

DANCE *for* YOU

MAGAZINE

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

**JOHN
NEUMEIERS**
50. SPIELZEIT
EPILOG

**MISA
KURANAGA**

THINGS HAVE CHANGED

**ENRIQUE
GASA VALGA**
MOTIVIERT UND FREI

ROLAND PETIT
EIN STÜCK FRANZÖSISCHE
TANZGESCHICHTE

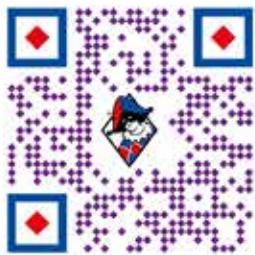
**GENDER AND
FOOTWEAR
IN BALLET**



The world performs on Harlequin Floors

Seit über 45 Jahren weltweit führend
in Herstellung und Vertrieb von
Schwingböden, Bühnenböden und
Bodenbelägen für Tanz,
darstellende Kunst und die
Veranstaltungsbranche.

Für weitere Informationen
kontaktieren Sie unser
Team.



Glorya Kaufman



HARLEQUIN
www.harlequinfloors.com

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

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



Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

seit Jahren stehen offenbar besonders die staatlichen Schulen des deutschsprachigen Raums im Gerede, jene in Berlin, Basel, Wien, Zürich, jüngst wieder in Berlin. Möglicherweise verbesserbare Interna, Intrigen und Inkompetenz bilden dabei eine kaum durchschaubare Gemengelage, die von den Medien willfährig aufgegriffen und erschreckend kenntnisarm wiedergespiegelt wird. Leidtragende sind allemal die Studierenden, denen, wie eben jetzt in Berlin, aus reichlich unklaren Gründen und ohne sie selbst zu Wort kommen zu lassen der Galaabend gestrichen wird – ein in der über 70-jährigen Schulgeschichte beispielloser Vorgang. Stellungnahmen oder gar Solidaritätsbekundungen seitens der Theaterensembles zu all diesen Schulquerelen sind eher selten, denn dort arbeitet man verständlicherweise unverdrossen daran, die Planvorgaben so gut es geht zu erfüllen. Von den Schulen erwarten die Ballettleiter technisch bestens ausgebildete und flexibel einsetzbare Absolvent*innen, die es in der Praxis zu Künstlerpersönlichkeiten zu entwickeln gilt. Basis hierfür sind jedoch die Schulen, und in deren bewährte Konzepte sind, verschuldet oder nicht, für das Überleben des Genres Ballett gefährliche Risse gekommen.

Positives ist, wie Sie vielleicht schon in unseren Online-News gelesen haben, glücklicherweise weltweit aus dem Profibereich zu vermeiden. Da erhält das San Francisco Ballet unter seiner seit Ende 2022 amtierenden Direktorin Tamara Rojo aus anonymer Hand eine Spende von 60 Millionen Dollar, seine größte überhaupt und wohl zugleich die opulenteste in der US-Ballettgeschichte. Sie hilft nicht nur die laufende Saison finanzieren, sondern fließt mit 50 Millionen Dollar in das Grundvermögen der Kompanie ein und ist so eine veritable Investition in eine gesicherte Zukunft. Und in Tokio, auf der anderen Seite des Globus, findet bereits im 17. Jahrgang das World Ballet Festival statt. Begründet wurde es 1976 von Impresario Tadatsugu Sasaki, dem die Welt auch das bis heute erfolgreiche Tokyo Ballet verdankt. In seiner unverbrüchlichen Liebe zum klassisch-europäischen Tanz begrüßt Japan vom 31. Juli bis 10. August Stars der renommierten Kompanien aus Amsterdam, Dresden, London, Mailand, Paris, St. Petersburg und Stuttgart. Unter den rund zwei Dutzend Geladenen finden sich illustre Namen: von Robert Bolle und Dorothee Gilbert über Vadim Muntagirov und Marianela Nuñez bis Diana Vishneva und Friedemann Vogel, der, vielleicht ein Rekord, bereits zum achten Mal teilnimmt. Die abrundende Anmerkung, dass derzeit alle Vorstellungen beim Staatsballett Berlin ausverkauft sind, möge man dem Lokalpatrioten verzeihen.

Stars stehen, um einen kühnen Bogen zu unserem aktuellen Magazin zu schlagen, auch am Anfang dieser Ausgabe. Geehrt werden in Spezialbeiträgen zwei Choreografen von Weltgeltung: John Neumeier, dessen 85. Geburtstag zugleich das Ende seiner Hamburger Ära einleitet, und Roland Petit, der im Januar 100 geworden wäre, aber mit 87 Jahren dennoch ein stattliches Alter erreicht hat. Während die Werke des einen allerorten begehrt sind, nimmt sich das Repertoire des eleganten Franzosen auf den internationalen Bühnen heute eher schmal aus. Gewürdigt wird zudem die Initiative von Enrique Gasa Valga, nach dem Verlust seines Ballettdirektorats am Tiroler Landestheater in Innsbruck geblieben zu sein und dort sein eigenes, quicklebendiges Ensemble formiert zu haben.

Was sich zu Alexei Ratmanskys „Coppélia“ für die Mailänder Scala sagen lässt, resümiert im Vergleich mit anderen Inszenierungen des Klassikers ein ausführlicher Text. Auch diesmal dürfen Sie sich wieder auf Porträts freuen. Wir stellen mit Misa Kuranaga eine der führenden Solistinnen vom San Francisco Ballet vor und blicken auf zwei italienische Gruppen, die nicht an festen Häusern agieren: das Aterballetto und das Nuovo Balletto di Toscana. Über den nicht sofort ersichtlichen Zusammenhang von Geschlecht und Fußbekleidung denken wir nach; was es mit der Israelin Noa Eshkol, ihren Choreografien und ihrer Tanzschrift auf sich hat, umreißt anhand einer Ausstellung ein weiterer Text. Den Endpunkt der Ausgabe setzt wie üblich ein Beitrag zum Gesellschaftstanz, diesmal ein Gespräch mit der vielfachen Meisterin Alla Bastert-Tkachenko. Genügend Lektüre ist also garantiert!

Nachösterlich grüßt Sie herzlich
Ihr
Volkmar Draeger

Inhalt

Content

AUSGABE 114/2024

On the cover: Misa Kuranaga in
Alexei Ratmanský's „The Seasons“
© Erik Tomasson

Karen Azatyan, Ensemble in „Dritte Sinfonie von Gustav Mahler“, Ch. John Neumeier © Kiran West



PEOPLE

- 6. JOHN NEUMEIERS 50. SPIELZEIT – EPILOG**
Horst VOLLMER würdigt die Tanzlegende, die Hamburg einen Platz auf der Weltkarte des Bühnentanzes bescherte
- 10. ROLAND PETIT**
Literatur und Eleganz. Angela REINHARDT erinnert an ein Stück französische Tanzgeschichte
- 14. ENRIQUE GASA VALGA**
Motiviert und frei. Ute FISCHBACH-KIRCHGRABER sprach mit dem Leiter der Limonada Dance Company

PERFORMANCE

- 16. PLAUSIBILITÄT STATT REKONSTRUKTION**
Alexei Ratmanský überrascht mit einer neuen „Coppélia“ in Mailand.
Angela REINHARDT kommentiert



Eleonora Abbagnato und Hervé Moreau im Pas de deux „La Prisonnière“ aus dem Ballett „Proust ou Les intermènces du cœur“, Ch. Roland Petit



Vrina Topi (Swanilda) und Luigi Bonino (Coppélius) in „Coppélia“, Ch. Roland Petit
© Bayerisches Staatsballett, Thomas Kirchgraber



INTERVIEW

- 28. FEELING FREE TO DANCE BEYOND AESTHETICS**
Alessandro BIZZOTTO talks to MISA KURANAGA, who returns to San Francisco Ballet as a principal dancer after sixteen years

SPEZIAL

- 33. GENDER AND FOOTWEAR IN BALLETT**
Alastair MACAULAY means: No art form is immune to sexism, including ballet. However, today ballet is unique in that it is based on the traditional binary gender roles

- 36. ITALY'S MODERN BALLETT COMPANIES**
Nicola CAMPANELLI relates on Aterballetto and Nuovo Balletto di Toscana

BALLROOM

- 39. TANZEN BRAUCHT EINE SEELE**
Ute FISCHBACH-KIRCHGRABER im Gespräch mit der vielfachen Meisterin ALLA BASTERT-TKACHENKO

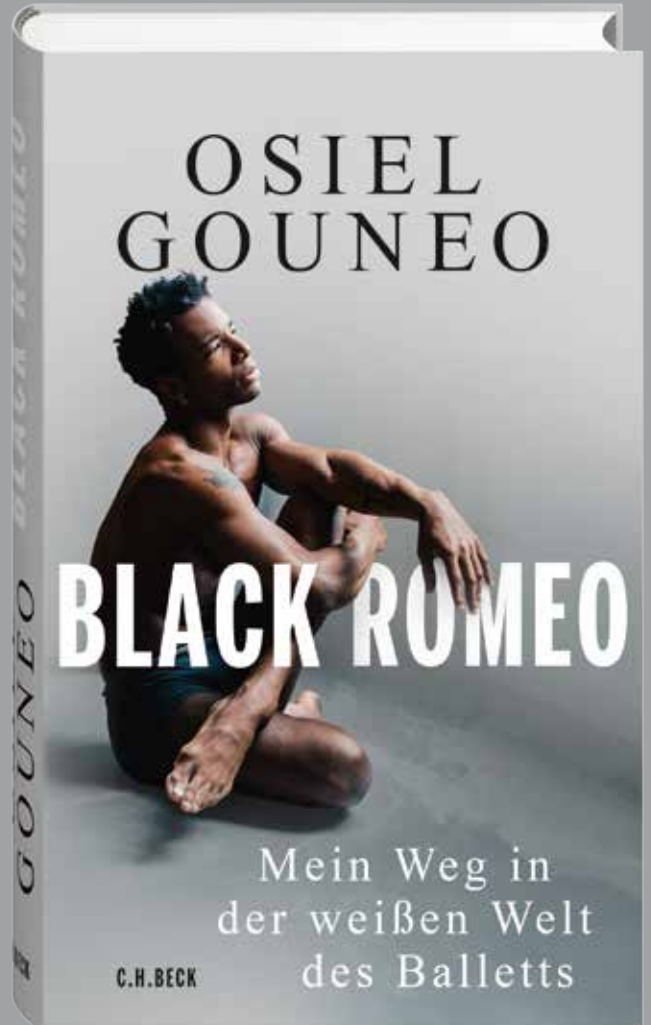
1 EDITORIAL

4-5, 21 NEWS

22-23 AUSSTELLUNG:
„Noa Eshkol: No Time to Dance“,
rezensiert von Volkmar DRAEGER

24-26 TANZAUSBILDUNG

Ein Afro-Kubaner in der weißen Welt des Balletts



Mit Thilo Komma-Pöllath | 251 Seiten | 25 Abbildungen | € 28,-
ISBN 978-3-406-79119-2

«Eine Gleichbehandlung unter den Ethnien und Geschlechtern sollte so normal sein wie das Ein- und Ausatmen. Im Ballett ist es das leider nicht.» *Osiel Gouneo*

«Gouneo ist einer der größten Stars des internationalen Balletts. Wenn er sich dreht, wirkt alles federleicht, wo andere sich mühen.»

Focus

Ernannt

Die Royal Academy of Dance (RAD) hat ab April mit **Alexander Campbell** einen neuen künstlerischen Direktor. Er folgt auf Gerard Charles, der letztes Jahr in den Ruhestand ging. Der 38-jährige Australier stammt aus Sidney und erhielt seine Ausbildung am dortigen Academy Ballet, ehe er an die Royal Ballet School wechselte. In seiner langjährigen Verbindung zur RAD absolvierte er alle RAD-Prüfungen bis zum Level Advanced 2 und gewann 2003 eine Silbermedaille im damaligen Genée International Ballet Competition. Nach dem Schulabschluss 2005 ging er zum Royal Birmingham Ballet, kam 2011 als Solist zum Royal Ballet London, wurde dort 2012 Erster Solist, 2016 dann Principal. Im März hat er sich als Des Grieux in Kenneth MacMillans „Manon“ von der Kompanie verabschiedet, in der er mehr als ein Jahrzehnt das gesamte klassische und zeitgenössische Repertoire getanzt hat. Die RAD, die er nun leiten wird, wurde 1920 gegründet, fixiert pädago-



Alexander Campbell im RAD's Aud Jepsen Studio Theatre © Cesare De Giglio

gische Leitlinien für den Unterricht in Klassischem Tanz, bietet Kurse, nimmt Prüfungen für Schüler und Lehrer ab. Sie umfasst als weltweit bedeutendste Organisation für Tanzausbildung und Tanzpädagogik rund 14.000 Mitglieder, hat Lehrende und Studierende in 85 Ländern. Etwa eine viertelmillion Lernende legen jährlich die Prüfungen der RAD ab.

News



Kenneth Kvarnström © Kuopio Dance Festival

Der 1963 geborene finnische Tänzer und Choreograf **Kenneth Kvarnström** übernimmt im Juni 2025 das renommierte Kuopio Dance Festival. Das 1775 gegründete Kuopio im Osten des Landes ist Finnlands neuntgrößte Stadt. Es beherbergt seit 1970 das wichtigste, älteste und vielfältigste Tanzfestival in den nordischen Ländern. Eine Woche lang jeweils im Juni bietet es zeitgenössischen Tanz aus dem In- und Ausland und darüber hinaus bei freiem Eintritt Kurse, Camps und Seminare bis hin zu einem Karnevalsumzug. Im ganztägig geöffneten Tanzpavillon als Treffpunkt auf Kuopios Marktplatz kann getanzt werden. Jedes Jahr lockt das Festival um die 35.000 Besucher an und ist damit auch ein bedeutender Wirtschaftsfaktor. Kenneth Kvarnström, der dann die 56. Festivalausgabe ausrichtet, absolvierte 1987 die Ballett-

akademie Stockholm und begann auch gleich zu choreografieren. So entstand 1990 im Auftrag der Helsinki Festwochen die Choreografie „Exhibio“, die er auch Gruppen in Norwegen und England übertrug. Beim Pariser Tanzvideowettbewerb 1992 erhielt er für „Duo“ eine Auszeichnung. Mehrfach arbeitete er auch für das Fernsehen, war von 1995 bis 1998 Chefchoreograf am Städtischen Theater Helsinki. Seine in vielen Ländern gezeigten modernen Choreografien zeigen oft Energie, Aggressivität, Sexualität und Gewalt.

Der Italiener **Massimo Gerardi**, derzeit Ballettmeister der Jugendcompagnie an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, wird am Theater Görlitz Nachfolger von Dan Pelleg und Marko E. Weigert, die das Haus zum Ende der Spielzeit verlassen. Gerardi hatte sich unter über 40 Bewerbern durchgesetzt. Zuletzt hatte es angesichts der finanziellen Probleme des Theaters Befürchtungen gegeben, dass die Tanzkompanie ganz aufgelöst wird; der Landkreis Görlitz hatte von Intendant Daniel Morgenroth gefordert, Kosten einzusparen, das Theater will aber den Tanz unbedingt halten. Gerardi wurde in Udine und Reggio Emilia ausgebildet, er tanzte in Florenz, Venedig und beim Aterballetto. In Deutschland war er am Ballett in Augsburg, Nürnberg, Dortmund, Linz und in Oldenburg engagiert. Im Jahr 2000 erhielt er ein Choreografie-Stipendium der Kunststiftung NRW und sammelte Erfahrungen am Nederlands Dans Theater, am Icelandic Ballet Reykjavik, am Göteborg Balletten und an der Komischen Oper Berlin. Als Gast

choreografierte er für die Tanzkompanien in Oldenburg, Kiel, Stralsund-Greifswald, Gießen, Aachen, Bielefeld, für die Landesbühnen Sachsen oder das Luzern Musikfestival. In der freien Szene leitete Gerardi von 2003 bis 2012 als Co-Direktor das Tanz- und Theaterkollektiv „movingtheatre.de“ in Köln, 2006 und 2009 wurde er mit dem Kölner Tanztheaterpreis ausgezeichnet. Er war außerdem Dozent für zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und später in der gleichen Funktion an der Palucca-Schule in Dresden, außerdem arbeitete er als Ballettmeister. Seit 2013 präsentiert er auch eigene Produktionen unter dem Label subsTANZ. ■

Massimo Gerardi © Theater Görlitz



Geehrt

Sasha Waltz © Französische Botschaft Deutschland/Monique Ulrich



Im Namen des französischen Kulturministeriums wurde **Sasha Waltz** zum Commandeur des Arts et des Lettres ernannt, was in ihrem Fall mit Kommandantin für Kunst und Literatur einzudeutschen wäre. Das ist immerhin die höchste Kategorie dieses Ordens. Er ist die wichtigste kulturelle Auszeichnung Frankreichs und ehrt „Personen, die sich durch ihr Schaffen im künstlerischen oder literarischen Bereich oder durch ihren Beitrag zur Ausstrahlung der Künste und der Literatur in Frankreich und in der Welt ausgezeichnet haben“, wird in der Pressemeldung zitiert. Sasha Waltz, 1963 in Karlsruhe geboren, studierte Tanz in Amsterdam und New York. Zusammen mit ihrem Mann Jochen Sandig rief sie 1993 die Kompanie Sasha Waltz & Guests in Leben und war Mitbegründerin zweier der bis heute wichtigsten Berliner Spielstätten für zeitgenössische Kunst: die Sophiensaele 1996, das Radialsystem 2006. Von 2000 bis 2004 gehörte sie zum Leitungsteam der Schaubühne am Lehniner Platz. Weniger rühmlich endete ihre Co-Intendanz mit Johannes Öhman beim Staatsballett Berlin 2019/20. Spartenübergreifende Aufführungs- und Kurationsformen sind ein wesentlicher Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit. Sie reicht von forschenden, improvisatorisch gewonnenen Projekten über maßstabsetzende Stücke der kleineren Form für ihre Kompanie bis zu groß angelegten choreografierten Opern. Ihre jüngste Uraufführung, eine tänzerische Version von Johann Sebastian Bachs „Johannes-Passion“, hatte anlässlich des 300-jährigen Bestehens dieses Meisterwerks gerade bei den Osterfestspielen in Salzburg Premiere und ging dann an die Opéra de Dijon als Auftraggeber der Produktion.

Neues Mitglied im erlauchten Zirkel der „Berliner Kammertänzer“ ist **Iana Salenko**. Umgeben ist sie dabei aus der Fülle der an Berliner Bühnen Tanzenden lediglich von Oliver Matz und Raffaella Renzi (beide 1995), Gregor Seyffert (1999), Vladimir Malakhov (2014), Michael Banzhaf und Polina Semionova (beide 2017) und Marian Walter (2018). Der Berliner Senat verleiht diesen Ehrentitel für hervorragende künstlerische Leistungen und eine mindestens fünfjährige ununterbrochene Zugehörigkeit zu einem hauptstädtischen Theater. Im Verlauf einer inzwischen langen Karriere auf internationalem Niveau tanzte sie Hauptrollen in nahezu allen Klassikern des Spielplans und arbeitete mit wichtigen Choreografen des neueren Repertoires. Iana Salenko, geboren 1983 in Kiew, absolvierte ihre Ausbildung in Donezk und erhielt dort ihr erstes Engagement, ehe sie 2002 als Erste Solotänzerin an die Ukrainische Nationaloper in Kiew wechselte. Um bei ihrem Mann Marian Walter zu sein, ging sie als Demi-Solotänzerin ans Staatsballett Berlin, wurde dort 2006 Solotänzerin und bereits 2007 Erste Solotänzerin. Gasteinladungen führten sie an über 20 Kompanien weltweit; von 2013 bis 2017 war sie Principal Guest beim Royal Ballet London. Seit 2022 engagiert sie sich mit der jährlich stattfindenden Benefizgala „Ballet for Life by Iana Salenko“ für ihr kriegszerrüttetes Heimatland. ■



Iana Salenko in George Balanchines „Jewels“ © Carlos Quezada





Ein Abschied naht

John Neumeiers Direktorenzeit endet

Demnächst, mit 85, geht er – und zwar in den Vorruhestand. Wohl wird er sein Ensemble, mit dem er in 51 Direktionsjahren Hamburg einen Platz auf der Weltkarte des Bühnentanzes bescherte, in neue Hände übergeben. Doch er wird dem Bundesjugendballett verbunden bleiben, wird jährlich im Herbst in Baden-Baden ein Tanzfestival leiten, wird das neue Zuhause seiner legendären Sammlung in Hamburg-Eimsbüttel einrichten und in aller Welt Werke seines Repertoires einstudieren. Das alles gründet indes auf seiner fünf Jahrzehnte währenden künstlerischen Arbeit als Direktor des Hamburg Ballett. Diese Zeit neigt sich nun – und mit dem Ende der Ära John Neumeier an der Staatsoper Hamburg verändert sich der Blick auf Neumeiers Werk und Werke.

„Dritte Sinfonie von Gustav Mahler“ © Kiran West



Alexandr Trusch, Alessandra Ferri und Karen Azatyan in „Nijinsky“ © Kiran West



Stuttgart, irgendwann in den frühen achtziger Jahren. Als ich dort meinen ersten „Neumeier“ sah, die „Kameliendame“, offenbarte sich dem Jungspund zwar die Qualität des Werks, aber nicht alle seine Qualitäten. Manches sieht der Mensch, mögen die Augen auch schlechter werden, erst, wenn er altert. Von heute aus betrachtet, scheint die Ballettwelt damals noch in Ordnung gewesen zu sein, so wie die Welt um sie herum im Licht des Heute geradezu possierlich überschaubar und berechenbar erscheint. Der Mensch vergisst und verklärt eben auch gerne.

In Hamburg werden sie versuchen, das Vergessen hinauszuzögern. Vermutlich mit einigem Erfolg. Demis Volpi übernimmt zwar das Ensemble, doch das Hamburg Ballett wird wohl noch lange vom Werk John Neumeiers geprägt sein, personell und, länger noch, künstlerisch. Unweigerlich denkt man an Stuttgart nach John Crankos plötzlichem Tod und an den viele Jahre währenden (und nicht nur in menschlicher Hinsicht) schmerzhaften Weg, den das Ensemble danach absolvieren musste, um künstlerisch wieder auf festen Grund zu gelangen.

Es bedarf keines prophetischen Talents, um für Hamburg vergleichbare Dynamiken vorherzusehen. Keinem Ensemble, das von einer großen Künstlerpersönlichkeit geprägt wurde, bleiben sie erspart. Und schon deshalb gebührt Demis Volpi Respekt für die

Aufgabe, die er zu bewältigen haben wird: Künstlerische Akzente zu setzen in einem Umfeld, das auf lange Zeit von den Akzenten bestimmt sein wird, die sein Vorgänger setzte. Immerhin hat Hamburg, anders als Stuttgart oder Wuppertal, den Vorteil, den Übergang planen zu können, statt ihn von jetzt auf gleich bewältigen zu müssen.

Die fünfzigste Spielzeit, 2022/23, sollte John Neumeiers letzte in Hamburg sein. Demis Volpis Verfügbarkeit erst ab 2024/25 führte zu einer weiteren, der aktuellen „Epilog“-Spielzeit unter Neumeier. Deren letzte Premiere wird ein Werk unter eben diesem Titel – „Epilog“ – sein und am 30. Juni die Hamburger Ballett-Tage 2024 eröffnen. Wie stets seit ihrer ersten Ausgabe 1975 werden die Ballett-Tage zu einer bemerkenswerten Leis-



Madoka Sugai und Alexandr Trusch in „Illusionen - Wie Schwanensee“ © Kiran West

tungsschau des Hamburger Ensembles und all der Gewerke geraten, die mit ihm arbeiten und ihm zuarbeiten. Nicht „nur“ spektakulär, sondern geradezu geschichtsträchtig waren jedoch die Ballett-Tage zum Ende der Spielzeit 2022/23, die ursprünglich das Finale der Ära Neumeier markieren sollten: Seinerzeit präsentierte das Festival in vier Wochen 22 Produktionen, allein 18 davon abendfüllende Werke.

Geschichtsträchtig sind viele Zahlen und Daten, die zu John Neumeiers Arbeit in Hamburg gehören. Sie werden freilich schon bald an Bedeutung verlieren. Was bleiben wird, sind die künstlerischen Werke. Die Zeit - in keiner Kunst ist sie so gnadenlos wie auf dem Theater - wird sie in jene teilen, die, wenn überhaupt, nur begrenzt über den Moment und die Gegenwart ihres Schöpfers hinaus lebensfähig sind, und jene anderen, die noch zu Menschen sprechen, wenn ihr Schöpfer längst Vergangenheit ist.

Viele von der einen und manche der anderen Kategorie waren in den vergangenen zwei Jahren in Hamburg zu sehen, in zwei Jahren, die einer langen, schönen Abschiedsgala glichen, in denen man aus jeder Hamburger Vorstellung - stets grandios getanzt - mit dem Gedanken nach Hause ging, dass dies eine der letzten Gelegenheiten gewesen sein mag, bei der man das jeweilige Werk noch einmal, zumindest aber noch einmal „live“ und an seinem angestammten Ort erlebt hatte.



Und nun, mit Demis Volpis Antritt in Hamburg, beginnt die Phase, in der man noch einmal anders auf Neumeiers Werke sehen wird, nämlich nun auch mit der Frage, welches der Werke die Zeit, Neumeiers Zeit, überdauern wird.

Nur geringe Überlebenschancen (wenn es denn nicht schon im Sterben liegt) wird freilich das haben, was John Neumeiers Schaffen im Innersten kennzeichnet. Das ist zum einen seine hohe, heute in dramatischer Weise dahinsiechende Auffassung der Aufgaben eines Ballettdirektors als zugleich (prägender) Cho-

reograf seines Ensembles. Diese in den Führungsetagen der Ballett- und Tanzkompanien einst dominierende Art wurde längst abgelöst von Männern und Frauen, die lediglich kuratierend einem Ensemble vorstehen.

Vor allem aber: Jedes der Werke John Neumeiers, einerlei, ob abstrakt oder erzählend, ob für den Moment oder die (so lange sie in der Kunst des Bühnentanzes wahren möge) Ewigkeit geschaffen, prägt ein tief empfundener, sich oft aufs Schönste mitteilender Humanismus. Und damit eine Empathie für die Grundbedingungen

menschlichen Lebens - und zwar nicht, wie so oft heute, des eigenen des Choreografen oder der Choreografin -, die unseren Tanzbühnen mit ihren ins Tänzerische (oder vermeintlich Tänzerische) übertragenen ideologischen Trenddebatten unserer Tage zunehmend abhanden zu kommen scheint. Dagegen ist das Menschenbild des Menschenbildners John Neumeier nachgerade altmodisch. Dass das ein Glück ist, weiß, wer mit offenen Augen und offenem Herzen seine Werke zu sehen vermag. ■

Horst VOLLMER



„Dornröschen“, Neufassung 2021 © Kiran West



Alessandro Frola, Louis Musin, Francesco Cortese, Ensemble in „Romeo und Julia“ © Kiran West



„Die Unsichtbaren“ © Kiran West



„Liliom“ © Kiran West



Literatur und Eleganz

Roland Petit – ein Stück französische Tanzgeschichte

Wären seine Werke heute noch so beliebt wie vor 40 oder 50 Jahren, oder hätte ihn bereits die Cancel Culture erreicht? Wirkt sein liebstes Frauenkostüm, die knappe Korsage mit kleiner Rüsche über langen Beinen, nicht allzu stereotyp, trägt es nicht doch einen Anflug von Sexismus in sich? Roland Petits „Carmen“ ist immer noch gefragt, das Ballett am Rhein hat sie im Programm, in München war seine „Coppélia“ zu sehen, in Essen und Stuttgart „Le jeune homme et la mort“. Außer diesen frühen Klassikern ist derzeit relativ wenig aus dem Œuvre des Franzosen auf den internationalen Bühnen unterwegs. Er hat unzählige abendfüllende Ballette und Revuen choreografiert, seine offizielle Webseite registriert 176 Stücke mit all den kleineren Gelegenheitswerken. Am 13. Januar dieses Jahres wäre er 100 Jahre alt geworden – sind wirklich nur die frühen Klassiker übrig, obwohl Petit doch ein ebenso fleißiger Tanz-Erzähler war wie John Neumeier, obwohl er vom „Gestiefelten Kater“ über Marcel Proust bis zu „Clavigo“ alles vertanzt hat, obwohl die Welt nach Handlungsballetten lechzt?



Roland Petit (2008) © Mihaela Veru

Eleonora Abbagnato und Hervé Moreau im Pas de deux „La Prisonnière“ aus „Proust ou les intermittences du cœur“ © Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister



Eleonora Abbagnato und Hervé Moreau, Pas de deux aus „Carmen“ © Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister





Hervé Moreau und Stéphane Bullion in „Proust ou les intermittences du cœur“ © Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister

Roland Petit blieb der akademischen Klassik und dem Spitzentanz immer treu, egal ob er raffinierte Sinnlichkeit zeigte, Historie, Intellekt, Komik oder Leidenschaft. Er war der perfekte Choreograf für Frankreich, die klare Eleganz ging ihm über alles. Seine virtuoson, erlesenen Ballette bleiben auf eine schöne Art stets akademisch korrekt – und ein wenig leidenschaftslos. Genau wie sein französischer Zeitgenosse Maurice Béjart war Petit sehr belesen, genau wie Béjart hatte er einen Hang zum Effekt, zur Revue, zum großen Auftritt. Doch bei Petit stand fast immer das lineare Erzählen im Vordergrund, wo es bei Béjart ins Philosophische, ins Abgründige ging. Die Reinheit der klassischen Linie, die geschlossene Architektur einer Gruppenszene hielt Petit von tanztheatralischen Experimenten oder Ausflügen ins Zeitgenössische ab.

Geboren wurde er am 13. Januar 1924 in Villemomble bei Paris, mit neun Jahren kam er in die Ballettschule der Pariser Oper, erhielt auch Unterricht bei der berühmten Madame Rousanne im Studio Wacker. Sein Vater besaß ein Bistro, seine Mutter Rose Repetto nähte ihrem Jungen, weil er mit blutigen Füßen heimkam, bessere Schläppchen und erfand bald darauf auch besser gepolsterte Spitzenschuhe für seine Kolleginnen. Aus ihrem kleinen Pariser Geschäft wurde Repetto, das weltweite Unternehmen für Ballettschuhe und Ballettkleidung. Mit 16 Jahren kam Roland Petit ins Corps de ballet, mit 19 gab ihm Serge Lifar die ersten Solorollen, und mit 20 verließ der junge Mann die Opéra schon wieder. Beim Zentralorgan des französischen Balletts blieb er nie lange, weder als Tänzer noch später als Direktor, viel lieber gründete er eigene Kompanien.

Petit begann sehr jung mit dem Choreografieren, überliefert ist dieser schöne Ausspruch: „Wenn ich Tänzer sehe, die mit 45 anfangen zu choreografieren, weil sie da ihre Karriere beenden, dann möchte ich ihnen sagen: ‚Meine Lieben, hätte Mozart erst mit 45 mit dem Klavier angefangen, dann hätten wir uns sehr geärgert, denn er

ist mit 38 gestorben!“ Direkt nach dem Krieg gründete er seine erste Kompanie Les Ballets des Champs-Élysées, dort entstand 1946 in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau der existenzialistisch geprägte Einakter „Le jeune homme et la mort“: Eine kühle Verführerin treibt einen inspirationslosen Schriftsteller in den Selbstmord und führt ihn über die Dächer von Paris. 1948 gründete Petit Les Ballets de Paris und kreierte „Les demoiselles de la nuit“ für Margot Fonteyn, 1949 hatte seine „Carmen“ in London Premiere. Die Hauptrollen tanzten Zizi Jeanmaire und er selbst – die schmale, aparte und niemals alternde Tänzerin war Petits lebenslange Muse und seine spätere Frau. Das Royal Ballet und das American Ballet Theatre luden ihn ein, mit noch nicht einmal 30 Jahren war Petit ein aufsteigender Starchoreograf. >>



Luigi Bonino in „Les Petits Chaussons (Charlot danse avec nous)“ © Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister



Hyo-Jung Kang
und Ciro Ernesto
Mansilla in „Le jeune
homme et la mort“
© Stuttgarter Ballett



Eleonora Abbagnato, Luigi Bonino in „Cheek to Cheek“ © Grand Théâtre de Geneve, Isabelle Meister

Auf ging's nach Hollywood, er choreografiert Musicalfilme für sein Jugendidol Fred Astaire und für Leslie Caron („Daddy Long Legs“), für Zizi und Bing Crosby oder Zizi und Danny Kaye. 1960 drehte er „Black Tights“ mit filmischen Kurzfassungen von vier seiner Werke, er tanzte darin neben Zizi Jeanmaire, Moira Shearer und Cyd Charisse. Petit kehrte nach Paris zurück und brachte mit dem Schwung der großen Musicalfilme die französische Revue wieder auf Vordermann. Er liebte den Glitzer und die gute Unterhaltung, das gab er unumwunden zu. Mit Jeanmaire als Star erobert er die Varietés und Music-Halls in Paris, gleichzeitig entstand das düstere „Notre-Dame de Paris“ fürs Ballett der Opéra. Dort wurde er 1970 zum Direktor ernannt – und kündigte bereits nach einem halben Jahr wieder. Stattdessen kaufte er das Casino de Paris, arbeitete in London mit Rudolf Nurejew und Margot Fonteyn, die Stars liebten seine effektvollen Ballette.

1972 ging er nach Marseille und formte das Ballett der städtischen Oper zu einer eigenständigen Kompanie. Dort beschäftigte er exzellente Tänzer wie Dominique Khalfouni, Denys Ganio oder Luigi Bonino, der heute Petits Œuvre verwaltet und einstudiert. Bereits zwei Jahrzehnte vor Maurice Béjarts Queen-Hommage „Ballet for Life“ ließ Petit klassische Pirouetten zu den Rocksongs von Pink Floyd drehen – und entwarf als nächstes mit „Allumez les étoiles“ ein Ballett über den sowjetischen Futuristen Wladimir Majakowski. Seine Inspiration kam von überall, Petit war ein sehr belesener Choreograf, der vor allem die Klassiker der französischen Literatur adaptierte, neben Victor Hugo etwa Marcel Proust in „Les intermittences du coeur“, Emile Zola („Nana“), Lautréamont („Les chants de Maldoror“) oder Edmond Rostand („Cyrano de Bergerac“).



In Marseille nahm er sich auch der Tschaikowsky-Klassiker an, deklinierte in „Le Lac des cygnes et ses maléfices“ die Idee männlicher Schwäne auf eine andere Weise als zuvor Matthew Bourne.

Er verlegte „Coppélia“ in ein frivoles Paris, rüschte „Die Fledermaus“ von Johann Strauss à la française auf, adaptierte Puschkins „Pique Dame“, widmete Charlie Chaplin das Werk „Charlot danse avec nous“. Für seine Frau inszenierte er weiter Revuen, die jungen Stars wie Michail Baryschnikow oder Alessandra Ferri glänzten in seinen Werken. 1993 lud ihn der neue Ballettdirektor Michaël Denard an die Lindenoper in Berlin, dort entstand „Dix oder Eros und Tod“. 1992 gründete Petit die Ecole Nationale Supérieure de Danse de Marseille, 1998 trat er ab und entzog seiner Nachfolgerin, der Pariser Étoile-Tänzerin Marie-Claude Pietragalla, sämtliche Rechte an seinen Balletten, die Kompanie stand ohne Repertoire da. Pietragalla scheitert nach wenigen Jahren, Marseille zeigt heute zeitgenössischen Tanz.

Petit zog an den Genfer See und arbeitete international, auch am Bolschoi-Theater, wo er sehr geschätzt wurde. Er choreografierte Goethes „Clavigo“ für Nicolas LeRiche an der Opéra in Paris, die insgesamt elf Uraufführungen bei ihm in Auftrag gegeben hatte. Roland Petit starb am 10. Juli 2011 mit 87 Jahren an Leukämie. Viele seiner Kollegen hatten ihn für die Jugend bewundert, für die Lebhaftigkeit, die er sich bis ins hohe Alter bewahrte. Er tanzte auch selbst in seinen Werken, den Quasimodo in „Notre-Dame de Paris“, Coppélius oder Cyrano.

Vielleicht weil er während des Krieges in Paris die versprengten Reste der Ballets Russes kennen lernte, hatte Petit einen Sinn fürs Gesamtkunstwerk: Immer wieder gab er neue Musik in Auftrag, arbeitete mit Schriftstellern, Malern, Modeschöpfern, so mit Jean Anouilh, Maurice Jarre, Niki de Saint Phalle, Yves Saint Laurent, Jacques Prévert, Pink Floyd oder David Hockney, um nur ein paar der berühmten Namen zu nennen. Sein Werk ist theatralisch, aber immer in schöne Formen gefasst. Er brachte Sinnlichkeit ins Ballett und französischen Chic, oft sogar Esprit, wenn er etwa ein freches Augenzwinkern gegen die liebenswerte Güte des britischen Bal-



Svetlana Lunkina und Lienz Chang in „Notre Dame de Paris“ (Pas de deux Esmeralda, Quasimodo)
© Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister

letthumors setzte. Ein wenig ist wohl doch die Zeit über ihn hinweggeschritten, aber sein Stammhaus, die Pariser Opéra, wird ihm sicher die Treue halten. ■

Angela REINHARDT

Svetlana Lunkina und Artem Shpilevsky in „La rose malade“
© Grand Théâtre de Genève, Isabelle Meister



Wenn es Zitronen regnet

Enrique Gasa Valga
und seine Limonada
Dance Company

© Reiner Leifried

„Na ja, es war nicht mein Traum, eine eigene Kompanie zu besitzen“, sagt Enrique Gasa Valga. Seine Ausbildung zum Tänzer begann für den aus Barcelona gebürtigen Spanier daheim, ein Stipendium führte ihn an die renommierte Nationale Ballettschule in Havanna, wo er mit Auszeichnung abschloss. Seit 2003 gehörte er dem Tiroler Landestheater an, wurde 2009 Leiter des Ensembles und begeisterte seine Zuschauer mit rund 20 abendfüllenden Stücken von unkonventionellem Zuschnitt. Mit „Frida Kahlo“ etwa gewann er den Österreichischen Musiktheaterpreis, Gastspiele führten bis nach Südkorea. 2023 beschloss die Theaterleitung trotz intensiver Proteste seitens des Publikums eine Neuausrichtung der Kompanie. Seine Tänzer

wollten zusammenbleiben, und so stand die Gründung einer eigenen Kompanie im Raum. Dazu mussten erst einmal Gelder eingeworben werden. Ein Crowdfunding wurde ins Leben gerufen. Und weil Enrique Gasa Valga mit seiner heiter-charismatischen Art so viele Menschen von sich und seiner Arbeit überzeugt hatte, kam die stattliche Summe von einer Million Euro zustande. Ein finanzielles Pfund, mit dem man wuchern kann. Es war eine Zeile aus einem spanischsprachigen Song, die den Namen gab: Wenn es Zitronen regnet, müsse man lernen, daraus Limonade zu machen, heißt es darin. So entstand im Dezember 2023, mit einem Logo aus Zitronenpresse und Tutu, die Limonada Enrique Gasa Valga Dance Company, wie ihr voller

Name lautet. Auch sie ging gleich in die Vollen, fing mit einem Paukenschlag an. „Lágrimas Negras“, „Schwarze Tränen“, heißt ihre erste Produktion, die der Musik Kubas und einigen ihrer wichtigsten Vertreter gewidmet ist und Anfang Februar in Innsbruck Premiere hatte. Sie ist gleichsam eine Reminiszenz des Choreografen an seine Zeit in Havanna. Dass er von Anfang an ein Repertoire anbietet, erleichtert der Truppe das Gastieren, weil sie sich damit länger an einem Ort präsentieren kann. „Ich bin sehr motiviert und jetzt viel freier“, sagt er. „Früher, am Innsbrucker Landestheater, kam bisweilen eine Gastspielanfrage, der wir nicht nachkommen konnten, weil wir 90 Vorstellungen in der Saison zu absolvieren hatten. Nun ist das anders.“

Der Schutzschild, den ein Theater bietet, indem es die Organisation vorhält, ist zwar weg und eine Menge Mehrarbeit steht an. Doch Enrique Gasa Valga kommentiert das lachend: „Als Tänzer sind wir Disziplin gewöhnt.“ Und er fühlt sich dadurch in seiner Kreativität nicht behindert. Der Druck auf ihn ist freilich größer geworden: er weiß, dass er zum Erfolg verdammt ist und sich keinen Flop leisten kann. Das steigert schon die Nervosität. Denn das Gastspiel mit „Der Große Gatsby“ am Deutschen Theater München ist die Generalprobe für eine anstehende Europa-Tournee. Ein weiteres Gastspiel im Juni bestreitet er mit seiner preisgekrönten Produktion „Frida Kahlo“. Im April geht es nach Monte Carlo. Auftritte in Spanien und London folgen.



Sayumi Nishii und Camilla Danesi in „Der Große Gatsby“ © Thomas Kirchgraber

„Natürlich ist der Erfolgszwang immer in meinen Gedanken, aber das macht nichts. Wir haben Top-Leute, und manchmal denke ich, dass wir uns als Choreografen viel zu ernst nehmen. Es sind die Tänzer, die auf der Bühne stehen und die etwas leisten.“

Zehn feste Mitglieder aus sechs Ländern sowie ein Trainee gehören zur Limonada Dance Company, hinzu kommen vier Gäste für die Vorstellungen 2024. Fast alle „Festen“ sind mit ihrem Leiter aus dem Innsbrucker Landestheater in das Risiko einer theaterunabhängigen Kompanie gewechselt. Er und seine Truppe sind gut eingespielt, und selbstverständlich äußert sie sich zu seinen choreografischen Ideen. „Sie sagen es mir ins Gesicht, wenn ihnen etwas nicht gefällt. Abgesehen davon: ich mag Konfrontationen, auch wenn am Ende ich die Entscheidung treffen muss. Manche Tänzer finden sogar, dass ich nicht hart genug mit ihnen bin.“ Wie kommt er zu Ideen für ein neues Programm? „Das ist Zufall. Was ich sehe, was ich höre, oder was mir ein Freund oder auch meine Mutter erzählt, kann sich zu einer Story entwickeln.“

Enrique Gasa Valga ist keiner, der sich für Abstraktion im Ballett begeistert. Bachs h-Moll-Messe ist von ihm nicht zu erwarten. „Es gibt Unsagbares. Aber in diese Gefilde möchte ich nicht vorstoßen, weil ich verständlich bleiben will für ein breites Publikum“, sagt er. Ihm geht es um Gefühle. „Ich wollte immer, dass meine Mutter meine Ballette liebt, und sie ist keine Intellektuelle.“ Das hat ihn aber nicht daran gehindert, sich auch an großer Weltliteratur zu versu-

„Der Große Gatsby“ © Thomas Kirchgraber



chen, an „Faust“ etwa: „Ich war nicht auf einer Universität. Aber manchmal kann man auch zu viel wissen. Ich nähere mich quasi ‚naiv‘ den Texten an, als ob man sie zum ersten Mal liest, und versuche, sie auf ihre Essenz zu konzentrieren, sie leichter verstehbar zu machen.“ Das mag auch die Ursache für seinen großen Erfolg beim Publikum sein. Die Menschen mögen große Emotionen. Und der Tanz rückt näher an die Leute heran. „Wir wollen eine Kompanie für das Publikum sein“, ist seine Devise. Wenn er nun international arbeitet, ist es da nicht noch schwieriger zu wissen, was den Leuten gefällt? Was in Deutschland gut ankommt, mag in Frankreich oder Spanien weniger Begeisterung hervorrufen. Enrique Gasa Valga denkt das sehr wohl mit, doch es hindert ihn nicht sonderlich. Für ihn zählt Qualität. Die Qualität

der Choreografie, seiner Tänzer. Aber auch die Opulenz von Live-Musik und Ausstattung. Die stattliche Summe des Crowdfundings bietet ihm beste Chancen für den Beginn. Andererseits liefern seine Programme eine perfekte Show aus Tanz, Musik und Ausstattung - eine Art Ballett-Musical. Das trifft einen breiten Publikumsgeschmack. Das ästhetische Paket stimmt. Damit hebt sich Enrique Gasa Valga von vielen anderen freien Gruppen ab, die derzeit um ihr Überleben kämpfen. Und dass er seine Kompanie „Limonada“ genannt hat, benennt bereits sein Programm: mit etwas Spritzigem gute Laune zu verbreiten. Er weiß: „Unsere Zeit braucht Schönheit“. Und ist fest entschlossen, sie zu bieten. Tirol könnte so zu einem Exportland für Kultur werden. ■

Ute FISCHBACH-KIRCHGRABER



„Lágrimas Negras“ © Thomas Kirchgraber

Plausibilität statt Rekonstruktion

Alexei Ratmansky überrascht mit einer neuen „Coppélia“ in Mailand

Nach so vielen Rekonstruktionen erwartet man automatisch eine neue, wenn Alexei Ratmansky einen Klassiker auf die Bühne bringt – und ist überrascht, wie er das gesamte Ballett neu choreografiert. So geschah es bei seiner „Coppélia“ für die Mailänder Scala, die im Dezember Premiere hatte und auf verschiedenen Sendern live übertragen wurde. Ganz im Stil der frühen Erneuerer des Handlungsballetts (nicht der heutigen Radikalen) heißt hier das Motto Erzählung statt Klassizismus. Ratmansky macht das, was einst John Cranko und seinesgleichen taten: Er verlegt die Handlung aus der Pantomime in die Tänze hinein, bricht die Divertissements auf, gibt den Männern mehr zu tanzen. Auch rein choreografisch arbeitet er das entscheidende Quäntchen moderner – natürlich auf klassischer Basis, aber nicht streng klassizistisch, sondern mit einem Nach-Balanchine-Vokabular.



Um die Automatenpuppe Coppélia kümmern sich die Choreografen erst wieder, seit es Roboter gibt; in den traditionellen Fassungen hatte sich das Stück rar gemacht. 1870 von Arthur Saint-Léon in Paris mit dem Titelzusatz „La fille aux yeux d'émail“ („Das Mädchen mit den Email-Augen“) uraufgeführt, entstellt das Werk in seiner Harmlosigkeit die abgründige Vorlage „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann fast noch stärker als die Tanzadaption seiner „Nussknacker“-Novelle. Wie so viele französische Ballette überlebte auch „Coppélia“ in der St. Petersburger Version von Marius Petipa. Sie wurde bereits von Sergei Vikharev für mehrere russische Kompanien rekonstruiert, die letzte, vorbildliche Version hatte 2009 am Moskauer Bolschoi-Ballett Premiere. Erstellt wurde sie nach den inzwischen bekannten Stepanov-Notationen in der Universität Harvard und nach alten Ausstattungsskizzen.

Die Handlung weicht so stark von E.T.A. Hoffmann ab wie „Don Quixote“ von Cervantes: Die hübsche Swanilda ist sauer, weil ihr Franz mit einer unnahbaren Schönen auf dem Balkon des Erfinders Coppélius flirtet. Die Eifersüchtige mogelt sich ins Haus von Coppélius, entdeckt dort, dass ihre „Rivalin“ ein mechanischer Automat ist, und schlüpft in deren Rolle... Nach zwei spannenden und lustigen Akten wird dann den gesamten dritten Akt lang mit großem Divertissement eine Glocke geweiht und geheiratet. Saint-Léon und sein Librettist Charles Nutter hatten den Schauplatz aus Deutschland nach Galizien verlegt, ein Gebiet im heutigen Südpolen und der westlichen Ukraine, Teil des damaligen Habsburgerreichs.



Virna Topi (Swanilda) und Luigi Bonino (Coppélius) in „Coppélia“, Ch. Roland Petit © Bayerisches Staatsballett, Thomas Kirchgraber

Die farbenreiche Musik stammt von Léo Delibes, einem Schüler von Adolphe Adam, der sehr fortschrittlich mit Leitthemen für die Hauptpersonen arbeitet, flotte slawische Rhythmen wie Mazurka und Csárdás komponiert und die Puppen mit einer Jahrmarktsmusik zum Tanzen bringt. Die klassischen „Coppélias“ wurden oft mit Trachten, Kränzen und bestickten Westen in den Folklorefarben rot und weiß inszeniert. Modernere Choreografen wie Roland Petit ließen weite Teile des inhaltlosen dritten Aktes einfach weg. Wo Petit „Coppélia“ in einen frechen, für manche arg frivolen Pariser Charme entrückte, da sieht es bei Alexei Ratmansky verblüffend amerikanisch aus – obwohl Jérôme Kaplan, sein ständiger Ausstatter, nach eigener Auskunft die Ukraine abbilden wollte, für deren Überleben Ratmansky ja bekanntlich an vorderster Ballettfront kämpft. >>



Nicoletta Manni,
Christian Fagetti
in „Coppélia“,
Teatro alla Scala
© Brescia Amisano



Die Bühne ist in warme Brauntöne getaucht, unter einem Himmel wie aus alten Schwarzweißfilmen fühlt man sich auf den ersten Blick wie bei „Seven Brides for Seven Brothers“. Statt Fachwerkhäusern sehen wir eine typische ukrainische Holzkirche und Holzhäuser wie im Mittleren Westen. Die Frauen tragen wirbelnde, pastellfarbene Röcke ohne die typischen Schürzen, die Männer Wamse und Trachten-Stiefel, die auch perfekt zum Rodeo passen würden.

Ein deutliches Make-Over hat auch Coppélius erfahren, der bei Christian Fagetti vom tattrigen Alten zu einem bedrohlichen Außenseiter im schwarzen Ledermantel wird – seinem leicht irren Blick glaubt man tatsächlich, dass er statt Automaten neue Menschen konstruieren will. In seiner Werkstatt hängen Skelette, die lebensgroßen Gliederpuppen sehen unheimlicher aus als alte Automaten. Alexei Ratmansky behält die Nummernfolge der Musik und das Libretto, choreografiert aber praktisch alles neu;

nur selten schimmern Reste der tradierten Schritte auf. Durch ein Aufbrechen der großen Corps-de-ballet-Architekturen verteilt er den – ausgehend von Petipas letzter Revision 1894 – sehr frauenlastigen Tanz gerechter: Franz und die Männer bekommen mehr zu tanzen. Dazu widmet er viele Musikstücke einfach um, macht etwa aus einer Frauenvariation ein Duo. Im Vordergrund steht das Necken zwischen Swanilda und Franz, Ratmansky erweitert die übliche Pantomime durch modernere Gesten und erzählt wesentlich kohärenter. Das „Lebendigwerden“ der Puppe etwa rührt Coppélius deutlich stärker, umso entsetzlicher ist ihre Zerstörung für ihn. Kurz gesagt: Ratmansky macht, was die Choreografen seit über 100 Jahren mit den alten Klassikern gemacht haben, nämlich das Gegenteil von Restaurierung.

Wenn die Mailänder Inszenierung etwas aus der tradierten Fassung übernimmt, dann oft an anderer Stelle, die komplizierte „Fisch“-Hebung etwa, bei der Swanilda kopfüber hinter dem Rücken von Franz hängt.



Nicoletta Manni als Swanilda und Freundinnen © Brescia Amisano





Nicoletta Manni, Christian Fagetti, Timofej Andrijashenko
© Brescia Amisano

Ansonsten stoßen manche Einfälle Ratmanskys als durchaus unklassisch auf – die typischen Balanchine-Sprünge etwa, mit denen Swanilda um die Aufmerksamkeit der Puppe buhlt, oder eine Hebung, bei der die Frauen ihre geschlossenen Beine nach vorne recken. Einmal weht ein Hauch von Crystal Pite durch Galizien, wenn La Ola durchs Ensemble läuft, und ganz merkwürdig sieht es aus, wenn sich Braut und Bräutigam rückwärts auf den Boden legen, die Köpfe zum Publikum. Auch die Soundeffekte irritieren, ein Aufstöhnen des Corps de ballet oder ein lautes Lachen Swanildas. Wo Vikharevs Moskauer Rekonstruktion purer Klassizismus bleibt, da runzelt man bei Ratmansky doch oft die Stirn.

Bei seinen Nationaltänzen, und davon gibt es in „Coppélia“ reichlich, sieht die Mazurka weder polnisch

aus noch der Csárdás ungarisch; einmal lupfen die Frauen Can-Can-artig ihre Röcke, ein andermal erwartet man von den gegenüberstehenden Paaren, dass sie gleich in Line Dance ausbrechen. Im dritten Akt sieht man dann den traditionellen Port de bras, eine Hand hinter dem Kopf oder die vor der Brust quer aufeinandergelegten Arme. Vikharev schaffte in den Volkstänzen große, klare Architekturen, Ratmansky fragmentiert alles und wechselt schneller zwischen kleinen Gruppen, er integriert außerdem die Hauptpersonen stärker in diese Szenen.

Mit dem „Tanz der Stunden“ beginnt im dritten Akt ein ausuferndes Divertissement, das die Einweihung einer neuen Glocke feiert – im Original schildern die allegorischen Variationen den Ruf der Glocke am Morgen, zum Gebet, zur Arbeit oder gar zum Krieg. >>





Nicoletta Manni,
Timofej Andrijashenko
und Ensemble
© Brescia Amisano



Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko © Brescia Amisano

Ratmansky deutet die gut 20-minütige Einlage komplett auf Franz und Swanilda um: Unter Lampions eröffnen die funkelnde Nicoletta Manni und der sympathische Timofej Andrijashenko den zum Hochzeitswalzer umfunktionierten Tanz; so machten es bereits Hans Breena beim Königlich Dänischen Ballett und Pierre Lacotte in Paris (seine Version ist seit 2019 auch an der Wiener Volksoper zu sehen). Die zwölf Mailänder Corps-Damen mit Zifferblättern auf den Tutus wirken gegenüber der geballten Bolschoi-Stärke von 24 allegorischen Stunden fast ärmlich, aber selbst das Dresdner Semperoper-Ballett brachte die volle Stundenzahl zusammen – dort wurde 2011 George Balanchines Version gezeigt, wo diese Szene mit Studentinnen besetzt ist.

Auch die tanzenden Allegorien deutet Ratmansky vollkommen auf Swanilda und Franz um: Eine präraffaelitisch gewandete Aurora kommt mit der Kinderschar, die dem Paar beschert werden soll, dann geht die „Gebets“-Musik an einen griechisch gewandeten Jüngling, der, obwohl er choreografisch aus der tradierten Frauen-Variation zitiert, inmitten der robusten Bauern arg aus dem Rahmen fällt. Statt allegorischen Solistinnen lässt Ratmansky die Kinder tanzen, zur „Kriegs“-Variation dann entfacht ein Pirat Zwietracht, die das Hochzeitspaar in der „Friedens“-Musik wieder auflöst. Der

abschließende Pas de deux wird in Mailand zum romantischen Duo mit hohen Hebungen, 32 Fouettés für Swanilda bringt man aber doch noch unter.

Es ist ein unterhaltsam tanzreicher und am Ende putziger Klassiker. Die Geschichte von der Automatenfrau aber schreit in Zeiten wie unserer doch geradezu nach einer Modernisierung. Jean-Christophe Maillot in Monte-Carlo, Morgann Runacre-Temple und Jessica Wright beim Scottish Ballet, Hélène Blackburn beim Ballett am Rhein, Edward Clug in Basel und Silvana Schröder in Gera schufen in den letzten Jahren neue „Coppélia“-Versionen, in denen fast immer täuschend künstliche Menschen im Mittelpunkt stehen; selbst Ted Brandsens zuckersüße Verfilmung mit Michaela de Prince spielt im Hier und Jetzt. Die Fans der Rekonstruktionen aber werden staunen, weil es Chefarchäologe Ratmansky plötzlich doch nicht mehr so dogmatisch sieht. ■

Angela REINHARDT



Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko © Brescia Amisano

Abschied



Chita Rivera und Gwen Verdon in „Chicago“ 1975 © Privatarchiv

Sie war ein Urgestein des Broadway-Musicals: **Chita Rivera**. Geboren wurde sie 1933 in Washington als Tochter eines lateinamerikanischen Musikers, erhielt ab dem 11. Lebensjahr Ballett-Unterricht. Als die Familie nach New York umzog, wurde an der School of American Ballet George Balanchine ihr Lehrer. Bereits mit 17 hatte sie ihr Musical-Debüt am Broadway. Den wohl größten Erfolg bescherte ihr dort 1957 die Rolle der Anita in der Uraufführung von Leonard Bernsteins „West Side Story“. Dass in der Verfilmung dann Rita Moreno diese Rolle übernahm und dafür einen Oscar gewann, mag eine traurige Erfahrung gewesen sein. Der Broadway-Bühne blieb sie hauptsächlich treu, spielte etwa 1984 in „The Rink“ neben Liza Minnelli, 1993 die Spinnenfrau in „Kuss der Spinnenfrau“. Außer in zahlreichen TV-Serien war sie in zwei Filmen zu sehen: 1969 in Bob Fosses „Sweet Charity“ an der Seite von Shirley MacLaine, 2002 in „Chicago“ – als Hommage an ihren Bühnenerfolg von 1975. Mit drei Tony-Awards wurde sie geehrt, erhielt von Präsident Barack Obama die Medal of Freedom. Noch mit 81 stand sie in einer One Woman Show auf der Bühne. Am 30. Januar, wenige Tage nach ihrem 91. Geburtstag, verabschiedete sich Chita Rivera in New York endgültig vom Showbusiness.

Wer **Steve Paxton** in seinem Solo „Goldberg Variations“ von 1986 erlebt hat, war mehr als überrascht, wie nahtlos sich das Bewegungsmaterial des Postmodern Dance der barocken Komposition Bachs anverwandelte, ihr geradezu eine neue Dimension abgewann. Geboren wurde er 1939 in Phoenix, Arizona und begann als Kind mit Gymnastik, ehe er seine Ausbildung im Tanz begann: drei Jahre bei Merce Cunningham, ein Jahr bei José Limón. Bedeutung erlangte er als Gründungsmitglied zweier Kompanien: des legendären Judson Dance Theater, wo er in Choreografien von Yvonne Rainer und Trisha Brown tanzte, sowie der experimentellen Gruppe Grand Union. Sein Hauptbeitrag zum modernen Tanz dürfte die Erfindung der Kontaktimprovisation sein, mit der er seit 1972 experimentierte, die stilistisch vielfältig auf Aktion und Reaktion zwischen zwei Tänzern setzt und viele nachfolgende Choreografen beeinflusste. Die 2008 publizierte DVD-Rom „Material for the Spine“ dokumentiert vier Stunden lang sein Wissen über Tanz. Zu den Preisen für sein Wirken gehören drei Bessie Awards, der letzte 2015; im Jahr zuvor, 2014, ehrte ihn die Biennale Venedig mit dem Goldenen Löwen für sein Lebenswerk. Am 20. Februar hat er sich, nur einen Monat nach dem 85. Geburtstag, in Vermont so bescheiden, wie er gelebt hat, aus seiner Arbeit zurückgezogen. ■



Steve Paxton © Jordi Bover

Jess Curtis © Sven Haggblom



Noch im Oktober 2023 zeigte er mit seheingeschränkten Performer*innen das Stück „Into the Dark“ auf der Bühne der Tanzfabrik Berlin. Der Einsatz von physisch beeinträchtigten Menschen bildete für **Jess Curtis** das Zentrum pädagogischer und choreografischer Arbeit. Sein Weg begann in den 1980ern, als er mit der Gruppe Contraband, dem radikalen Performancekollektiv CORE und der Zirkuskompanie Cahin-Caha vom französischen Cirque Batard durch

die USA und Europa tourte. Von 1991-98 war er Co-Direktor der progressiven Spielstätte 848 in San Francisco. Als er 2000 Jess Curtis/Gravity ins Leben rief, mit Sitz in Berlin und San Francisco, hatte er ein Podium für langjähriges Wirken gefunden. Seine Choreografien um Inklusion, Gender und Sexualität trugen ihm eine Vielzahl an Preisen ein, so 2011 den Alpert Award für Choreografie und den Homer Avila Award für innovative Inklusion, zudem sechs Isadora Duncan Dance Awards sowie einen „Fringe First“ beim Edinburgh Fringe Festival. Am 11. März erlag Jess Curtis, der auch auf einen Master- und einen Dokortitel verweisen konnte, bei einer Fahrradtour in San Francisco völlig unerwartet einer Herzattacke.

SAITEN/ SPRÜNGE

Ballettabend mit
Choreografien von
Annabelle Lopez Ochoa,
Hans van Manen und
Mthuthuzeli November [UA]

27.4. – 5.7.24

www.staatstheater.karlsruhe.de

BADISCHES STAATS
BALLET
KARLSRUHE

@staatsballettkarlsruhe

DANCE_{for}YOU
MAGAZINE

ISSN 1613-8988

Verlag:MIVI Verlag
Rotkreuzstr. 58a
85435 Erding, Germanyimp^{ressum}**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.

Ausstellungsansicht Noa Eshkol. No Time to Dance, Georg Kolbe Museum, 2024, Foto: Enric Duch

**Pionierin fundierter Tanzforschung**

Ausstellung um Noa Eshkol in Berlin

Lange blickte der Tanz neidvoll auf die Musik: Deren flüchtig verklingende Tonabfolgen lassen sich in Notenschrift festhalten. Für den ebenso flüchtigen Tanz gab es zwar seit der Renaissance mannigfache Versuche einer Aufzeichnung, von denen sich keine in der Praxis behaupten konnte. Das änderte sich erst mit zwei neueren Schriftsystemen: der sogenannten Labanotation (1928) des Rudolf von Laban, geeignet für modernen Tanz, und der Choreologie (um 1950) des Ehepaars Benesh, geeignet für Ballett. Schon die Tanzschrift (1892) des russischen Tänzers Wladimir Stepanov hatte die Bewegungen einzelner Körpergelenke zum Ausgangspunkt genommen und ihnen Formen von Musiknoten zugeordnet.

Weit differenzierter gingen die israelische Tänzerin Noa Eshkol (1924-2007) und ihr Schüler Abraham Wachmann (1931-2010), Architekt und Noas späterer Ehemann, bei ihrer gemeinsam in den 1950ern entwickelten Aufzeichnungsmethode vor. Die Eshkol-Wachmann Movement Notation versteht die einzelnen Körperteile als separat funktionierende Instrumente mit ihren Spielräumen und Grenzen. Ausgehend von einer den Körper umgebenden Kugel, dem Referenzsystem, lassen sich drei Bewegungsarten ausmachen: flächig, rotierend, konisch. Das schafft einen mathematisch-geometrisch geprägten Rahmen für Analyse und Aufzeichnung. Tatsächlich findet diese Methode heute in Gebieten von der Kybernetik und der Robotik bis zu Medizin und Neurologie Anwendung.

Noa Eshkols 100. Geburtstag ist der Anlass für eine umfangreiche Ausstellung im Georg Kolbe Museum Berlin. Sie weist in all seinen Räumen das maßstabsetzende Wirken dieser Pionierin in Tanz und Kunst aus. Gezeigt werden Dokumente, Fotografien und Kurzvideos mit den minimalistisch reduzierten, stets ohne Dekoration, Kostüm und Musik präsentierten Choreografien auf Basis der Notation. „Streuen auf dem Feld“, „Jacob, Rahel und Leah“, „Schlaflied“, „Promenade“ oder „Große Vögel“ heißen sie, sind oft Teil einer Suite und bieten eher Formen und Körperstellungen im Raum als inhaltlich motivierte Bezüge. Beeindruckend: „Dekade“ (1953) als massige Gedenkzeremonie zum zehnten Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto und aufgeführt in einem Aquädukt. Den eigenen Tanz gibt Noa Eshkol mit Ausbruch des Jom-Kippur-Krieges 1973 auf und artikuliert sich bis zu ihrem Tod in großflächigen, aus gefundenen und gespendeten Stoffresten genähten Wandteppichen von bezaubernder Farbigkeit, wie sie zahlreich die Schau ergänzen.

The Chamber Dance Quartet (Ensemble 1) dances „Peacocks“ by Noa Eshkol in the Ohel Theater, Tel Aviv. Front: Noa Eshkol. Back (left to right): Naomi Polani, John G. Harries, Miral'e Sharon. photo: T. Brauner, 1954-1956 © The Noa Eshkol Foundation for Movement Notation, Holon, Israel



Sie umfassen wandfüllende Kompositionen wie „Die vier Jahreszeiten“, von Reisen inspirierte Tapisserien wie „Arabisches Dorf mit Vögeln“ und „Dorf in der Ukraine“ sowie als „Ein großer Kolo“ als stofflich interpretierter Rundtanz.

Ihre Studien zu Folkloretänzen widmen sich in einer Publikation auch dem bewunderten arabischen Volkstanz Dabke. Noa Eshkol, die von einer Schülerin Paluccas unterrichtet wurde, dabei auf Laban stieß, bei ihm und später Sigurd Leeder in England studierte, gründete 1951 ihr Chamber Dance Quartet, das zur Chamber Dance Group umbenannt wurde, bis heute als Neugründung tourt und zudem ihren Nachlass betreut. Im Vorwort ihrer Veröffentlichung zu arabischem und israelischem Volkstanz hofft sie, „dass Unterschiede in Herkunft und Glaube keine Gründe für Hass und Krieg sind, sondern für gegenseitiges Interesse und Anregung“. Weit über ihr Werk als fundamentale Tanzforscherin hinaus ist damit auch die Humanistin Noa Eshkol aktueller denn je. ■

Volkmar DRAEGER

„Noa Eshkol: No Time to Dance“, bis 25.8., www.georg-kolbe-museum.de



Noa Eshkol The Four Seasons, ca. 1980, Baumwolle, Sisal, Wolle, Lurex, Viskose, Lamé, Satin, Polyester, Jersey, Baumwollkrepp, Seidentaft 484 x 484 cm © The Noa Eshkol Foundation for Movement Notation, Holon, Israel Foto: Jens Ziehe, Berlin courtesy The Noa Eshkol Foundation for Movement Notation, Holon, Israel, and neugerriemschneider, Berlin

Anne Jung, Pablo Girolami,
Andonis Foniadakis

Bach Variations

Strings Attached – Kepler-69c – Selon Désir
Dreiteiliger Ballettabend

Premiere: 04. April 2024

Vorstellungen bis 13. Juni 2024

OperGraz

ticketzentrum@at KLEINE ZEITUNG SystemRutsche SPARKASSE

TANZ



Staatliche Ballettschule Berlin

STAATLICHE BALLETT- UND ARTISTIKSCHULE BERLIN

Erich-Weinert-Straße 103
D-10409 Berlin
Tel. +49 (30) 405 779 - 0
Fax +49 (30) 405 779 - 19
Berufsbildung mit integrierter Schulausbildung
Klasse 5 bis Abitur
E-Mail: sekretariat@ballettschule-berlin.de
www.ballettschule-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 3/2024

Publication date: 19 June 2024

BOOKING DEADLINE

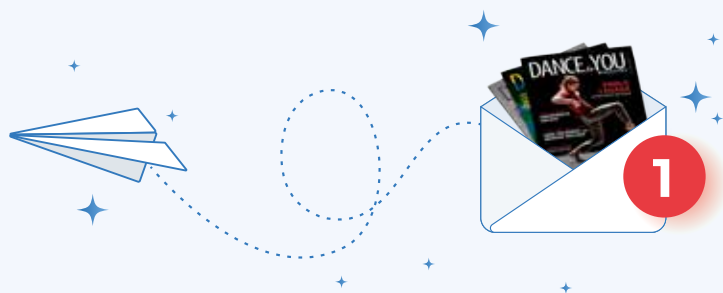
15 May 2024

CONTACT

ads@danceforyou-magazine.com

Tel.: +49 8122 8471669

DANCE FOR YOU Newsletter wird zwei Mal im Monat an über 9.000 tanzaffine Leserinnen und Lesern verschickt.



Melden Sie sich jetzt zu unserem Newsletter an

um exklusive Aktionen und Angebote sowie die neusten Nachrichten und Updates von unserem Team zu erhalten.

Und sparen Sie **20% auf Ihre erste Magazin-Bestellung!**

Mit Ihrer Anmeldung stimmen Sie zu, dass die angegebenen Daten an Dance for You Magazine übermittelt werden. Beachten Sie bitte auch die AGB und Datenschutzbestimmungen.

KENNEN SIE UNSEREN ONLINE-ANZEIGENMARKT?

www.danceforyou-magazine.com/anzeigenmarkt

Als Abonnierende unseres Magazins können Sie Online-Eintragungen in den Bereichen

An- und Verkauf und Jobs (Stellenbörse/Stellensuche) **kostenlos freischalten!**



Geben Sie einfach Ihre Kundennummer bei der Bestellung an.

Wir aktivieren Ihre Eintragung sofort nach Eingabe Ihrer Daten und Prüfung.

DANCE *for* **YOU**
MAGAZINE



ART OF DANCE COMPETITION

ANCONA | ITALY 29.06.2024

JURY

RAINER KRENSTETTER

Artistic director "Unblanche"
Associate Artistic Director "Margot Fonteyn Academy of Ballet"

SANDRA CASTRO-MÜHLBAUER

Artistic Director "Mont Royal Ballet Academy"
Canada

OVIDIU MATEI IANCU

Ballet Director of "National Opera Timișoara"

MARTA DIMINICH

Teacher at "Staatliche Balletschule Berlin"

CRISTINA TODI

Ballet Director of "National Opera Iași"

HORIA MARIAN SUSU

Freelance Choreographer



Fondazione Regionale Arte nella Danza - Città di Ancona
via B. Gigli, 6 - 60128 Ancona - Tel/Fax +39 071 84612 - Cell: +39 347 9880530
www.artedanzaancona.it

Fondazione Regionale Arte nella Danza Città di Ancona
 info@artedanzaancona.it

Misa Kuranaga

Things Have Changed



Misa Kuranaga and Joseph Walsh
in Ashton's *Marguerite and Armand*
© Reneff-Olson Productions



Misa Kuranaga and Angelo Greco in Tomasson's *Harmony*
© Erik Tomasson

Due to the fact that ballet originated in Europe, it might not have felt authentic to some Asians, the principal dancer at the San Francisco Ballet explains. Things, however, are different today according to her. And, now that she feels free to dance beyond aesthetics, Misa Kuranaga discloses why she has no regrets, what's the secret to be a good turner and why she returned to San Francisco after sixteen years.

by Alessandro BIZZOTTO

You can't fail to notice her refined beauty, her elegance, at the outset. Yet there is much more about Misa Kuranaga. Her dynamic and exquisite technique catapulted her into the worldwide limelight of the dance scene, especially after becoming the first Asian person to be promoted to principal dancer at Boston Ballet. In addition, she combines versatility, strength and virtuosity with impressive stylistic accuracy.

Born in Osaka, Japan, and initially trained at the Jinushi Kaoru Ballet School, she later received further training in New York, at the School of American Ballet.

A solid reputation of strong technicienne, 182.000 followers on Instagram, an internationally known master-class about how to do fouetté turns, Kuranaga is probably what you call a ballet star today.

After her beginning at San Francisco Ballet, she flew to the East Coast to join Boston Ballet, where she was promoted to principal in 2009. That year, she danced Balanchine's *Serenade* with New York City Ballet at Lincoln Center. Ten years later, she returned to San Francisco as a principal.

What brought you to the USA from your native Japan?

I received a scholarship from the Prix de Lausanne to become an apprentice with San Francisco Ballet. I knew that I had more potential to be outside of Japan, because Japan didn't really have, when I was younger, professional ballet companies in the country. I needed to seek elsewhere to dance professionally. The Prix de Lausanne was actually the only way to get out of Japan to become a professional dancer, so that's why I participated. >>



Misa Kuranaga and Angelo Greco
in Tomasson's *Harmony*
© Erik Tomasson

You had your first job at San Francisco Ballet. Then you spent sixteen years at Boston Ballet. How did the chance to get back to San Francisco arise?

It was like a miracle. I met Angelo Greco in the summer of 2018 in Italy on the Roberto Bolle and Friends Tour. We felt we should dance together, but being in companies across the country, I didn't know how to make it happen besides dancing on guest performances around the world. But in January 2019, I was invited to dance at San Francisco Ballet's opening night Gala with him. And on that show, previous San Francisco Ballet artistic director Helgi Tomasson gave me a principal dancer contract.

How has the partnership with Angelo Greco evolved?

My partnership with Angelo started out by him dropping me on the floor in a show – in a real show – on the tour of Roberto Bolle and Friends in Italy. Somehow, I knew that we had some kind of chemistry, and that we would somehow dance together. We came to San Francisco, dancing everything together for the first year here, and then the pandemic happened in the middle of a season, so we

didn't get to dance together at all. After the live performances came back, we were dancing together a lot. Last year, because of his injuries and directorship change, we didn't have too many roles to dance with. That gave us a little bit of a break in a way, and we missed each other even more. When I got to dance with him in Balanchine's *A Midsummer Night's Dream* this past week, it was very special. We're not just always dancing together, he's my friend – he's my best friend, he's somebody that understands me more than anyone, so that was great.

What do you love most about dancing with San Francisco Ballet?

I love the people and the repertoire of this company, both with Helgi and current San Francisco Ballet artistic director Tamara Rojo.

Almost every ballerina I spoke with after 2017 explained how difficult it was to deal with hurtful remarks and aggressiveness in the studio before the #TimesUp, and that now the climate in ballet companies is becoming healthier. Do you agree? What are the most difficult moments you faced as a ballerina?

I grew up in that culture, so I was very accustomed to it. I'm actually adjusting to the new environment. Twenty years ago, as an Asian dancer, I felt it was normal for us not to be celebrated. Also, I understood that ballet originated in Europe. So, visually and culturally, it might not have felt authentic to some Asians. But things have definitely changed now in the world of dance. Personally, everything changed for me when I began to think and dance beyond aesthetics and focused more on how to connect with the music, partners, audience, and the space.

”

*I don't regret anything!
I believe everything happens
for a reason.*

What's the secret to be a good turner as yourself?

Using my back as engines to turn! Please check out my Dance Master Class on pirouettes on pointe and 32 fouettés! You can visit misa.dance-masterclass.com.

What do you do one hour before the beginning of an important performance?

I get ready for the show very early, at least three hours beforehand if there are no rehearsals before. First, make-up and hair. Then, I stretch and do a full barre. After that, I pick the right pointe shoes for the stage and practice some steps for the show. >>



What was the worst injury you suffered in your career?

I'm pretty lucky with my body. I had a stress fracture when I was young. That made me lose two big opportunities I was so excited about. But both roles came to me later on in my career, so I'm fine. I'm actually having a back issue right now. I hurt it last season, and I keep dancing on it, so I'm having to carry the leftover pain and continue dancing. But I need to keep dancing. I can't stop. That's my personality.

Dancing Odette/Odile or Marguerite in Ashton's *Marguerite and Armand*?

I love both roles. I debuted in *Marguerite and Armand* this year, and it was the highlight of my season. And I'm getting ready for *Swan Lake* now.

How was dancing such an iconic role as Marguerite, brought to fame by Margot Fonteyn and Sylvie Guillem?

Everyone was saying how challenging it is to dance the role Marguerite, and this role was created on such names, Margot and Nureyev, but to me, I didn't really focus too much on 'Oh, this was Margot's thing, this is Margot's thing.' As Tamara was saying, everything has to evolve, and nothing has to just stay the same. We need to kind of contribute our own interpretation to the role, so that's what I was focusing on, but it was definitely special to dance the role. Margot was the only person who danced it for a long time before Tamara and Sylvie started dancing.

Misa, what do you do when you're not dancing?

Sleep. Massage. Spend time with friends!

One thing you would not do again in your career?

I don't regret anything! I believe everything happens for a reason.

A pop experience – you dance Belle in a pas de deux based on *Beauty and the Beast*, set to Academy Award-winning music by Alan Menken. Can you tell me about dancing to Disney music?

It's such an iconic piece of music, and I loved dancing to it. James Whiteside beautifully choreographed a pas de deux for us in Japan for a Disney on Ballet DVD. He choreographed it in a day, and we rehearsed and filmed it all together in three days.

How often do you go back to Japan?

Once or twice a year.

You can ask three movie stars to dinner – who would you invite?

Jennifer Garner; she is a big ballet fan. Angelina Jolie; I like her elegance and her voice. Eddie Redmayne; I love his range of acting skills. And I would add Audrey Hepburn if she were still with us. ■

Misa Kuranaga and Angelo Greco
in Tomasson/Possokhov's
Don Quixote © Erik Tomasson





Pointe Shoe Appeal © ROH, Andrej Uspenski

Gender and footwear in ballet

For two centuries, the point shoe has been the chief reason why ballet is “the” sexist art. No, ballet is not the only art in which sexism occurs – but it is the sole art that’s actually predicated on the dichotomy of the sexes. The woman, often rising on point, expects a man to stand behind her and partner her; the man does not expect to rise on point as she does.

Yet in ballet class many men practice pointwork. (It strengthens and develops the foot.) A hundred years ago, Bronislava Nijinska choreographed a serious role for Anton Dolin to dance on point in the 1920s. How strange that mainstream ballet has produced no sequels to this. (Frederick Ashton choreographed some animal roles for men to dance on point: Bottom the ass in *The Dream*, 1964; Pigling Bland in *The Tales of Beatrix Potter*. But these roles were comic and non-human. When Bottom in *The Dream* dances as a human, he no longer goes on point.)

This is a very “binary” state of affairs. How it must reassure today’s social conservatives! Yet today’s society is full of talk about “trans” and “non-binary” people. Off the ballet stage, many women adopt the same appearance and behaviour as men, many men the appearance and behaviour of women – and many people are as gender-nonspecific as possible. On the ballet stage, however, matters are more conventional. There are an increasing number of exceptions to this rule, however. The flamboyant American ballet star James Whiteside, whose energy in striking in such masculine roles as Romeo and Siegfried, also dances on point.

Another American man, Chase Johnsey (who is gender fluid but uses he/him pronouns) won a Best Male Dancer Award for his performances of ballerina roles with Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. He has gone on to co-found (in 2019) Ballet de Barcelona, a company intended to break gender normative traditions. A third American, Gilbert Bolden III, is 6’3” (190.50 cm) tall, partnering such star ballerinas as Sara Mearns at New York City Ballet, but he also dances on point, and was an early member of Ballet22, a Californian company (founded in 2020) that also means to loosen up gender stereotypes in ballet. >>

Merce Cunningham in *Changeling* (1959), Foto Richard Rutledge © Merce Cunningham Foundation



In modern dance, many same-sex duets began to emerge in the 1980s (notably from Richard Alston, Bill T. Jones, Mark Morris). Ballet, predictably, was slower, but, since 2010, same-sex couples have been featured in many new ballets. (I won't deny that many of them have been even more clichéd than the old opposite-sex kinds of partnering.) Nonetheless, even if mainstream ballet has grown more gay-friendly, its presentation of gender has mainly stayed binary and conservative. You have only to look at the feet and you know that the women are women and the men are men.

When point shoes emerged in the nineteenth century, they really gave the impression that women were magically suspended on the tips of their toenails. (If you like to spell the word as "pointe" rather than "point", then you should pronounce it the French way too. I write "point" the way I say it.) Many teachers have given their students' feet such rigorous training that they can even do a certain amount of pointwork in soft shoes.

In recent decades, however, the blocks that were developed for point shoes in the nineteenth century have started to turn into fetishes. In several parts of the world, women began darning around

those blocks in the last century. On YouTube – for example, at "How to Darn Your Pointe Shoes! – TwinTalksBallet" or at "Darning Pointe Shoes" – you can learn how to stitch around the tips of your blocks. You loop lengths of thread around your platform, making it look larger, and then you sew the loops into place, thus enlarging the platform even further – until the pointed foot ends in a visible knob.

Anyone can see the advantages here. Stitching helps a woman to balance on point; and it prolongs the life of the shoe (and yes, ballet shoes are expensive). The disadvantages, however, is that the stitched-up ending to a ballet shoe can resemble a sinister piece of engineering – and that a woman with a squared-off ending to her point shoe may look less like a sylph than an amputee.

This darning of point shoes used to be something off-beat; it's still absolutely antithetical to the whole style of such companies as New York City Ballet. Yet recently it's become standard at London's Royal Ballet. (Many photographs of Anna Rose O'Sullivan, an otherwise admirable dancer, make the stitching all too visible. She's by no means the only one.)

Maybe this embossing of the point shoe could create a new kind of ballet womanhood. Or maybe it could facilitate the use of onstage pointwork by men as well as women and thus a modern-ballet equality of the sexes. Such shoes, however, are absolutely wrong for the style of ballets by Marius Petipa, George Balanchine, or Frederick Ashton.

In modern dance (extensively infused with ballet), Merce Cunningham began choreographing for men and women to dance the same steps in bare feet in the 1950s (and perhaps earlier). In a similar spirit, you can see why some young choreographers have recently been experimenting with ballets in sneakers. In Justin Peck's *The Times are Racing* (New York City Ballet, 2017), sneakers are worn by men and women alike. His *Hurry Up, We're Dreaming* (San Francisco Ballet, 2018), is another sneakers ballet. Both have sustained pas de deux. A duet in *The Times are Racing* has become emblematic. First danced by the ballerina Tiler Peck and the male dancer Amar Ramasar, it was soon danced by two men, and, earlier this year, by a pair of dancers both identifying as non-binary, Taylor Stanley and Ashton Edwards.

Because *The Times are Racing* doesn't use pointwork, some people have been silly enough to say it's not classical. Does pointwork = classicism? No. When ballet began, its leading dancers wore heeled shoes.



Margot Fonteyn in costume as Princess Aurora, Act I of *The Sleeping Beauty*, 1951



Taylor Stanley, left, and Ashton Edwards (guest artist from Pacific Northwest Ballet), in *The Times Are Racing*, Ch. Justin Peck, New York City Ballet © Erin Baiano



Tiler Peck and Amar Ramasar in Justin Peck's *The Times Are Racing* © Paul Kolnik

Perhaps the first known example of something like pointwork was performed by men, according to one account of dancers visiting London around 1710: perhaps they were something like the Georgian folk dancers, whose men, wearing special boots, dance spectacularly on the knuckles of their feet.

Between the 1780s and 1827, there are isolated accounts of women dancing “sur l’orteil” (on the tip of the toe) but, though they were admired, other ballerinas with more conventional shoes and footwork received equal or greater admiration. One of those early exponents of pointwork was the Italian ballerina Amalia Brugnoli (1802-1892). When she danced in Vienna in 1823, she was watched by the young ballerina Marie Taglioni (1804-1884) and Filippo Taglioni, the ballet master who was training his daughter. Once La Taglioni then began to absorb pointwork into her ethereal style, the new footwork became part of the new Romantic female vision of the sublime. And the sexist division between female and male styles of ballets grew from there.

Millions of us have loved the sexist dualism of ballet that has ruled since Taglioni’s day. Perhaps it reached a peak in the great ballerina role in the second movement of George Balanchine’s *Symphony in C*, above all in the long phrase when the ballerina, supported by her partner

and hierarchically framed by members of the company, remains on one point while changing direction and shape. (This is no place for the visibly stitched block.) Such roles have given immense prestige and authority to women. Still, it is time that today’s leading choreographers show how man and woman are now often

equal in the workplace, and that ballet is not just a place for heteronormative behaviour. Can ballet echo the society we see in the 2020s? Here’s hoping. As Diaghilev observed in the 1920s, “Classicism evolves.” ■

Alastair MACAULAY



Pointe Shoe Appeal © ROH, Andrej Uspenski



Secus, Ch. Ohad Naharin,
Aterballetto © Christophe Bernard

Italy's Modern Ballet Companies

Aterballetto and Nuovo Balletto di Toscana

The Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, national choreographic center since 2022 and dance production center since 2015, is one of the most renowned and prestigious dance companies in Italy. Founded in 1977 as Compagnia di Balletto dei Teatri dell'Emilia Romagna, in 1979 it took on the name **Aterballetto** under the guidance of Amedeo Amodio, who directed it for almost 18 years.

The National Choreographic Center has its headquarters in Reggio Emilia, at the Fonderia, an industrial space from the early twentieth century where metals were once melted, now redeveloped into a creative melting pot, equipped with five large studio rooms, tailoring atelier, meeting rooms and offices.

Over time, many internationally renowned artists have worked with the company. In addition to Mauro Bigonzetti, who was its artistic director from 1997 to 2007 and main choreographer until 2012, the Aterballetto boasts prestigious collaborations with some of the greatest contemporary choreographers. The sixteen dancers of the company, in

fact, work on new productions by internationally renowned choreographers such as Johan Inger, Angelin Preljocaj, Marcos Morau, Philippe Kratz, Francesca Lattuada, Eyal Dadon, Diego Tortelli, Iratxe Ansa and Igor Bacovich as well as on a selected author repertoire (Jiří Kylián, Ohad Naharin, William Forsythe, Hofesh Shechter, Crystal Pite).

Since September 2017, Gigi Cristoforetti has taken over from Giovanni Ottolini in the direction of Aterballetto, which continues to be, even internationally, one of the most important realities regarding ballet and contemporary dance.

When Cristoforetti became director, he declared: „*The first objective I set myself is to enhance a plurality of functions, on a national and international level. We call ourselves National Dance Foundation and we would like to fully realize our name. Obviously, the heart of our work will always be focused on the artistic growth of the company, which we however want to frame in a context of more complex activities*“. Objective achieved if we consider the 2022 ministerial nomination of Aterballetto as National Choreographic Centre.

To get an idea of what it represents in Italy, it would be enough to ask any boy who studies dance what it would mean to join the company. The Aterballetto, in fact, is every dancer's dream. However, there are few, only the best, who reach this dream.

When, in 2018, I interviewed Saul Daniele Ardillo, the company's leading dancer, he told me that when he joined Aterballetto, he was really young and could do nothing but bow his head in front of his more experienced colleagues, "[...] I looked at them a lot and tried to create an idea of what I wanted to become when I grew up. [...] It was fascinating to work with Italian and foreign choreographers and I was always curious to know how they interpreted movement. Working with many artists, that idea - of what I wanted to be like when I 'grew up' - slowly took shape. What interested me most was not learning the sequences but understanding the reason behind the movements we had to perform".

Thanks to Aterballetto, in particular to Cristina Bozzolini, Saul Daniele Ardillo, when he was only 22 years old, also won an award as a young choreographer and then developed and cultivated his creativity more and more. In short, the CCN/Aterballetto cultivates and promotes the talent of many young dancers, allowing them to study and work with the most important international choreographers and perform in the major theatres of the world, stimulates the connection of dance art with other areas of contemporary society, considering dance as an opportunity for personal and social growth and offering the public unique experiences.

Speaking of Cristina Bozzolini, in addition to the years in which she was artistic director of Aterballetto (2008-2017), it must be said that not only she was dancer at

Yeled, Ch. Eyal Dadon, Aterballetto © Claudio Montanari



the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, but that she is also the founder and artistic director of the Balletto di Toscana and its prestigious school.

Her company, which in 1975 was called Collettivo Danza Contemporanea and later became Balletto di Toscana, with a repertoire that includes works by Hans van Manen, Nils Christie, Ed Wubbe, Christopher Bruce, Angelin Preljocaj, Cesc Gelabert, Fabrizio Monteverde, Mauro Bigonzetti, Virgilio Sieni and Eugenio Scigliano, and with tours throughout Europe, United States and around the world, since 2018 was reborn as **Nuovo Balletto di Toscana** (NBT) and boasts collaborations with many of the most internationally established choreographers including Arianna Benedetti, Davide Bombana, Jiří Bubeníček, Diego Tortelli, Michele Di Stefano, Mario Bermúdez Gil and Philippe Kratz as well as a consolidated relationship with the Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice Opera House in Venice and the Teatro Regio in Parma. >>



Yeled, Ch. Eyal Dadon, Aterballetto © Claudio Montanari



The Red Shoes, Ch. Philippe Kratz,
Nuovo balletto di Toscana
© Alessandro Boticelli/
Matteo Bertelli

When I asked Cristina Bozzolini about the differences between the companies, she replied that they are mainly due to the historical context and that they mainly concern the choreographic proposals. *“Contemporary dance in Italy has evolved and consequently the artistic preparation of the dancers has also grown accordingly. Personality, musicality and technical language accompanied by expressive ability are important pillars for a dancer.”*

The new company is made up of ten dancers with strong classical and contemporary technique and its prerogative is the affirmation of the primacy of contemporary choreography as well as the diffusion of a plurality of expressive languages. The director tells me that she chooses the projects starting from the choreographer who best

manages to convey the idea of contemporary dance that is in tune with her vision and that presents an interesting project that can be produced. As regards the themes, she likes to range, *„the important thing is how they are expressed“* but she prefers the classical ballets already known to reproduce them in a contemporary key.

Despite the changes, the NBT continues to be supported by the audience and the critics. In 2019, in fact, the show *Pulcinella, Uno di Noi* by Arianna Benedetti won the SIAE (Italian Society of Authors and Publishers) „Per chi crea“ and in 2021 the piece of choreography *Bayadère – il Regno delle ombre* by Michele Di Stefano won the Danza&Danza award as best Italian production. ■

Nicola CAMPANELLI

The Red Shoes, Ch. Philippe Kratz, Nuovo balletto di Toscana © Alessandro Boticelli/Matteo Bertelli



Tanzen braucht eine Seele

Die vielfache Meisterin Alla Bastert-Tkachenko im Gespräch

Wie schön wäre es, wenn man sich bei allen derzeitigen Verunsicherungen und Verbandsstreitigkeiten ganz einfach nur auf das Tanzen als solches konzentrieren würde, ohne eine bestimmte Absicht damit zu verfolgen! Tanzen war schon immer ein höchst lebendiger Kosmos. Wer sich dem Tanzen seit langen Jahren mit Haut und Haar so verschrieben hat wie Alla Bastert-Tkachenko, der hält sich irgendwann mal aus allen Streitigkeiten heraus und richtet sich ganz auf die Liebe zum Tanzen aus. Diese Liebe ist es auch, die sie das harte russische System, mit dem sie aufgewachsen ist, überhaupt nicht als hart empfinden ließ. Abgesehen davon: man kannte es nicht anders.



Als Sechsjährige fing sie an zu tanzen, hatte schnell große Erfolge und wurde vielfache russische Meisterin - obwohl ihre Eltern nicht begeistert waren, dass sie eine Tanzkarriere anstrebte. Der Vater hatte nationalen Volkstanz betrieben, war aber von ständigen Rückenschmerzen geplagt. Und Alla erinnert sich, wie sie als kleines Mädchen barfuß über seinen Rücken spazierte, um die Schmerzen zu lindern.

Das Leben in Moskau schien vorprogrammiert, bis Alla bei einem internationalen Turnier einen deutschen Tänzer, Dirk Bastert, kennenlernte. Seitdem ging das Paar gemeinsame Wege, sowohl privat als auch auf der Tanzfläche. Und wieder schaffte es Alla, diesmal mit Dirk, russische Meister zu werden. Ein Titel, den man nicht hoch genug einschätzen kann, denn die Leistungsdichte in Russland ist enorm. Der vor einem Jahr zurückgetretene mehrfache Weltmeister Dimitri Zharkov hat in „Dance for You“ ja auch berichtet, wie lange er daran verzweifelte, russischer Meister zu werden.

Dirk und Alla wechselten nach Deutschland - und auch hier haben die beiden viele deutsche Meistertitel eingeholt. In der Professional-Szene ging dann die Erfolgsstory auf hohem Niveau weiter... Alla vereint also das Beste aus zwei Welten in



Alla Bastert-Tkachenko Privatarchiv

sich, die Perfektion der russischen Schule und die Freiheit der Tanzkunst. Sie weigert sich daher, Tanzen durch Reglementierungen von seinem kreativen Potenzial abzuschneiden. Sie will keine Kämpfe austragen, sondern lieber Begeisterung fürs Tanzen wecken: „Junge Menschen wollen sich auspowern, sie wollen aber auch schön tanzen“, meint Alla. „Und es ist die Sache eines Heimtrainers, das richtig zu lehren, nämlich ein anatomisch korrektes Tanzen. Sonst bleiben gravierende Verletzungen nicht aus, und das kann ja keiner wollen.“

Diese Basis, auf der sich dann die Kreativität entfalten kann, ist ungemein wichtig. Auch der ungeübteste Wertungsrichter sollte Qualität erkennen. Und Alla erwärmt sich an dem Gedanken, dass jeder, der tanzen möchte, einfach kommen und tanzen lernen darf. Denn es gibt inzwischen Solotänze für alle, die keinen Tanzpartner gefunden haben oder auch lieber allein bleiben wollen. Es gibt neben Standard und Latein auch andere Tanzrichtungen. >>



Oder Trainer-Schüler-Wettbewerbe, wo man mit einem erfahrenem Tänzer sowohl üben, als auch Turniere bestreiten darf. „Ich finde es auch gut, dass für jedes Alter etwas angeboten wird. Wessen Herz fürs Tanzen schlägt, der kann sich entfalten und wenn er will, kann er dann bei den unterschiedlichsten Veranstaltungen oder Turnieren zeigen, was er drauf hat.“

Als Trainerin ist Alla sehr erfolgreich. Auch ihre Jugendarbeit ist beispielhaft. Insgesamt hat sie dem Deutschen Verband 42 Deutsche Meisterpaare übergeben. Alla und Dirk Bastert agieren weltweit. Alla trainiert viele internationale Paare – von Kindern, Jugendlichen bis Professionals und Senioren – unabhängig von der Nationalität. „Und auch da geht es mir an erster Stelle um die Menschlichkeit“, sagt Alla. Jeder solle selbst entscheiden können, was besser zu ihm passt: eine sportliche oder eine künstlerische Richtung. Und jeder solle sich Zeit nehmen, um sich als Paar zu festigen und zu entwickeln. Alla wünscht sich das Tanzen mit Seele – ehrlich und authentisch. Sie liebt schöne Details, und deswegen sei Tanzen auf höherem Level etwas Feines und passe zu der Persönlichkeit, sei also vom Charakter her komplett individualistisch. Die Meistertänzerin: „Es gibt unterschiedliches Empfinden und daher viele Möglichkei-

ten, auf technisch sauberer Basis einen eigenen Stil und seine künstlerische Note zu entfalten. Tanzen wird zu etwas Besonderem, wenn man nichts nachmacht, sondern den Moment lebt und ihn liebt. Man blendet alles andere aus - dann entsteht eine Art Tanz-Kunst. Sich mit Hilfe des Tanzes nur körperlich zu Musik auszupowern ist nicht schlecht, doch das berührt mich nicht. Wenn man aber in der Lage ist, mit der Musik und seinem Partner im Tanz zu verschmelzen - das ist schon eine höhere Kunst.“ Sie findet es schade, wenn nicht ausgereifte Tänzer komplizierte Choreografien absolvieren, statt die Zeit in die eigene tänzerische Entwicklung zu stecken und solche Fähigkeiten wie Balance oder mittels des Körpers Musik zu tanzen dadurch auf der Strecke bleiben.

Alla hat sich 2023 fast ein dreiviertel Jahr „Tanzpause“ genommen: „Kurz die Bremse zu ziehen, stehen zu bleiben und sich zu hinterfragen - ist es immer noch das, wofür du brennst?“ Sie hat sich vielfach weitergebildet. Mittlerweile ist sie ein ausgereifter und sehr gefragter Coach und Mediator, hat zudem einen pädagogischen Abschluss und besitzt auch ein Design-Diplom. Doch nur im Sitzen zu arbeiten ist nichts für Alla. Also treibt es sie immer wieder zurück auf das Tanzparkett, wo sie leidenschaftlich arbeitet:

„Wenn man gute Musik hört, dann ist Leben in dir. Man sollte den Tanz genießen – genießen, dass man etwas darf, was man schön findet und gerne macht. Manchmal ist das nur eine gewisse energetische Verbindung, die Tänzer herstellen können, manchmal ist das ein Berühren der Hände, das sehr viel Qualität verrät. Ein guter Tänzer lässt uns seine Empfindungen mitfühlen und miterleben. Und später als Trainer gibst du diese Tools auf unterschiedlichen Ebenen an deine Schüler weiter.“

Tanzen entwickelt sich immer und immer weiter. Alla sieht darin die Freiheit, etwas Neues und etwas Altes in Einklang zu bringen. Auch die unterschiedlichen Elemente aus allen möglichen Tanzrichtungen überall auf der Welt, ob Ballett, Hip-Hop, Modern, Bachata oder was auch immer, sind ihr sehr willkommen: „Stilvoll sollte es immer sein und mit einer sehr starken persönlichen Note – authentisch eben.“ Keiner weiß, was genau auf uns morgen wartet. Aber zu jedem Zeitpunkt liegt es an uns, ob wir einander mit viel Respekt begegnen können. Für eine solche Zukunft des Tanzens braucht es unabhängige Menschen, solche eben wie Alla Bastert-Tkachenko. ■

Ute FISCHBACH-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





It's more than just images...
it's a window into
personal artists moments
