

BALLETT  
ZÜRICH



# EMERGENCE

BEGLEITMATERIALIEN  
FÜR DEN UNTERRICHT

# Inhalt

|   |    |
|---|----|
| Besetzung Emergence   | 4  |
| Vorbemerkungen  | 5  |
| Portrait Ballett Zürich   | 6  |
| Einführung  | 6  |
| Crystal Pites Anmerkungen zu Emergence  | 8  |
| Die Forscherin  | 10 |
| Portrait der kanadischen Choreografin Crystal Pite  |    |
| Lebenslauf Crystal Pite   | 14 |
| Lebenslauf Owen Belton – Musik  | 14 |
| Sol León/Paul Lightfoot – Speak for Yourself  | 15 |
| Die Stille gehört zur Musik   | 16 |
| Ein Gespräch mit Sol León und Paul Lightfoot über ihre Choreografie <i>Speak for Yourself</i> |    |
| Lebensläufe Sol León und Paul Lightfoot   | 19 |
| Musik zu Speak for Yourself   | 20 |
| Johann Sebastian Bach (1685–1750)   | 20 |
| Steve Reich (*1936)   | 21 |
| Jede Vorstellung ist wie das erste Mal  | 23 |
| Ein Gespräch mit der Solistin Elena Vostrotina  |    |

|   |    |
|---|----|
| Ideen für den Unterricht  | 27 |
| Was ist zeitgenössischer Tanz?  | 27 |
| Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen                          | 30 |
| Fokus-Spiel   | 32 |
| Kinesphäre  | 33 |
| Non-verbale Kommunikation   | 36 |
| Schreibe deine Kritik des Balletts  | 37 |
| Kleines Tanzlexikon   | 39 |
| Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne |    |
| Merkblatt   | 43 |
| Zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich                                |    |
| Literatur, Musik, Links und Quellenangaben                                | 44 |

# Emergence

Choreografien von Sol León / Paul Lightfoot und Crystal Pite

Premiere: 13. Januar 2018

## Speak for Yourself

|  |  |
|--|--|
| Choreografie                           | Sol León und Paul Lightfoot  |
| Musik                                  | Johann Sebastian Bach, Steve Reich   |
| Bühnenbild und Kostüme                 | Sol León und Paul Lightfoot  |
| Lichtgestaltung/technische Einrichtung | Tom Bevoort  |
| Einstudierung                          | Stefan Žeromski  |
| Uraufführung                           | Nederlands Dans Theater, 1999  |
| Tänzer/innen                           | Yen Han, Anna Khamzina, Elena Vostrotina,<br>Matthew Knight, Jan Casier, Wei Chen,<br>Tigran Mkrtchyan, William Moore, Daniel Mulligan |

## Emergence

|                 |                                  |
|-----------------|----------------------------------|
| Choreografie    | Crystal Pite                     |
| Musik           | Owen Belton                      |
| Bühne           | Jay Gower Taylor                 |
| Kostüme         | Linda Chow                       |
| Lichtgestaltung | Alan Brodie                      |
| Einstudierung   | Eric Beauchesne, Hope Muir       |
| Uraufführung    | National Ballet of Canada, 2009  |
| Tänzer/innen    | Ballett Zürich<br>Junior Ballett |

|                |  |
|----------------|--|
| Ballettmeister | Jean-François Boisson<br>Eva Dewaele<br>Daniel Otrevel |
| Korrepetitoren | Christophe Barwinek<br>Luigi Largo                     |

# Vorbemerkungen

Mit *Emergence* von Crystal Pite und *Speak for Yourself* von Sol León und Paul Lightfoot präsentiert das Ballett Zürich in diesem Doppelabend zwei ausgesprochen spannende Choreografien.

Zum ersten Mal zeigt das Ballett Zürich ein Stück von Crystal Pite. Die 1970 geborene Kanadierin zählt zu den gefragtesten Choreografinnen der Gegenwart. Ihre Choreografien kennen Kraft ebenso wie Weichheit, fließende und abgehackte Bewegungen, sanftes Zusammenspiel der Tänzer ebenso wie abruptes Aufeinanderprallen. Ihre preisgekrönte Stück *Emergence* ist 2009 für das National Ballet of Canada entstanden und verbindet die hierarchische Welt des klassischen Balletts mit der wuselnden Energie eines Bienenschwarms.

Beim Ballett Zürich hat das Choreografen-Duo Sol León und Paul Lightfoot bereits mit zwei Stücken – dem hochexplosiven *Skew-Whiff* und dem verrästelten *Sleight of Hand* – für Furore gesorgt. Nicht weniger spektakulär ist die 1999 entstandene Choreografie *Speak for Yourself*, in der sie sich mit verschiedenen Formen von Dualität beschäftigen. Zu Musik aus Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge und einer minimalistischen Komposition von Steve Reich entspinnt sich ein «alchemistisches» Experiment, in dessen Verlauf Feuer, Wasser und Tanz auf magische Weise aufeinandertreffen.

Die vorliegenden Begleitmaterialien zum Ballettabend *Emergence* richten sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülern und Schülerinnen eine Vorstellung des Balletts besuchen. In diesen Materialien finden Sie Hintergrundinformationen zu den zwei Stücken des Ballettabends. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zum Ballettabend *Emergence* haben oder wenn Sie uns Ihre Kritik und Anmerkungen mitteilen möchten, können Sie sich gerne mit mir in Verbindung setzen. Ich freue mich auf Ihre Rückmeldungen und wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern einen anregenden Besuch im Opernhaus Zürich!

Kontakt:

Bettina Holzhausen

Ballettvermittlung | Tanzpädagogik

Mail: [bettina.holzhausen@opernhaus.ch](mailto:bettina.holzhausen@opernhaus.ch)

Tel.: 044 259 58 26

Mobil: 079 745 30 24

[www.opernhaus.ch](http://www.opernhaus.ch)

# Portrait Ballett Zürich

Die grösste professionelle Ballettkompanie der Schweiz wird seit der Saison 2012/13 von Christian Spuck geleitet. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble mit seinen Produktionen nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird regelmässig auch auf internationalen Gastspielen gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Kompanie unter anderem von den Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary und Uwe Scholz geprägt. Der Schweizer Choreograf Heinz Spoerli, Ballettdirektor von 1996 bis 2012, etablierte die Kompanie innerhalb weniger Jahre unter den führenden europäischen Ballettformationen.

Unter Leitung des deutschen Choreografen Christian Spuck pflegt die Kompanie die gewachsenen Traditionen des Ensembles und setzt neue künstlerische Akzente. Mit neuen choreografischen Mitteln wird die traditionsreiche Form des Handlungsballetts weiterentwickelt. Ausserdem widmen sich die Tänzerinnen und Tänzer dem zeitgenössisch-abstrakten Tanz. International renommierte Choreografen wie William Forsythe, Paul Lightfoot, Sol León, Douglas Lee, Martin Schläpfer, Jiří Kylián, Wayne McGregor, Marco Goecke und Mats Ek arbeiten in Zürich und garantieren eine stilistische Vielfalt des choreografischen Repertoires.

Zur Förderung des tänzerischen Nachwuchses wurde 2001 das Junior Ballett ins Leben gerufen. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt erhalten hier die Möglichkeit des betreuten Übergangs von ihrer Ausbildung bis zum Eintritt ins Berufsleben. Im Rahmen eines nicht länger als zwei Jahre währenden Engagements trainieren sie gemeinsam mit den Mitgliedern des Balletts Zürich, tanzen mit ihnen in Vorstellungen des Repertoires sowie in einem eigens für sie zusammengestellten Ballettabend. So sammeln sie die für eine Tänzerlaufbahn nötige Bühnenerfahrung.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Einführungsmatineen, Stückeinführungen, regelmässig stattfindenden Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte.

## Einführung

Mit *Emergence* von Crystal Pite und *Speak for Yourself* von Sol León/Paul Lightfoot präsentiert dieser Doppelaabend zwei ausgesprochen spannende Choreografien. Zum ersten Mal zeigt das Ballett Zürich ein Stück von Crystal Pite. Die 1970 geborene Kanadierin zählt zu den gefragtesten Choreografinnen der Gegenwart. Sie tanzte im Ballet British Columbia und in William Forsythes Ballett Frankfurt. Im kanadischen Vancouver gründete sie später ihre eigene Compagnie «Kidd Pivot», die heute Gast bei allen renommierten Tanzfestivals ist. Crystal Pites Choreografien kennen Kraft ebenso wie Weichheit, fließende und abgehackte Bewegungen, sanftes Zusammenspiel der Tänzer ebenso wie abruptes Aufeinanderprallen. *Emergence* ist 2009 für das National Ballet of Canada entstanden und verbindet die hierarchische Welt des klassischen Balletts mit der wuselnden Energie eines Bienenschwarms. Zu hypnotischen elektronischen Klängen von Owen Belton verwandelt sich die Bühne in *Emergence* in einen geheimnisvollen unterirdischen Bienenstock, in dem die Tänzer wie bizarre, insektenartige Geschöpfe erscheinen.

Sol León und Paul Lightfoot waren Tänzer im traditionsreichen Nederlands Dans Theater, das sie seit vielen Jahren auch als Choreografen nachhaltig prägen. Seit 2011 ist Paul Lightfoot Künstlerischer Leiter der renommierten niederländischen Compagnie. Beim Ballett Zürich hat das Choreografen-Duo bereits mit zwei Stücken – dem hochexplosiven *Skew-Whiff* und dem verrätselnden *Sleight of Hand* – für Furore gesorgt. Nicht weniger spektakulär ist die 1999 entstandene Choreografie *Speak for Yourself*, an deren Beginn Rauch aus dem Rücken eines Tänzers steigt. Zu Musik von Johann Sebastian Bach und Steve Reich entspinnt sich ein «chemisches» Tanzexperiment, in dessen Verlauf Feuer, Wasser und Tanz auf magische Weise aufeinandertreffen.



# Crystal Pites Anmerkungen zu Emergence

Ausgangspunkt für *Emergence* war für mich die Funktionsweise einer Balletttruppe. Ich habe mich gefragt, ob es in der Natur eine Parallele zur hierarchischen Struktur einer Ballettcompagnie gibt und schaute mir den Bienenstock als mögliches Vorbild an. Anstatt von einer kleinen Anzahl von Individuen geführt oder dominiert zu werden, basieren Entscheidungen bei den Bienen auf einer Gruppenleistung. Ein grosser Teil der Bienenvolks steuert Informationen und Meinungen bei, und jedes Individuum, welches an der Diskussion teilnimmt, beurteilt die Situation sachkundig und unabhängig. Die Bienen beteiligen sich an einer Debatte, die lebendig ist und voller Rivalität und die so lange dauert, bis sich die verschiedenen Meinungen angleichen und schliesslich miteinander verbinden. Tatsächlich existiert im Bienenstock weder eine Hierarchie, noch herrscht die Königin. Darüber war ich recht enttäuscht, denn ausser dem Element der Konkurrenz sah ich keine besonderen Parallelen zwischen dem Bienenstock und dem Ballett. Jedenfalls bis ich noch ein wenig tiefer grub: Als "Emergenz" bezeichnet man das Entstehen neuer Strukturen oder Eigenschaften aus dem Zusammenwirken der Elemente in einem komplexen System. Gerade dafür ist Ballett ein hervorragendes Beispiel: eine Serie einfacher physischer Strukturen und Regeln (Technik) vereinigt sich im Individuum (der/dem Tänzer/in) zu einem komplexen Tanz (der Choreografie). Und um den Gedanken einen Schritt weiterzuführen: der einzelne Tänzer oder die Tänzerin trägt zur übergeordneten Struktur der Choreografie bei.

2009 gab das National Ballet of Canada mir den Auftrag für dieses Werk. Für mich war es eine Gelegenheit, Ballett und Balletttänzer ganz neu zu entdecken. Ich dachte darüber nach, wie ein Bienenschwarm sich eine Behausung errichtet, die seiner Form, seinen Fertigkeiten, seinen Bedürfnissen angepasst ist – ein bewusst entwickelter, spezieller Raum, der seinem Körper angepasst ist und seine Arbeit erleichtert. Plötzlich sah ich diese Tänzerinnen und Tänzer und ihr Theater in einem neuen Licht – die Bühne als ein Nest, ein Schutz- und Arbeitsraum, ein Ort des Austausches, aber auch des Business. Wie jedes Unternehmen ist eine Ballettcompagnie weder eine totale Hierarchie noch eine emergente Ordnung – also die von mir angestrebte Struktur, welche allein aufgrund der Interaktion der ihr inwohnenden Elemente entsteht. Auf der schöpferischen Ebe-

3



ne sehe ich eine komplexe Wechselwirkung von beidem: zum einen werde ich als Choreografin von den Tänzern inspiriert, erhalte Informationen und erkenne Grenzen, während die Tänzer die von mir erhaltenen Mitteilungen interpretieren und übersetzen. Für *Emergence* versuchte ich jedoch, ein System zu finden, welches das Stück aus sich heraus entstehen lassen würde. Es stellte sich jedoch schnell heraus, dass 18 Tage für eine Evolution vom Chaos in eine feste Ordnung nicht genügten. Eine Vielzahl äusserer Faktoren (Probenpläne, Budget, Persönlichkeiten, Erwartungen, Verantwortlichkeiten) fügten zudem eine zusätzliche Schicht an Komplexität hinzu, während ich mich selbst in der Situation wiederfand, immer mehr zur leitenden Persönlichkeit zu mutieren und Elemente aus einer zuvor festgelegten Agenda implementieren zu müssen. Letzten Endes konnten wir nur so unseren Plan, bis zur Premiere etwas überzeugendes und Stichthaltiges zu schaffen, realisieren. Trotzdem arbeiten die meisten Choreografen mit dem einen oder anderen generativen System. Damit eine komplexe Choreografie innerhalb einer beschränkten Zeitspanne überhaupt entstehen und fertig werden kann, ist es oft sogar unabdingbar, ein System zu schaffen, welches das Werk selber generiert: zunächst gibt man den Tänzern eine Aufgabe und einige klare Parameter und schaut, was sie damit machen. Das Resultat kann man in Gänze verwenden oder auch nur Teile davon oder es verwerfen. Die ausgewählten Bruchstücke vermischt man neu und gibt sie den Tänzern mit anderen Instruktionen zurück: sie sollen z.B. den Umfang, die Qualität bzw. die Ausrichtung anpassen, die Phrasen neu aufteilen oder anders anordnen. Danach setzt man weitere Teile ein, die einem gelungen scheinen. Die Kunst ist, alle Beteiligten dazu anzuregen, Material beizusteuern, während man selber delegiert, umverteilt, aneignet. Ich verwende generative Systeme, um die Parameter und Bedingungen, die einem Werk von vornherein aufoktroiert sind, aufzubrechen und uns zu ermöglichen, aus den üblichen Bewegungsmustern auszubrechen. Letztlich wünsche ich mir, dass auf diese Weise etwas entsteht, das wunderbar menschlich ist und vor Leben vibriert. Ich wünsche mir, dass dieses Ballett die Klugheit und Schönheit von Emergenz in der Welt der Natur reflektiert. Und ich möchte, dass sowohl der Entstehungsprozess, als auch das Resultat uns an das Wunder von Gemeinschaft und gemeinsamem Schaffen erinnern.



Crystal Pite, 2013, aus dem Programmheft von *Emergence*



## Die Forscherin

### Portrait der kanadischen Choreografin Crystal Pite

Crystal Pite hat am Beispiel der Bienen studiert, wie in der Natur Entscheidungen im Kollektiv getroffen werden, und die Erkenntnisse auf ihr Stück *Emergence* angewendet. Das Naturinteresse ist nur eine Inspirationsquelle dieser faszinierenden Choreografin.

Am Anfang war der interessierte Blick in einen Bienenstock. Das preisgekrönte Stück *Emergence* der kanadischen Choreografin Crystal Pite ist 2009 für das National Ballet of Canada entstanden und widmet sich der Frage, ob die hierarchische Struktur einer klassischen Ballettcompagnie Entsprechungen in der Natur findet. «Zuerst habe ich einen Bienenschwarm als mögliches Modell ins Auge gefasst», sagt Crystal Pite, nachdem sie auf die Schriften eines Verhaltensbiologen und Imkers gestossen war, der Charakteristika der Schwarmintelligenz formuliert und mit Wesensmerkmalen intelligenter kollektiver Lebensformen in Verbindung gebracht hatte. «In der Natur», erklärt die Choreografin, «werden Entscheidungen eher im Kollektiv getroffen, als dass Individuen die Führung übernehmen. Nahezu die gesamte Population trägt mit Informationen zum koordinierten Verhalten bei. Jedes Individuum, das sich an der kollektiven Debatte beteiligt, bringt seine sachkundige und unabhängige Einschätzung ein. Bei den Bienen werden solche Debatten äusserst lebhaft und wetteifernd geführt, bis die Einzelbeiträge zu einer Synthese verschmelzen. Von Hierarchie also keine Spur. Eine Bienenkönigin «regiert» nicht.»

Fasziniert von den kollektiven Entscheidungen der Bienen begann die Choreografin, über Strukturen in der Natur nachzudenken, die den Eindruck erwecken, «ein Wesen, ein Bewusstsein, ein Gehirn» zu sein, und suchte nach Möglichkeiten, sie auf den Tanz zu übertragen. Aber abgesehen vom Element des Konkurrierens erschlossen sich ihr zunächst kaum Parallelen zum reglementierten Kosmos einer Ballettcompagnie. Bis sie noch tiefer in die Materie eintauchte und ihre vielköpfige Compagnie schliesslich dazu brachte, sich als bienengleichen kollektiven Körper zu reflektieren und die Strukturen zu ergründen, die aus einer Vielfalt tänzerischer Interaktionen erwachsen. Jeder einzelne Tänzer trage zur übergeordneten Struktur der Choreografie bei, indem er auf Stimuli in seiner unmittelbaren Umgebung reagiere: «Ich richte meinen Körper an diesen fünf

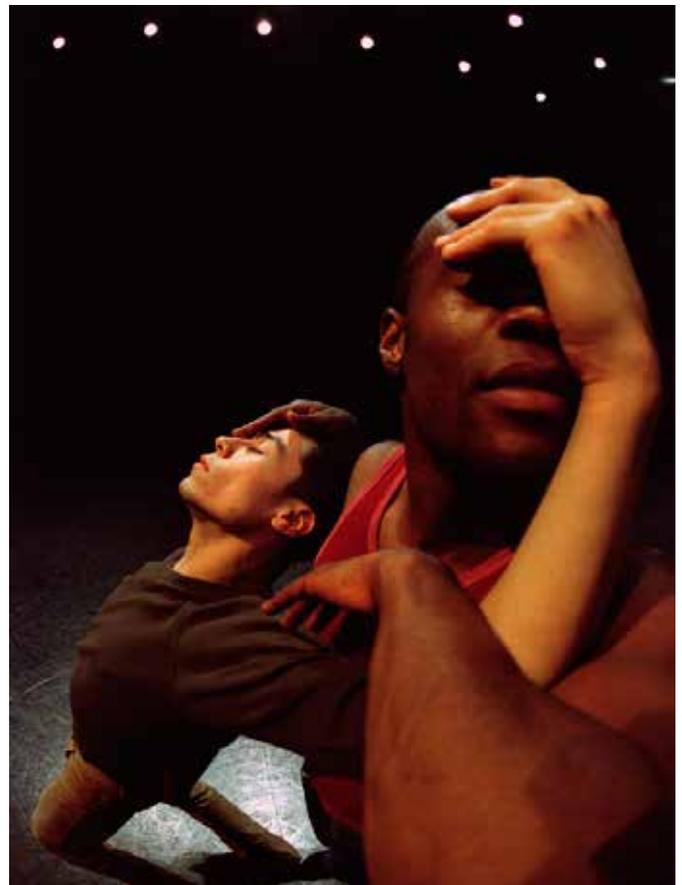
Kollegen aus, schlage jene Richtung ein, löse die Bewegung unseres Systems auf ein bestimmtes musikalisches Signal hin aus und so fort.» So entwickelte sich *Emergence*.

Was ist das für eine eigenwillige, forschungsinteressierte, von kreativer Neugier getriebene Choreografin, die die internationale Tanzszene in den zurückliegenden Jahren mit mehr als vierzig Auftrags arbeiten wie im Sturm erobert hat – von Vancouver bis Frankfurt, vom Londoner Sadler's Wells Theatre bis zum Nederlands Dance Theater in Den Haag? Die Kanadierin Crystal Pite ist eine Künstlerin von hoher Intelligenz und einem schier unerschöpflichen Erfindungsreichtum. Ihre klassische Ausbildung hat sie mit der frei formulierten Bewegungssprache einer veritablen Improvisationskünstlerin verbunden. Ihre Arbeiten kreisen stets um das Wesen des Menschlichen, und das verleiht ihren Stücken eine lebendige, emotionale, nicht selten komische Dimension. Überbordende Lust an der Bewegung und die Entschlossenheit, ihre Zuschauer in Staunen zu versetzen, prägen ihr Œuvre. Beglückt lässt Crystal Pite tanzen, beglückt tanzt sie selbst und berührt ihr Publikum mit einer Ästhetik, die in der sensiblen Schweben zwischen Intellekt und Sinnlichkeit oszilliert – immer auf dem schmalen Grat zwischen der Erfüllung und dem bewussten Unterlaufen der Erwartungen, die an den Tanz herangetragen werden. Die meisten ihrer schöpferischen Visionen hat sie mit «Kidd Pivot», ihrer eigenen Compagnie, in Vancouver Gestalt werden lassen. Im Januar bringt sie nun ihr Erfolgsstück *Emergence* mit dem Ballett Zürich zur Premiere.

Als Vierjährige begann Crystal Pite mit erstem Tanztraining am Pacific Dance Centre, einer Privatakademie in Victoria, British Columbia. Ihre Lehrerinnen dort nennt sie «wunderbare Mentorinnen, die meinem Training eine ganz persönliche Note gaben. Kein Vergleich mit den bunheads, den perfektionistischen Ballettlehrerinnen mit strengem Dutt, die an den grossen Schulen für die jeweilige Mutterkompanie Tänzerinnen und Tänzer nach Mass heranzüchten.» Pite lernt diverse Tanzstile, neben dem klassischen Ballett auch Stepp, Jazz und Musical-Tanz inklusive Gesang. Mit 17 Jahren geht sie beim Ballet British Columbia in die Lehre, wo Compagniechef John Alleyne massgeblich ihre Weiterentwicklung fördert. «Seinem Einfluss ist es zu verdanken», sagt sie, «dass ich athletischere und aggressivere Herangehensweisen ausprobiert habe, ein Aspekt meiner Arbeit, den ich bis heute auf Alleyne zurückführe.»

1990 kommt dann William Forsythe nach Kanada, um sein Stück *In the Middle, Somewhat Elevated* einzustudieren, und zwei Jahre später besucht auch der Frankfurter Forsythe-Tänzer Michael Schumacher die Compagnie, seinerseits mit einem Forsythe-Stück im Gepäck – *The Vile Parody of Address*. Nach diesen künstlerischen Begegnungen wirft Pite ihre Sichtweisen und Überzeugungen komplett über den Haufen. Noch nie habe sie jemanden tanzen gesehen, der den Raum um seinen Körper so eindrucksvoll nutze wie Schumacher. «Seine Bewegungen wirkten unvergleichlich dreidimensional!» Pite ist fasziniert von Schumachers Fertigkeit, verschiedene Teile seines Körpers mit unterschiedlichem Timing zum Einsatz zu bringen. Sie will das selbst lernen. Also meldet sie sich für die Auditions beim Ballett Frankfurt an und kehrt Kanada 1996 den Rücken, um bei Forsythes Compagnie anzuheuern. Fünf Jahre im damals sicheren und finanziell gut ausgestatteten Hafen von Forsythes zeitgenössischer Ballettcompagnie ändern Crystal Pites Welt: Sie lernt unter der Ägide des US-Amerikaners neue Konzepte bezüglich Technik, Struktur und Inhalt kennen und auch Forsythes Meriten als Coach und Choreograf schätzen: «Zu den wichtigsten Dingen, die ich von Bill lernte, gehört das Loslassen von Ideen. Sie zu verwerfen, wenn sie sich als nicht stückdienlich erweisen, auch wenn sie ursprünglich impulsgebend waren.» Weichenstellend wird für sie auch Forsythes radikaler Zugriff auf den Zeitrahmen einer Choreografie. Gegen Ende ihres Deutschlandaufenthaltes wird ihr Wunsch, Choreografin zu werden, stärker. Gleichzeitig wächst ihr Heimweh.

Crystal Pite gründet 2001 im kanadischen Vancouver ihre eigene Compagnie «Kidd Pivot» mit dem Anspruch, die Grenzen des Tanzes in Verbindung mit Musik, Text und Design zu hinter-



Tänzer von Kidd Pivot  
in *Lost Action*, 2006  
Foto: Chris Randle

fragen und neu zu ziehen. «Kidd Pivot» wird zum Ensemble, mit dem sie sich ihrem eigenen Tanzschaffen widmet und systematisch ihre bisherigen ästhetischen Positionen reflektiert und neu denkt. Eine ihrer bejubelten Kreationen aus jener Zeit, *Lost Action* von 2006, befasst sich auf fesselnde Weise mit dem ephemeren Wesen des Tanzens, der Metapher des verschwindenden Körpers sowie der kriegerischen Auseinandersetzung des Menschen. Tod und Verhängnis, Verlust und Gedächtnis werden zu Schlüsselmotiven. Konzipiert für vier Männer und drei Frauen (Pite selbst tanzte damals im eigenen Stück mit), experimentiert *Lost Action* zudem mit theatralischen Elementen. «Die Tänzer trugen Parkas, Alltagskleidung und Strassenschuhe und tanzten auf einem roten Boden unter nervösen Lichteffekten inklusive Stroboskop», erinnert sich Pite. Der in Vancouver ansässige, elektronisch arbeitende Komponist Owen Belton, über Jahre ein bewährter kreativer Mitstreiter Pites, mixte Aufnahmen diverser akustischer Instrumente mit Soundeffekten und schuf vielschichtig gesampelte Klanglandschaften aus Stimmen, Glockenklängen, Ukulele, Klavier und Gitarre, Sprechtexten und Pistolenschüssen.

Crystal Pite erläutert, wie stark sie damals, in ihrer Arbeit an *Lost Action*, von der Gewalt der Strasse und der Hip-Hop-Kultur beeinflusst war: «Ich wollte mich und meine Tänzer wirklich herausfordern und bewegungstechnisch ans Limit gehen. Es ging mir darum, auf jede lyrische Anmutung zu verzichten und stattdessen die aggressiven Impulse anzuzapfen, die mir einst John Alleyne nähergebracht hatte.» In *Dark Matters* (2009) wiederum balanciert Pite auf dem schmalen Grat zwischen dem Leben, wie es uns vertraut ist, und seiner Gefährdung. Unter dem akuten Eindruck von Umweltkatastrophen und der existenziellen Gefährdung unseres Planeten schmiedet Pite mit ihrer weit ausgreifenden Vorstellungskraft einen wirkmächtigen Zweiakter: Auf eine dramatische, mittels Puppen erzählte Fabel um die Themen Schöpfung und Zerstörung folgt ein reiner Tanzteil, der die subtilen Konflikte beleuchtet, welche jedwedem Akt der Manipulation innewohnen.

Zu Crystal Pites aussergewöhnlichem dramatischen Fingerspitzengefühl und dem spontanen Zugriff auf ihr jeweiliges Sujet gesellt sich als kreative Energie eine für die Choreografin typische enge persönliche Verbundenheit mit ihrem Ensemble. Gemeinsam entwickeln die Tänzerinnen und

7





Vogelschwarm (Stare)  
© fotocommunity.de

Tänzer von «Kidd Pivot» in der Ausgestaltung von Pites choreografischen Vorgaben immerzu neue Konzepte und Bewegungsmuster. Pites Tanzstil fordert äusserste Wachsamkeit von den Performern. Es geht um ein schonungsloses Sich-Einlassen, das im Zusammenspiel mit Beltons Soundscapes das Publikum unmittelbar in Bann schlägt und bei ihm körperliche Reaktionen auslösen will: «Ich ermuntere die Zuschauer dazu, sich von der Physikalität der Tänzer zu einer persönlichen Reise durch alle Höhen und Tiefen des Bühnengeschehens inspirieren zu lassen.»

Stellt man Tänzern ein choreografisches Alphabet zur Verfügung, dazu Parameter und Möglichkeiten, die ihnen bei der Produktion bestimmter choreografischer Phrasen behilflich sind, so beginnen sie, an sich zu arbeiten. Nicht anders war es bei «Kidd Pivot», wenn Crystal Pite die Einfälle ihrer Tänzer schliesslich zu neuen, meist komplexen Bewegungsmustern zusammenführt. Ihre Arbeit, das hat sie wiederholt betont, ist von dem Versuch geleitet, einem individuellen Wesen in der Natur sowie seiner Eingliederung in einen grösseren Zusammenhang oder ein Ökosystem nachzuspüren. Unlängst hat Pite in einem Interview auch die Dynamik von Vogelschwärmen als Sinnbild für ihr Anliegen herangezogen. Dabei obliege es dem einzelnen Vogel, «sich, allgemein ausgedrückt, in Raum und Richtung am Schwarm zu orientieren. Allein diese simple Anforderung an den einzelnen Vogel genügt, jene unglaublichen skulpturalen Schwarm-Strukturen entstehen zu lassen, die, fliessend wie Wasser, immer neue Form annehmen.» Crystal Pite ist überzeugt davon, dass der Mensch dem Phänomen der Synchronizität eine grundlegende Sympathie entgegenbringt, ebenso wie der Vorstellung, sich mit einem grösseren Ganzen zu verbinden: «Als wären wir seit jeher voneinander getrennt und würden nun eine Einheit herstellen, die uns plötzlich ganz vertraut und wahrhaftig vorkommt.»

Im Zusammenspiel von Kraftaufwand und nuancierter Kunstfertigkeit strebt Crystal Pite als Choreografin laut eigener Aussage danach, «etwas in seiner Menschlichkeit Schönes sichtbar werden zu lassen, das von vibrierendem Leben erfüllt ist». Mit Recht bezeichnet sie sich selbst als eine quicklebendige Performance-Strategin, die Aufsehen erregen will. Pites Kreationen sind von grosser Originalität, verströmen Komik und lassen zuweilen eine nachgerade unheimliche Begabung bei der Überführung abstrakter Ideen in plastisch-lebhafte Körperlichkeit erkennen. In ihren grösser dimensionierten Werken verschmilzt die geheimnisvoll-intime Ergründung von Körper und Geist mit Pites Begeisterung für das Spannungsfeld zwischen Beobachtbarem und Verborgenen. Mehr noch: Ihre Arbeit *Emergence* reflektiert das Bestreben einer leidenschaftlichen Choreografin, ihrem Publikum das Wunder von gemeinschaftlichem Zusammenwirken am eigenen Leib erfahrbar zu machen.

Text: Philip Szporer, aus dem Englischen von Marc Staudacher (MAG 54)

## Lebenslauf Crystal Pite

Crystal Pite ist eine der gefragtesten Choreografinnen der Gegenwart. Die gebürtige Kanadierin tanzte im Ballet British Columbia und in William Forsythes Ballett Frankfurt. Seit ihrem professionellen Debüt als Choreografin, 1990 beim Ballet British Columbia, entstanden Stücke für über 40 renommierte Compagnien, u.a. für das Nederlands Dans Theater, das Ballett Frankfurt, das National Ballett Ballett of Canada, Les Ballets Jazz de Montréal (Choreographer in Residence, 2001-2004), das Cedar Lake Contemporary Ballet, das Ballet British Columbia und das Ballett der Opéra de Paris. Sie ist Associate Choreographer des Nederlands Dans Theaters und Associate Dance Artist am Cananada's National Arts Center. 2013 wurde sie zum Associate Artist des Londoner Sadler's Wells Theatre ernannt. 2002 gründete Crystal Pite in Vancouver ihre eigene Compagnie Kidd Pivot, die zu einem unverwechselbaren Stil gefunden hat. Klassische Tanzelemente verbinden sich mit einer komplexen improvisatorischen Freiheit, gepaart mit einer starken theatralischen

Sensibilität voller Humor und Fantasie. Stücke wie *Dark Matters* und *Lost Action* waren international auf vielen Tourneen zu sehen. Im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt/Main hatte die Compagnie von 2010-2012 eine Residenz, dort entstanden mit *The You Show* und *The Tempest Replica* zwei weitere international gefeierte Stücke. 2015 hatte *Betroffenheit*, eine Koproduktion mit dem Autor und Schauspieler Jonathon Young und dem Electric Company Theatre, Premiere. Crystal Pite wurde mit vielen Auszeichnungen geehrt, u.a. mit dem Jessie Richardson Theatre Award, dem Dora Mavor Moore Award, dem Govenor General of Canada's Performing Arts Award, dem Lola Award, dem Jacqueline Lemieux Prize und dem Laurence Olivier Award. Mit *Emergence* ist sie erstmals beim Ballett Zürich zu Gast.

Link: [www.kiddpivot.org](http://www.kiddpivot.org)



## Lebenslauf Owen Belton – Musik

Der kanadische Komponist Owen Belton lebt in Vancouver. Er studierte Fine and Performing Arts an der Simon Fraser University sowie Akustik und Computer Music Composition bei Owen Underhill und Barry Truax. Seit 1994 komponiert er Ballettmusik. Damals schrieb er *Shapes of A Passing* für Crystal Pite und das Ballet Jorgen in Toronto. Es folgten zahlreiche Werke für internationale Ballettcompagnien wie Kidd Pivot, das Kanadische Nationalballett, das Nederlands Dans Theater, das Cullberg Ballet, das Ballett Nürnberg, das Oregon Ballet Theatre und die Compagnie „420 People“ in Prag. Darüber hinaus entstanden Sounddesigns und Kompositionen für Theater. Ausserdem schrieb er die Musik zu diversen Fernseh- und Kurzfilmproduktionen. Für seine Musik zu *Emergence* wurde Owen Belton 2009 mit dem kanadischen Dora Mavor Moore Award für die beste Ballettpartitur ausgezeichnet.

Link: [www.owenbelton.com](http://www.owenbelton.com)

# Sol León / Paul Lightfoot – Speak for Yourself

*Himmel und Erde werden sich vereinigen,  
ein ganz weicher Regen wird niedergehen,  
und die Menschen brauchen keine  
Anweisungen mehr:  
alles ist von sich aus in Ordnung.*

Aus dem «Tao-Te-King» des Lao Tse, 32. Kapitel

*Was du verkleinern willst,  
musst du erst strecken;  
was du schwächen willst,  
musst du erst stärken;  
was du aufgeben willst,  
musst du erst aufbauen;  
wo du nehmen willst,  
musst du erst geben.  
das nennt man klares Erkennen:  
das Weiche und Schwache  
wird das Harte und Starke besiegen.*

Aus dem «Tao-Te-King» des Lao Tse, 36. Kapitel

Mit *Speak for Yourself* zeigt das Ballett Zürich nach den gefeierten Stücken *Skew-Whiff* und *Sleight of Hand* eine weitere Choreografie von Sol León und Paul Lightfoot. Seit 2011 teilen sie sich die Künstlerische Leitung des traditionsreichen

Nederlands Dans Theaters, dem sie lange Zeit selbst als Tänzer angehörten und dessen Profil sie mit mittlerweile über fünfzig Stücken heute selbst entscheidend prägen. Daabei lassen sie Raum für das vielgestaltige Repertoire, das Choreografen wie Jiří Kylián und Hans van Manen für die Compagnie geschaffen haben, und geben gleichzeitig einer neuen Generation von Choreografen die Chance, mit einer der besten zeitgenössischen Compagnien der Welt kreativ tätig zu sein.

In ihren Kreationen arbeiten die beiden Choreografen tatsächlich in allen Aspekten zusammen – beim Finden der Bewegungen und Schritte, bei der Dramaturgie, bei Kostümen, Bühnenbild und Licht. Eine drängende Intensität der Bewegung kennzeichnet ihre verrästelten Stücke, deren Titel fast sämtlich mit dem Buchstaben *S* beginnen und denen oft eine geheimnisvolle Theatralik innewohnt. *Speak for Yourself* wurde 1999 beim Nederlands Dans Theater uraufgeführt und ist der gemeinsamen Tochter Saura gewidmet, 2003 entstand eine neue Fassung für ein Gastspiel des NDT an der Pariser Oper. Abstrakter als in vielen ihrer Stücke, beleuchten Sol León und Paul Lightfoot in dieser Choreografie verschiedene Formen von Dualität. Zu Musik aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* und einer minimalistischen Komposition von Steve Reich entspinnt sich ein «alchemistisches» Experiment, in dessen Verlauf Feuer, Wasser und Tanz auf magische Weise aufeinandertreffen.



10

# Die Stille gehört zur Musik

Ein Gespräch mit Sol León und Paul Lightfoot über ihre Choreografie *Speak for Yourself*

11



**Sol und Paul, mit *Speak for Yourself* zeigt das Ballett Zürich ein Stück, das ihr bereits 1999 für das Nederlands Dans Theater kreiert habt. Wieso liegt euch das Stück bis heute am Herzen?**

SL: *Speak for Yourself* besitzt für mich eine Brückenfunktion. Unsere Tochter Saura war damals gerade auf die Welt gekommen. Wir sind Eltern geworden, und das hat vieles in unserem Leben verändert. Man wird zu einem anderen Menschen, weil viele Dinge plötzlich eine völlig neue Bedeutung erhalten. Jetzt, wo wir erneut an dieser Choreografie arbeiten, möchte ich manches ein bisschen verfeinern und beruhigen, aber ansonsten ist es für mich auch aus der zeitlichen Distanz von fast zwanzig Jahren ein schönes Stück.

PL: Obwohl die Choreografie bereits 1999 entstanden ist, fühlt sie sich für mich überhaupt nicht gealtert an. *Speak for Yourself* ist abstrakter als die meisten unserer Stücke. Dramatik und theatralische Effekte spielen eine untergeordnete Rolle. Vielmehr geht es um choreografische Elemente, die uns damals beschäftigt haben. Insofern ist *Speak for Yourself* für mich vor allem eine Studie über Stil. Ich freu mich, dass wir das Stück jetzt an eine neue Tänzergeneration weitergeben.

**Auf eindrucksvolle Weise treffen in *Speak for Yourself* Feuer und Wasser aufeinander. Der Rauch, der aus dem Rücken eines Tänzers aufsteigt, breitet sich über die gesamte Bühne aus und wird erst im zweiten Teil des Stücks von feinem Sprühregen vertrieben. Gab es einen biografischen Hintergrund für diese Konstellation?**

PL: Damals waren wir als Choreografen körperlich und emotional extrem angespannt. Immer am Anschlag, was sich auch in unserer choreografischen Sprache in Form von Tempo, Hektik und Geschäftigkeit niedergeschlagen hat. Der Einsatz von Wasser in einem Ballett verlangte uns plötzlich eine viele grössere Sensibilität und grosse Vorsicht ab. Wir haben den Regen also nicht in erster Linie wegen seiner Schönheit oder Symbolik verwendet, sondern ihn als etwas eingesetzt, das uns erdet und ruhiger macht. Das Wasser wirkte wie ein Katalysator. Zum ersten Mal zog Ruhe in eine Choreografie ein. Der grössere Teil des Stücks ist im Wasser angesiedelt. Nach dem Tumult des Anfangs, wirkt er besänftigend und erlösend. Plötzlich ist Atmen wieder möglich.

**Wäre möglicherweise auch ein Verzicht auf das Feuer denkbar gewesen?**

SL: Ich glaube nicht. Feuer war eine gute Metapher für meine damalige Situation als Tänzerin und Choreografin. Auch in unserer Beziehung hat es oft geraucht. Aus der Distanz weiss ich heute, dass es das Wasser als Klarheit bringenden Gegenpol brauchte. Nur so stellt sich ein Gleichgewicht ein. Wir brauchten Zeit, um uns darüber klar zu werden, dass wir zwei Persönlichkeiten sind. Jeder mit seiner eigenen Identität. Seine eigene Stimme zu finden, das meint auch der Titel *Speak for Yourself*. **Die Kombination von Feuer und Wasser ist aber wahrscheinlich nicht die Ausgangssituation für ein von wissenschaftlicher Neugier inspiriertes Experiment ...**

SL: Überhaupt nicht. Alchemie ist wohl der treffendere Begriff. Es geht um die Dualität dieser zwei

Elemente. Die entgegengesetzt sind und sich ausschliessen, aber sich gleichzeitig auch gegenseitig brauchen und ergänzen.

PL: In den alten Alchemiebüchern spielen die Elemente Schwefel und Quecksilber eine zentrale Rolle. Das Feuer ist Schwefel, und das Quecksilber ist eher flüssig. Da kommt man dann schnell zu den Geschlechtern: Feuer gilt als das männlich destruktive Element, Wasser wird mit Weiblichkeit und Kreativität verbunden. Man kann das unterschiedlich betrachten. Man muss die Felder abbrennen, aber man muss sie auch bewässern, damit sie blühen.

**Warum ist eure Musikauswahl gerade auf Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* gefallen?**

PL: Die *Kunst der Fuge* ist eines der bedeutendsten Werke von Johann Sebastian Bach. Durch seinen Tod ist es unvollendet geblieben. Die letzte Fuge hat Bach nicht fertig komponiert, sie bricht einfach ab und endet in Stille. Das war für uns immer ein aufregender und überraschender Moment, weil man diese Stille nicht als Leere, sondern als absolut erfüllt und als Teil des gesamten Werkkosmos wahrnimmt. Für *Speak for Yourself* haben wir die erste und letzte Fuge in Aufnahmen von drei herausragenden Bach-Interpreten verwendet. Dabei ist es faszinierend zu hören, auf welche unterschiedliche Weise sich Tatjana Nikolajewa, Zoltan Kocsis und Evgeni Koroliov diesen Stücken nähern.

SL: Es war spannend für uns, die männlichen Interpretationen mit einer weiblichen zu kontrastieren. Die Stille nach der letzten Fuge war für mich der inspirierendste Moment. Fast scheint es, als sei sie einkomponiert und beabsichtigt. Auch hier gibt es also eine Dualität. Die Stille gehört zur Musik dazu und steht für die Ewigkeit.

**Überlagert wird Bachs Musik an vielen Stellen von *Come out*, einer der frühen Kompositionen des Amerikaners Steve Reich. Er experimentiert hier mit der sogenannten Phasenverschiebung, einem Grundelement der Minimal Music, und verfremdet in einem Loop einzigen Sprachschnipsel, der aus einer Zeugenaussage in einem Mordprozess gegen eine Gruppe von schwarzen Jugendlichen im Amerika der 60-er Jahre stammt. Damit beginnt das Stück. Welche Rolle spielt es im Gesamtkontext?**

PL: Das ist eine Schicht, die später dazu gekommen ist und nicht zu der erwähnten Dualität gehört. Das Solo am Anfang wurde ursprünglich in Stille getanzt, und erst danach begann die erste Bach-Fuge. Wir wollten das Stück in der Gegenwart verankern und haben gleichzeitig nach einem Kontrast gesucht, um zu zeigen, dass Schönheit und Harmonie von der Realität beeinflusst und unter Umständen gänzlich überdeckt werden. Der Rauch war irgendwie nicht genug. Steve Reichs Stück am Anfang macht das Chaos grösser. Dabei war politische Kontext, in dem *Come out* entstanden ist, für uns in diesem Moment nebensächlich. Wir sind sehr spielerisch mit der Komposition umgegangen. Manchmal verschwindet sie ganz, um dann um so nachhaltiger wiederzukehren.

SL: Ich erinnere mich genau, wie wir 2001 an diesem Stück geprobt haben und plötzlich ein Tänzer ins Studio gestürmt kam, um uns vom Angriff auf die Twin Towers in New York zu berichten.

**Welche Spuren hat dieses die Welt verändernde Ereignis in der Choreografie hinterlassen?**

PL: Wir haben *Speak for Yourself* damals gerade für ein Gastspiel des NDT an der Pariser Oper einstudiert. Die Komposition von Steve Reich war hinzu gekommen, und wir haben ein zweites Solo für den qualmenden Mann choreografiert. Aber das geschah bereits vorher und nicht als eine Reaktion auf die damaligen Ereignisse. Damals haben wir die Probe abgebrochen und sind zum Fernseher gerannt, wo wir die Flugzeuge in die Wolkenkratzer krachen sahen. Der Schock der Realität! Wie nie zuvor ist uns zu Bewusstsein gekommen, wie wichtig Kunst in diesen Zeiten ist und dass sie sich nicht in einem luftleeren Raum ereignet, sondern auf die Umstände ihrer Entstehung reagiert.



**Wie wichtig war *Speak for Yourself* für das Finden eurer choreografischen Signatur?**

PL: Als Tänzer im NDT haben wir über mehrere Jahre mit Choreografen wie Jiří Kylián, Hans van Manen, Mats Ek und William Forsythe gearbeitet. Wir hatten viel Zeit, um in der tänzerischen Auseinandersetzung mit ihren Choreografien zu unserer eigenen choreografischen Handschrift zu finden. In *Speak for Yourself* haben wir uns dieser Sprache versichert und uns fokussiert.

**Wie hat sich eure Art des Zusammenarbeitens in den letzten Jahren verändert?**

SL: Sie ist intensiver geworden. Uns ist klar geworden, dass wir zwei verschiedene Persönlichkeiten sind. Anfänglich funktionierte diese Zusammenarbeit mehr im herkömmlichen Sinne eines Paares. Man ist die Hälfte von etwas und fragt: Was brauchst du? Wie kann ich helfen? Heute nehmen wir uns mehr als Ganzheiten wahr. Wir versuchen, uns gegenseitig Raum zu geben. Aber jeder weiss genau, was er sagen will. Es ist härter, doch gleichzeitig auch viel reicher.

**Unter den insgesamt sechs Männern und drei Frauen nimmt ein Tänzer eine Sonderstellung ein: Seinem Körper entsteigt Rauch, den er durch seine Bewegungen in jeden Winkel der Bühne trägt. Welche Rolle spielt er in eurem Stück?**

SL: Auch wenn er das Stück eröffnet, steht er für das Ende von etwas: Der brennende, ausgebrannte Mensch muss vergehen, um Platz für das Neue zu machen. Nach seinem zweiten energiegeladenen Solo kommt das Wasser. Er ermöglicht das Neue. In den grossen Werken der alten chinesischen Literatur wie z.B. im Yijing, dem Buch der Wandlungen, oder im Tao-Te-King des Lao Tse, wird immer wieder auf diesen Übergang verwiesen. Wir brauchten die beiden Elemente. You can't have your light without your darkness.

**Für euch als Choreografen besitzt das Element Wasser grosses Potential. Welche Herausforderungen und welche Chancen birgt es für die Tänzer?**

PL: Auf einer Bühne im Wasser tänzerisch gefordert zu sein, macht die Tänzer extrem verletzlich. Der nasse Untergrund verweigert ja im ersten Moment seinen tragenden Halt, und plötzlich scheinen die einfachsten Dinge am schwierigsten zu sein. Man ist weit weg von jeder Komfortzone. Aber dann ereignet sich etwas Metaphysisches. Es entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, das nur den Tänzern gehört und das sehr berührend wirken kann.

SL: Ich mag nicht, wenn Tänzer in Routine verfallen. Das Wasser wird zunächst als Bedrohung wahrgenommen, aber es bringt eine Qualität, die mir sehr gefällt. Der Boden wird jeden Abend anders sein. Als Tänzer muss ich damit das jedes Mal neu umgehen. Das funktioniert instinktiv. Wie das Leben selbst: Die Realität kommt von ganz allein dazu. Was man dann sieht, ist eine echte Vorstellung, die in eben diesem Moment entsteht. Verletzlichkeit, Schönheit, Fragilität... davon handelt das Stück.

**Was müssen die Tänzer an Fertigkeiten einbringen, um diesem Stück gerecht zu werden?**

PL: Die Herausforderung liegt darin, das Wesen des Stücks zu erfassen und zu seinen Wurzeln vorzudringen, alle Oberflächlichkeit wegzulassen und seinen Nerv zu treffen. Insofern arbeiten wir im Grunde gerade nicht an der Choreografie, sondern an deren Verinnerlichung.

SL: Uns geht es nicht darum, dass die Tänzer irgendwas nachmachen, was wir ihnen vorsetzen. Die Reproduktion von Schritten ist nicht genug, es braucht Extremität. Wir ermutigen die Tänzer, den Stil des Stücks zu verinnerlichen und mit ihrer persönlichen Energie und ihrer Technik mit Leben zu erfüllen. Uns ist wichtig, persönlich mit den Tänzern zu arbeiten und die Einstudierung nicht allein unseren Assistenten zu überlassen. Aus diesem Grund sind nur wenige unserer Stücke ausserhalb des Nederlands Dans Theaters zu sehen.

Das Gespräch führte Michael Küster, aus dem Programmheft zu *Emergence*

## Lebensläufe Sol León und Paul Lightfoot

**Sol León** ist als Choreografin weltweit gefragt. Sol León wurde im spanischen Cordoba geboren und an der Nationalen Ballettakademie in Madrid ausgebildet. 1987 wurde sie in Den Haag Mitglied des NDT II unter Arlette van Boven. 1989 wechselte sie ins NDT I, wo sie bis bis zum Ende ihrer Tanzlaufbahn im Jahre 2003 in vielen Werken von Jiří Kylián, Hans van Manen, Mats Ek und Ohad Naharin getanzt hat. Seitdem widmet sie sich ganz der Choreografie und ist seit 2012 Künstlerische Beraterin des Nederlands Dans Theaters. Beim Ballett Zürich waren bereits die Choreografien *Sleight of Hand* (2013) und *Skew-Whiff* (2004/2015) von Sol León/Paul Lightfoot zu sehen.

**Paul Lightfoot** stammt aus Kingsley (England) und absolvierte seine tänzerische Ausbildung an der Royal Ballet School in London. Seit September 2011 ist er Künstlerischer Direktor des Nederlands Dans Theaters, dem er seit 1985 zunächst als Tänzer und heute als Choreograf verbunden ist. Seit 1989 choreografieren Paul Lightfoot und Sol León für das NDT, seit 2002 sind sie Hauschoreografen des Ensembles. Bis heute haben sie über 40 Ballette für die Compagnie kreiert, die auf der ganzen Welt gezeigt werden und für die sie zahlreiche Auszeichnungen erhalten haben, u.a. *Seconds*, *SH-Boom*, *Shutters Shut*, *Subject to Change*, *Signing Off* und *Shoot the Moon*. Zu ihren vielen Choreografien gehören u.a. *Seconds*, *SH-Boom*, *Shutters Shut*, *Subject to Change*, *Signing Off* und *Shoot the Moon*, jüngste Arbeiten sind die Ballette *Schubert*, *Some Other Time*, *Short Time Together*, *Shut Eye*, *Singulière Odyssee* und *Sisters*.



13

# Musik zu Speak for Yourself

## Johann Sebastian Bach (1685–1750)

14



Johann Sebastian Bach, ca. 1715,  
Portrait: Johann Ernst Rentsch der  
Ältere

Johann Sebastian Bach (1685–1750) war ein deutscher Komponist und Orgel- und Klaviervirtuose des Barock. Er gilt heute als einer der bekanntesten und bedeutendsten Musiker. Seine Werke beeinflussten nachfolgende Komponistengenerationen und inspirierten Musikschafter zu zahllosen Bearbeitungen. Zu Lebzeiten wurde Bach als Virtuose, Organist und Orgelinspektor hoch geschätzt, allerdings waren seine Kompositionen nur einem relativ kleinen Kreis von Musikkennern bekannt. Nach Bachs Tod gerieten seine Werke jahrzehntelang in Vergessenheit und wurden kaum noch öffentlich aufgeführt. Erst die Komponisten der Wiener Klassik setzten sich mit Teilen von Bachs Werk auseinander und begannen ab ca. 1830 die Bach-Renaissance in der breiten Öffentlichkeit. Seither gehören seine Werke weltweit zum festen Repertoire der klassischen Musik.

### *Kunst der Fuge, Kontrapunkt Nr. 1 und 14 (1742–50)*

*Die Kunst der Fuge*, Johann Sebastian Bachs Zyklus von vierzehn Fugen und vier Kanons, an dem der Komponist wahrscheinlich von 1742 bis zu seinem Tod arbeitete, bietet bis heute nicht nur Anlass zu Spekulationen, sondern ist auch vielfach Gegenstand von analytischen und musikgeschichtlichen Untersuchungen geworden. Nicht nur hat Bach den Zyklus unvollendet hinterlassen – die letzte Fuge wurde nicht mehr abgeschlossen –, er hat auch keine Hinweise zur von ihm beabsichtigten Reihenfolge der einzelnen Stücke gegeben. Darüber hinaus fehlt auch jede Information dazu, für welches Instrument die Kunst der Fuge überhaupt gedacht ist. Lange Zeit wurde sie daher als theoretisches Werk angesehen, das nicht zur Aufführung bestimmt war. Man nahm an, sie solle die Möglichkeiten des strengen Kontrapunkts umfassend dokumentieren, um damit zu zeigen, «was möglicherweise über ein Fugenthema gemacht werden könne», wie es der erste Bach-Biograf Johann Nikolaus Forkel 1802 formulierte. Obgleich Bach zur Verdeutlichung der kontrapunktischen Struktur die einzelnen Stimmen in Partiturform notiert hat, geht man heute davon aus, dass es sich bei der Kunst der Fuge um ein Werk für Tasteninstrument handelt. Dennoch hat sich auch eine Tradition der Wiedergabe durch unterschiedlichste Instrumentalensembles durchgesetzt, unter denen vor allem das Streichquartett besondere Beliebtheit genießt.

In ihrer Choreografie *Speak for Yourself* verwenden Sol León und Paul Lightfoot die einleitende erste Fuge mit dem Hauptthema sowie die unvollendet gebliebene letzte Fuge. In ihr hat Bach die Töne seines eigenen Namens verwendet, B.A.C.H., und diese als letztes Thema zu den übrigen Themen gefügt, eine neue Variante des Hauptthemas und ein etwas schneller fließendes Thema.

Michael Küster, aus dem Programmheft von Emergence

## Steve Reich (\*1936)

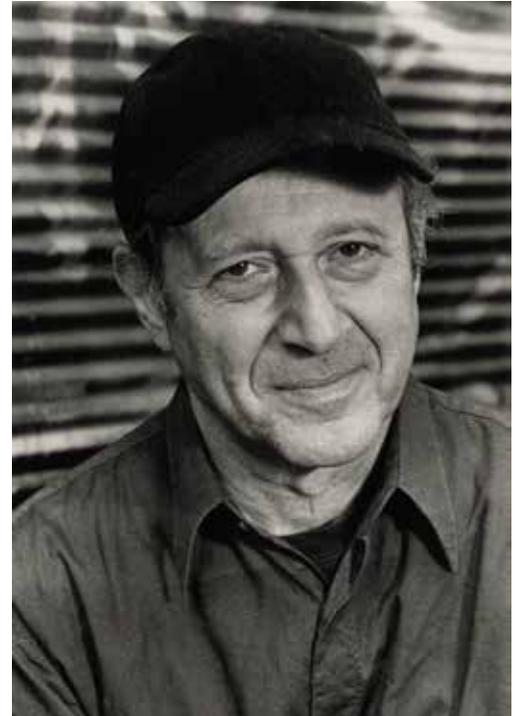
*Es gibt bloss eine Handvoll lebender Komponisten, die zu Recht für sich beanspruchen können, den Verlauf der Musikgeschichte geändert zu haben, und Steve Reich ist einer von ihnen.*

The Guardian

Steve Reich wurde auch schon als «grösster lebender Komponist Amerikas» bezeichnet. Seine Musik hat grossen Einfluss auf Komponisten und Mainstream-Musiker in der ganzen Welt ausgeübt. Steve Reich wurde 1936 in New York City geboren. Er studierte an der renommierten Juilliard School of Music in seiner Heimatstadt sowie am Mills College in Kalifornien. Zu seinen Lehrern gehörten Darius Milhaud und Luciano Berio.

Steve Reich ist ein führender Wegbereiter des Minimalismus. Seine Musik ist bekannt für regelmässigen Puls, Repetition und eine Faszination an Kanons; sie kombiniert strenge Strukturen mit vorwärts treibenden Rhythmen und verführerischer Instrumentalfarbe. Sie umfasst auch Harmonien nicht-westlicher und amerikanischer Volksmusik (insbesondere des Jazz). Seine Werke *Different Trains* und *Musik für 18 Musiker* haben ihm jeweils den Grammy Award eingebracht, und seine Werke der Gattung «dokumentarische Video-Oper» – *The Cave* und *Three Tales* haben die Grenzen des Mediums Oper erweitert. Hinsichtlich sowohl ausgeweiteter Harmonien als auch der Instrumentation ist seine Musik über die Jahre erheblich gewachsen, was in einem Pulitzer-Preis für sein 2007 komponiertes *Double Sextet* mündete.

Aufgeführt wird Reichs Musik von grossen Orchestern und Ensembles überall in der Welt. Eine ganze Reihe bekannter Choreographen wie Anne Teresa de Keersmaeker, Jiri Kylian, Jerome Robbins, Wayne McGregor und Christopher Wheeldon haben Tänze zu seiner Musik kreiert.



Steve Reich

15

16



Steve Reich, 1970er-Jahre, bei einer Live-Performance von *Come out*

### *Phasenverschiebung*

Mitte der 1960er Jahre machte Steve Reich eine folgenschwere Entdeckung: Er stellte fest, dass Tonbandschleifen mit dem exakt gleichen musikalischen Material auf zwei unterschiedlichen Tonbandgeräten, nie genau synchron liefen, sondern allmählich ausser Phase gerieten. Dieser Vorgang einer allmählichen Phasenverschiebung wurde zur Geburtsstunde der sogenannten «Minimal Music» und für Steve Reich zum zentralen kompositorischen Ansatz seines gesamten frühen Schaffens. Die Beobachtung, die er in seinem New Yorker Studio gemacht hatte und die zunächst wie eine bloss technische Spielerei erschien, sollte zu einer der massgeblichen Stilrichtungen der Neuen Musik im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts führen. Aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit diesem Verfahren zählt Steve Reich zu den wichtigsten Vertretern der repetitiven Musik. Reichs Hinwendung zur «Minimal Music» steht im Zusammenhang mit seiner Kritik am sogenannten Serialismus. Bei dieser damals vorherrschenden, sich von Schönbergs Reihentechnik ableitenden Richtung vermisste er die Verbindung zwischen kompositorischem Prozess und hörbarem Ergebnis.

Nachdem Reich seine Phasenverschiebungs-Modelle erfolgreich auf herkömmliche Instrumente übertragen hatte, verzichtete er fortan auf den Einsatz elektronischer Geräte. Die nun folgenden Kompositionen ähneln sich in ihrer Struktur: Zwei oder mehrere Instrumente beginnen zusammen im Unisono. Eine fast unmerkliche Tempodifferenz erzeugt zunehmend rhythmische Verschiebungen, bis nach einiger Zeit alle Instrumente wieder die gleiche Phase erreichen. Daraufhin kann das Geschehen, möglicherweise mit einem veränderten Grundmotiv, von vorn beginnen. Dieses Verfahren differenzierte Reich immer weiter. Durch den Einsatz mehrerer Instrumente erzielte Steve Reich hochkomplexe Gitter aus vielfältigsten rhythmischen Strukturen.

### *Come out, Tonbandkomposition (1966)*

*Come out* war die zweite Komposition, in der Steve Reich mit der Phasenverschiebung von Stimm-aufnahmen experimentierte. Wie für *It's gonna rain* (1965) verwendete er für *Come out* einen Soundschnipsel aus einem Interview. Diesmal arbeitete mit der Stimm-aufnahme von Daniel Hamm, einem der sogenannten *Harlem Six*, der in einer rassistischen Auseinandersetzung (*Little Fruit Stand Riot*, 1964) von der New Yorker Polizei verhaftet wurde. In der Untersuchungshaft wurde Daniel Hamm schwer misshandelt und die Polizei verweigerte ihm ärztliche Versorgung. Er beschloss daher, einen der zahlreichen Blutergüsse an seinem Körper zu öffnen, um ihnen zu zeigen, wie das Blut herausquoll: *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them.*

Den letzten Teil des Satzes, *Come out to show them*, lässt Reich auf zwei Tapes abspielen und langsam im Tempo auseinanderdriften. Zunächst entsteht ein echoartiger Effekt, ehe die Worte dann völlig unverständlich werden und nur die Rhythmik der Sprache übrigbleibt.

Einige Wochen nach der ersten Verhaftung im Zusammenhang mit dem *Little Fruit Stand Riot* wurde Daniel Hamm zusammen mit fünf anderen jungen, schwarzen Männern als Verdächtige eines Mordes an einer weißen Frau erneut festgenommen, und obwohl er unschuldig war, erst nach neun Jahren Haft wieder freigelassen. Die rassistisch motivierte Beschuldigung der sechs Männer (*Harlem Six*), von denen nur einer tatsächlich etwas mit dem Mord zu tun hatte, löste in vielen Städten der USA gewalttätige Unruhen aus.

Steve Reich hatte vom Bürgerrechtsaktivisten Truman Nelson 70 Stunden Interviews bekommen, die er stimmig zusammen schneiden sollte. Den Satz von Daniel Hamm durfte er für seine eigenen Experimente behalten. Reich sagt, dass er für *Come out* ganz bewusst nach einer Schlüsselaussage gesucht hat, die die ganze politische und gesellschaftliche Situation exemplarisch auf den Punkt brachte.

Link: [www.stevereich.com](http://www.stevereich.com)

17



Harlem Riots, 1964  
Foto: Gettyimages

# Jede Vorstellung ist wie das erste Mal

Ein Gespräch mit der Solistin Elena Vostrotina

**Elena, in unserer nächsten Premiere tanzt Du in der Choreografie *Speak for Yourself* von Sol Leon und Paul Lightfoot. Was ist das für ein Stück?**

Zum jetzigen Zeitpunkt ist es schwierig, das Stück zu beschreiben, weil ich es noch nicht vollständig gesehen habe. Es ist eine Art „chemisches Tanzexperiment“, das sich zu Musik von Johann Sebastian Bach und Steve Reich entwickelt. Feuer, Wasser und Tanz treffen auf magische Weise aufeinander. Das Bewegungsmaterial gefällt mir sehr. Das gleiche Gefühl hatte ich schon vor ein paar Jahren, als ich ein anderes Stück von Sol und Paul, die *Swan Songs*, im Kino gesehen habe. Ich erinnere mich genau, wie berührt ich davon war. Etwas in mir hatte sich verändert, als ich damals aus dem Kino kam. Sol Leon und Paul Lightfoot verfügen über eine Art von Emotionalität, die über reinen Tanz und

Choreografie hinausgeht. Dass ich jetzt selber mit den beiden arbeiten darf, freut mich sehr.

**Wo liegen die tänzerischen Herausforderungen?**

Sol Leon und Paul Lightfoot haben ihre ganz eigene Signatur entwickelt, die wesentlich von ihrer Vergangenheit als Tänzer beim Nederlands Dans Theater geprägt ist. Das Weiche und Fließende in den Bewegungen der Arme und Körper erinnert an Jiri Kylián. Dazu kommt eine drängende Intensität. Ich habe in Kyliáns *Bella Figura* getanzt, das war eine echte Herausforderung. Als klassisch ausgebildete Tänzerin ohne Modern Dance-Erfahrung war es für mich gar nicht so einfach, mir diesen NDT-Stil zu erarbeiten. Man muss da ganz an den Anfang zurück und und fast bei Null anfangen, weil man den Körper auf eine ganz andere Weise einsetzt.



18

Auch heute sagt Stefan Žeromski, der *Speak for Yourself* gerade mit uns einstudiert, immer «Softer, softer!».

#### **Wie bist du zum Tanzen gekommen?**

Das war ein ganz natürlicher Prozess. Meine Mutter hat zwanzig Jahre lang im Kirov-Ballett in St. Petersburg, dem heutigen Mariinski-Ballett, getanzt. Ich war bei allen Proben dabei und bin sozusagen im Theater aufgewachsen. Mit Fünf habe ich selbst angefangen zu tanzen, ohne dass mich meine Mutter jedoch zu irgendwas gedrängt hätte. Sie hat mich nie unterrichtet, aber bis heute schätze ich sie als meine strengste Kritikerin. Ich bin dann in die Vaganova-Akademie aufgenommen worden und habe dort nach einem Vorbereitungssemester weitere acht Jahre verbracht. Leitfaden unserer Ausbildung war die nach der Tänzerin und Ballettpädagogin Agrippina Vaganova benannte Vaganova-Methode. Bis heute ist sie weltweit für die Grundlage für die Ausbildung von Tänzerinnen und Tänzern im klassischen Ballett.

#### **Welche Erinnerungen hast du an St. Petersburg, deine Studienjahre und an die Atmosphäre an der Akademie, und wie ging es dann weiter?**

An der Ballettakademie herrschte ein strenges System, das auf den Ehrgeiz der Tänzerinnen gesetzt hat. Man wollte ganz automatisch die Beste sein, um in das Mariinsky-Ballett aufgenommen zu werden. Vielleicht klingt es komisch, aber ich hatte dort nie das Gefühl, etwas zu verpassen und habe nichts vermisst. Heute sehe ich so oft Jugendliche, die nichts mit sich anzufangen wissen. Ich durfte etwas machen, das ich geliebt habe, und dafür haben sich alle Strapazen gelohnt. 2003 wurde ich wirklich Mitglied des Mariinsky-Balletts, dieser riesigen Compagnie mit ihrer beeindruckenden Geschichte und Tradition. Das Arbeiten fing damals erst an. Man musste sich weiterentwickeln, Proben- und Bühnenerfahrungen sammeln und selbst die Verantwortung für sich übernehmen. Es nimmt einen dort keiner an die Hand. In Westeuropa – das habe ich dann später gesehen – geht es entspannter zu, gesünder und wohl auch menschlicher. In St. Petersburg musst du immer Spitze sein, ansonsten steht schon die nächste Ballerina parat. Bis ich von dort weggegangen bin, habe ich nicht darüber nachgedacht. Man war Teil dieses Systems und stellte es nicht in Frage. Später habe ich dann verstanden, dass das alles auch ganz anders funktionieren kann.

#### **2006 hat dich Aaron S. Watkin ins Ballett der Semperoper nach Dresden engagiert, wie kam es dazu?**

Im Leben hat alles seinen tieferen Sinn. Im ersten Mariinski-Jahr stand ein Forsythe-Abend auf dem Programm. Aaron S. Watkin, der zukünftige Ballettchef in Dresden, studierte den Abend damals sein. Er hatte mich in einer Vorstellung sehen, und obwohl ich nicht für die erste Besetzung vorgesehen war, hat er mich dann in seine Probe bestellt. Später habe ich dann auch Forsythe selbst kennengelernt. Als Watkins Einladung an die Semperoper kam, war die Aussicht auf das Forsythe-Repertoire in Dresden einer der wichtigsten Gründe, sie anzunehmen.

#### **Was haben die Stücke von William Forsythe in dir ausgelöst?**

Noch während meines Studiums an der Ballettakademie gastierte die Forsythe Company aus Frankfurt mit *Artefact* in St. Petersburg. Forsythes Frau, die grossartige Dana Caspersen, die Musik von Bach, der Vorhang, der unaufhörlich



hoch und runter ging... die ganze Szenerie in ihrer Einfachheit hatte etwas absolut Bezwingendes für mich. Es wirkte nicht wie eine hundertmal geprobte und getanzte Choreografie, sondern als würde das Ganze in genau diesem Augenblick entstehen. Diese partnerschaftliche Energie zwischen den Tänzern! Das Forsythe-Vokabular in seiner Extremität und Musikalität war etwas für mich nie Dagewesenes.

### **Wie hast du dann den Wechsel nach Dresden erlebt?**

St. Petersburg und Dresden sind Partnerstädte, berühmt für ihre ereignisreiche Geschichte und ihre unglaublichen Kunstschatze. Aber es liegen doch Welten dazwischen. Am Beginn war es sehr schwer für mich. In St. Petersburg hatte ich bei meinen Eltern gewohnt. Von einem Tag auf den anderen war ich plötzlich auf mich allein gestellt und sollte meinen eigenen Weg ins Leben finden. Ich sprach nicht gut Englisch, geschweige denn Deutsch. Unter Tränen habe ich mir von meiner Mutter im Internet-Café erklären lassen, wie man Pasta kocht. Es war einfach alles zu viel. Zum Glück waren noch ein paar andere Marinsky-Tänzer mit mir nach Dresden gewechselt, die mir einen gewissen Halt gegeben haben. Auch im Theater war alles neu. Die Ballettmeister, die Tanzstile. Gleich im ersten Abend tanzten wir Stücke von Kylián, Forsythe und Uwe Scholz, danach kam John Neumeier. Ich musste mich als Tänzerin völlig neu erfinden. Rückblickend war es eine aufregende, tolle Zeit. Von den sechzig Tänzern in Aaron S. Watkins Compagnie waren dreissig neu, und uns Neulinge hat das damals sehr zusammengeschweisst. Wir haben uns gegenseitig geholfen, und daraus sind tolle Freundschaften entstanden. Das Semper Ballett war eine Mischung der unterschiedlichsten Tänzertypen und Nationalitäten mit einer guten Mischung aus klassischem Ballett und zeitgenössischem Tanz.

### **Mit den Pegida-Aufmärschen und hohen Wahlergebnissen für die rechtsgerichtete AfD ist Dresden heute immer wieder in den Schlagzeilen. Wie hast du das Klima dort empfunden?**

Die Semperoper ist ein internationales Haus, an dem eine grosse Offenheit herrscht. Die Ballettcompagnie ist einfach zu international, als dass man sich dort nationalistische Gefühle leisten könnte. Dass die montäglichen Pegida-Demonstrationen anfangs direkt auf dem Platz vor der Oper stattfinden, war eine Belastung für uns alle. Aber man muss das einordnen. In Russland wa-

ren viele Demonstrationen weit grösser und beängstigender als diese Pegida-Aufläufe. Extremismus gibt es leider überall. Gerade in Dresden habe ich viele wunderbare Menschen getroffen, die mir als Russin sehr aufgeschlossen gegenüber getreten sind. Manches hat mich auch an meine Kindheit in Russland erinnert. Diese Fähigkeit der Menschen, die kleinen Dinge des Lebens zu schätzen und auch aus dem Nichts etwas zu erschaffen. Das gibt es heute fast gar nicht mehr.

### **Welche choreografischen und tänzerischen Erfahrungen haben dich geprägt?**

Besonders beeindruckt hat mich die Arbeit mit Mats Ek. Zu sehen, wie er mit Tänzern arbeitet und sie auf magische Weise zu dem Ziel lenkt, das er erreichen möchte, war eine unglaubliche Erfahrung. Das kann nur er! Ansonsten immer wieder Forsythe. Seine Forsythe Company hatte eine Dependance in Dresden-Hellerau, da sind wir zweimal im Jahr hingepilgert. Als Tänzerin selbst in seinen Stücken aufzutreten, ist immer ein grosses Vergnügen. Unter anderem habe ich in *Impressing the Tsar*, *Enigmatic Figure*, *Steptext*, *The Second Detail* und *Approximate Sonata* getanzt. Mehrmals habe ich da erlebt, dass man buchstäblich vergisst, wer man ist, weil man so mit der Bühne, Improvisation und Musik beschäftigt ist. Das habe ich bei keinem anderen Choreografen erlebt. Aber auch den umgekehrten Fall gab es, dass man mehr zu sich selbst kommt und sich neu erspüren kann.

### **Die Odette/Odile in Tschaikowskis *Schwanensee* gilt als deine Paraderolle, die du in vielen unterschiedlichen choreografischen Versionen getanzt hast. Gibt es nach all diesen Erfahrungen ein Vostrotina-Rezept für diese Doppelrolle?**

Nein. Es gibt kein Modell, das für alle Aufführungen passend wäre. Man muss die Rolle jeden Abend neu für sich kreieren. Schliesslich verändert man sich ja auch selbst, und es werden mitunter Dinge wichtig, die man vorher vielleicht als nebensächlich betrachtet hat. Es ist ein Fehler zu glauben, man müsse schon Dagewesenes einfach nur wiederholen und sich einfach nur auf seine tolle Technik verlassen. Gerade für Odette/Odile besteht die Herausforderung darin, dass man die emotionale Projektion für beide Seiten der Rolle zu finden. Ich empfinde *Schwanensee* als das schwierigste Ballett überhaupt. Jede Vorstellung ist wie das erste Mal.



**Bereits in der vorigen Saison warst du hier in Zürich in Alexei Ratmanskys *Schwanensee*-Rekonstruktion zu erleben. Was war das für eine Erfahrung für dich?**

Ich habe mich sofort in Ratmanskys Version verliebt, auch wenn ich mich erst mal daran gewöhnen musste, nicht das zu machen, was ich ganz instinktiv als Tänzerin tun würde. Was sich als Änderung eines winzigen Details ankündigte, erwies sich am Ende des Tages als signifikanter Unterschied. Dennoch fühlte es sich für mich so komplett, so ausgewogen und abgerundet an. Alles hatte seinen tieferen Sinn. Von *Schwanensee* habe ich mehr Fassungen getanzt als von jedem anderen Ballett, und bei manchen hatte ich das Gefühl, dass sie nicht stimmig sind. Anfänglich hatte ich in Ratmanskys Rekonstruktion die Befürchtung, es sei alles zu reduziert für mich. Aber dann begriff ich die Herausforderung, mich durch diesen Stil nicht kleiner oder schwächer zu machen, sondern mich selbst darin zu finden und neue Farben auf meiner tänzerischen Palette zu entdecken. Das war eine grosse Reise, die ich unternehmen musste. Das ist das Tolle am Tänzerberuf: Du darfst dich verwandeln wie ein Chamäleon und dir all diese unterschiedlichen Farben und Stile erarbeiten.

**Dieser *Schwanensee* war der erste Kontakt mit dem Ballett Zürich, dem du jetzt als Erste Solistin angehörst. Warum hast du Dresden verlassen?**

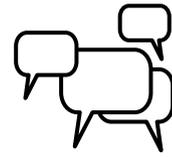
Ich habe mich in Dresden sehr wohl gefühlt. Aber ich hatte immer das Gefühl, dass es irgendwann Zeit für einen Wechsel sein würde. Mich beunruhigte der Gedanke, eines Tages in einer Comfortzone zu landen. Sich einzurichten, sich nur noch wohl zu fühlen – das ist nicht das, was ich suche. Ich brauche die Herausforderung. Und ich kenne mich nach all den Jahren gut genug. Wenn das Gefühl der Bequemlichkeit zu gross wird, muss ich einfach raus!

**Wie bist du in Zürich aufgenommen worden?**

Schon bei *Schwanensee* hatte ich das Gefühl, am richtigen Ort zu sein. Ich fühle mich wohl in der neuen Compagnie. In Christian Spucks *Nussknacker und Mausekönig* tanze ich gerade die Schneekönigin. Es war toll, zum ersten Mal mit ihm als Choreograf zu arbeiten und die geballte Energie meiner Tänzerkollegen zu spüren. Schritt für Schritt erlaufe ich mir Zürich. Ich sitze gern am See. Die russische Kirche und die grosse russische Community in Zürich geben mir ein Heimatgefühl. Obwohl ich es durchaus mag, eine Fremde zu sein, habe ich doch gerade das Gefühl anzukommen. Nach einer Probe kam es neulich wie eine Welle über mich. Es fühlt sich gut an!

Das Gespräch führte Michael Küster (MAG 54)

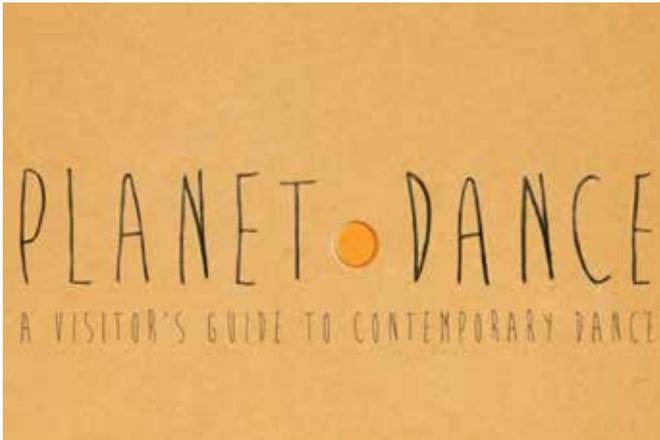
# Ideen für den Unterricht



## Was ist zeitgenössischer Tanz?

|             |  |
|-------------|--|
| Art         | Plenum   |
| Dauer       | 45 – 90 Minuten, kann leicht auf mehrere Lektionen ausgebaut werden  |
| Fach        | Deutsch  |
| Anforderung | Computer mit Internetverbindung und Beamer, Wandtafel oder Flipchart |

21



Als Basis für die Diskussion über Tanz dienen vier kurzen Animationsvideos über zeitgenössischen Tanz: *PLANET DANCE – a visitor's guide to contemporary dance*. Die Videos eignen sich zur Vor- und Nachbereitung eines Vorstellungsbesuchs.

Die vier Videos sind auf Youtube abrufbar. Sie sind in Englisch, unter Einstellungen können Untertitel in Deutsch angewählt werden:

[www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c&list=PLrsgQisGVgrkWsTxZWakILOvfMsm5BXt6](http://www.youtube.com/watch?v=4aeBhLakp3c&list=PLrsgQisGVgrkWsTxZWakILOvfMsm5BXt6)

### **Video 1**

Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

Videos 2–4 Beschreiben als dreiteiliger Crashkurs, wie man verstehen kann, was zeitgenössische Tänzer ausdrücken wollen.

### **Video 2**

Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer

### **Video 3**

Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache

### **Video 4**

Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext

### **Ablauf**

Zeigen Sie der Klasse einen Film nach dem anderen immer unterbrochen durch eine Diskussionsrunde, die die Themen aus dem Video aufgreift und vertieft. Die Videos sind vollgepackt mit Information, deshalb empfiehlt es sich, sie jeweils zweimal mit der Klasse anzuschauen.

## Themen und Fragen zu den einzelnen Videos

### Video 1: Was ist zeitgenössischer Tanz und wie ist sein Bezug zu anderen Tanzstilen?

– **Was für Tanzstile kennt ihr? Gibt es Verwandtschaft zwischen den Tanzstilen?**

Jede/r Schüler/in soll für sich eine Liste von Tanzstilen erstellen.

– **Wie würdet ihr die Tanzstile, die ihr gesammelt habt, auf einem Planet Dance anordnen?**

«Planet Dance» mit den Begriffen, die die Schüler/innen auf ihre Listen geschrieben haben aufzeichnen und füllen (Wandtafel/Flipchart). Welche Tanzstile sind verwandt, gehören regional zusammen?

Wo steht das selbst Tanzen, wo eher das Zuschauen im Vordergrund?

22



– **Habt ihr auch schon selbst getanzt? Bei welcher Gelegenheit? Welchen Tanzstil?**

– **Habt ihr schon eine Tanzvorstellung gesehen? Was?**

– **Was ist zeitgenössischer Tanz?** Mit den Schülerinnen und Schülern zusammen die wichtigsten Aspekte der unten stehenden Definition zusammentragen:

#### Definition zeitgenössischer Tanz

Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Stilistisch ist der zeitgenössische Tanz je nach Choreograf/-in von unterschiedlichen Tanzstilen oder Bewegungstechniken beeinflusst. Oft spielt dabei klassische Ballett, Modern Dance oder Jazztanz eine wichtige Rolle. Zeitgenössischer Tanz kann aber auch geprägt sein von HipHop, Breakdance, Kampfsportarten oder Volkstanz.

### Video 2: Body Talk 1. Teil – dein innerer Tänzer

**Key idea 1: Beim Anschauen von Tanz beginnst du innerlich zu tanzen.**

**Tänzer sprechen nicht, wie kann ich sie also verstehen?**

Stellen sie diese Behauptung zur Diskussion und suchen Sie zusammen mit den Schülerinnen und Schülern nach guten Beispielen wo Körpersprache eine wichtige Rolle spielt und klar wird, wie wir Körpersprache lesen und verstehen (z.B. Körperhaltung in Konfliktsituationen, bei Unsicherheit, Freude etc.)

23



### **Macht die Idee des «inneren Tänzers» Sinn?**

Lassen Sie die Schüler/innen dazu Stellung nehmen.

### **Wie funktioniert der «innere Tänzer» konkret?**

Machen sie ein Beispiel: 2–3 Schüler/innen tanzen zu einer Musik ihrer Wahl während 1 Minute. Der Rest der Klasse schaut, still zu und versucht, den «inneren Tänzer» zu spüren, wahrzunehmen.

Der «innere Tänzer» stellt sich übrigens auch beim Beobachten anderer körperlicher Tätigkeiten ein: Sport, Zirkus, in der Disco, Menschen auf der Strasse oder bei einer körperliche Arbeit. Je näher die körperliche Bewegung, die man beobachtet der eigenen körperlichen Erfahrung liegt, je schneller und unmittelbarer stellt sich beim Zuschauer eine Spiegelung der Bewegung im eigenen Körper ein. Das kann bei extremen Bewegungsabfolgen schwieriger sein, aber die Verbindung zu einem anderen menschlichen Körper ist grundsätzlich immer da.

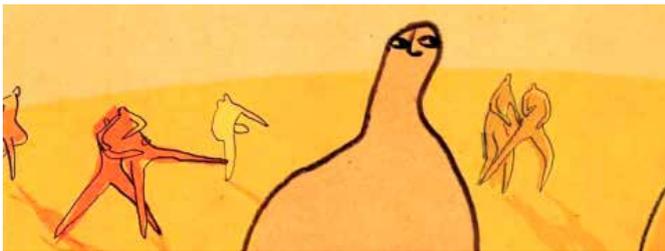
## **Video 3: Body Talk 2. Teil – Tanz ist eine Sprache**

### **Key idea 2: Der Tanz ist das Lied des Körpers.**

### **Ist der Unterschied zwischen Sprache und Sprechen, verbalisieren (in Worten ausdrücken) und vokalisieren (sprechen) klar? Was ist der Unterschied zwischen body talk und body language?**

Übertragen auf den Körper: body talk ist nicht das Gleiche wie body language: konkrete Inhalte kann Tanz eher nicht so gut darstellen, aber dafür ist er umso besser in der Darstellung von all dem, was sich schwieriger in Worten ausdrücken lässt (Stimmungen, Gefühle, Ahnungen etc.). Lassen Sie die Schüler/innen Beispiele machen.

24



## **Video 4: Body Talk 3. Teil – Tanz und sein Kontext**

### **Key idea 3: Tanz ist Kunst, nicht Information.**

### **Was gehört alles noch zu einer Tanzaufführung?**

Diskutieren Sie mit den Schülerinnen und Schülern, was noch zu einer Tanzaufführung gehört: Wer tanzt? Männer, Frauen, allein als Gruppe, Alter, Tanztechnik? Musik? Kostüme? Bühnenbild? Licht? Text? Film? Wo findet die Vorstellung statt (in einem Theater, im öffentlichen Raum)? usw. All diese Faktoren spielen für den Zuschauer eine Rolle, ändern seine Wahrnehmung.

### **Im realen Leben haben wir gelernt, Situationen zu «lesen» und zu verstehen. Tanz ist aber Kunst und nicht Information.**

Es geht beim Anschauen eines (Tanz-)Kunstwerks weniger darum genau zu verstehen, was es ist oder worum es geht, sondern im Zentrum steht, was es mit dem Zuschauer macht (z.B. das Kunstwerk hat mich berührt, es hat meine Fantasie angeregt und interessante Assoziationen und Ideen in meinem Kopf ausgelöst, es hat mich in Schwung gebracht, ich habe die Schönheit der Bewegung genossen, es kann auch Widerstand, Aufbegehren, Ekel oder Fragen auslösen usw.)

Lassen Sie die Schüler/innen über den Unterschied von Kunst und Information diskutieren. Sie sollen versuchen in Worte zu fassen, was ein Kunstwerk in ihnen ausgelöst hat.

### **Wie verstehe ich also, was die Bedeutung der Tanzvorstellung ist?**

Was der einzelne Zuschauer darin sieht ist mindestens so wichtig, wie was es ist.

# Ideen für den Unterricht



## Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen

|               |   |
|---------------|---|
| Art           | Einzelarbeit (1. Teil), Diskussion (2. Teil)  |
| Dauer         | ca. 2 x 30 Min.   |
| Fach          | Deutsch   |
| Anforderungen | Die Schüler/innen haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial                                |
| Material      | Schreibzeug   |
| Ziel          | Beobachten und Unterscheiden unterschiedlicher Tanzstile und Ausdrucksformen mit dem Körper |

### Schriftliche Arbeit

Die Schüler/innen schauen sich die Bilder auf dem nachfolgenden Arbeitsblatt an und beantworten die folgenden Fragen dazu schriftlich:

1. Kennst du einige oder alle der Tanzstile auf den neun Bildern?

Lösung:

- 1: *Klassisches Ballett*
- 2: *Swing / Lindy Hop*
- 3: *Indischer Tanz / Bharatanatyam*
- 4: *Traditioneller afrikanischer Tanz*
- 5: *Flamenco*
- 6: *Zeitgenössischer Tanz*
- 7: *Breakdance*
- 8: *Steptanz*
- 9: *Argentinischer Tango*

2. Ein Foto ist nur eine Momentaufnahme, aber trotzdem: Wie stellst du dir die Tanzbewegungen des jeweiligen Tanzstils vor? Beschreibe jeden Stil in ein paar Stichworten.
3. Schau die Formen der Körper auf den Fotos genau an (Pose, Spannung, Stimmung der/des Tänzerin/ Tänzers). Wie unterscheiden sie sich voneinander?
4. Welches Lebensgefühl drücken die einzelnen Tanzstile aus?

### Diskussion der Ergebnisse

Die Schüler/innen sollen ihre Antworten auf die vier Fragen austauschen und diskutieren. Je nach Grösse der Klasse in grösseren oder kleineren Gruppen.

### Option: Videos diverser Tanzstile

Zeigen Sie den Schülerinnen und Schülern eines der folgenden Videos:

- A-Z of Dance: [www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUFZxK8edZWA&index=1](http://www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUFZxK8edZWA&index=1)
- 110 years of Dance: [www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU](http://www.youtube.com/watch?v=K8QEvFgwZpU)

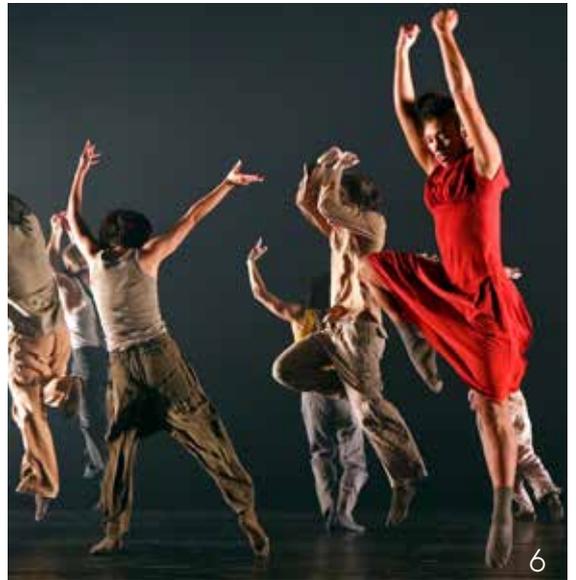
...und für Liebhaber:

- A-Z of African Dance: [www.youtube.com/watch?v=LInMiYj6ZVE](http://www.youtube.com/watch?v=LInMiYj6ZVE)
- A-Z of Dance at AIDS 2015 (India): [www.youtube.com/watch?v=45qwpP-M1TQ](http://www.youtube.com/watch?v=45qwpP-M1TQ)

25-27



28-30



31-33



# Ideen für den Unterricht



## Fokus-Spiel

|       |  |
|-------|--|
| Art   | Klasse aufgeteilt in zwei Gruppen  |
| Dauer | 30 – 45 Min.   |
| Fach  | Musik, Deutsch, Turnen   |
| Raum  | Singsaal, Aula oder Klassenzimmer (Bänke und Stühle wegräumen)   |
| Ziel  | In diesem «Spiel» geht es darum, zu verstehen, wie einerseits Spannung zwischen Darstellern aufgebaut wird und andererseits wie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Bühne aus gelenkt werden kann. |

Die Klasse wird in zwei Gruppen unterteilt, die einen sind Zuschauer und die anderen sind Performer. Die Zuschauer sitzen am Rand, die Performer sind alle im Performance-Raum.

### Spielregeln

- Die Gruppe der Performer einigt sich auf einen Solisten.
- Der Solist schaut immer die Zuschauer an. Er/sie ist sonst völlig frei, kann sich im Raum bewegen, nach vorne oder nach hinten gehen. Die anderen der Gruppe schauen immer den Solisten an. Der Blickkontakt vom Solisten zum Publikum bzw. von der Gruppe zum Solisten darf nie abbrechen!
- Wechsel des Solisten: Wenn der Solist wechseln will, macht er einen deutlichen Blickwechsel vom Publikum zu einer andere Person der Gruppe. Diese Person wird nun zum Solisten und alle anderen Performer wechseln ihren Fokus auf diese Person. Es folgen weitere Wechsel des Solisten nach dem gleichen Prinzip.
- Die Lehrperson stoppt die Zeit und bittet die Gruppe nach 5 Minuten, einen Schluss ihrer Vorführung zu finden.
- Gruppenwechsel, ganzer Ablauf nochmals.

### Variante 1

Nur der Solist darf sich bewegen, die anderen Performer stehen still und folgen dem Solisten mit ihrem Blick.

### Variante 2

Alle Performer dürfen sich bewegen, aber nur wenn der Solist sich auch bewegt.

### Bemerkungen

- Das Ganze kann in neutraler Atmosphäre durchgespielt werden oder mit emotional geladen (z.B. alle Performer sind ganz begeistert vom Solisten und lächeln ihn an oder sie sind traurig etc.)
- Bewegungen sollten einfach und nicht schnell sein, so dass die Konzentration und Spannung bleibt: Gehen in verschiedene Richtungen, einfache Gesten, etc.

### Feedback

Mit der Klasse über die Erfahrung sprechen: Was war interessant und warum? Wann hat es am besten funktioniert und warum? Konnte das Publikum dem Geschehen auf der Bühne folgen? Gab es Höhepunkte, wenn ja welche?

Nach der Besprechung mit der Klasse den ganzen Ablauf in Variante 2 noch einmal durchspielen (Performer dürfen sich bewegen, aber nur, wenn der Solist sich auch bewegt.)

# Ideen für den Unterricht



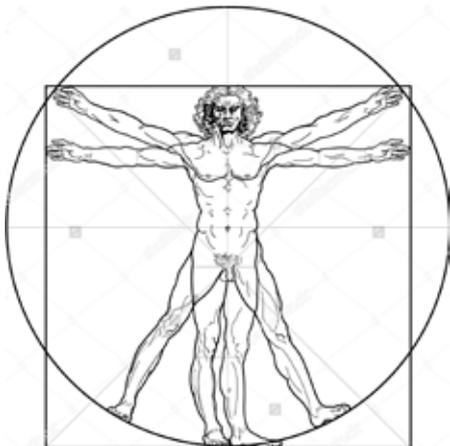
## Kinesphäre

|               |  |
|---------------|--|
| Art           | Gruppenarbeit, jeweils 2 Schüler/innen zusammen  |
| Dauer         | ca. 20 Min.  |
| Fach          | Turnen (evtl. Geometrie)   |
| Anforderungen | Die Schüler/innen haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial   |
| Ziel          | Praktische Erfahrungen mit der eigenen Kinesphäre machen und verschiedene Modelle kennenlernen. Erfahren der Dreidimensionalität im Raum |

### Definition Kinesphäre

Der Körper ist von einer «Kinesphäre» umgeben, dem Bewegungsraum, den man mit normal ausgestreckten Gliedmassen ohne Veränderung des Standortes erreichen kann. Dieser imaginierte Bewegungsraum kann mit Händen, Füßen und weiteren Körperteilen berührt werden. Wenn man sich durch den Raum bewegt, so nimmt man seine persönliche Kinesphäre mit sich.

34



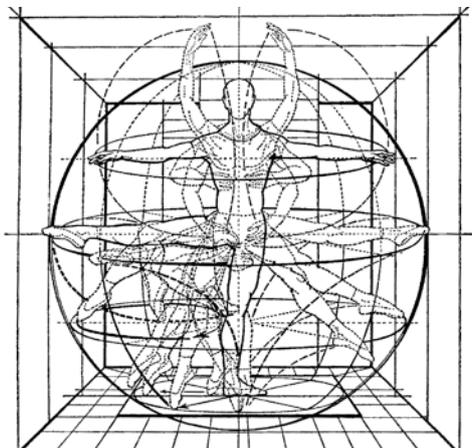
Der vitruvianische Mensch ist die Darstellung einer vom römischen Architekten Vitruvius formulierten Proportionsregel (Leonardo da Vinci, 1490)

35



Regelmässiges Ikosaeder (Zwanzigflächer): 20 Flächen, 30 Kanten, 12 Ecken. Kinesphärenmodell in der *Choreutik* von Rudolf von Laban (1879-1958)

36



Kinesphärenmodell in Kugelform, das auch die Kinesphären der einzelnen Glieder beschreibt. (Lincoln Kirstein, 1953)

### **Auftrag für die Arbeit zu zweit**

Eine Person gibt verbale Instruktionen, die die zweite Person körperlich umsetzt:

Beispiele: Rechter Arm Richtung vorne und diagonal nach unten bringen, Linkes Knie Richtung hinten waagrecht zum Boden heben, Rechter Fuss diagonal links hinten Richtung Boden bringen, ...

Die Schüler/innen sollen versuchen möglichst viele Punkte der Kinesphäre mit irgendeinem Körperteil zu «berühren». Die Person, die Instruktionen gibt, sollte ohne Unterbruch neue Befehle geben, so dass die ausführende Person nicht zu viel warten muss. Es kann helfen mit Klebeband die Kontur einer einfachen Kinesphäre (z.B. in Form eines Rechtecks) am Boden abzukleben!

### **Weiterentwicklung**

Die 2er-Gruppen wählen 4–5 Punkte in der Kinesphäre aus, notieren sie auf ein Blatt und ordnen jedem Punkt einen Körperteil zu:

Diagonal rechts vorne am Boden

rechte Hand, seitlich links auf mittlerer Höhe

rechtes Knie, gerade nach hinten und oben

linker Ellbogen

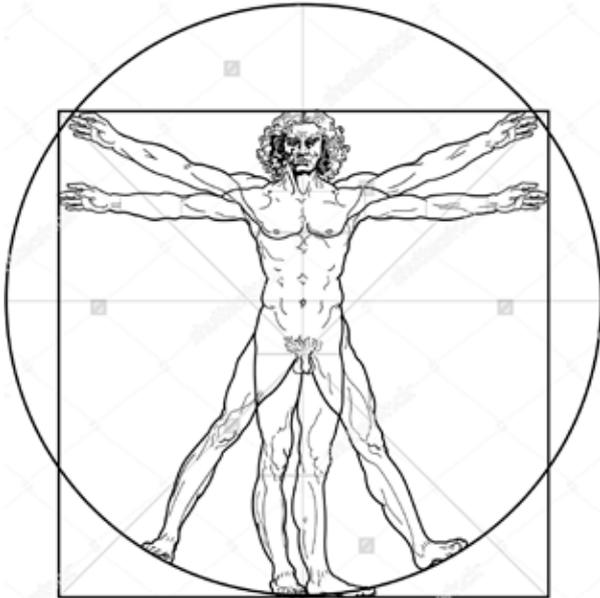
...

Beide Partner üben die Abfolge der 5 Positionen und zeigen sie (ev. von Musik begleitet) der Klasse vor.

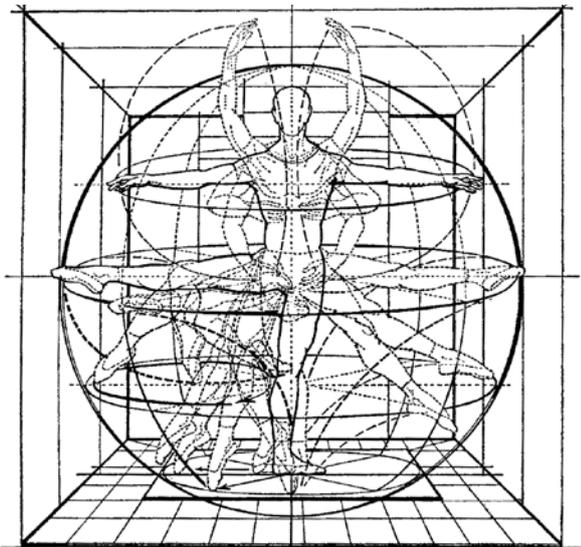
### **Option**

- Diesen kurzen Ablauf an unterschiedlichen Punkten in einem grösseren Raum jeweils nebeneinander stehend wiederholen.
- Die beiden Partner machen den Ablauf gleichzeitig (oder versetzt) jeder an einem anderen Punkten im Raum.

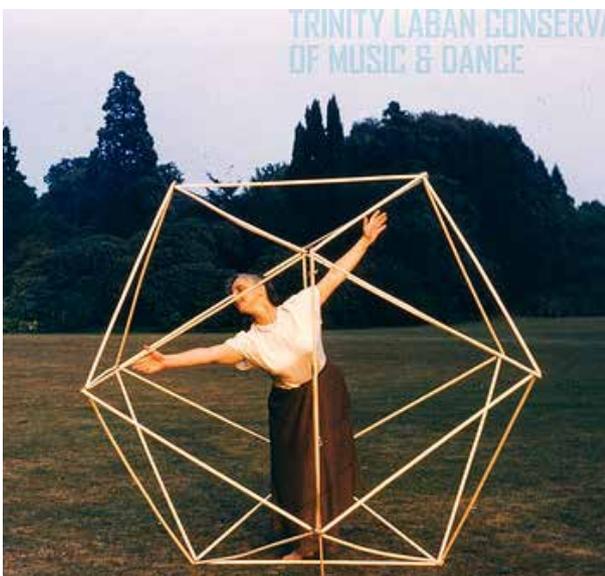
## Kopiervorlage



Der vitruvianische Mensch ist die Darstellung einer vom römischen Architekten Vitruvius formulierten Proportionsregel (Leonardo da Vinci, 1490)



Regelmässiges Ikosaeder (Zwanzigflächer): 20 Flächen, 30 Kanten, 12 Ecken. Kinesphärenmodell in der *Choreutik* von Rudolf von Laban (1879-1958)  
Auf dem Bild: Tänzerin Lisa Ullmann, 1955



Kinesphärenmodell in Kugelform, das auch die Kinesphären der einzelnen Glieder beschreibt. (Lincoln Kirstein, 1953)

# Ideen für den Unterricht



## Non-verbale Kommunikation

|       |   |
|-------|---|
| Art   | ganze Klasse  |
| Dauer | 30 – 45 Min.  |
| Fach  | Deutsch, Klassenstunde  |
| Ziel  | Bewusste Erfahrungen mit nonverbaler Kommunikation machen. Aufzeigen, wie man Körpersprache und Zusammenhänge liest und wie viel Information schon in einer einzigen Haltung sein kann. |

### Praktische Aufgabe

Die Klasse steht in einem Kreis (evtl. zwei Kreise à ca. 10 Schüler/innen):

- Ein Schüler geht in die Mitte des Kreises und nimmt eine Position/Haltung ein.
- Eine zweite Person kommt dazu und macht eine eigene Position/Haltung, die sich irgendwie auf die der ersten Person bezieht.
- Die erste Person geht weg und eine neue Person kommt hinzu, die eine Position/Haltung im Bezug zur zweiten Position macht.
- usw. bis alle Schüler/innen mindestens einmal dran war.

### Diskussion

- Entstehen Geschichten oder Situationen, die verständlich sind/Assoziationen auslösen?
- Welche verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten gibt es bei einer 2er-Konstellation? Oder anders gesagt, unterscheiden sich die Interpretationen von mehreren Schülern und Schülerinnen?
- Versteht man die Haltung/Position einer Person isoliert, ohne Partner, anders als mit Partner?

### Weiterentwicklung

In Gruppen von 4 – 5 Personen:

Jedes Mitglied einer Gruppe steuert eine Position zum gemeinsamen «Vokabular» der Gruppe bei. Die Gruppe bringt die 4 – 5 Positionen in eine Reihenfolge. Die Mitglieder der Gruppe kommen in diesem Ablauf mindestens 2 x mit ihrer Position vor. Alle Konstellationen sind möglich: Solo, Duo, Trio, Quartett und evtl. Quintett. Diesen Ablauf üben und der Klasse vorzeigen.

Mit der Klasse die einzelnen Darbietungen besprechen und mögliche Bedeutungen sammeln.

# Ideen für den Unterricht



## Schreibe deine Kritik des Balletts

|          |   |
|----------|---|
| Art      | Einzelarbeit  |
| Dauer    | 45 – 90 Minuten   |
| Fach     | Deutsch   |
| Material | Schreibzeug, evtl. Textverarbeitung auf dem Computer, «Eigenschaftswolke»<br><i>Tanz ist...</i> -Grafik mit Adjektiven zur Beschreibung von Tanz (s. nächste Seite) |

Die Schüler/innen sollen über eines der beiden Ballette des Ballettabends *Emergence* eine Kritik schreiben.

Sie sollten möglichst viele der untenstehenden Fragen durch ihren Text beantworten. Es müssen Fragen aus allen drei Gruppen (allgemeine Informationen, Beschreibung und persönliche Eindrücke und Meinungen) ausgewählt werden.

Ausserdem können den Schüler/innen zur Unterstützung die Informationen zu den beiden Stücken *Emergence* und *Speak for Yourself* und das Tanzlexikon aus diesen Begleitmaterialien zur Verfügung gestellt werden.

Auf der «Eigenschaftswolke» (Kopiervorlage s. nächste Seite) finden die Schüler/innen viele Adjektive, die für die Beschreibung der Vorstellung nützlich sein können.

### Fragen

#### Allgemeine Informationen zum Ballett:

- Wie heisst das Stück/Ballett?
- Wie heisst der/die Choreograf/in des Balletts?
- Wer hat die Musik zum Stück komponiert?
- Welche anderen Personen haben sonst noch am Ballett mitgearbeitet (Bühnenbildner/in, Kostümbildner/in, Lichtdesigner/in etc.)?
- Wo fand die Vorstellung statt und wer hat getanzt?
- Wann hast du die Vorstellung gesehen?
- Wann war die Premiere des Stücks/Balletts gewesen

#### Fragen zur Beschreibung des Stücks/Balletts:

- Worum ging es in dem Stück?
- Wieviele Tänzer/innen haben mitgemacht?
- Welche Art Musik wird für diese Choreografie gebraucht?
- Was für Bewegungen hast du gesehen?
- Wie waren die Kostüme?

#### Persönliche Meinung des Schülers/der Schülerin:

- Was waren für dich der oder die Höhepunkte des Stücks?
- Gab es Momente, die du unverständlich oder langweilig fandest? Welche waren das und warum?
- Gab es Momente, die dich emotional berührt haben (du musstest lachen, du hast alles um dich herum vergessen, ...)?
- Was hat dich erstaunt?



# Kleines Tanzlexikon

## Erklärungen zu Fachausdrücken aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne

|                          |  |
|--------------------------|--|
| Abstrakter Tanz/Ballett  | Tanz, der keine Geschichte erzählt. Beispiele: George Balanchine: Seine Werke sind nach eigener Aussage «sichtbar gemachte Musik», Merce Cunningham u.a.m.   |
| Akademischer Tanz        | siehe Klassisches Ballett  |
| Aufwärmen                | Vor einem Einsatz in Proben oder Aufführungen benötigen die Muskeln und Bänder des tanzenden Körpers eine gute Durchblutung und Erwärmung. Ohne Aufwärmtraining besteht für den Tänzer Verletzungsgefahr.  |
| Ausdruckstanz            | auch freier bzw. expressionistischer Tanz, entstand als Gegenbewegung zum klassischen Ballett mit dem beginnenden 20. Jh. Er dient dem individuellen und künstlerischen Darstellen von Gefühlen der tanzenden Personen.  |
| Ballerina/Primaballerina | (ital. Tänzerin) ist eine Solotänzerin. Eine Primaballerina ist die beste und erfahrenste Ballerina einer Kompanie.  |
| Ballett                  | <p>Drei Bedeutungen:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Der in künstlerisch stilisierter Form dargebrachte Bühnentanz des abendländischen Kulturkreises.</li><li>2. Das in der oben genannten Form dargebotene Werk.</li><li>3. Eine Kompanie, die solche Werke präsentiert.</li></ol> <p>Heute versteht man unter Ballett sehr unterschiedliche Erscheinungsformen des Bühnentanzes, wobei der akademische Ursprung weiterhin durchscheint. Das Wort kommt von italienisch «balletto»: Diminutiv von «ballo», das bedeutet «Tanz»; «ballar» bedeutet «tanzen». An den Höfen Italiens wurden in der Renaissance festliche Aufzüge präsentiert, in denen Zwischenspiele («intermezzi») vorgesehen waren, zumeist als Tanzeinlagen. Ab ca. 1550 bezeichnete man diese Einlagen als «balletti». Aus diesen «balletti» entwickelten sich später die französischen «ballets de cour» (Hofballette).</p> |
| Ballettdirektor          | leitet eine Ballettkompanie. Er trifft alle künstlerischen Entscheidungen und wählt die Tänzer und weitere Mitarbeiter der Kompanie aus.   |
| Ballettmeister           | leitet das tägliche Training der Tänzer und assistiert den Choreografen bei der Erarbeitung einer Choreografie. Er übt die Tanzstücke mit den Tänzern und studiert bestehende Choreografien neu ein.   |
| Barre                    | (franz. Stange) Der erste Teil des Ballett-Trainings findet an der Stange statt. Die Tänzer halten sich mit einer Hand an der Stange, während sie Übungen ausführen. Dadurch werden sie beim Halten des Gleichgewichts unterstützt. Der zweite Teil des Trainings findet dann «au milieu» statt; freistehend in der Mitte des Raumes.  |
| Beleuchtung              | Die Beleuchtung, also das «Licht», macht sichtbar, was auf der Bühne vor sich geht. Das «Licht» unterstreicht die Kulissen, den Tanz und die Musik, also die dargestellten Stimmungen und Situationen auf der Bühne, es hebt bestimmte Dinge hervor und lässt andere wiederum in den Hintergrund treten.   |
| Besetzung                | Alle mitwirkenden Tänzer einer Choreografie und ihre Rollenzuteilung.  |

|                   |   |
|-------------------|---|
| Bewegungsmaterial | Alle Tanzschritte und -kombinationen, die in einem Tanzstück vorkommen. Viele Choreograf/innen sind an der Art ihres Bewegungsmaterials zu erkennen.  |
| Bühne             | In einem Theater besteht die Bühne meistens aus verschiedenen Bereichen: Seitenbühne (rechts und links), Vorderbühne, Hinterbühne, Unterbühne und Hauptbühne. Meistens wird nur die Hauptbühne genutzt. Der Zuschauer sieht bei einer Guckkastenbühne (wie im Opernhaus Zürich) nur den relativ kleinen Ausschnitt der gesamten Bühne, der durch die Proszeniumsöffnung einsehbar ist. Die Hauptbühne befindet sich direkt in der Mitte. Die Seiten- und Hinterbühne wird zur Bereitstellung von Dekorationsteilen benutzt. Die Vorderbühne befindet sich vor dem Bühnenportal. |
| Bühnenbild        | Gesamtheit aller Bühnenbauten und Kulissen, auch Dekor genannt.   |
| Bühnenbildner     | überlegt sich, wie die Kulisse, Dekorationen und Requisiten für ein Stück aussehen sollen. Dabei richtet er sich nach den Ideen der anderen Künstler, das Bühnenbild entsteht gemeinsam mit dem Choreografen oder dem Regisseur.  |
| Bühnentanz        | Tanzvorstellungen mit einer künstlerischen Vision, die vor Zuschauern präsentiert werden.   |
| Charaktertanz     | Bühnentanz, der von traditionellen oder folkloristischen Tänzen inspiriert ist.<br>Bsp. Neapolitanischer, ungarischer und spanischer Tanz im 2. Akt von <i>Schwanensee</i> .  |
| Choreograf        | ist der kreative Gestalter einer Choreografie. Er ist gleichzeitig Erfinder und Regisseur des Stückes und repräsentiert somit im Vergleich zum Schauspiel gleichermaßen die Rolle von Autor und Regisseur.  |
| Choreografie      | (altgr. χορός «Tanz» und γράφειν «schreiben») bezeichnet das Erfinden und Einstudieren von Bewegungen, meist in Zusammenhang mit Tanz. Eine Choreografie wird ebenso wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solo- oder Showtanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit vielen Personen und komplexer Handlung.   |
| Choreologie       | siehe Tanznotation  |
| Corps de ballet   | (frz. Körper/Korpus des Balletts) sind die Mitglieder des Ballettensembles, die im Gegensatz zu den Solotänzern in der Regel als große Gruppe auftreten.  |
| Dirigent          | Musikalischer Verantwortlicher einer Ballettaufführung mit Orchesterbegleitung. Er interpretiert die Partitur und koordiniert das Orchester (und den Chor).   |
| Dramaturg         | Wirkt bei der Entstehung neuer Tanzstücke mit. Er sorgt für die Verständlichkeit des Handlungsablaufs und arbeitet durch Ideen und Vorschläge beratend mit. Er macht Recherchen zum Stoff des Stückes, verfasst Texte für das Programmheft und weitere Publikationen zu den Hintergründen und der Aufführungspraxis des Werkes.   |
| Duett             | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer. Wird auch Pas de deux genannt.  |
| Eiserner Vorhang  | (Schutzvorhang) ist eine bauliche Brandschutzeinrichtung in Theatern, die das Bühnenhaus vom Zuschauerraum in Form eines feuerundurchlässigen Schutzvorhangs trennt, um eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten und den Übergriff des Feuers in andere Gebäudeteile zu verhindern.   |
| Ensemblestück     | Ein Tanzstück oder ein Teil eines Tanzstücks, das für eine Gruppe Tänzer bestimmt ist. Guckkastenbühne Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.  |

|   |  |
|---|--|
| Guckkastenbühne                           | Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.  |
| Handlungsballett                          | Ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt.  |
| Inszenierung                              | Das gesamte Bühnengeschehen bei einer Tanz-, Theater- oder Opernaufführung.  |
| Interpretation                            | Interpretation im Tanz, Darstellung einer Handlung oder eines Gefühlsausdrucks. In der Musik und im Tanz ist die Aufführung eines Werkes immer schon eine Interpretation (Tänzer und Musiker nennt man darum auch Interpreten).  |
| Isolationen                               | Das unabhängige Bewegen einzelner Körperteile.   |
| Klassisches Ballett/<br>Akademischer Tanz | ist der seit dem 17. Jh. entwickelte und immer mehr perfektionierte Theatertanz, dessen Schritt- und Bewegungsfolgen in der Danse d'école strikt kodifiziert sind und im Exercice zur Vervollkommnung der Technik des Tänzers täglich repetiert werden. Im 17. Jh. und 18. Jh. trugen Paris, im 19. Jh. Mailand und St. Petersburg entscheidend zur Weiterentwicklung des klassischen Balletts bei. Das Hauptmerkmal des klassischen Balletts ist das Ausdrehen der Hüften und Füße. Alle Tanzschritte haben französische Namen.   |
| Klavierauszug                             | Zusammenfassung einer Orchesterpartitur für Klavier; wird unter anderem zum Erarbeiten und Proben einer Choreografie verwendet.  |
| Kostümdesigner/<br>Kostümbildner          | entwirft in Rücksprache mit dem Choreografen die Kleidung, die die Tänzer während der Vorstellung tragen.  |
| Labannotation                             | siehe Tanznotation   |
| Lichtdesigner                             | entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück.   |
| Markieren                                 | Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll austanzt, sondern nur andeutet.  |
| Moderner Tanz                             | Modern Dance ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus Erneuerungsbestrebungen des klassischen Balletts und verschiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat.  |
| Motiv                                     | Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposition.   |
| Pantomime                                 | Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel. Die Ballettpantomime erlebt ihren Höhepunkt im 19. Jh.: u. a. in <i>Giselle</i> , <i>La Sylphide</i> , <i>Coppélia</i> , <i>Schwanensee</i> , <i>Dornröschen</i> . Sie diente dazu, konkrete dramatische Inhalte möglichst plausibel zu übermitteln, und verhielt sich zu den Tanznummern etwa wie das Rezitativ zur Arie in der Oper.   |
| Partitur                                  | Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnenwerks. In gedruckter Form die Grundlage für die Arbeit des Dirigenten.  |
| Pas                                       | (franz. Schritt). Bedeutet Tanzschritt, wobei immer die Bewegung des ganzen Körpers gemeint ist und nicht nur die Füße. In der Fachsprache des Balletts wird Pas meist in Zusammenhang mit anderen Worten gebraucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine bestimmte Form - wie in «Pas d'action» für eine dramatisch akzentuierte Szene oder um die Anzahl der mitwirkenden Tänzer zu definieren: «Pas de deux», «Pas de trois» etc. Tanzstück oder Teil für zwei, drei usw. Tänzer. |

|                       |  |
|-----------------------|--|
| Pas de deux           | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer, auch Duett genannt.  |
| Proszenium            | stammt über das Lateinische (proscenium) vom altgriechischen πρό «pro» (vor) und σκηνή «skene» «pro» (vor) und σκηνή «skene» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Proszenium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang/Portalöffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen dergesetzlich wegen des Brandschutzes vorgeschriebene «Eiserne Vorhang».   |
| Requisit              | Beweglicher Gegenstand, der zur Ausstattung von Szenen in Theater, Film und Oper dient.  |
| Repertoire            | Die verschiedenen Tanzstücke, die von einer Kompanie aufgeführt werden.  |
| Saison/Spielzeit      | Zeitraum, in dem ein Theater Aufführungen veranstaltet, meist vom Spätsommer bis zum Frühsommer des Folgejahres.   |
| Solo                  | Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für einen Tänzer oder Tänzerin.   |
| Spielplan             | Verzeichnis aller während einer Spielzeit an einen Theater aufgeführten Werke.   |
| Spitzenschuhe         | Spezielle Tanzschuhe, mit denen die Tänzerin auf ihren Zehen stehen kann. Sie haben eine versteifte Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch «Wirbelsäule» genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Schuhe werden mit Bändern um den Knöchel befestigt.   |
| Synchron              | Bewegungen, die von mehreren Tänzern zeitgleich und auf exakt die gleiche Weise ausgeführt werden.   |
| Tanz                  | Tanz ist ein Sammelbegriff für jede Art spielerisch-rhythmischer Körperbewegung, die Musik- oder Geräuschbegleitung interpretiert, begleitet oder auch Teil davon ist. Tanzen bezieht sich allgemein auf Bewegung als Ausdrucksform oder soziale Interaktion. Tanz kann in einem spirituellen Kontext vorkommen oder auf einer Bühne präsentiert werden  |
| Tanznotation          | ist die symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen. Heute verwendete Notationssysteme sind die Labanotation oder Kinetografie (entwickelt von Rudolf Laban) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation (entwickelt von Rudolf und Joan Benesh).  |
| Tanzstile             | Hip Hop, Breakdance, Jazztanz, Musicals, Ballett, Volkstanz, Gesellschaftstänze, Afrikanischer Tanz, Flamenco, Tango, Salsa, Bauchtanz, Stepptanz, usw.  |
| Tutu                  | (frz. «Ballettröckchen») ist ein kurzes, aus mehreren Stoff-Lagen (meist Gaze oder Tüll), gefertigtes, gelegentlich auch versteiftes Ballettkostüm. Knöchellang war es das Kostüm der Elfen- und Feengestalten des Romantischen Balletts (ab ca. 1832). Mit der Weiterentwicklung des klassischen Tanzes hat sich auch das Tutu in seiner Form verändert und ist nicht nur traditionelles Kostüm, sondern neben den Spitzenschuhen Symbol der klassischen Tänzerin geworden. Heute unterscheidet man dem choreografischen Stil entsprechend im Wesentlichen zwei Formen: das lange oder so genannte romantische Tutu und das kurze so genannte akademische Tutu. |
| Wiederaufnahme        | Neueinstudierung einer bereits früher erarbeiteten Inszenierung/Choreografie.  |
| Zeitgenössischer Tanz | Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Dabei steht der individuelle Stil des Choreografen im Vordergrund.   |

# Merkblatt

## Zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich

Wir freuen uns, dass ihr eine Vorstellung im Opernhaus Zürich besucht und euch fürs Musiktheater interessiert. Alle Mitwirkenden werden ihr Bestes geben, um euch eine packende Vorstellung zu präsentieren. Die Oper und das Theater sind Orte der Begegnung zwischen Künstlern und Zuschauern. Die Darbietenden kreieren die Emotionen und die Stimmungen auf der Bühne jeden Abend neu. Die Zuschauer gestalten ihrerseits die Atmosphäre durch ihre aktive Anwesenheit mit und tragen wesentlich zu einer gelungenen Vorstellung bei. Ihr spielt also eine wichtige Rolle; erst durch eure Konzentration, euer Mitdenken und Mitfühlen entsteht eine spannende Aufführung.

Damit sowohl ihr als auch die anderen Zuschauer und die Künstler eine gelungene Vorstellung erleben können, bitten wir euch folgende Regeln einzuhalten:



Die Platzverhältnisse im Zuschauerraum sind eng. Jacken, Schirme, Rucksäcke und Sonstiges dürfen aus feuerpolizeilichen Gründen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden. Das Benutzen der Garderoben ist kostenlos.



Getränke und Esswaren dürfen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden.



Mobiltelefone und sonstige elektronische Geräte bleiben in der Jackentasche und sind ausgeschaltet.



Bei einem ersten Opernbesuch ist vieles neu, interessant und vielleicht auch ungewohnt. In der Pause und nach der Vorstellung könnt ihr euch gerne darüber austauschen. Gespräche während der Aufführung stören die anderen Zuschauerinnen und Zuschauer.



Die Sängerinnen und Sänger auf der Bühne singen ohne Mikrofon und auch das Orchester ist unverstärkt. Die Akustik im Haus ist so konzipiert, dass alles, was auf der Bühne gesungen und gespielt wird, überall im Zuschauerraum zu hören ist. Genauso verhält es sich auch mit Geräuschen, die im Zuschauerraum produziert werden.



Bitte kommt früh genug ins Opernhaus, damit ihr das spezielle Ambiente im Haus erleben und rechtzeitig eure Plätze einnehmen könnt. Beachtet, dass nach Beginn der Vorstellung bis zur Pause kein Einlass mehr möglich ist.



Natürlich könnt ihr euch kleiden, wie ihr wollt. Seid euch jedoch bewusst, dass ein Opernbesuch für viele Besucherinnen und Besucher ein besonderes Ereignis darstellt und sie dies dementsprechend auch mit ihrer Kleidung unterstreichen.

**Wir wünschen euch einen anregenden Abend und hoffen, dass euch die Vorstellung gut gefällt!**

# Literatur, Musik, Links und Quellenangaben

## Literatur

- Peter Miller: *Die Intelligenz des Schwarms – Was wir von Tieren für unser Leben in einer komplexen Welt lernen können*, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2010
- Pitchfork: *Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece*, [www.pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/](http://www.pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/)

## Musik

- Owen Belton: *Emergence* (Originalkomposition 2009)
- Steve Reich: *Come out* (1966)
- Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge, Contrapunktus Nr. 1 und Nr. 14*, BWV 1080 (1745/50)

## Websites und Videolinks

### Crystal Pite – Emergence

- Kidd Pivot – Crystal Pite: [www.kiddpivot.org](http://www.kiddpivot.org)
- Pacific Northwest Ballet Vancouver, Trailer *Emergence*: [www.youtube.com/watch?v=88mnjR9ejxs](http://www.youtube.com/watch?v=88mnjR9ejxs)
- Vortrag von Crystal Pite über ihre Arbeit: *Conflict is vital* (in Englisch): [www.youtube.com/watch?v=QG5S31Q7DPM&t=1162s](http://www.youtube.com/watch?v=QG5S31Q7DPM&t=1162s)
- Crystal Pite über ihr Stück *Flight Pattern* für Royal Ballet London (2017): [www.youtube.com/watch?v=9tSBkT9AFWA](http://www.youtube.com/watch?v=9tSBkT9AFWA)
- Owen Belton (Musik *Emergence*): [www.owenbelton.com](http://www.owenbelton.com)

### Sol León/Paul Lightfoot

- Netherland Dance Theatre: [www.ndt.nl/en/home.html](http://www.ndt.nl/en/home.html)
- Interview mit Sol Leon und Paul Lightfoot über ihre Arbeit (in Englisch): [www.youtube.com/watch?list=PL2lrkWuesyz\\_TCkt530\\_NSeR2bxp2gO45&time\\_continue=22&v=IOoEEGCLbgE](http://www.youtube.com/watch?list=PL2lrkWuesyz_TCkt530_NSeR2bxp2gO45&time_continue=22&v=IOoEEGCLbgE)
- Steve Reich (Musik *Speak for Yourself*): [www.steverreich.com](http://www.steverreich.com)

### Videos über Ballett allgemein

- *Within three meters*: Portrait eines Balletttänzers des Staatsballetts Berlin (deutsch, 2016): [www.vimeo.com/175711080](http://www.vimeo.com/175711080)
- *Stages – Becoming a professional ballet dancer*, kurzer Dokumentarfilm von Nicole Davidson (2016) (deutsch und englisch): [www.youtube.com/watch?v=gA-9EFiR4eo](http://www.youtube.com/watch?v=gA-9EFiR4eo)
- What's in a Ballet Shoe?: Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe (englisch): [www.youtube.com/watch?v=RKBtVTT3qA](http://www.youtube.com/watch?v=RKBtVTT3qA)

## Textnachweis

- Tanz ist...: Ein Kartenset zur Tanzvermittlung: [www.tanzist.ch](http://www.tanzist.ch)
- Boosey.com: Kurzbiografie von Steve Reich: [www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main?site-lang=de&firstname=Steve&lastname=Reich&ttype=BIOGRAPHY](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&firstname=Steve&lastname=Reich&ttype=BIOGRAPHY)
- Programmheft *Emergence*, Opernhaus Zürich, 2015
- MAG 54 , Opernhaus Zürich, 2017
- Wikipedia: Stichworte: Steve Reich, Harlem Six, Johann Sebastian Bach, Kunst der Fuge

## Bildnachweis

- 1 Ballett Zürich in *Emergence* von Crystal Pite © Gregory Batardon
- 2 Wei Chen in *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León © Gregory Batardon
- 3 Ballett Zürich in *Emergence* von Crystal Pite © Gregory Batardon
- 4 Giulia Tonelli und Manuel Renard in *Emergence* von Crystal Pite © Gregory Batardon
- 5 Giulia Tonelli und Manuel Renard in *Emergence* von Crystal Pite © Gregory Batardon
- 6 Tänzer von Kidd Pivot in *Lost Action* von Crystal Pite © Chris Randle
- 7 Ballett Zürich in *Emergence* von Crystal Pite © Gregory Batardon
- 8 Vogelschwarm (Stare) in Dänemark © fotocommunity.de
- 9 Crystal Pite © Michael Slobodian
- 10 Daniel Mulligan und William Moore in *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León © Gregory Batardon
- 11 Yen Han und Matthew Knight in *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León © Gregory Batardon
- 12 Daniel Mulligan und Tigran Mrktchyan in *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León © Gregory Batardon
- 13 Portrait Paul Lightfoot/Sol León © Rahi Rezvani
- 14 Johann Sebastian Bach (ca. 1715), Portrait: Johann Ernst Rentsch der Ältere
- 15 Steve Reich, Fotodatenbank Opernhaus Zürich
- 16 Steve Reich bei einer Live-Performance von *Come out* in den 70er-Jahren
- 17 Harlem Riots 1964 © Gettyimages
- 18 Elena Vostrotina in Proben zu *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León ©
- 19 Portrait Elena Vostrotina © Jos Schmid
- 20 Elena Vostrotina und William Moore in *Speak for Yourself* von Paul Lightfoot/Sol León © Gregory Batardon
- 21–24 Videostills *Planet Dance* © The Place London
- 25 Viktorina Kapitonova und William Moore in *Schwanensee* von Heinz Spoerli (Ballett Zürich 2012/13)  
© Bettina Stöss
- 26 Swing/Lindy Hop © Life Magazine
- 27 Bharatanatyam-Tänzerin Indien
- 28 Traditioneller afrikanischer Tanz aus Togo
- 29 Flamenco-Tänzerin
- 30 Hofesh Shechter Company in *Political Mother: The Choreographer's Cut* (2011)
- 31 Breakdancer
- 32 Fred Astaire (1935)
- 33 Tangopaar
- 34 Leonardo da Vinci: Der vitruvianische Mensch ist die Darstellung einer vom römischen Architekten Vitruvius formulierten Proportionsregel (1490)
- 35 Rudolf von Laban (1879-1958): Regelmässiges Ikosaeder (Zwanzigflächen): 20 Flächen, 30 Kanten, 12 Ecken: Kinesphärenmodell in der *Choreutik*, auf dem Bild die Tänzerin Lisa Ullmann (1955)
- 36 Lincoln Kirstein: Kinesphärenmodell in Kugelform, das auch die Kinesphären der einzelnen Glieder beschreibt. (1953)