Ende dazubleiben, denn auf die fünf Minuten für die Siegerehrung käme es doch auch nicht an.

Das ist das Ergebnis, wenn Turniertanzen nur noch als Sport exekutiert wird: Mehr als den Ausgang muss man nicht kennen und kann getrost nach Hause gehen. Vielleicht auch schon ein bisschen eher, um nur in keinen Stau in den Parkgaragen zu geraten - das Ergebnis steht ja dann im Internet. Vom einstigen Faszinosum des Tanzens und vom Charisma der Paare ist nichts mehr zu spüren.

Da rächt sich das Club-System und ein Denken, dass aus der Masse schon die Klasse erwächst. Doch das auf den ersten Blick sympathische

Modell, das einer Vielzahl Aktiver das Tanzen zu einem sehr günstigen Preis ermöglicht, hatte zuvor schon Tücken. Etwa, dass die Tänzer, die durch die Clubs viele Trainingsmöglichkeiten haben, kein gesteigertes Bewusstsein entwickeln, an der Qualität ihres Tanzens zu arbeiten. Im Gegenteil: durch ein ständiges Wiederholen schleifen sich Fehler ein, die man nur schwerlich wieder los wird. Der Gruppenunterricht bringt zwar viele Erkenntnisse, doch führt er auch dazu, dass manche an einem vermeintlichen Fehler arbeiten, den sie gar nicht machen, und damit Disbalancen in ihrem Tanzen auftreten. Die kann zwar ein Trainer in Einzelstunden erkennen, aber da haben sie sich schon hartnäckig festgesetzt.

Andere Systeme setzen ganz auf Individualität. Da trainiert der Turnieranfänger nicht mit einem Partner, sondern erst mal nur mit dem Trainer. Wenn dann das Paar aufeinander losgelassen wird, erspart es sich viele Streitigkeiten, denn die Grundlagen sitzen auf beiden Seiten. Erfolg stellt sich schneller ein. Tanzen so zu lernen ist zwar sehr teuer, aber dafür effektiv. Ebenso, dass man sich einen Saal mieten muss, wenn man trainieren will. Da ist jeder top motiviert, an sich zu arbeiten. Floorcraft lernt man dann in den natürlich ebenfalls zu bezahlenden, auf Großturnier-Formatgröße angelegten Practises, wobei da Tanz für Tanz gespielt wird und nicht eine Stunde lang Langsamer Walzer läuft wie in manchen Clubs. Jedes Training also ein Ernstfall, kein mentales Dahindümpeln.

Kein Wunder, dass im internationalen Vergleich die Club-erlernten Tänzer wesentlich mehr Probleme haben, an die Weltpitze vorzudringen. Für sie ist vielleicht das auf Sport



Weltmeister Dmitry Zharov und Olga Kulikova © Thomas Kirchgraber

getrimmte Tanzen, wie es die Dancesport Federation will, die bessere Lösung. Tanzen als Kunstform jedoch erfordert wesentlich mehr Personality und viel mehr Zeit, um zu reifen. Dafür sind die Voraussetzungen hierzulande nicht gegeben. Und wenn die Landesverbände Top-Tänzer haben wollen, kauft man sie sich im Ausland ein, vornehmlich in Osteuropa. Um den eigenen Nachwuchs ist es dagegen schlecht bestellt. Ohne eine Änderung im System wird das auch so bleiben. Zumindest solange sich ein Weltverband weigert, mit den anderen zusammenzuarbeiten. Und die Tänzer müssen mehr Eigeninitiative aufbringen und sich um ihr Fortkommen selber kümmern. Es reicht nicht, darauf zu vertrauen, dass sie schon vorwärts kommen, wenn sie brav das machen, was ihr Clubtrainer sagt. ■

Ute FISCHBACH-KIRCHGRABER



Die Weltmeister Ewaldas Sodeika und Ieva Zukauskaite © Thomas Kirchgraber



DANCE *for* YOU

MAGAZINE

GENIESSEN SIE DIE VIELFALT VON **DIGITAL+**

PRINT

DIGITAL ABO **DFY+**

- ✓ Dance for You DFY+ Artikel
- ✓ ePaper der aktuellen Ausgabe
- ✓ Zugang zum ePaper Online-Archiv dazu
- ✓ Plus alle 6 x Printausgaben pro Jahr (D)

www.danceforyou-magazine.com/abo-subscribe

- ⊞ PRINT
- ⊞ E-MAGS
- ⊞ ONLINE
- ⊞ SOCIAL MEDIA



www.danceforyou-magazine.com





GAUTHIER DANCE
DANCE COMPANY THEATERHAUS STUTTGART



RENAISSANCE

Uraufführungen von
RENA BUTLER
BARAK MARSHALL

Choreographien von
SHARON EYAL
ANDONIS FONIADAKIS
MARCO GOECKE

Kurzfilm-Premiere von
ERIC GAUTHIER

Premiere **18. Januar**
19. bis 27. Januar 2024

ELEMENTS

Uraufführungen von
MAURO BIGONZETTI
SHARON EYAL
ANDONIS FONIADAKIS
LOUISE LECAVALIER

Premiere **29. Februar**
1. bis 10. März 2024



THEATERHAUS

www.gauthierdance.com // www.theaterhaus.com

