

Ballett geschichten

Nick Hobbs
Jutta Ebnother



THEATER
NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER
SONDERSHAUSEN



Nick Hobbs
Jutta Ebnother **Ballett**
geschichten

Uraufführungen

„Violet Spring“
Ballett von Jutta Ebnother
Musik von Jan Garbarek und Aaron Copland

„White Man Sleeps“
Ballett von Nick Hobbs
Musik von Kevin Volans

*„Ich denke,
dass es meine Aufgabe als Choreograph ist,
den Grund unserer Seele zu erforschen.“*

Jiří Kylián

Spielzeit 2010/2011

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN SEELE

Eine Kompanie macht sich auf die Suche
Anja Eisner zu „Violet Spring“

4

Am Anfang war eine Musik ... Vor gut einem Jahr erzählte mir Jutta Ebnother, dass sie der Esprit von Aaron Coplands „Appalachian Spring“ zu einer Geschichte über die Kraft angeregt hätte, die ein Neuanfang verleiht. Sie wollte die Geschichte „Violet Spring“ nennen – was sie dann auch tat – und inhaltlich nicht der Handlung des „Appalachian-Spring“-Balletts von Copland folgen. Um mir noch einen Tipp für zu verfassende Werbeartikel zu geben, fügte sie hinzu, es würde etwas Lebensbejahendes werden. Bei unserem nächsten Gespräch über das neue Ballett bot sie mir einen Untertitel an, der in seiner Abstraktion noch nicht viel mehr über die neue Choreographie verraten konnte: LOST (Soul) – SEARCH – FOUND. Dennoch ist gerade er der Schlüssel zum Ballett.

Nach ersten abendfüllenden Handlungsballetten zu fremden Libretti (von „Generation 80ies“ 2004 über „Macht der Bilder“ 2005 bis zu „Die Heilige“ 2007) choreographierte die Nordhäuser Ballettdirektorin in der Folge auch auf eigene Libretti. Mit „Camille Claudel. Bildhauerin.“ eroberte sie sich 2009 in ihrem Schaffen ganz deutlich sichtbar ein neues Terrain. Sie erzählte das Leben einer Künstlerin, indem sie die Chronologie beim Erzählen aufgab. Jutta Ebnother sah sich nicht der Biographie, einer mehr oder weniger linearen Handlungserzählung, sondern ausdrücklich dem Credo der Bildhauerin verpflichtet: in der Kunst nach menschlichen Empfindungen zu suchen.

Mit „Violet Spring“, so wird man feststellen, geht sie diesen Weg nun konsequent weiter. Eine erste Musik

war da – und vor allem die Ballettkompanie. Mit ihr stellte sie die tanzenden Menschen in den Mittelpunkt, erstmals ganz ohne sinnstiftendes Libretto, allerdings absolut nicht ohne Sinn für eine Richtung. LOST (Soul) – SEARCH – FOUND waren jene Begriffe, mit denen Jutta Ebnother ihre Kompanie konfrontierte. Die Tänzer bekamen die Aufgabe, über die Begriffe nachzudenken und ihre Assoziationen niederzuschreiben. Mit „Verlust“ wurden u. a. Heiliger Gral, Reifeprozess, Zeit, Hoffnungs- und Ausweglosigkeit, aber auch Kindheit oder Gefahr in Verbindung gebracht. Leben, Liebe, Tanz, Zucker, Freude, Musik, rot und Gefühl wurden mit „Seele“ assoziiert, auf deren Suche Jutta Ebnother ihre Tänzer schickte. „Suche“ wird für die Tänzer u. a. durch Begriffe wie Weg, Leben, Weggabelung, das Meer und Hoffnung beschrieben. Für „gefunden“ schließlich stehen Worte wie Schlüssel, Liebe, überraschende Emotion oder Heim. Jutta Ebnother choreographierte für jeden Tänzer aus seinen Bewegungsangeboten heraus die ihm adäquate Ausdrucksweise für seine assoziierte „Suche nach der verlorenen Seele“. Dadurch entstand ein Ballett, in dem die Gedanken ausschließlich durch den Tanz hervorgebracht werden, aber Jutta Ebnother porträtierte damit auch das Wesen ihrer Tänzer: Mit jedem Engagement, mit jeder nächsten Arbeit beginnt erneut eine solche Kette „LOST (Soul) – SEARCH – FOUND“.



„Violet Spring“: Arkadiusz Głębocki, Irene López Ros

COPLAND UND GARBAREK – MUSIK FÜR DIE BÜHNE

von Anja Eisner

6

Vier verschiedene Werke zweier Komponisten stehen Pate für Jutta Ebnothers neueste Kreation, wenngleich auch eines für sich allein in Anspruch nehmen darf, der inspirierende Funke gewesen zu sein, Aaron Coplands „Appalachian Spring“. Die gut 22-minütige Suite war vom amerikanischen Komponisten, der von 1900 bis 1990 lebte, von vornherein für die Tanzbühne konzipiert worden. Sie entstand in seiner sogenannten zweiten Schaffensphase (nach Kompositionsstudien in Paris bei Nadia Boulanger, nach Beeinflussung durch Neoklassizismus und Jazz). Er suchte nun nach einer spezifisch amerikanischen Musiksprache, die er im sparsamen Einsatz musikalischer Ausdrucksmittel finden wollte. Doch Copland mochte seine Kompositionsweise nicht als Zugeständnis ans Publikum verstanden wissen. Die „*schlichtere Schreibweise*“ seiner Ballette sah er als Ausdruck einer „*musikalischen Natürlichkeit (...), derer wir genauso dringend bedürfen wie der großen Werke.*“ Nach einer Mexikoreise 1932 verwendete er erstmals folkloristische Elemente, um einem Thema gerecht zu werden. Zu diesen folkloristisch beeinflussten Kompositionen gehört auch „Rodeo“, das 1943 uraufgeführte quasi Nationalballett der Amerikaner, dem Jutta Ebnother für ihr neues Ballett den Satz „Hoe Down“ entnahm. Copland sah „Rodeo“ in seinem Tonfall nahe an der musikalischen Komödie – bedient es sich doch neben seinen Wurzeln in der Volksmusik diverser Klischees des Wilden Westens. Der „Hoe Down“ ist einem Bauerntanz nachempfunden. In ihm wird eine pentatonische Dur-Tonleiter genutzt, wie sie in Country- und Westernmusik üblich ist, und mit „Turkey in the Straw“ wird ein Lied

aus dem beginnenden 19. Jahrhundert zitiert. Der Anfang des „Hoe Down“ imitiert ein galoppierendes Pferd und der Rhythmus der Klavierbegleitung des Satzes die Begleitung von Country- und Westernmusik. Die Klavierbegleitung ist das Zitat des Square-Dance-Liedes „Bonypart“ (=Bonapartes Rückzug). Die Version des appalachischen Country-Fiddlers W. M. Stepp war in einer Klavierfassung veröffentlicht worden, die Copland nun verwendete und damit zu einer der bekanntesten amerikanischen Kompositionen machte. Der Einsatz der Streicher schließlich gibt dem „Hoe Down“ jenen immensen Sound, der die Weite der Landschaft des Westens erahnen lässt. Die im Zentrum des neuen Balletts von Jutta Ebnother stehende Musik von „Appalachian Spring“ wurde zu einer Handlung komponiert, die die Erfahrungen eines jungverheirateten Paares in Pennsylvania wiedergibt. Auch hier finden sich deutliche Anklänge an die ländliche Musik Amerikas im 19. Jahrhundert, u. a. durch das Zitat des traditionellen Quäker-Songs „The Gift to Be Simple“. Der Auftraggeber, die Mäzenin Elisabeth Sprague Coolidge, bestimmte, dass die Besetzung kammermusikalisch ausfiel: Flöte, Klarinette, Fagott, Klavier und ein Streichnonett sind besetzt. Copland komponierte das Werk zur Uraufführung 1944 in der Washingtoner Bibliothek des Kongresses durch die berühmte Tänzerin und Choreographin Martha Graham. Die von spitzen Zungen erfundene Bezeichnung „amerikanisches Barock“ bezieht sich auf die von Nadia Boulanger beeinflusste Kompositionsweise, lässt aber vollkommen außer Acht, dass das Werk für Martha



„Violet Spring“: Ballettkompanie

Graham, eine Pionierin der amerikanischen Tanzkunst, eine der Begründerinnen des modern dance, komponiert und von ihr als eines der zentralen Werke ihres Repertoires geschätzt wurde. Ursprünglich sollte das fertige Werk nur „Ballet for Martha“ heißen. Martha Graham schlug „Appalachian Spring“ vor, einen Titel, den sie einem Gedicht von Hart Crane entnahm. Copland amüsierte es später, wenn man seine musikalische Schilderung der appalachischen Berge lobte. Zudem trifft die Übersetzung „Appalachian Frühling“ nur bedingt, Crane hatte in seinem Gedicht „Die Brücke“ eine Quelle (engl. ebenfalls „spring“) beschrieben.

Neben Musik von Copland verwendet Jutta Ebnother „Tongue of Secrets“ (8'07“) und „It's Name is Secret Road“ (1'43“) des norwegischen Jazzers und Klassik- sowie Weltmusik-Komponisten Jan Garbarek. Die beiden Titel wurden im Juli 1988 im Studio in Oslo eingespielt und erschienen auf der CD „Legend of the Seven Dreams“, sie

gehören also zur „Legende von den sieben Träumen“. Der Stil von Jan Garbarek (* 1947) bezieht einen schneidend-scharfen Klang ein, lang ausgehaltene, wehklagende Töne sowie eine freizügige Verwendung von Pausen. Der Musiker, der 14-jährig Saxophon zu spielen begann, hatte seine Beschäftigung mit norwegischer Folklore eine zeitlang für die Auseinandersetzung mit asiatischer und slawischer Folklore zurückgestellt. Nachdem er Anfang der achtziger Jahre mit indischen und pakistanischen Musikern gearbeitet und mit Synthesizern experimentiert hatte, kehrte er Ende der Achtziger wieder zu seinen norwegischen Musik-Wurzeln zurück. In „It's Name is Secret Road“ ist er als Flötist zu erleben, dessen Ton nur von atemberaubenden elektronischen Verwandlungen begleitet wird. Seit langem ist Garbarek einer der „Big Four“ der innovativen norwegischen Jazzszene, und der Jazzpianist und -lehrer George Russell sagte über ihn, er wäre „*das größte Jazzmusik-Talent, das Europa nach Django Reinhardt hervorgebracht hat.*“

TANZ UND KOMMUNIKATION – ALSO DARÜBER REDEN?

von Anja Eisner

„Man kann viel über Ballett reden, besser ist, wenn man es sieht“, zitiert unser Choreographieassistent Paul Zeplichal einen seiner Lehrer, Askold Makarov. Seit das von Makarov vertretene klassische Ballett seine Stellung als Non-Plus-Ultra auf den Bühnen aufgeben musste, seit das klassische Handlungsballett nicht mehr das Maß der (Tanz-)Dinge ist, haben sich die tänzerischen Ausdrucksformen vielfach gewandelt, und dem Tanz wird immer wieder neue Bedeutung zugesprochen. (Wie übrigens auch in den Zeiten zuvor: Begann der Tanz als Darstellung von Allegorien, so brachte er erst Jahrhunderte später Gefühle hervorrufende Geschichten auf die Theaterbühne.) Kann Tanz eine, kann er seine Rolle erfüllen, wenn er keine verbal greifbaren Inhalte mehr, keine erzählbaren Geschichten darstellt? Ist Abstraktion

im Tanz Kunst um der Kunst willen? Im Zuschauerraum wird oft Enttäuschung darüber geäußert, dass das Ballett nicht mehr so emotional wäre wie früher, denn die Besucher zeigen sich weniger fasziniert oder ergriffen. Anerkannter perfekter Tanztechnik steht eine Ratlosigkeit gegenüber, da der Tanz keinen direkten Sinn vermittelt. Es scheint, der Tanz hätte heute nichts mehr mit der Wirklichkeit zu tun. Wo ist seine Wahrheit geblieben? Warum findet die Wirklichkeit immer seltener eine leidenschaftliche Darstellung im Tanz? Vielleicht sind die Antworten ja gerade in der Wirklichkeit zu suchen. Wie sehr emotionalisiert uns denn unsere heutige „coole“ Welt noch??

Das Auslösen eines Gefühls geschieht auf der Bühne übrigens auch im Handlungsballett nie durch die



„Violet Spring“: Auke Swen, Yuri Hamano, András Virág, Beth Keasey, Arkadiusz Głębcki, Irene López Ros



„White Man Sleeps“: Ballettkompanie

„Darstellung einer Rolle“, denn das ist ein abstrakter Begriff. Gefühle werden immer ganz direkt durch den Darstellenden, die Tänzer also, hervorgerufen. Sie kommunizieren mit ihrer Leidenschaft oder ihrer Virtuosität. Johannes Odenthal, künstlerischer Leiter des Programmbereichs Musik/Tanz im Haus der Kulturen Berlin, beschrieb im Interview mit der Tanzwissenschaftlerin Karin Schmidt-Feister 2006 sogar eine Chance des Tanzes, sich in der deutschen Kulturlandschaft neu zu positionieren: „Diese Chance entsteht aus der Tatsache, dass im Tanz Themen, Arbeitsweisen und Gefühlswelten aufgehoben sind, die in anderen Künsten nicht so präzise behandelt werden können. In der bisherigen Wissenshierarchie rangiert Tanz weit unten. Tanz wird nicht Wissen schaffen. Aber wir erkennen heute, dass unsere Gesellschaft extrem reformbedürftig ist, dass unser Bildungskanon keine Mehrheit der Gesellschaft erreicht. (...) Der Tanz hat heute die Möglichkeit, einen neuen Kulturbegriff mit zu prägen. (...) Tanz wird Stimulator.“

Tanz will heute nicht wertend in Geschichte und Geschichten eingreifen; der Tanzjournalist Arnd Wesemann formulierte, zeitgenössischer Tanz „verehrt die Welt lieber als Open Source von Einfällen und Solidaritäten, ohne die stetig wachsende Unfreiheit und Bevormundung im Namen der Freiheit sehen zu wollen. Zeitgenössischer Tanz ist ein Vergnügen geworden.“ Wesemann entdeckt auch eine „Wiederkehr der Emotion“, die die Utopie darstellt, es gäbe keine Unfreiheit mehr. Und vielleicht kommuniziert der Tanz ja auch auf diese Weise über die Wirklichkeit, die mit fortschreitender Technologisierung Emotion vermissen lässt. Wie dem auch sei, auch weiterhin behält Makarov Recht: „Man kann viel über Ballett reden, besser ist, wenn man es sieht!“

AUFGEWECKTES LEBEN –

„WHITE MAN SLEEPS“

von Anja Eisner

Hätte er das Streichquartett „White Man Sleeps“ vor Jahren nicht in einer Aufnahme mit dem Duke Quartet, sondern in der Originalkomposition für zwei Cembali, Viola da gamba und Schlagwerk kennengelernt, würde der neue Ballettabend anders aussehen. Andere Tempi, andere Instrumentierung ziehen für Nick Hobbs sofort andere Bilder nach sich. Was ist das für Musik, „White Man Sleeps“? Und wie kam Kevin Volans dazu, sie zu komponieren?

Kevin Volans wurde 1949 in Pietermaritzburg (Südafrika) geboren. Er hat die Witwatersrand-Universität von Johannesburg absolviert und ein Aufbaustudium an der Universität von Aberdeen (Schottland). 1973 ging er nach Köln, wo er bis 1981 lebte, und wurde Schüler von Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel, und er studierte elektronische Musik. Was er freischaffend komponierte – bevor er sich 1979 Kompositionen, die auf afrikanischen Traditionen basieren, zuwandte – wird der „Neuen Einfachheit“, der beginnenden Postmoderne, zugerechnet. 1982–1984 lehrte er an der Universität Durban in seinem Heimatland Komposition. Seitdem ist er freischaffend in verschiedenen musikalischen Genres.

„White Man Sleeps“ komponierte der Künstler, der schon früh ein Privileg darin erkannte, Weißer im Apartheid-Südafrika zu sein, 1982 in Durban. Gerade mit diesem Werk, das auch mehrfach vertantzt wurde, konnte er sich in der neuen europäischen Musik etablieren. Er suchte nach seiner Identität, indem er nach vorn schaute, aber dennoch seiner Vergangenheit verhaftet blieb, zu der die Klänge und der Rhythmus der afrikanischen Musik gehören. Mit seiner Mischung afrikanischer und europäischer Musik versuchte er die beiden

Ästhetiken unter einen Hut zu bringen, etwas naiv, wie er selbst bemerkte. Er wollte in der Musik das Bild einer multi-kulturellen Gesellschaft ausdrücken, einer Gesellschaft, in der die Traditionen verschiedener Kulturen repräsentiert und geachtet sind und sich gemeinsam weiterentwickeln können. Südafrikanische Musikkritiker schalten diese Stücke zunächst: „*Schwarze Musik für Schwarze Menschen*“, „*kulturelles Banditentum*“, „*Ich möchte keine Mbira-Musik mehr auf einem Cembalo hören, bevor nicht Mozart-Musik auf der Mbira gespielt wird*“ usw. Doch Volans machte mit seinem Beitrag gegen die Apartheid weiter und bekam schließlich 1985 die Ehrendoktorwürde der Universität Durban verliehen.

„White Man Sleeps“ bedient sich verschiedener Quellen. Der erste Satz hat etwas vom Stil der Basotho-Ziehharmonika-Musik. Den zweiten und den vierten Satz bezog er aus der traditionellen Nyungwe Musik, wie sie Makina Chirenje und seine Nyanga-Panflötengruppe spielten. Der dritte Satz wurde aus der Fiedelbogenmusik der Buschmänner und der Basotho-Lesiba-Musik hergeleitet, einer Musik, die auf einem einzigartigen Saiten-Blasinstrument gespielt wird. Der fünfte Satz schließlich ist frei erfunden. Die afrikanische Musik wurde von Volans europäisiert: Er verabschiedete sich z. B. vom 13/4-Takt, verlangsamte einige „Zeitoktaven“ und ließ die Instrumente westlich gestimmt. Der Titel „White Man Sleeps“ rührt von einem Moment in der Nyanga-Panflötenmusik her. Für eine Minute oder zwei hören die Musiker mit den lauten Flötentönen auf und tanzen nur zum leisen Ton ihrer aneinander schlagenden Knöchel, denn „*der weiße Grundbesitzer schläft*“.



„White Man Sleeps“: Beth Keasey, Jonathan dos Santos

ICH WILL NICHT GEGEN DEN KÖRPER ARBEITEN

Interview mit dem Choreographen Nick Hobbs

Was hat dich an „White Man Sleeps“ fasziniert, warum hast du diese Musik ausgewählt?

Ich kenne diese Musik schon sehr lange, ich glaube, mindestens zehn Jahre. Ich habe sie in meiner CD-Sammlung und habe das Stück immer wieder gehört und mir gewünscht, irgendwann eine Choreographie zu dieser Musik zu schaffen. Was mich fasziniert? Zuerst, glaube ich, ist es die Energie im Stück. Wenn ich Musik höre, dann sehe ich Bilder im Kopf oder mögliche Strukturen und Formen, Duette oder Soli oder Gruppenszenen. Die Länge ist auch gut, es gibt fünf verschiedene Sätze.

Du lebst wie Kevin Volans nicht in deinem Geburtsland und arbeitest in verschiedenen Ländern. Ist er dir deshalb mit seiner Musik so nahe?

Ich wohnte sehr lange in Deutschland, habe an verschiedenen Orten gearbeitet. Jetzt wohne ich in der Schweiz und arbeite dort in verschiedenen Orten. Es ist komisch, als ich etwas jünger war, habe ich mich auf das Nomadenleben gefreut. Aber seit es Wirklichkeit geworden ist, habe ich es nicht so gerne. Auch ich will immer nach Hause kommen, denn das ist dort, wo ich meine Stärke sammle, mich wohlfühle. Aber ich bin unheimlich gern unterwegs; Reisen stärkt die kreative Seite des Kopfs. Aber wenn ich angekommen bin, will ich weiter. Ehrlich gesagt: Zuerst, als ich „White Man Sleeps“ kennen gelernt habe, wusste ich gar nicht, dass Volans an so vielen Orten sein Zuhause hatte. Das war mir eine neue Information.

Ist das, was sich in Kevin Volans' Musik programmatisch verbindet, Programm für dein Ballett?

Kurz gesagt: Nein. Ich habe ganz instinktiv auf die Musik reagiert. Ich habe die Musik lange Zeit sehr oft gehört, bis man die Musik bis in die Knochen kennt. Das geht richtig in die Muskeln! Dann bekommt man langsam eine Vorstellung, welche Formen möglich wären. Wenn man dann ins Studio geht und mit Tänzern arbeitet, bringen die weitere Möglichkeiten ein. Sie haben auch Ideen, haben auch eine bestimmte Art sich zu bewegen, und sie haben Emotionen. Das beeinflusst mich und meine Choreographie sehr. Ich bin sehr offen für die Zusammenarbeit.

Wie lernt ein Gastchoreograph seine Tänzer kennen?

Meinst du, welche Vorstellungen ich gesehen habe, oder wie ich sie wirklich als Künstler kennengelernt habe? Wie du sie wirklich kennen gelernt hast! Im Studio. Nach und nach, langsam. Je länger und je mehr man mit jemandem arbeitet, umso tiefer geht man in die Persönlichkeit. Man entdeckt eine Breite, nicht nur Tiefe. Man findet immer mehr, was in den Tänzern steckt, sieht nicht nur die Oberfläche. Das kann man nicht auf einmal kennen, sehen oder haben. Die Tänzer lernen auch mich kennen. Und ich glaube, wenn sie sehen, dass ich sehr offen für Tänzer bin, dann folgen sie meinen Ideen und öffnen sich selbst auch.

Manches in deinem Ballett wirkt unerwartet. Wie entsteht das, nutzt du Zufälle?

Also, Zufälle wie bei Cunningham oder



„White Man Sleeps“: Nina Monteiro, Irene López Ros, Yuri Hamano, Arkadiusz Głębocki, András Virág (verdeckt), Auke Swen, Beth Keasey, Jonathan dos Santos

Cage gibt es in meiner Arbeitsweise nicht. Ich schaffe nicht sieben Tanzphrasen und sieben Tänze, deren Reihenfolge von Würfeln bestimmt wird (lächelt). In dieser Weise arbeite ich nicht. Ich bereite kaum Schrittmaterial vor, aber musikalisch bin ich sehr gut vorbereitet. Die Bewegungssphären, die entwickeln sich während der Zeit im Studio mit den Tänzern und mir. Sehr oft schlage ich eine Richtung vor, sage, wo ich hingehen will – vielleicht ein Bogen mit einem Bein oder einem Arm. Die Tänzer nehmen den Vorschlag auf, spielen ein bisschen damit, und dann geht es sehr rasch voran: Der Körper folgt der Bewegung, und es ist alles sehr organisch – finde ich. Ich will nicht gegen den Körper arbeiten. Das wäre ein falscher Weg, das ist momentan nicht meins. Dennoch versuche ich ab und zu, das natürliche Fließen an der einen oder anderen Stelle zu brechen und eine Richtungsänderung einzubauen. Das könnte vielleicht als etwas Unerwar-

tetes, als etwas Frisches für die Körper in ihren organischen Bewegungen wahrgenommen werden. Auch für die Augen der Zuschauer! Man soll immer auf der Hut sein, man guckt nicht nur angenehm fließende Bewegungen an!

Was ist das Besondere an dieser Choreographie für dich?

Außer dem Beschriebenen auch noch, dass die Tänzer teilweise sehr genau arbeiten müssen. Nicht, dass sie das normalerweise nicht tun, aber an manchen Stellen müssen sie sehr synchron arbeiten – wie ein Schweizer Uhrwerk. Mit jemandem synchron zu sein ist eine Riesenherausforderung. Es ist schwer, weil man nicht nur an sich, sondern die anderen immer mitdenken muss. Die Gesamtheit ist mehr als die Summe der Einzelnen!

DIE STADTBIBLIOTHEK

„Rudolf Hagelstange“, Wilhelm-Nebelung-Straße 10, Tel. (0 36 31) 98 37 95, hält zu „Ballettgeschichten“ u. a. folgende Medien bereit:

Bücher

Meffert, Barbara:
Erlebnis Ballett oder Der anspruchsvolle Weg zum Tänzer/Barbara Meffert; Martin Puttke; Ursula Kühn.
Berlin: Henschelverl., 1989. – 238 S.:
300 Fotogr.

Musikkulturen in Afrika

/hrsg. von Erich Stockmann. – Berlin:
Verl. Neue Musik, 1987. – 304 S.:
zahlr. Fotogr., Tab., Zeichn., Noten-
bsp.

Schmidbauer, Wolfgang:
Vom Umgang mit der Seele/Wolfgang
Schmidbauer. – Frankfurt am Main: S.
Fischer, 2000. – 428 S.

Filme

The Company
/Regie: Robert Altman. Musik: Van
Dyke Parks. Darst.: Neve Campbell;
Malcolm McDowell; Franco James ... –
München: Concorde Home Entertain-
ment GmbH, 2003. – 1 DVD, (ca. 107
Min.)

Rhythm Is It!

/Regie: Thomas Grube; Enrique
Sanchez Lansch. Dir.: Simon Rattle.
Berliner Philharmoniker. – Euro Video,
2004/05. – 1 DVD (100 Min.),
[FSK o. A.]



„Violet Spring“: Nina Monteiro

Quellen:

S. 3: Kylián zit. nach www.bayerische.staatsoper.de/309-aWQ9OTQ1~popups~k_biographie.html.
S. 4: Originalartikel für dieses Programmheft. S. 6: Originalartikel für dieses Programmheft unter Verwendung von http://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Copland; http://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Garbarek; Konzertführer, hrsg. von Christoph Hahn und Siegmund Hohl, Gütersloh, München 1997; www.klassika.info/Komponisten/Copland/Ballett/1944_01/index.html; www.laut.de/JanGarbarek; www.mitchellmusicguitar.com/Articles/Hoe-Down%202.pdf; www.shareseeking.com/Jan-Garbarek-Legend-Of-The-Seven-Dreams_134242.html und www.tamino-klassikforum.at/index.php?page=Thread&threadID=7460. S. 8: Originalartikel für dieses Programmheft unter Verwendung von http://www.kultiversum.de/Tanz-Ballet-Tanz/E_Motion-Tanz-Die-Wiederkehrder-Emotion.html?p=4. S. 10: Originalartikel für dieses Programmheft unter Verwendung von http://tilefilms.ie/white_man_sleeps.htm, www.balletmet.org/Notes/Volans.html, www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2432&State_3041=2&workId_3041=11906 und www.kevinvolans.com. S. 12: Originalinterview für dieses Programmheft. S. 16: Hart Crane zit. nach http://en.wikipedia.org/wiki/Appalachian_Spring, Arnd Wesemann zit. nach [ballettanz](http://ballettanz.de), Juni 2007.

Urheber der Bilder ist Tilmann Graner (www.foto-tilmann-graner.de). Sie entstanden auf der ersten Kostümprobe im Bühnenbild.



„White Man Sleeps“: Yuri Hamano, Fumiko Okusawa

*O appalachische Quelle! Ich gewann den Felsabsatz;
Ein abschüssiges, unerreichbares Lächeln, das östlich abbiegt
und nördlich ankommt in jenem violetten Keil, der
die Adirondacks sind!*

Hart Crane, aus „Die Brücke“

*„Zu sinnfrei mäandert der Tanz um die Wirklichkeit, zu der er in keinem Verhältnis
mehr stünde. Jener Wirklichkeit, die sich anfühlen ließe, die uns emotionalisieren
und begeistern könnte. Just jene Wirklichkeit aber, die – Hand aufs Herz – das
Gegenteil ist von dem, was wir als ‚wahr, echt, richtig‘ erwarten.“*

Arnd Wesemann

„Tanzen ist die Ausnahme der Bewegung in der Realität.“

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH
Tel.: (0 36 31) 62 60 - 0, Intendant: Lars Tietje, Programmheft Nr. 8 der Spielzeit
2010/2011, Premiere: 18. Februar 2011, Redaktion und Gestaltung: Dr. A. Eisner
Layout: Landsiedel | Müller | Flagmeyer, Nordhausen