

# BALLET INTERN

Herausgeber: Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e. V. – Heft 90/32. Jg. – Nr. 5/Dezember 2009 – ISSN 1864-1172

## Eine Hommage an die internationalen Tanzschriften Benesh-Movement- und Laban-Notation

AUSSCHNITTE AUS:

"Fragmente" Henze-Cranko

Susanne  
Peter, Norma  
Kenny

"Kyrie eleison" Bach-Cranko

Jan

aufgezeichnet in:  
Benesh Movement Notation  
von: Georgette Tsinguirides 1982

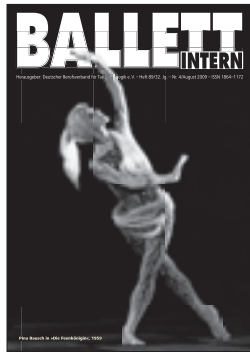
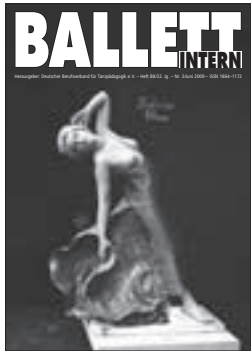
"présence" Zimmermann-Cranko

Marcia  
Richard



Deutscher Tanzpreis »Zukunft« 2010  
**Iana Salenko**

Deutscher Tanzpreis 2010  
**Georgette  
Tsinguirides**



Die Zeitschriften »ballettanz« und »tanzjournal« stellen mit Ende des Jahres 2009 ihr Erscheinen ein.

## BALLETT INTERN

wird Ihnen auch 2010 im 33. Jahr seines Bestehens weiter zur Verfügung stehen!  
Seit Jahren sind Sie an die interessanten Beiträge in **BALLETT INTERN** aus der »internen« Szene des Tanzes und der Tanzpädagogik gewöhnt.  
Möchten Sie diese in der Zukunft vermissen?

Aufgrund der neuen Situation wird Ihnen

## BALLETT INTERN

nicht mehr im gemeinsamen Versand mit der Zeitschrift »tanzjournal« zugestellt!  
So bieten wir allen Interessenten ab 2010 unser eigenes Abonnement-Programm an:

5 Ausgaben **BALLETT INTERN** wie bisher jährlich für nur Euro 40,00 inkl. Versand.  
(Eine evtl. Sonderausgabe wie Okt. 2009 ist für Sie ohne zusätzliche Kosten in diesem Preis inbegriffen.)

Mitglieder des »Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik« erhalten **BALLETT INTERN** natürlich weiterhin kostenlos.

Zum Bestellen Ihres persönlichen Abonnements benutzen Sie bitte den Bestell-Abschnitt:

### BALLETT INTERN Abonnements-Bestellung

**Ja** Hiermit bestelle ich ein Abonnement der Zeitschrift »BALLETT INTERN« für das Jahr 2010.  
Der Preis für das Abonnement beträgt 40 € (inkl. MwSt. und Versand) für das Jahr 2010. Sollte ich bis zum 31.10.2010 mein Abonnement nicht gekündigt haben, verlängert es sich automatisch um ein weiteres Jahr.

Kopieren, ausfüllen, unterschreiben!  
Dann senden Sie das Formular an:  
DBfT, Hollestraße 1, 45127 Essen  
oder via Fax: +49 (0)201 / 22 64 44

#### Anschrift:

Name, Vorname

Straße/Nr.

PLZ/Ort

Telefon

Email (für eventuelle Rückfragen)

#### Zahlungsweise:

Ja, ich zahle bequem per Bankeinzug.

Konto-Nr.

Bankleitzahl

Geldinstitut

Datum  Unterschrift

Ich zahle per Rechnung.

Liebe Leser, liebe Mitglieder des  
Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik,

das letzte BALLETT INTERN dieses Jahres liegt nun in Ihren Händen – gleichzeitig das letzte Heft, das Ihnen aufgrund der Einstellung der Zeitschrift »tanzjournal« nach vielen Jahren positiver Zusammenarbeit mit dieser Zeitschrift zusammen zugegangen ist.

Bedauerlicherweise ergab sich nicht die Möglichkeit einer weiteren Zusammenarbeit dieser Art für die Zukunft.

Durch diese neue Situation ergeben sich jedoch auch einige positive Aspekte für Sie und für uns:

- Ab 2010 wird BALLETT INTERN (Deutschlands historisch am längsten ununterbrochen erscheinende Tanz-Zeitschrift nun im 33. Jahr ihres Bestehens) Ihnen wieder im Direkt-Versand zukommen.
- Ab 2010 bieten wir für ALLE Interessenten – nicht nur für Mitglieder – ein eigenes Abonnement an.
- Ab 2010 sind wir in Bezug auf den Umfang wie auch Werbung wieder in jeder Hinsicht flexibler.

Selbstverständlich ist der Bezug von BALLETT INTERN für Mitglieder des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik weiterhin kostenfrei.

So sehen wir mit neuer, guter Zuversicht ins »NEUE JAHR 2010«, zu dem wir Ihnen ALLEN hiermit die besten Wünsche übermitteln.

Diese selbstverständlich ebenfalls für das nun auf uns wartende Weihnachtsfest

Ihre BALLETT INTERN-Redaktion  
Dagmar Ellen Fischer und Ulrich Roehm



**BALLETT INTERN** ISSN 1864-1172 ist die Mitgliederzeitschrift des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik e.V. (DBfT) und liegt der Zeitschrift »tanzjournal« fünf Mal (Februar, April, Juni, August und Dezember) als Supplement bei. Beide Zeitschriften gehen den Mitgliedern des Verbandes kostenlos zu. Nichtmitglieder können BALLETT INTERN abonnieren: Deutschland € 7,50, europäisches Ausland € 12,00 (jeweils inkl. Porto/Versand) je Ausgabe.

**Redaktion dieser Ausgabe:** Ulrich Roehm (verantwortlich), Dagmar Ellen Fischer (dagmar.fischer@ballett-intern.de), Frank Münschke dwb

**Mitarbeiter dieser Ausgabe:** Volkmar Draeger (Berlin), Dagmar Ellen Fischer (Hamburg), Hans Herdlein (Hamburg), Marieluise Jeitschko (Münster), Horst Koegler (Stuttgart), Julia Ludwig (Berlin), Marianne Mühlmann (Bern), Angela Reinhardt (Stuttgart), Ulrich Roehm (Essen), Jenny J. Veldhuis (Amsterdam).

*Namentlich gekennzeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers wieder. Der Nachdruck, auch auszugsweise, ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Redaktion nicht gestattet. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und für Terminangaben wird keine Gewähr übernommen. Die Redaktion behält sich das Recht vor, Leserbriefe zu kürzen. Manuskripte gehen in das Eigentum der Redaktion über.*

**Umschlagabb.:** Georgette Tsinguirides (Foto: dieargelola)  
Iana Salenko (Foto: Sabrina Theissen)

**Herausgeber:** Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V., (DBfT)  
Hollestraße 1, D-45127 Essen  
Tel.: +49(0)201-228883 Fax: +49(0)201-226444  
Internet: www.dbft.de – www.ballett-intern.de

**Bankverbindung:** Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V.,  
Sparkasse Essen (Bankleitzahl: 360 501 05) – Konto-Nr.: 268029 27  
IBAN DE 20 3605 0105 0000 2680 29

**Druck:** Messedruck Leipzig GmbH, Ostwaldstraße 4 – 04329 Leipzig

# BALLETT INTERN

Heft 5/2009

## DEUTSCHER TANZPREIS 2010

### Vom Festhalten des Flüchtigen

Von Ulrich Roehm . . . . . 2

### »Wir dürfen kein Museum sein«

Georgette Tsinguirides erhält den Deutschen Tanzpreis 2010  
Von Angela Reinhardt . . . . . 3

## DEUTSCHER TANZPREIS »ZUKUNFT« 2010

Iana Salenko – Erste Solotänzerin des Staatsballetts Berlin . . . 5

### Strichmännchen in fünf Linien

Susanne Menck, Beruf Choreologin  
Von Dagmar Ellen Fischer . . . . . 6

## 9. Potsdamer Gespräch

Kulturpolitik der Konrad Adenauer Stiftung  
Von Hans Herdlein . . . . . 7

### Konzentrische Kreise um einen mobilen Mittelpunkt

20 Jahre Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier  
Von Dagmar Ellen Fischer . . . . . 8

### Kleines Land, großer Erfolg

20 Jahre »Introdans«, eine Tanzcompagnie für die Jugend  
Von Jenny J. Veldhuis . . . . . 10

### Vielfalt der Stile

Das Tanzkonservatorium Prag bildet gleichwertig  
in klassischem, modernem und Folklore-Tanz aus  
Von Volkmar Draeger . . . . . 12

### Susanas Erbe trägt reiche Frucht

25 Jahre Flamencos en route  
Von Marianne Mühlmann . . . . . 14

### Lästige Festivalitis oder unverzichtbare Kultur an der Basis?

Ein Blick in die Festivallandschaft  
Von Marieluise Jeitschko . . . . . 14

### Berlin lädt auf den Tanzolymp

Von Julia Ludwig . . . . . 16

### Die Drei-Karrieren-Ballerina

Birgit Keil zum 65. Geburtstag  
Von Horst Koegler . . . . . 17

### Holland danst!

50 Jahre Nederlands Dans Theater – 12. Holland Dance  
Festival – Tanzparade mit über 1000 Kindern  
Von Marieluise Jeitschko . . . . . 18

### Nachrufe

auf Merce Cunningham, Alan Carter und José de Udaeta . . . 18/19

**Buchempfehlungen** . . . . . 20

**Kurz und Bündig** . . . . . 21

**Gestaltung:** Ulrich Roehm, Frank Münschke dwb  
**Realisation:** Klartext Medienwerkstatt GmbH  
45327 Essen, Bullmannau 11  
www.k-mw.de / dialog@k-mw.de  
Tel.: +49(0)201-9222 535 (Frank Münschke)

### Anzeigen und Beilagen: Gültige Preisliste: 1/2009

Nächste Ausgabe:  
Heft 1/2010 erscheint Anfang Februar 2010  
Redaktionsschluss: 8. Januar 2010  
Anzeigenschluss: 15. Januar 2010  
Annahmeschluss Beilagen: 20. Januar 2010



# Deutscher Tanzpreis 2010

## Eine Hommage an die Kunst des Tanz-Notierens

### Vom Festhalten des Flüchtigen

Von Ulrich Roehm

Der »Deutsche Tanzpreis 2010« ist einer nicht im öffentlichen Rampenlicht stehenden, aber international für den Tanz wirkenden Persönlichkeit gewidmet: GEORGETTE TSINGUIRIDES – Choreologin des Stuttgarter Balletts. Insofern ist dieser Tanzpreis stellvertretend auch den internationalen Tanzschriften, Dance-Notations, der »Benesh-Movement Notation« und »Kinetographie Laban« (auch Labanotation genannt) gewidmet, um diese sehr wichtige Grundlage zur Erhaltung von Choreographien ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rufen, um einmal darzulegen, wie bedeutsam die exakte Niederschrift einer Choreographie für deren Original-Erhalt ist.

Da ist die Musik ein gutes Beispiel: Eine Mozart-, eine Schnittke-, eine Henze-Partitur ist die objektive Grundlage für die subjektive Arbeit des Dirigenten, was die unterschiedlichen Dirigenten jedoch schließlich zum Hören bringen, ist doch oft eine eigene Interpretation!

Selbstverständlich brauchen wir im Tanz die optische Aufzeichnung, auf Video oder DVD – sie ist wichtig. Aber sie zeigt doch immer die individuelle Interpretation des Darstellers. Und bei großen Gruppen-Szenen, die ja sehr attraktiv wirken, ist eine Einstudierung auf ausschließlich optischer Basis eben auch recht problematisch.

Wo wären also die wunderbaren Choreographien John Crankos ohne seine, man muss sagen geniale Idee, seine Solistin Georgette Tsinguirides – fast gegen ihren eigenen Willen – zum Studium der neuen »Benesh-Movement-Notation« nach London zu senden, wo sie als dritte Absolventin das Studium mit Auszeichnung beendete. Und seit dem Jahr ihrer Rückkehr 1966 wurden alle in Stuttgart kreierten Ballette (seien sie von BÉJART, Cranko, Haydée, McMillan oder anderen) von ihr aufgezeichnet, der Nachwelt erhalten zu weiteren Einstudierungen weltweit.

In den Vereinigten Staaten sind z. B. durch die Laban-Notation die Werke George Balanchines, Martham Grahams, José Limóns und Anthony Tudors der Nachwelt erhalten.

Ohne die »Kinetographie Laban« gäbe es die »erhaltenen« Choreographien z. B. von Kurt Jooss nicht mehr – die das Eröffnungs-Programm des »Folkwang-Festivals 1985« in Anwesenheit des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker mit den »Ballets Jooss '32« lieferten, und selbstverständlich aller weiteren Aufführungen weltweit.

Rudolf von Labans Nachfolger auf diesem Gebiet, sein Schüler Albrecht Knust, wurde von Kurt Jooss in den 1950er Jahren zur Weiterentwicklung der Kinetographie Laban an die Folkwangschule geholt – dessen Nachfolgerin Christine Eckerle wieder-

um wird am Samstag, dem 27. Februar 2010, geehrt mit einem »Anerkennungspreis«, ebenso wie ihre Kollegin Susanne Menck, langjährige Choreologin des Hamburg Ballett auf Basis der »Benesh-Movement-Notation«, die dabei half, das umfangreiche choreographische Schaffen John Neumeiers der Nachwelt zu erhalten.

Im Rahmen dieser »Hommage an die Tanzschrift« möchten wir dementsprechend das Hamburg Ballett mit einer Choreographie von John Neumeier einbinden.

Da Georgette Tsinguirides Choreographien, die sie alle selbst notiert hat, mit Hilfe der »Benesh-Movement-Notation« seit etwa 45 Jahren weltweit einstudiert – sie wird am Tage der Preisverlei-



Georgette Tsinguirides

(Foto: Hannes Kilian)

hung ihren 82. Geburtstag mit uns begehen können – haben wir uns verständlicherweise bemüht, diese Internationalität auch im Rahmen des Gala-Programms zu spiegeln. So werden nach heutigem Stand u. a. die Ersten Solisten des Chinesischen Nationalballetts Beijing sowie Solisten des Balletts der Pariser Oper am 27. Februar auf der Bühne stehen.

Auch die Preisträgerin des Tanzpreises »ZUKUNFT« 2010, Iana Salenko vom Staatsballett Berlin, wird mit dem Tanzpreisträger »ZUKUNFT« aus dem Jahr 2009, Marijn Rademaker, ein von Georgette Tsinguirides einstudiertes Duett zeigen.

An dieser Stelle danken wir unserem Schirmherrn Bundestagspräsident Dr. Lammert dafür, dass seine Stiftung auch in diesem Jahr die Dotierung des Tanzpreises »ZUKUNFT« von Euro 3.000 übernommen hat.

Als eine ganz besondere »Hommage« an die »Doyenne« der internationalen Tanzschrift heute, sehen wir die großartige Bereitschaft ihres großen Kollegen Egon Madsen, zusammen mit Eric Gauthier eine zauberhafte Choreographie von John Cranko auf die Bühne zu bringen: Ein Duett aus »The Lady and the Fool«. Und dass Marcia Haydée auch bereit war, für ihre langjährige Kollegin die Laudatio zu übernehmen, spricht ebenfalls für sich. ■

# »Wir dürfen kein Museum sein«

**Georgette Tsinguirides erhält den Deutschen Tanzpreis 2010**

**Von Angela Reinhardt**

Klein, streng, agil und ständig beschäftigt, immer auf dem Weg zur Arbeit – so wirkt Georgette Tsinguirides, wenn man sie irgendwo im Stuttgarter Staatstheater sieht. Noch immer steht sie jeden Tag im Ballettsaal, in fast jeder Ballettaufführung im Stuttgarter Opernhaus lugt ihr schwarzhaariger Charakterkopf mit kritischem Blick aus der Proszeniumsloge. Die Preise, die ihr inzwischen fast jährlich verliehen werden – von mehreren Auszeichnungen des Londoner Benesh Institutes über die John-Cranko-Medaille, Ehrenwürden des Stuttgarter Staatstheaters und des Landes Baden-Württemberg bis hin zum Bundesverdienstkreuz – nimmt sie stets elegant geklei-



*Georgette Tsinguirides im Gespräch mit Rudolf Benesh (rechts), hinter ihr John Cranko mit Douglas Blair Turnbaug vom Institute of Choreology*

*(Foto: Gundel Kilian)*

det und auf hohen Stöckelschuhen entgegen, verschwindet meist schnell wieder hinten in der Reihe zwischen ihren Tänzern, als wäre ihr das Rampenlicht gar nicht so recht. Seit fast unglaublichen 64 Jahren gehört Georgette Tsinguirides zum Stuttgarter Ballett, am 1. Dezember 1945 unterschrieb sie als 17-jährige E Levin ihren Vertrag beim Württembergischen Staatstheater. Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg sollte damals im halbwegs noch intakten Opernhaus endlich wieder Ballett getanzt werden, und die geborene Stuttgarterin war dabei. Heute ist sie Deutschlands führende Choreologin, die weltweite Autorität bei jeder Einstudierung von John Crankos Balletten und so etwas wie die Lordsiegel-Bewahrerin von Crankos choreographischem Erbe in Stuttgart.

Das Kind eines griechischen Vaters und einer deutschen Mutter mit belgischem Hintergrund nahm bereits als kleines Mädchen Tanzunterricht an der Ballettschule des Staatstheaters Stuttgart. Später studierte sie bei Olga Preobrajenska und Nora Kiss am berühmten Studio Wacker in Paris sowie an der Royal Ballet School in London. Die Tänzerin Anneliese Mörike engagierte sie ans Staatstheater, einige Ballettdirektoren später wurde sie dann unter Nicholas Beriozoff im Jahr 1957 Solistin. Noch bevor John Cranko

1961 die Leitung der Compagnie übernahm, tanzte Tsinguirides bereits 1960 in seinem Ballett »Der Pagodenprinz«, wofür sie in einer Zeitung diese schöne Kritik bekam: »Georgette Tsinguirides gefiel uns am besten, sie hatte Präsenz und Allüre, die sie augenblicklich in den Mittelpunkt des Geschehens rückten.«

Ihre Intelligenz, ihre schnelle Auffassungsgabe und ihr gutes Gedächtnis brachten John Cranko dann auf die Idee, sie nach London zu schicken, um dort am eben gegründeten Benesh Institute dieses relativ neue Notationssystem für Ballette zu erlernen. Eigentlich hatte sich damals bereits die früher entwickelte Labanotation international durchgesetzt, aber Cranko wusste, dass das Royal Ballet mit der Benesh-Movement-Tanzschrift arbeitete und wollte für seine Compagnie das gleiche System. Der Choreograph ahnte schon damals, wie wichtig es ist, Ballette mit allen Details in einer Partitur zu notieren, anstatt sie – wie die alten Klassiker – immer nur von Ballettmeister zu Ballettmeister und von Ballerina zu Ballerina zu überliefern, mit der ständigen Gefahr kleinerer oder größerer Veränderungen der Originalschritte. Tsinguirides, die damals schon als seine Assistentin bei allen Proben dabei war, konnte sich anfangs nicht so recht für die Idee ihres Ballettchefs erwärmen, ließ sich aber überreden und studierte ein Jahr lang in London. 1966 erwarb sie als eine der allerersten Absolventinnen des Benesh Instituts ihr Diplom und kehrte als erste Choreologin Deutschlands nach Stuttgart zurück, worauf John Cranko mächtig stolz war. Sie begleitete Cranko fortan ständig bei der Entstehung seiner Ballette und zeichnete nicht nur die Schritte sorgfältig auf die fünf Linien ihrer Benesh-Partitur, sondern wusste vor allem über die Motivationen und Gefühle der Bewegungen Bescheid.

Videos oder die noch neuere digitale Aufzeichnung gelten heute selbst bei kleinen Compagnien als selbstverständlich, aber sie sind keinesfalls ein Ersatz für ausführliche Notate. Tsinguirides fallen viele Gründe gegen die Einstudierung nach einer Videoaufnahme ein – bei großen Gruppenszenen sieht man nicht alle Tänzer, man weiß nicht, was die Tänzer hinter ihrem Rücken machen, und vor allem: »Die Dynamik sieht man auch nicht, ob man jetzt Druck geben oder pushen oder relaxen muss im Pas de deux, solche Nuancen. Kein Video ist hundertprozentig – einer ist ein bisschen spät, einer ein bisschen früh. Die Genauigkeit, die kann ein Video nie ersetzen.«

Dabei wären wir so glücklich, wenn wir Videos hätten von all' den Aufführungen, die sie schon gesehen hat, von den Triumphen des Stuttgarter Balletts, die sie mitfeiern konnte, von den »miracles«, wie sie es selbst nennt, die John Cranko bei der Kreation eines Balletts im Studio vollbrachte. Wie niemand sonst am Stuttgarter Staatstheater ist Tsinguirides auch ein Stück Theatergeschichte voller lebendiger Erinnerungen an die Geschichte der Ballettcompagnie und des Hauses. Die 12-Jährige wurde von der Staatstheater-Solistin Anneliese Mörike im klassischen Tanz unterrichtet, lernte durch Hella Heim und Mascha Lidoldt aber auch den deutschen Ausdruckstanz kennen. Schon als Kind stand sie während des Krieges auf der Bühne, sie weiß noch genau, wie man beim Alarm in einen nahegelegenen Straßentunnel flüchten musste, welche Säle im Haus von Brandbomben zerstört waren, wie es durch die Ritzen gezogen hat – und wie man 1945 im Dezember schon wieder gespielt hat. Sie erinnert sich genau, wie das Staatstheater nach dem Krieg verfeimte Künstler ans Haus holte – für damalige Verhältnisse sehr ungewöhnlich – und erinnert sich vor allem an die Aufbruchsstimmung aller Theaterleute nach dem Krieg. Tonaufnahmen ihrer Erinnerungen sind ein wesentlicher Teil von Bridget Breiners Ballett »Zeitsprünge«, das 2007 für die John Cranko Schule entstand, im vielleicht ergreifendsten Moment dieses Stücks erzählt Georgette Tsinguirides, wie die Menschen nach dem Krieg wieder in die Theater strömten und glücklich waren.

Sehr wichtig ist ihr aber auch, dass es in Stuttgart schon vor John Cranko gutes Ballett gab, sie erinnert an das erste komplette »Dornröschen« in Deutschland zu »Papa« Beriozoffs Ära oder an Tatjana Gsovsky, die in der Zeit von Ballettdirektor Robert Mayer in Stuttgart zu Gast war. Vom »Stuttgarter Ballettwunder«, wie es der New Yorker Kritiker Clive Barnes getauft hat, spricht die ansonsten so sachliche Choreologin noch heute mit einer solchen Wärme und Emotion, dass selbst die viel später Geborenen die Sensation und die Begeisterung von damals noch mitfühlen können. Tsinguirides erzählt von den Ovationen in New York oder von der stummen Verehrung des Publikums in Moskau. Und erinnert sich mit trockenem Humor auch an denkwürdige Momente im Leben der später berühmten Stuttgarter Stars: »Das Debüt von Egon Madsen war der Hintern einer Kuh« als Teil eines tierischen Kostüms.

Im Lauf der Zeit hat sich Georgette Tsinguirides bemüht, möglichst alle Cranko-Werke zu notieren, aber einige der frühen Choreographien, wie sein »Pagodenprinz« oder auch seine Londoner Revuen mit dem schönen Namen »Cranks«, sind leider »auf ewig verloren«, beklagt sie. Heute studiert sie überall auf der Welt Crankos Ballette ein, hauptsächlich die drei großen Klassiker »Onegin«, »Romeo und Julia« und »Der Widerspenstigen Zähmung«. Aber natürlich hat sie in Stuttgart, wo bereits Cranko immer andere Choreographen neben sich haben wollte und wo noch nach ihm viele berühmte Ballette entstanden sind, auch mit Größen wie Kenneth MacMillan, Maurice Béjart oder Marcia Haydée gearbeitet und bringt deren Werke immer neuen Tänzergenerationen nahe. Zum Bewahren einer Choreographie gehört nicht nur, die Schritte korrekt einzustudieren, denn die Notation ist nur der Anfang. »Das Weitergeben durch die Menschen ist wichtig«, sagt Georgette Tsinguirides, möglichst durch jemand, der bei der Kreation dabei war. Ob Tänzern, Assistenten oder Ballettmeistern: Sie versucht, ihnen »so viel wie möglich von damals zu erzählen«. Der Stuttgarter Solist Evan McKie rühmt vor allem ihre Liebe zum Detail und den kleinsten Nuancen: »Wir bewundern sie, weil sie uns die Schritte nicht nur andeutet, sondern fast immer austanzt.« Und liebevoll bemerkt er außerdem: »Jeder männliche Tänzer der großen Ballettcompagnien der Welt, der einmal mit ihr gearbeitet hat, wird bezeugen, wie gerne sie immer noch hochgehoben wird.«

»Ich glaube sowieso nicht daran, dass man eine Kopie machen soll, wir dürfen kein Museum sein«, sagt Georgette Tsinguirides. Natürlich müssen die Schritte immer genau stimmen, natürlich passt sie auf, dass pantomimische Stellen in Crankos Werken nicht übertrieben werden. »Ich erkläre es und dann muss man sehen,



Georgette Tsinguirides mit John Cranko

(Foto: Sabine Töpfer)



Georgette Tsinguirides in »Les Sylphides«

(Foto: Brigitte Straubel)

was sie bringen. Ich persönlich versuche immer, die Sachen einfach zu präsentieren, nie übertrieben, denn das war seine Idee. Das war auch immer die Stärke der Tänzer – man sieht es heute noch bei Egon Madsen: Es ist so echt und so einfach«. Auf keinen Fall sollte blindes Nachbuchstabieren daraus werden: »In Johns Balletten liegen die wichtigsten Akzente zwischen den Zeilen. Crankos Werke muss man verstehen«, entscheidend ist für sie der Inhalt der Bewegungen, der persönliche Beitrag des Tänzers: »Heute sind die Menschen anders, sie gehen ganz anders an eine Rolle heran. Natürlich haben sie eine andere Dramatik als früher. Man kann auch keine Polizei spielen, man muss ihnen Spielraum lassen, sich zu entwickeln.« Tsinguirides sieht kein Problem in der körperlichen Weiterentwicklung der heutigen Tänzer, deren Technik oft besser ist als die ihrer Kollegen von früher: »Natürlich sind die Sprünge höher geworden. Es muss sich einfach alles im Rahmen halten, dass man noch erzählen kann, was dahinter steht. Die Geschichte und der Wert einer Choreographie dürfen nicht verloren gehen, das, was Cranko damit sagen wollte: der Text. Cranko war nie nur Technik«. Es ist viel, was sie von ihren jungen Tänzern fordert, es ist die in allen Belangen hingebungsvolle Arbeit, die sie in seiner Stuttgarter Zeit als Direktor kennen gelernt hat und die ihr eigenes Wirken bis heute prägt: »Cranko war ein außergewöhnlicher Mensch, der sich bis zum letzten verausgabte und dieselbe Bereitschaft und Hingabe von seinen Tänzern erwartete – und fand.« ■



# Deutscher Tanzpreis »Zukunft« 2010

## Iana Salenko

### Erste Solotänzerin des Staatsballetts Berlin

geboren in Kiew

#### Ballettausbildung

- 1995–2000 Pisarev Ballettschule in Donezk

#### Wettbewerbe/Auszeichnungen

- 2002 Erster Preis und »Diaghilew-Preis« beim Serge-Lifar-Wettbewerb in Kiew
- 2004 Erster Preis beim ÖTR Contest in Wien
- 2004 Erster Preis u. »Makharova-Preis« beim Arabeske-Wettbewerb
- 2004 Dritter Preis beim Intern. Ballettwettbewerb in Varna
- 2005 Erster Preis beim Intern. Ballettwettbewerb in Helsinki
- 2005 Erster Preis beim Intern. Ballettwettbewerb in Nagoya

#### Engagements

- 2000 Solistin beim Ballett des Opernhauses Donezk
- 2002 Erste Solotänzerin an der Ukrainischen Nationaloper Kiew
- 2005 Demi-Solotänzerin beim Staatsballett Berlin
- 2006 Solotänzerin
- seit 2007 Erste Solotänzerin

#### Repertoire

- »Der Nussknacker« (Marie), »Dornröschen« (Prinzessin Aurora), »Giselle« (Titelrolle), »Don Quixote« (Kitri), »La Sylphide«, »Romeo und Julia« (Julia)

#### Repertoire in Berlin

- Vladimir Malakhovs »Cinderella« (Titelrolle), Vladimir Malakhovs »Dornröschen« (Prinzessin Aurora), Pas de deux Prinzessin Florine – Blauer Vogel, Fee Canari qui chante), Patrice Barts »Nussknacker« (Marie); Boris Eifmans »Tschaikowsky« (Mädchen), George Balanchines »Tschaikowsky-Pas-de-deux«, Vladimir Malakhovs »Die Bajadere« (Vasentanz), Grand Pas de deux »Le Corsaire«, Grand Pas de deux »La Esmeralda«, Patrice Barts »Giselle« (Bauern-Pas-de-deux), Auguste Bournonvilles »Blumenfest von Genzano« (Grand Pas de deux), Frederick Ashtons »Sylvia« (Tanz der Geißlein), Giorgio Madias »Alice's Wonderland« (Alice), John Crankos »Onegin« (Olga), »Glories of the Romantic Ballet« (Pierre Lacottes »Le Papillon«), Peter Schaufuss »La Sylphide« (Titelrolle), Patrice Barts »Das flammende Herz« (Harriet Grove, Shelleys erste Liebe)

#### Besonderes

- Einladungen: 2006: Opernhaus Stettin Galaprogramm
- 2006 Theater Arnheim, NL: Benefiz-Gala der Stiftung ARDT
- 2007 Intern. Ballett-Star-Gala Taipeh



(Foto: Sabrina Theissen)

(Foto: Enrico Nawrath)



# Strichmännchen in fünf Linien

Susanne Menck, Beruf Choreologin

Von Dagmar Ellen Fischer

»Wie geht die Bewegung an dieser Stelle weiter?« Wie oft hat John Neumeier seiner Mitarbeiterin Susanne Menck diese Frage gestellt. Unzählige Male in den vergangenen Jahrzehnten. Und die Choreologin schaut dann kurz in ihre Aufzeichnungen und sagt sofort, welcher Schritt und welche Armbewegung in welche Raumrichtung folgen – Susanne Menck schreibt Tanz auf. Sie ist eine der wenigen Expertinnen auf dem Gebiet der Benesh-Movement-Notation, diese erlaubt, die flüchtigste aller Künste differenziert festzuhalten.

1955 erfand Rudolf Benesh, Ehemann einer Tänzerin des Royal Ballet in London, diese Tanzschrift. In Anlehnung an das Fünf-Linien-System der Partituren entwickelte er eine Methode, wie Tanzbewegungen ganzer Ballette in relativ kurzer Zeit aufgeschrieben werden konnten. Und einmal aufgeschrieben, können sie auch wieder zum Leben erweckt werden, so wie auch Musiker auf der Grundlage der Notenschrift Kompositionen immer wieder erklingen lassen können.

Die fünf Linien, die nach Benesh den tanzenden menschlichen Körper erfassen, heißen Kopf-, Schulter-, Taillen-, Knie- und Fußlinie. Man stelle sich ein Strichmännchen inmitten dieses Liniensystems vor – mit Sicht auf die Rückseite des Tänzerkörpers, werden die Bewegungen so aufgezeichnet, als ob man wie ein Schatten des Tänzers hinter ihm steht. Da Symbole für die einzelnen Bewegungen, die Linien hingegen für die Körperteile stehen, muss das Strichmännchen nicht mehr komplett gezeichnet werden: Es reicht, die sich bewegenden Körperteile eingetragen.

1979 kam Susanne Menck als Choreologin zu John Neumeier und dem »Hamburg Ballett«, vor zwei Jahren ging sie offiziell in Rente. Doch wird sie weiterhin zu Einstudierungen in alle Welt entsandt – eine Choreologin ist auch eine Ballettmeisterin, die weiß, wie das Ballett am Ende einer Wiederaufnahme auszusehen hat. Zwar werden inzwischen immer auch Videos oder DVDs als Erinnerungshilfen eingesetzt, doch im Zweifelsfall hat Susanne Mencks Benesh-Notizbuch das letzte Wort bzw. das klarere Zeichen.

Bevor sie Ballette aufschrieb, tanzte Susanne Menck sie. An den Opernhäuser in Oberhausen, Münster und Köln war sie in den 1960er Jahren als Gruppentänzerin engagiert. Eine Knieverletzung zwang sie, über Berufs-Alternativen nachzudenken. Und durch eine Tänzerin des Stuttgarter Balletts, die jede Pause damit verbrachte, sich Notizen zu machen, wurde sie auf das Notations-System von Benesh aufmerksam. 1969 bis 1971 absolvierte sie dann die Ausbildung am Londoner Institute of Choreology, lange Zeit der einzige Ort in der Welt, an dem man diese Notation erlernen kann (inzwischen kann man Benesh-Movement-Notation auch am Pariser Konservatorium studieren). Nach diesem zweijährigen Studium erhielt sie an Engagement am National Ballet of Canada in Toronto, acht Jahre arbeitete sie dort, begleitete jede Probe mit dem großformatigen Notizbuch und tanzte sogar noch kleinere Rollen regelmäßig auf der Bühne. 1979 holte sie John Neumeier dann nach Hamburg, den in Europa erfolgreichen Choreographen hatte Susanne Menck anlässlich einer Einstudierung seines Balletts »Don Juan« in Kanada kennen gelernt. Fast dreißig Jahre lang schrieb sie von da an die Werke des Hamburger Ballettintendanten und Chefchoreographen auf, saß während einer

neuen Kreation in jeder Probe, half bei Wiederaufnahmen und studierte John Neumeiers Werke zwischen Japan und Nordamerika, Finnland und Italien in den großen Opernhäusern ein. Doch wie vermitteln sich eigentlich Bewegungsqualitäten, also das, was jedes Ballett erst zur Kunst werden lässt, jenseits eines relativ sachlich aufgeschriebenen Schrittmaterials? »Da hilft es, selbst Tänzerin gewesen zu sein«, erläutert Susanne Menck ihre Aufgabe, »es ist sogar eigentlich unerlässlich zu wissen, wie Tänzer arbeiten. Und im Laufe der Jahre bekommt man die notwendige Erfahrung im Vermitteln«, ergänzt sie. »Drittens hilft es ungemein, den Stil eines Choreographen gut zu kennen ...« – so wie sie jenen von John Neumeier. Erst neulich war sie in Kopenhagen, um bei der Einstudierung seines »Sommernachtstraumes« zu helfen. Und wie in all' den Jahren zuvor, wird auch dieses Mal der Choreograph kurz vor der Premiere anreisen, um sein eigenes Werk als solches zu »identifizieren« und eventuell noch letzte Korrekturen vorzunehmen. Und wie in all' den Jahrzehnten zuvor, wird seine Choreologin vermutlich auch dieses Mal das Lob »good work!« von ihm hören. ■

## DEUTSCHER TANZPREIS 2010 GEORGETTE TSINGUIRIDES

Eine Hommage an die Tanzschriften  
Benesh-Movement- und Laban-Notation  
Laudatio: MARCIA HAYDÉE

## Deutscher Tanzpreis »ZUKUNFT« 2010 IANA SALENKO

Laudatio: KLAUS GEITEL

## Anerkennungs-Preis 2010

Christine Eckerle – Folkwang Hochschule Essen  
Susanne Menck – Hamburg Ballett

## GALA zur PREISVERLEIHUNG

Samstag, 27. Februar 2010 – 18.00 Uhr  
Aalto-Theater Essen

Programm mit Einstudierungen auf Basis der  
**BENESH-MOVEMENT-NOTATION**

### Es tanzen:

Solisten des Chinesischen Nationalballetts Beijing;  
Solisten des Balletts der Pariser Oper;  
Solisten des Hamburg Balletts;  
Solisten des Aalto Ballett Theaters Essen;  
Solisten des Staatsballetts Berlin;  
das Stuttgarter Ballett  
sowie  
ERIC GAUTHIER – EGON MADSEN

### in Choreographien von

John Cranko; Kenneth McMillan;  
John Neumeier u.a.m.

(Stand 25.11.2009 - Änderungen vorbehalten)



## 9. Potsdamer Gespräch

**Kulturpolitik der Konrad Adenauer  
Stiftung am 23./24. Oktober 2009**

**Von Hans Herdlein**

Am 23. Oktober 2009 eröffnete Bundestagspräsident Prof. Dr. Norbert Lammert das 9. Potsdamer Gespräch zur Kulturpolitik. Das Podium war hochrangig besetzt mit: Staatsminister Bernd Neumann, Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien, Wolfgang Börnsen, Vorsitzender der Arbeitsgruppe für Kultur und Medien der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, Prof. Dr. Johanna Wanka, Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, Prof. Dr. Felix Semmelroth, Kulturdezernent der Stadt Frankfurt/Main, Olaf Zimmermann, Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats.

### **Perspektiven der aktuellen Kulturpolitik**

Zur Beratung standen »Perspektiven der aktuellen Kulturpolitik«. Einig war man sich darüber, dass die Ausgaben für Kultur auch in dieser Zeit der Rezession verteidigt werden müssen: »Kultur darf nicht unter die Räder kommen, die Kulturfinanzierung muss erhalten bleiben.« Einen wichtigen Schritt dazu stellt die Stabilisierung der Künstlersozialversicherung dar. Das Einzugsverfahren wurde reformiert und die Künstlersozialabgabe auf 3,9 Prozent abgesenkt. Als wichtige Aufgabe ist die kulturelle Bildung zu stärken und auszubauen. Die Länder sind dazu als Kooperationspartner zu gewinnen. Zur Förderung des Wachstums trägt die Kultur- und Kreativwirtschaft entscheidend bei. Ein Bereich, in dem mehr als eine Million Erwerbstätige arbeiten. In Zusammenarbeit mit dem Wirtschaftsministerium wurden Branchenhearings durch-

geführt. Jetzt geht es darum, Existenzgründungsmaßnahmen zu fördern.

Der Kulturstandort Deutschland müsse gestärkt werden, laute die Forderung. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass Kommunen durch die Aufsicht gezwungen sind, bei Haushaltsengpässen freiwillige Leistungen zurückzunehmen. Zur Erhaltung der kulturellen Einrichtungen wurde ein Vorschlag des Deutschen Kulturrats eingebracht, einen Nothilfefonds für die Kommunen einzurichten. Die UNESCO-Konvention zur »Erhaltung der kulturellen Vielfalt« müsse mit Leben erfüllt werden. Die Diskussionsveranstaltung endete mit einem »Kulturabend«, den Freya Klier, Schriftstellerin und Regisseurin, zusammen mit dem Liedermacher Stefan Krawczyk gestalteten.

### **Themenschwerpunkt Tanz**

Der zweite Tag war dem »Tanz« gewidmet. Bundestagspräsident Prof. Dr. Norbert Lammert – der Kunstform »Tanz« seit vielen Jahren eng verbunden – eröffnete die Podiumsdiskussion trotz drängender dienstlicher Verpflichtungen. Er übergab die Moderation an Hortensia Völckers, Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes.

Mit der Frage: Warum hat es der Tanz so schwer? – leitete Frau Völckers die Diskussion ein. Sie stellte die Planung der Kulturstiftung des Bundes für den Tanzsektor vor. Erläuterte die bisherigen Projekte, die sich über einen mehrjährigen Zeitraum erstrecken. Im Jahr 2006 fand ein Tanzkongress in Berlin statt, nunmehr steht ein weiterer Kongress in Hamburg bevor. Hier geht es vor allem um die »freie Szene«, die wegen der schwierigen Lage der kommunalen Haushalte einer bevorzugten Förderung bedarf. Eine Förderung, die in Übereinstimmung mit den Handlungsempfehlungen der Enquête-Kommission »Kultur in Deutschland« steht. 2010 läuft der Tanzplan Deutschland aus, den die Kulturstiftung



Das Podium beim »9. Potsdamer Gespräch« (v.l.): Walter Heun, Künstlerischer Leiter Tanzquartier Wien; Prof. Birgit Keil, Leiterin der Akademie des Tanzes, Mannheim; Bundestagspräsident Prof. Dr. Norbert Lammert; Hortensia Völckers, Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes; Hans Herdlein, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger; Prof. Martin Puttke, Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektorenkonferenz; Ulrich Roehm, Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e. V. (Foto: Archiv Hans Herdlein)

des Bundes in Zusammenarbeit mit ausgewählten Kommunen fördert. 80 Prozent der beteiligten Städte machen jedoch weiter! Trotz aller Anstrengungen zur Förderung des Tanzes in der Öffentlichkeit, stellen manche Kommunen immer wieder aus Einsparungsgründen die Tanzgruppen an ihren Theatern zur Disposition, wie unlängst in Hagen oder davor in Bonn. Der Schwerpunkt der Förderung durch die Kulturstiftung des Bundes liegt jedoch bei den freien Gruppen. Sie sind von den Einsparungsmaßnahmen der öffentlichen Hand besonders betroffen. Aber auch an den Tanzgruppen der Theater besteht die Notwendigkeit, die Ensembles zu festigen. Autonome Strukturen sind erforderlich, um der Tanzkunst gegenüber den Schwesterkünsten am Theater den gebührenden Platz einzuräumen. Das heißt, keine Herauslösung aus dem Betrieb des Musiktheaters, sondern dieser Kunstform eigenständige Gestaltungsmöglichkeiten einzuräumen. Ein eindringlicher Appell an die Theaterleitungen!

Unabhängig von freien Tanzgruppen oder am Theater engagierten Tanzcompagnien, ergeben sich für Tänzer spezielle Berufsprobleme. So das Problem der »Transition«, des frühen Berufswechsels aus Altersgründen. Ein Problem, dem sich auch die Enquête-Kommission »Kultur in Deutschland« angenommen hat. Sie empfiehlt die Errichtung einer Stiftung, zur gezielten Umschulung von Tänzern, sowie eine Anerkennung des Berufsbildes. Bis jedoch eine solche Einrichtung geschaffen ist, wäre es Aufgabe der Bundesagentur für Arbeit, für diesen hochspezialisierten Beruf geeignete Beratungsstellen zur Verfügung zu stellen. Trotz mehrjähriger Berufstätigkeit gelten Tänzer als ungelernete Kräfte. Hier ist dringend Abhilfe zu schaffen. Die Regelungen des Berufsbildungsgesetzes und die darin vorgegebenen Ausbildungsordnungen sind nicht auf die künstlerische Berufsausübung zu übertragen. Dennoch erwerben auch Bühnenkünstler berufliche Kompetenzen, die es verbieten, sie im Fall der Arbeitslosigkeit auf die Ebene ungelerner Kräfte herabzustufen.

Neben der sozialen Lage der Tänzer wurden Fragen der Pflege des kulturellen Erbes der Tanzkunst diskutiert. Auf notwendige Ausnahmeregelungen bei den Kunsthochschulen wurde hingewiesen. Eine Diskussionsveranstaltung, die dem Motto des Tanzkongresses 2009 voll gerecht wurde: »No Step Without Movement!« ■

### Aus Altersgründen

## RENOMMIERTE BALLETTSCHULE

### zu verkaufen

- Raum Südbaden
- exzellente Lage
- 200 qm Studio
- langjährige konstante Schülerzahl

Auf Wunsch stehe ich für eine Einarbeitungszeit zur Verfügung.

Interessenten wenden sich unter Chiffre 111209  
an den Deutschen Berufsverband für Tanzpädagogik e.V.  
Hollestraße 1,D-45127 Essen

## Konzentrische Kreise um einen mobilen Mittelpunkt

### 20 Jahre Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier

#### Von Dagmar Ellen Fischer

»Werfen Sie das Programmheft des heutigen Abends nicht weg – Sie werden die darin aufgeführten Namen der Schüler später noch in anderen Zusammenhängen und Programmen lesen!« Auf charmante Art prophezeite John Neumeier dem Publikum in der restlos ausverkauften Hamburgischen Staatsoper, dass seine Schüler Karriere machen werden. Und trotz der Lacher, die diese Vorhersage unter den Zuschauern provozierte, war der Kern der Aussage ernst gemeint: Die Beispiele aus der Ausbildung der Ballettschule des Hamburg Ballett, die an diesem 26. Oktober 2009 über die Hamburger Opernbühne gehen, weisen die Institution als eine der besten weltweit aus. Eher bescheiden als Ballett-Werkstatt angekündigt, entwickelte sich die Aufführung anlässlich des 20-jährigen Bestehens des Ballettzentriums doch »eigentlich zu einem Gala-Abend«, wie der stolze Ballettintendant, Chefchoreograph und Schulleiter John Neumeier verkündete. Dass sämtliche Absolventen in den Tanzcompagnien dieser Welt ein Engagement finden – über die Hälfte von ihnen sogar beim Hamburg Ballett – wundert nicht angesichts der jüngsten Präsentation aller Alterstufen und Ausbildungsklassen. John Neumeiers Compagnie – die ohnehin mit der Ballettschule unter einem Dach arbeitet und zusammen mit dem Internat einen organischen Mikrokosmos des Tanzes bildet – ist immer noch für viele in Hamburg ausgebildete Tanzschüler die Nummer eins auf dem Wunschzettel möglicher Arbeitsplätze. Und umgekehrt holt der Choreograph Neumeier natürlich gern Tänzer in seine Truppe, die er bereits über einen gewissen Zeitraum beobachten konnte, so dass künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten realistischer einschätzbar werden.

Das Eröffnungstück zur »Ballett-Werkstatt mit Gala-Charakter« steuerte Kevin Haigen bei, der ehemalige Ausnahme-Solist des Hamburg Ballett und heutige Erste Ballettmeister mit langjähriger pädagogischer Erfahrung kreierte zu Tschairowskys Suite Nr. 3 die »Jubiläumstänze«, uraufgeführt 2004, doch nun mit Schülern der Ausbildungs- und Theaterklassen unter Beteiligung aller Pädagogen der Schule neu einstudiert – eine Hommage à George Balanchine, die sehr unterschiedliche Niveaus zu einem harmonischen Ganzen zusammen fügt.

Doch ging es bei der rund zweistündigen Jubiläumsfeier mitnichten nur darum, die eigenen Schüler ins beste Licht zu rücken, sondern auch zu zeigen, wie andernorts in der Welt zukünftige Tänzer aufs harte Berufsleben vorbereitet werden: Fünf renommierte Ballettschulen waren eingeladen, noch in Ausbildung befindliche oder frisch ausgebildete Schüler zu dieser einmaligen Vorstellung zu entsenden. Und so kamen »Vertreter« aus der National Ballet School of Canada in Toronto, von der L'École de Danse de l'Opéra National de Paris (der im Jahr 1713 gegründeten und damit ältesten Ballettschule der Welt), von der Royal Ballet School in London, aus der »Kompagni B« von Det Kongelige Teaters balletskoler aus Kopenhagen sowie von der John Cranko Schule aus Stuttgart.

Die Gäste aus Kanada machten den Anfang, Emma Hawes und Shawn Throop zeigten den Pas de deux aus dem 2. Akt von »Schwanensee«, in dem jugendliches Ungestüm gezähmt und das



Die »Kompani B« der Royal Danish Ballet School in »If we dance ...«  
(Foto: Holger Badekow)

Paar seine Beziehung mit recht erwachsener Reife zu präsentieren verstand. Dagegen wirkten die »Péchés de Jeunesse«, zu deutsch Jugendsünden, weder sündhaft noch jugendlich, die acht Schützlinge der Pariser Oper zeigten zu Musik von Gioacchino Rossini eine biedere Choreographie von Jean-Guillaume Bart und erfüllten im Prinzip Erwartungen, die eigentlich gar nicht im Raum standen: Die älteste Ballettschule Europas muss nicht notwendigerweise diejenige mit dem konservativsten Beitrag sein. Einen krassen Gegensatz dazu präsentierten 13 Jugendliche aus Dänemark: »If we dance...« fantasierten die jungen Tanzbesessenen aus der »Kompani B«, so der Name der Junior-Compagnie an der Königlichen Theater-Ballettschule, die erst seit einem Jahr existiert. Die 12- bis 16-Jährigen erhoben Stilbrüche zum Prinzip, zeigten klassische, moderne und HipHop-Elemente – und alles auf technisch hohem Niveau. Dazu wurden eigene Texte gesprochen, kleine Gedanken-splitter wie »if we dance for you today, can we move you tomorrow?« Doch damit nicht genug, ihre mit Ann Crosset erarbeitete Choreographie zitierte witzig, klug und gut versteckt Auszüge aus Werken von Marius Petipa, August Bournonville und John Neu-

Gala in der Hamburgischen Staatsoper »Zwanzig Jahre Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier«  
(Foto: Holger Badekow)

meier! Die 13 angehenden Tänzer avancierten zu den unbestrittenen Publikumsliebblingen des Abends.

Doch auch Daniel Camargo von der Stuttgarter John Cranko Schule wusste zu verzaubern: Mit einem Nachnamen ausgestattet, der geradezu als Vermächtnis gelesen werden kann (»La Camargo« war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tänzerin, die sich anspruchsvolles, Männern vorbehaltenes Schrittmaterial eroberte), brillierte der Absolvent mit »Notations I–IV«, einer Choreographie von Uwe Scholz aus dem Jahr 1996 zu Musik von Pierre Boulez. Auch der britische Beitrag, ein Pas de deux aus Kenneth MacMillans »Concerto«, das 1966 in Berlin uraufgeführt worden war und von Dmitri Schostakowitschs Klavierkonzert Nr. 2 inspiriert ist, bestach durch die große Klarheit in der Ausführung durch Yasmine Naghdi und Sander Blommaert. Zum Abschluss des gut zweistündigen Abends übernahmen dann noch einmal die Hamburger Gastgeber die Bühne: Aus »Des Knaben Wunderhorn« tanzten Schüler gemeinsam mit jüngsten Compagnie-Mitgliedern des Hamburg Ballett Auszüge aus John Neumeiers Werk, das genau so alt ist wie das Ballettzentrum. Worin der Tänzerberuf im besten Fall gipfeln kann, führten Anna Polikarpova und Ivan Urban schließlich im Adagietto aus der »Fünften Sinfonie von Gustav Mahler« eindrücklich vor Augen. So unterschiedlich das (stilistische) Rüstzeug auch sein mag, mit dem die zukünftigen Tänzer von ihrer jeweiligen Ballettschule ausgestattet werden, eine solide technische Basis und die Verbesserung der tänzerischen Qualität als ständiges Ziel ist ihnen allen anzusehen.

Verwunden, doch nicht vergessen hat John Neumeier die langwierigen Verhandlungen und die zermürbende Zeit, bevor es zur Gründung des Ballettzentrams kommen konnte: Zwei Mal wurde sein Antrag, der den Umbau der ehemaligen allgemeinbildenden Schule in der Caspar-Voght-Straße im Stadtteil Hamm zu einem Ballettzentrum vorsah, vom Hamburger Senat abgelehnt. Innerlich schon fast auf dem Sprung, möglicherweise doch eines der verlockenden Angebote anderer Städte und attraktiver Theater anzunehmen, erhielt John Neumeier dann am 11.7.1985 das erlösende OK, das letztlich seinen Aufenthalt in Hamburg und sein Lebenswerk sicherte.

Mit Tränen in den Augen erinnerte sich der Schulleiter während des Jubiläums in der Hamburgischen Staatsoper an jenen entscheidenden Moment in seinem Leben. Und blickte doch auch gleich wieder nach vorn: Beflügelt hätten ihn damals diese neuen Räume, diese große Weite der Tanzsäle, in denen er inzwischen so viele Werke kreierte. Die Choreographien, die Compagnie, die Schule, die Sammlung zur Ballettgeschichte – sie scheinen wie gewachsene Baumringe, konzentrische Kreise um den Künstler John Neumeier im Mittelpunkt, der bekent: »Kreativität ist das einzige, was Tanz in die Zukunft trägt!« ■



# Kleines Land, großer Erfolg

**20 Jahre »Introdans«, eine  
Tanzcompagnie für die Jugend**

**Von Jenny J. Veldhuis**

Die Niederlande können zwar nicht auf eine langjährige Tanztradition zurückblicken, wie einige andere Länder in Europa, aber sie haben nach dem Zweiten Weltkrieg relativ schnell aufgeholt. Seit den 1970er Jahren gibt es »Het Nationale Ballet« und das »Nederlands Dans Theater«, außerdem das »Scapino Ballet« für die Jugend. Diese drei wirkten indes alle im Westen des Landes, in den östlichen Provinzen traten sie nur selten auf. Wenn man dort Ballett sehen wollte, musste man sich nach Amsterdam oder Den

Haag auf den Weg machen. Dieser Zustand wurde von Ton Wiggers, Absolvent der »Dans Academie« in Arnheim und ausgebildeter Tänzer und Ballettpädagoge, zusammen mit seinem Freund Hans Focking, Direktor eines Theaterbüros in Arnheim, als Mangel erkannt und behoben: Er organisierte mit einer Arbeitsgruppe Aufführungen und – was eigentlich noch wichtiger war – lockte ein am Tanz interessiertes Publikum. In diesem Zusammenhang stellte der Pädagoge Wiggers fest: Bei den Jüngsten, bei den Kindern muss man anfangen und sie für den Tanz interessieren.

Finanzielle Unterstützung gab es keine, und so wurde eine Ballettschule für Laien gegründet unter dem Namen »Studio L/P« – nach der Adresse *L*awick van *P*abststraat. Wiggers selbst choreographierte speziell für Kinder und Jugendliche geeignete Stücke, diese Vorstellungen fanden in Schulgebäuden statt, meist im Gymnastik-Saal. Das Angebot machte von sich reden, und nach wenigen Jahren wuchs die Nachfrage nach solchen Werken auch außerhalb der Stadt Arnheim. Sogar die Nachbar-Provinz Overijssel zeigte Interesse, und so wurde die Gruppe zunehmend von Theatern eingeladen, nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene Tanzstücke zu zeigen.

1979 nahm die Stadt Arnheim sowie die Provinz Gelderland wahr, dass sich dort etwas sehr Wertvolles entwickelt hatte – und man war bereit, diese Entwicklung finanziell zu unterstützen. So konnte aus der Arbeitsgruppe ein professionelles Ensemble erwachsen, die Stadt war sogar bereit, eine geeignete Unterkunft zur Verfügung zu stellen. Dieses neue Ensemble brauchte einen



Choreographie »Workshop«

(Foto: Hans Gerritsen)

neuen Namen: »Intro-Dans« – eine Einführung in den Tanz im wörtlichen Sinne.

1984 brachte der »Prijs van de Theatertechniek« (Preis der Theatertechnik) eine weitere Anerkennung; dieser Preis wurde »Introdans« 2008 sogar ein zweites Mal verliehen. 1984 zählte die Truppe inzwischen rund 30 Tänzer, ein größerer Standort musste gefunden werden. Die Stadt, inzwischen sehr stolz auf dieses Ensemble, stellte ein ehemaliges Schulgebäude in der Vijfzinnenstraat zur Verfügung, das für die neue Nutzung renoviert und umgebaut wurde. Bis heute residiert das Ensemble in diesem Gebäude.

Mehr und mehr Vorstellungen sollten sowohl für ein junges Publikum als auch für ein erwachsenes Publikum absolviert werden – für ein einziges Ensemble war es irgendwann nicht mehr zu bewältigen. So entschied man, dass die Gruppe für Erwachsene unter dem Namen »Introdans« weiter existieren sollte, ein zweites Ensemble für die Jugend wurde »Introdans-Educatief« genannt. Die Nachfrage wuchs bis heute enorm, und so gehören die beiden Ensembles zu den populärsten in den Niederlanden.

Natürlich brauchte auch die zweite Gruppe eine eigene Leitung, Roel Voorintholt übernahm diese im Jahr 1989. Voorintholt stammt aus der gleichen Dans Akademie wie Wiggers, er wirkte

## Raum Osnabrück:

### zwei Ballettschulen in NRW zu verkaufen

- Nur 20 km voneinander entfernt, großes Einzugsgebiet,
- gute Verkehrsanbindung, Parkplätze, sehr ausbaufähig,
- zwei 100 m<sup>2</sup> große Ballettsäle, Spiegelwände,
- Harlequin-Tanzteppich, großer Kostümfundus,
- seit über 30 Jahren mit festem Kundenstamm eingeführt

Ich wünsche mir eine gute Übergabe und stehe für eine Einarbeitungszeit zur Verfügung.

Angebote unter Chiffre Nummer 0409-01

an die Geschäftsstelle des DBfT e.V., Hollestraße 1, 45127 Essen

bereits sechs Jahre als sehr gefragter Tänzer bei »Introdans« mit und verfügte dazu über die für einen künstlerischen Leiter notwendigen Eigenschaften. Voorin Holt übernahm die künstlerische Leitung, und Ton Wiggers wurde Generaldirektor. Seit 1979 hatten Choreographen wie Hans van Manen, Nils Christie und Jiří Kylián Werke auch »Introdans« zur Verfügung gestellt, später kamen weitere hinzu, die daran interessiert waren, Ballette für das Jugend-Ensemble und sogar Choreographien speziell für Kinder zu kreieren.

Beide Ensembles wurden regelmäßig im ganzen Land eingeladen, und auch außerhalb der niederländischen Grenzen waren sie willkommen. Das Jugend-Ensemble ist mit Recht stolz darauf, das einzige Ensemble in Europa zu sein, das ausschließlich für Kinder und Jugendliche auftritt. Tournée führten die Truppe inzwischen auch nach Argentinien, Japan, Thailand, Südafrika und Korea.

»Introdans« ist auch die einzige Compagnie in den Niederlanden, die sich glücklich schätzen darf, Prinzessin Margriet als Schirmherrin zu haben. Auch Königin Beatrix würdigt die Leistun-



»In the Future«, Choreographie: Hans van Manen (Foto: Hans Gerritsen)

gen der Compagnie und ließ sich von ihr zu Staatsbesuchen nach Argentinien und Estland begleiten. Zuvor hatte diese Ehre nur das führende Symphonie Orchester und das »Nederlands Dans Theater« erfahren. Ferner vermittelte die Königin zum dritten Mal innerhalb von vier Jahren dem Jugend-Ensemble eine Reise mit Auftritten in Mexiko – sowohl die Königin als auch der niederländische Staat sind sich folglich des Wertes bewusst, den »Introdans« für den Staat hat.

Die beiden Ensembles verfügen zusammen über 30 Tänzer, davon stammen nur 10% aus den Niederlanden – ein Tatbestand, den man in den kommenden Jahren ändern möchte: 50% sollen aus dem eigenen Land kommen. Die je 15 Tänzer aus beiden Gruppen trainieren gemeinsam; jedes Ensemble verfügt über ein eigenes Repertoire, das auf das jeweilige Publikum abgestimmt ist, und hat ein eigenes technisches Team zur Verfügung. Mindestens zwei Mal pro Jahr treten alle zusammen in einer Gala-Vorstellung auf, die immer in Gegenwart von Prinzessin Margriet stattfindet.

Inzwischen ist auch die »edukative« Seite des Ensembles zu einer selbständigen Abteilung gewachsen, die »Introdans-Interactie« genannt wird, und aus der Compagnie »Introdans-Educatief« wurde das »Introdans-Ensemble voor de Jeugd«. Diese neue Ab-

teilung besteht aus vier, speziell dazu ausgebildeten Tanzpädagogen, die zum Beispiel Einführungsstunden organisieren für interessierte Menschen im Alter zwischen vier Jahren und 65-Plus. Ferner gibt es Tanz für Behinderte und Rollstuhl-Fahrer. Dass diese neue Abteilung großen Erfolg hat, ist an der Teilnehmerzahl von 17.000 abzulesen, die im Jahr 2008 an 608 Veranstaltungen mitwirkten.

Um ihr Repertoire werden die beiden Ensembles beneidet, denn welche Compagnie kann es sich leisten über Choreographien von Hans van Manen, Nils Christie, Jiří Kylián, Nacho Duato, William Forsythe, Didi Veldman, Paul Lightfoot und Sol Leon zu verfügen. Aber auch Vincent Mantsoe, Toru Shimazaki, Fernando Melo, Robert Battle, Sidi Larbi Cherkaoui gehören zum Kreis derer, die Werke zur Verfügung stellen. Anlässlich der 400-Jahr-Feier, die die Gründung durch holländische Siedler von »Nieuw Amsterdam« – das später in New York umbenannt wurde – sowohl in Amsterdam als auch in New York beging, wurden auch Werke von José Limón, Glen Tetley und Alwin Nikolais getanzt.

»Introdans« ist einige der wenigen Compagnien in den Niederlanden, die sich auch für die Tanzfachausbildung im Land interessiert. Ton Wiggers unterstützt persönlich die Zusammenarbeit mit einigen dieser Institute, er vermittelt Praktikanten und hat sich – seiner Verantwortung sehr bewusst – die Begleitung dieser jungen Tänzer auf sich genommen.

Das Besondere an »Introdans« ist, dass es seine ursprünglichen Prinzipien nie aufgegeben hat: Tanz mit anderen zu teilen, Tänzer zu fördern und ein Tanzpublikum heran zu bilden. Die Begeisterung, mit der Ton Wiggers einst begann und die sich auf Roel Voorin Holt übertrug, ist heutzutage spürbar, sobald man das Gebäude betritt. Und während einer Vorstellung wird auch das

Publikum davon angesteckt. Ebenso schaffen es Tanzdozenten, Anfängern – wie beispielsweise einer Gruppe einander völlig unbekannter Kinder im Alter von fünf bis zwölf Jahren – die Freude am Tanz zu vermitteln. Diese Begeisterung ist nur möglich, wenn die Leitung folgende Überzeugung praktiziert: Der Tanz ist ein Geschenk, das man gerne mit anderen teilt. Es zeigt auch, dass ein kleines Land große Dinge zu Stande bringt, die bis weit über die eigenen Grenzen hinaus wirken. ■



**Staatlich anerkannte Berufsfachschule • BÄföG anerkannt**  
**Dreijährige Ausbildung zum/zur staatlich geprüften**  
**Lehrer/in für Tanz und Tänzerische Gymnastik**

Aufnahmeprüfung am Sa. **8. Mai 2010**

**Tanz als Job?!** Sommertanztage zur beruflichen Orientierung  
**8. - 11. Juli 2010** (auch als Aufnahmeprüfung möglich)

**Schule für Tanz und Performance, Laienurse, Kinder-, Jugendlichen- und Erwachsenenklassen • 040/44 45 68**

**www.lolaroggeschule.de**

# Vielfalt der Stile

## Das Tanzkonservatorium Prag bildet gleichwertig in klassischem, modernem und Folklore-Tanz aus

Von Volkmar Draeger

Wehrhaft und mächtig wie ein italienischer Palazzo schaut es aus, das Haus des Tanzkonservatoriums der Hauptstadt Prag, wie der offizielle Name lautet. Als Gebäude entstand es 1885 und beherbergte eine Schule für Lehrerinnen, später ein Gymnasium. 1945 wurde in ihm die Tanzabteilung des Musikkonservatoriums gegründet. Damals, so erzählt Schulleiter Magister Jaroslav Slavický, dauerte die Ausbildung nur vier, später fünf Jahre. Er selbst begann hier sein Studium mit 15 Jahren, nach der 8. Klasse. Nach vier Jahren erwarb er auch Matura und Diplom, erhielt ein Stipendium für das Waganowa-Institut im damaligen Leningrad, wo ihn viele der legendären Pädagogen unterrichteten: Alexander Puschkin, Boris Bregwadze, Nikolai Serebrennikow, auch Naima Baltatschewja. Als Tänzer begann er im Nationaltheater Prag, das damals noch 120 Positionen hatte, ging dann kurz nach Bregenz und Straßburg, war Erster Solist bei Pavel Smok in Basel und kehrte ans Nationaltheater zurück. Mehr als 80 Rollen gestaltete er in seinen 29 Berufsjahren bis zum Jahr 1998, vom Prinzen bis zu Crassus, von Romeo bis Rotbart. Unterrichtet hat er am Konservatorium, parallel zum Tänzerdasein, indes schon 1972, seit 1974 dann ohne Unterbrechung, 1996 wurde er sein Leiter.

Seit 1979 birgt das an der Moldau nahe der Karlsbrücke und dem Hradshin im Herzen der Goldenen Stadt gelegene Gebäude das selbständige Tanzkonservatorium sowie zwei Abteilungen des Musikkonservatoriums; seit jenem Zeitpunkt erstreckt sich die Ausbildung auch, wie international üblich, über acht Jahre und beginnt – gemäß gängiger Praxis – in der 5. Klasse. Finanziert wird sie von der Stadt Prag, die für Gebäude, Elektrizität, Renovierung bezahlt, und, was die Pädagogikausbildung betrifft, vom Ministerium für Ausbildung, Sport und Jugend. »Chef« ist jedoch Prag, was sich im Schulnamen ausdrückt. Dass es zwei weitere, private Tanzkonservatorien mit achtjähriger Ausbildung in Prag gibt, staatliche Schulen auch in Brno und, dort als Abteilung des Janáček-Konservatoriums, Ostrava existieren, vervollständigt das Bild.

Am Prager Konservatorium lernen derzeit 154 Studenten, etwa 15 Absolventen verlassen es pro Jahr. Multipliziert man diese Zahl mit den Jahren des Bestehens, also 64, dann kommt man auf rund 950 Abgänger seit Beginn. Alle international namhaften Choreographen und Solisten sind darunter, ob Pavel Smok oder Jiří Kylián, Vladimir Klos, Lubomir Kafka, Ivan Liška oder Hana Vlácilová, später dann die Bubenicek-Zwillinge, Jiří Jelínek, Barbora Kohoutková, Zuzana Zahradníková und Lukáš Slavický, Sohn des gegenwärtigen Schulleiters. Alle drei heutigen Ersten Solisten des nur noch um die 50 Tänzer zählenden, von Petr Zuska geführten Nationaltheaters sowie 80 Prozent des Ensembles gingen durch die Kaderschmiede des Konservatoriums, doch auch die Staatsoper und die gut 30 Tänzer umfassende »Laterna magica« nehmen gern Absolventen jener Schule auf. Wer es nicht dorthin schafft, hat in den Ensembles von Ostrava, Olomouc, Brno, Plzen, Usti und, als dem kleinsten, Liberec oder in Operette und Musical gute Chancen.

Von den sieben Ballettsälen liegen vier, eng und schmal und daher nur für die 1. bis 4. Klasse geeignet, im Tanzkonservatorium; die 6. bis 8. Klasse nutzt die größeren Räume im Musikkonservatorium. 52 Pädagogen für alle Fächer stehen unter vollem

Vertrag, das bedeutet 21 Wochenstunden; fast 80 Pädagogen (die Pianisten eingerechnet) unterrichten, viele mit Teilverträgen. Tanz und Schule laufen integriert, Matura machen jetzt alle und beenden mit dem Titel »Diplomierter Spezialist«, was einer höheren Mittelausbildung entspricht. Die 6. Klasse hat auch Pädagogik als Fach, in der 7. und 8. Klasse gibt es wöchentlich vier Stunden Methodik für klassischen, zeitgenössischen und folkloristischen Tanz sowie Didaktik, Psychologie, pädagogische Praxis. Das Abschlussdiplom bezieht sich deshalb auf den Tänzer und den Pädagogen, was viele Absolventen in ihrem Engagement gern nutzen. Ein fünfjähriges Studium an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst etwa, für Pädagogik, Choreographie oder Tanztheorie und Kritik, könnte sich anschließen.

Mit der 5. Klasse wählen die Studenten ihr Hauptfach; Folklore steht derzeit nicht mehr zur Wahl, weil das staatliche Folkloreensemble aufgelöst wurde und kaum mehr Einsatzmöglichkeiten für Absolventen bestehen. Folklore sei jedoch wichtig für ein bestimmtes Maß an Freiheit, sich auszudrücken, für Musikalität und Raumbeherrschung, sagt Jaroslav Slavický: »Wir tanzen ja auch Smoks »Sinfonietta«, die Folklore einsetzt«. Folkloreunterricht gibt es daher von der 2. Klasse bis zum Ende des Studiums, von der 5. bis 8. Klasse zusätzlich Charaktertanz. Folklore war und ist eine besondere Spezialität des Tanzkonservatoriums seit der Gründung 1945, wiewohl zwischen den Weltkriegen auch der Ausdruckstanz in Prag heimisch war und heute der zeitgenössische Tanz eine wichtige Rolle spielt. »Man kann nicht alles in der Schule lernen, muss aber eine gute Basis aus Klassisch, Modern und Folklore legen«, resümiert Slavický, »ein guter Tänzer wird dann seinen Weg finden. Auch ich wurde so vielseitig ausgebildet.« Klassisch bleibt deshalb die Haupttechnik während des Studiums; ab der 5. Klasse, nach dem vierjährigen Grundstudium, werde »etwas« im Repertoire spezialisiert und individuell gefördert, schränkt er ein. Ein Hybrid aus Folklore und Modern lief jedenfalls 2000 aus.

Jedes Jahr klingt das Studienjahr mit einer in verschiedenen Theatern und auch Open Air gezeigten Gala aus. Seit 2005 nennt sich die Schulcompagnie »Bohemia Ballet« und absolviert unter diesem Namen auch auswärtige Gastspiele. Blättert man den Katalog zum 60-jährigen Bestehen des Konservatoriums durch, sind die Programme ähnlich vielfältig gebaut wie die Ausbildung. Den ersten Teil bildete auch 2009 die Klassik. Für die Studenten des 2. bis 4. Jahres hatte Uran Azimov als Gast einen »Petit Grand pas« nach Friedrich Burgmüllers Musik zum romantischen Ballett »La Péri« entworfen. Mit strahlenden Gesichtern, sauber in den ports de bras und im Atem, sicher in der Knielandung der Jungen nach Lufttouren gelang dieser Auftakt, dem an zwei Abenden auch zwei verschiedene Solopaare mit ihren Variationen vor der Schlussmazurka ihren Stempel aufdrückten. Spanisches Kolorit eroberte dann im Grand Pas aus »Laurencia« die Prager Bühne. Sicher nicht nur wegen Alexander Kreins melodisch arg uninspirierter Musik wird jenes sowjetische Ballett um eine Volkerhebung heute kaum mehr gespielt. Das Divertissement nach Wachtang Tschabukianis Originalchoreographie von 1939 bot der Absolventenklasse sowie Studenten der 5. und 6. Stufe dennoch reizvolle Aufgaben von Variationen bis zu Jota, Zigeunertanz mit fliegenden Rücken und Kastagnettenspiel, auch wenn manchem das verordnete Schrittmaterial noch sichtlich schwer fiel. Souverän meisterten die Hauptrollen Lucie Rákosníková und besonders der breitschultrig maskuline Michal Krcmar, das derzeitige Starpaar der Schule, dem seine Erfahrung bei internationalen Gastspielen anzumerken ist. Michals Bravour bescherte ihm schon etliche Preise bei Festivals und Wettbewerben, ein weiteres Jahr im Konservatorium soll beiden den letzten Schriff geben.



Für den modernen Teil steht »Yesterday«, eine musicalartige Suite von Alena Drapálková für zwei Mädchen und vier Jungen, zu einem Medley bearbeiteter Beatles-Titel. Vor riesigen Schattenrissen der vier Barden aus Liverpool treffen sich junge Menschen von heute, geraten zwei Jungen in fast handgreifliche Rivalität um ein Mädchen. Fluss und Tempo hat das angejazzte Gebrauchsstück, bezieht den Boden und Akrobatik ein, drückt Sehnsüchte Jugendlicher aus, ohne die Welt verändern zu wollen. Zum Adagio aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 dürfen vier Paare der 6. Stufe unorthodox elegische Gefühle zeigen, wie sie ihnen als Gastdozentin Lucie Holánková, neue Leiterin des reanimierten, einst von Pavel Smok begründeten Prager Kammerballett, mit Zugriff auf die holländische Schule so stimmungsvoll wie formenreich maßgeschneidert hat. Dass sie hier deutlich besser abschneiden als etwa in »Laurencia«, unterstreicht den Freitanz-Wert moderner Choreographie. Das gilt ebenso für Kyliáns »Lieder eines fahrenden Gesellen« nach dem beliebten Mahler-Zyklus, hier im Extrakt als Abfolge dreier Duette geboten, von der Absolventenklasse wunderbar rund, geschmeidig und in ernstem Verständnis für die Todesproblematik getanzt. Smoks »Sinfonietta« nach Musik von Leos Janáček ließ, angelegt in ländlichem Ambiente und kaum gebunden an strenge Form, der Absolventenklasse viel Gestaltungsfreiheit, vom fröhlichen Kinderspiel bis zu bauernburschenhafter Naivität.

Vor diesem frohen Finale konnten sich Studenten von der zweiten bis zur letzten Stufe in einem Kaleidoskop aus überwiegend böhmischer Folklore bewähren. Ob im Krebs-Spiel der Jüngsten, mit Tüchern, Juchzern, Stampfern zu Fiedel und Frauenchorus, wenn am Ende die Mädchen die muskelspielenden Jungs zu Fall bringen; ob als Großmütter, die Jungen als Babies wiegen, dann, verjüngt, mit ihnen tanzen; ob in einem gemütlichen Tanz aus dem südwest-tschechischen Chodsko mit Drehern und Csárdás-Elementen oder im mährischen Tanzspiel um einen Bettelsack; ob im slowakischen Männerduett mit wirbelnden Hirtenstöcken und charaktervollen Fußrhythmen oder einem Csárdás mit Eigengesang und Temposteigerung – hier verfügt das Tanzkonservatorium Prag über eine unverwechselbare Farbe, um die sie manche deutsche Schule beneiden dürfte. Dass etwa Michal Krčmar im schwermütigen Hirtentanz mit seiner Sprungakrobatik ebenso brillante Figur macht wie als Prinz oder in Kyliáns »Liedern«, spricht für die Vielfalt und die Gleichwertigkeit der Ausbildungsstile im Tanzkonservatorium an der Moldau.



*Tereza Chabova, Matej Slofar, Michal Kolda in »Beatles«*



*Lucie Rákosníková, Michal Krčmar in »Grand pas Laurencia«*



*Klara Hovorkova, Libor Kettner in »Lieder eines fahrenden Gesellen«*

*(Fotos: Jaroslav Slavický)*

# Susanas Erbe trägt reiche Frucht

25 Jahre Flamencos en route

Von Marianne Mühlemann



(Foto: Alex Spichale)

»That's an easy step. C'est seulement tschaupe, tschaupe, tschaupe.« Brigitta Luisa Merki hat es bis heute im Ohr, das unbekümmerte Esperanto aus Französisch, Englisch, Spanisch und Bärndütsch, mit dem Susana, die charismatische Tänzerin aus dem bernischen Niederscherli, in den 1960er Jahren ihre Tanzschülerinnen motivierte. Merki war eine von ihnen. Für sie, die eigentlich vom Theater her kam, wurde die Begegnung schicksalhaft und wegweisend. Als Meisterschülerin hat sie sich nicht nur Susanas Worte einverleibt, sondern auch deren »duende« für den Flamenco. Bis heute durchzieht er als magischer roter Faden ihre künstlerische Arbeit.

Mit der Tanzcompagnie Flamencos en route, die sie 1984 aus der Taufe hob, begründete Brigitta Luisa Merki eine singuläre Erscheinung in der Schweizer Tanzlandschaft. Als international zusammengesetztes Ensemble verbindet Flamencos en route Tänzer, Musiker, Sänger, Literaten und Bildende Künstler. Die Produktionen sind Gesamtkunstwerke, die in keine Schublade passen.

Unzählige Werke hat Brigitta Luisa Merki in 25 Jahren geschaffen und im Laufe der Jahre Flamencos en route zur Marke gemacht. 2004 bekam sie den Hans-Reinhart-Ring, die höchste Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz. Als Spiritus rector eines hochprofessionellen künstlerischen Unternehmens nähert sich Brigitta Luisa Merki der Kunst des Flamenco aus immer neuen Perspektiven. Basierend auf der tiefen Kenntnis der Grammatik des reinen Flamenco, hat die Choreographin eine eigene Sprache entwickelt, in der sich auch aktuelle Themen in tänzerisch-szenische Bilder verwandeln lassen. Sie hat das Nebeneinander von Tradition und Neuem einmal als archetypischen Urplot bezeichnet. Der Flamenco, wie sie ihn versteht, ist nichts Statisches, nichts Museales, Folklore im herkömmlichen Sinn schon gar nicht. Wenn sie vom Wesen des Flamenco spricht, dann betont sie seine Bewegtheit, seine Entwicklungsfähigkeit: Durch die Jahrhunderte hat die Flamencokunst Elemente aus anderen Kulturen assimiliert, ohne sich selbst assimilieren zu lassen. Gerade dadurch lebt der Flamenco, dass er Veränderungen überlebt, davon ist Merki überzeugt.

Eigenständig und atmosphärisch dicht sind die Bilderfolgen, die Brigitta Luisa Merki im kreativen Prozess mit ihrem wechselnd besetzten Ensemble realisiert. Ihre abendfüllenden Bühnenstücke bieten Schönheit, Gefühlstiefe, Inspiration. Sie bewegen sich nicht bloss an der Oberfläche, sondern sprechen in archaischen, suggestiven Bildern tiefere Schichten des Menschseins an. Die Choreographin möchte den Ausdruck aus der Intimität persönlichen Erlebens »nach aussen« in den fremden Raum auf die Bühne bringen. Darin sieht sie ihre Hauptaufgabe. Den Schlüssel dafür hat sie im Dialog gefunden – im Dialog verstanden als Annäherung und Auseinandersetzung verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts hat sie ihrer Handschrift ein unverwechselbares Profil verliehen. Wenn in ihren Stücken Tanz und Musik verschmelzen, dann amalgamieren Rhythmus und Melodie, Licht und Schatten, Farbe und Form, Sprache und Stille zu suggestiven Momenten, die in der Erinnerung haften bleiben.

In ihren Stücken beflügeln sich strenge Disziplin und improvisatorische Freiheit, Eleganz und Virtuosität. Organisch fügt sich ein Baustein zum anderen, bis ein großes Vexierbild des Lebens entsteht, in dem je nach Perspektive verschiedene Lesarten möglich sind.

Das Ensemble Flamencos en route führt das Erbe, zu dem Susana und ihr Mann, der Musiker und Komponist Antonio Robledo, den Grundstein gelegt haben, in die Zukunft. Und es trägt reiche Frucht. Brigitta Luisa Merki ist in 25 Jahren nie müde geworden, den Wundern die Hand hinzuhalten, leise wie einem Vogel. So hat es Hilde Domin formuliert in dem kleinen Gedicht, das Merki 1993 in ihrem Solostück »Gritos« umsetzte. Und immer noch ist sie »en route«, unterwegs. Man wünscht sich, sie werde es noch lange bleiben. ■

# Lästige Festivalitis oder unverzichtbare Kultur an der Basis?

Ein Blick in die Festivallandschaft

Von Marieluise Jeitschko

Salsa-Party, Tango-Nacht, HipHop-Session, Bal moderne und Tanz-Parade – bleibt in der Fülle derartiger Angebote fürs Volk die Bühnenkunst vom klassischen Tanz bis zum zeitgenössischen Tanztheater auf der Strecke? Ganz im Gegenteil, behaupten die Macher von »Tanzwochen«, »Tanzsommer« und »Tanzfestivals« zwischen Münster und München, Bozen und Bielefeld, von Lyon bis Den Haag. Zwei Beispiele – aus Münster und Bielefeld – und Beobachtungen inmitten der angeblich grassierenden »Festivalitis« bei der Biennale »Holland Dance Festival Den Haag« und Münchens »Dance« zeigen das Zusammenspiel von Workshops und Performance als Dialog zwischen Laien und Profis, also auch als Verständigung zwischen Zuschauern und Bühnenkünstlern.

»Die Zukunft des Tanzes muss an der Basis beginnen«, behauptet Christine Grunert und verrät kein Geheimnis, wenn sie ergänzt: »Nachwuchsförderung gehört auch in die allgemein-bildenden Schulen«. Die Ex-Tänzerin gründete 1994 mit Martina Bruns in Münster das »Forum für zeitgenössischen Tanz« mit der bislang leider einzigen Aufgabe, im Zwei-Jahres-Rhythmus die »Internationalen Tanzwochen Münster« zu organisieren. Das Besondere: Workshops und Performances gruppieren sich jeweils um ein aktuelles Thema, zum Beispiel »Tanz und Alter«, »Jeder Mensch ist ein Tänzer«, »Choreographieren Frauen anders?« und in diesem Jahr »Young Moves«. Zum dritten Mal wurde die Reihe – weil schon beim Auftakt unerwartet erfolgreich – mit einem Bal moderne eröffnet. Das »Tanzvergnügen für alle von 8 bis 88« zog fast 300 Leute ins ungeliebte Hafenviertel. Die Liste der Dozenten ist beachtlich. So kamen nach Münster in den vergangenen Jahren z. B. Toula Limnaios, Sasha Waltz, Cesc Gelabert, Katherine Sehnert und in diesem Jahr Jochen Roller (aus Berlin/Hamburg), Gregor Zöllig (aus dem benachbarten Osnabrück, das sich erstmals an den Tanzwochen beteiligte) und Hildegard Draaijer (aus Utrecht). Die dynamische Holländerin führte nicht nur Regie beim Bal moderne, sondern hatte auch noch ihre komplette Jugendtanztruppe DOX im Schlepptau. Deren aktuelle Produktion »Marathon« erlebte – wie auch das bekannte »What Planet are You Living on?« von der Gruppe mind the gap – begeistert gefeierte Aufführungen. In ihrem Workshop vermittelte Draaijer kreative Bewegung und individuellen Ausdruck. Geschickt kombinierte sie in einer halbstündigen Choreographie für die Abschluss-Präsentation Streetdance-Banalität mit Pina-Bausch-Genialität. So schlug sie sozusagen zwei Fliegen mit einer Klappe: Sie gab ihren 20 Kursteilnehmern einen gehörigen

Kreativitätsschub und verriet diesen jungen Frauen, die Tanz meist als Zuschauer erleben, mit der Einstudierung einer Sequenz à la Bausch-Gänsemarsch-Diagonalen, ironisierten Ballett-Posen und Tanzstunden-Reihen eine ganze Menge über hintergründige Signale via künstlerisch verfremdete Körpersprache.

Als Augenschmaus und Exempel für die unersetzbare Ausstrahlung und technische Kompetenz eines Profis hatte Draaijer unter ihre Kursdamen einen professionellen Tänzer gemogelt. Der Gast aus Fernost zog mit der eleganten Nonchalance seiner fetzigen Posen diesseits und jenseits der »Bühne« bewundernde Blicke auf sich. Traurige Symbolkraft hatte diese Präsentation – bei allem Charme, den die Aufführung auf grünem Rasen inmitten von Weizen- und Maisfeldern, konterkariert mit Bühnenszenen in einer Turnhalle, verströmte: abgelegen, vor den Toren der Stadt, in einem schmutzigen Sozialzentrum fand sie nahezu unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt.

Ganz anders endete knapp danach Bielefelds Tanzfestival mit einer fulminant-unterhaltsamen, dreistündigen Show in der Stadthalle. Da hatte jeder einzelne Workshop etwas zu bieten von den schüchternen Tangopaaren bis hin zu den frech-fröhlichen Jazz-Dance-Kids. Für das Sahne-Häubchen sorgten, wie auch an mehreren öffentlichen, gut besuchten Abenden während der zweiwöchigen Arbeitsphase, Gäste und Dozenten. Fraglos konnte vor allem das Ehepaar Agbetou als künstlerische Leiter mit Jugendlichen aus ihren eigenen Studio-Klassen auf Grundkenntnis aufbauen und vielleicht ihre kleinen, dramaturgisch sorgfältig konzipierten Darbietungen schon im Vorfeld vorbereiten. Ausgesprochen geschickt und Teilnehmer-freundlich organisierten sie aber auch die Unterteilung der Kurse in vier Levels, für die sich die Schüler erst am zweiten Tag nach einer verbindlichen Schnupperstunde eintragen mussten.

Mancher Workshop-Teilnehmer, insbesondere Musik- oder Tanzpädagogen und -therapeuten, reist prominenten Dozenten hinterher, weiß Ulla Agbetou, die mit ihrem afrikanischen Ehemann Tchekpo Dan Agbetou das Tanzfestival Bielefeld künstlerisch betreut. In der Tat ist es erstaunlich, wie ernst hochkarätige Künstler diese Kurse heutzutage nehmen (müssen). In Bielefeld sind der New Yorker Bruce Taylor mit seinem Modern Jazz, Hugues Anoi mit Afrikanischem Tanz und der Percussionist Arsen de Souza erklärte Publikums- und Teilnehmer-Liebliche.

Im Programm der Agbetous waren Afrikanischer Tanz und Percussion-Kurse längst die Nummer Eins, als der Tanz aus dem schwarzen Kontinent hierzulande noch als Geheimtipp galt. Die hervorragenden, kontinuierlich gepflegten Kontakte trugen bei den öffentlichen Performances in diesem Sommer reiche Früchte: In dem Solo »opus 6« aus seiner zehnteiligen Reihe verquickt der athletische, schwarze Wahl-Franzose James Carlès afrikanische und europäische Tanzelemente in höchster Ästhetik und Körperbeherrschung. Weltklasse zeigte Kettly Noel aus Mali mit ihrem Machtkampf-Duo »Tichelbé«, von ihr eckig und kantig, zickig und dynamisch getanzt zusammen mit Mamadou Diabaté als sensiblen, elegischen Counterpart und begleitet von dem ebenso vielseitigen Musikerduo Patrick und Louise Marty, die eine ganze Batterie selbst entwickelter und traditioneller Instrumente (u. a. Schlagwerk, Trompete, Harfe) mit größter Virtuosität spielten.

Allein diese beiden Vorstellungen legitimierten Bielefelds Festival. 125.000 € beträgt der Etat laut Kulturamtsleiter Andreas Kimpel. Ein Drittel steuert die Stadt bei, ein weiteres Drittel Sponsoren, der Rest kommt durch Kursgebühren und Eintrittsgelder herein. Außerdem sorgt das Kulturamt für die Infrastruktur wie Werbung und Bereitstellung von Räumen. Das ist in Münster ähnlich, bei einem direkten finanziellen Zuschuss von indes 30.000 €.

Das Zusammenwirken von Profis und Laien, das Fred Truguth vor vielen Jahren in deutschen Städten wie Bonn, Münster und Bielefeld auf den Weg brachte unter der frei nach Beuys abgewandelten Maxime »Jeder Mensch ist ein Künstler«, hat in Bielefeld zumindest zu einem gut etablierten, überzeugenden Sommer-Kulturprogramm geführt, das in den Ballettschulen nachwirkt. Auch in Münster hat sich eine vitale Szene entwickelt, aber leider gehen verschiedene Gruppierungen ihren eigenen Weg: Die Ballettschulen präsentieren sich einmal jährlich im Stadttheater, im »Pumpenhaus« findet sich die Avantgarde ein – zuletzt zeitlich nur knapp nach den Tanzwochen in Zusammenarbeit mit Hannovers 20. »Tanztheater International«. Im Pumpenhaus, das aus städtischen Mitteln finanziert wird, hat auch das lokale Jugend-Tanztheater »Cactus« sein Domizil, ein unvermeidbares Zugeständnis des international angesehenen Avantgarde-Tanzexperten und Hausherrn Ludger Schnieder, der auch DOX und mind the gap willkommen hieß. Daniel Goldin, der Meister des Ausdruckstanzes, verschanzt sich indes eigenbrötlerisch im Elfenbeinturm Stadttheater und zelebriert mit seiner kleinen Profitruppe vor einer großen Fan-Gemeinde seine kostbare Kunst.

Die Internationalen Tanzwochen haben es schwer, weil sie im Gegensatz zu Bielefelds Festival nur alle zwei Jahre, zumal zu völlig unterschiedlichen Zeiten, auf Münsters Kultur-Agenda stehen. Kulturamtsleiter Klaus Ehling wünscht sich, »dass die Tanzwochen eine Klammer bilden für alle vorhandenen Institutionen und Aktivitäten, damit Münsters Strahlkraft als Tanz-Stadt lokal, aber auch überregional angemessen wahrgenommen werden und sich optimal entwickeln kann«. Welch' unglaubliche Potenz diese Festival-Mischform mit Workshops und Performances hat, wenn sich gleichzeitig alle Kräfte einer Stadt zu einer konzentrierten Aktion für den Tanz zusammentun, beweist die Biennale »Holland Dance Festival Den Haag«, seit Samuel Würsten sie organisiert. Avantgarde und Tanzgeschichte treffen hier mitunter auch im reizvollen Ambiente jenseits etablierter Spielstätten aufeinander, etwa der »Groote Kerk« gegenüber dem Lucent Theaters, wo das Nederlands Danse Theater zu Hause ist. Laien und Profis treten geradezu demonstrativ gegen einander an. So eröffnet traditionell eine NDT-Premiere das Festival, danach feiert die Laienszene der Region mit einer choreographierten Parade durch die Stadt als Höhepunkt von »Cadance«, dem jährlichen Laientanz-Event.

Münchens »Dance – Internationales Festival des zeitgenössischen Tanzes« bietet fast ausschließlich Aufführungen, darunter oft aktuelle Hits, die auch dort auf ihrer Tournee Station machen. Immerhin war in der diesjährigen 9. Folge unter dem Label »Zusammenspiel der Künste« auch Unfertiges dabei wie Helena Waldmanns zweites Try-Out der »Letters from Teheran«, deren erste Phase in Hannover zu sehen war und zusätzlich in einer sehr spannenden Publikumsdiskussion mit der Choreographin und den beteiligten persischen Performerinnen beeindruckte. Auch das Bayerische Staatsballett ist eingebunden. Im Rahmenprogramm fokussierte die Ausstellung »Tanz.Raum« Tanzhausmodelle. Eine Fachtagung und Podiumsdiskussion mit dem Schwerpunkt Ausbildung signalisierten höchste, exklusive Professionalität.

Dennoch liegt die Zielrichtung nicht weit von dem, was sich Münsters Kulturamtsleiter für die Internationalen Tanzwochen als Klammer wünscht. Münchens »Dance«, heißt es in einer Pressemitteilung, »schafft mit zahlreichen Kooperationen eine wertvolle Vernetzung der lokalen Szene mit internationalen Tänzern und Choreographen. Sie ist ein Forum für den künstlerischen Austausch und ein wichtiger Impulsgeber für die langfristige Weiterentwicklung der heimischen Szene.« ■



# Berlin lädt auf den Tanzolymp

Von Julia Ludwig

Es ist zu einer Tradition geworden: Alle Jahre wieder zieht es im Februar die zukünftige Weltelite des Tanzes nach Berlin. Der Grund ist ein Festival, das anfangs nur als lokales Tanzfest gedacht war. 2010 wird der TANZOLYMP zum siebten Mal stattfinden, internationaler und anspruchsvoller denn je. Das Festival ist inzwischen zu einem Markenzeichen geworden und hat vielen talentierten Tänzern der Weg auf die größten Bühnen dieser Welt geebnet.

In den vergangenen sieben Jahren hat der TANZOLYMP viele bedeutende Persönlichkeiten des Tanzes nach Berlin geholt, als Juroren oder auch als Lehrer. Es gab Tanzbegeisterten die Möglichkeit, fremde Schulen und Ausbildungsmethoden kennen zu lernen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten über Kontinente hinweg zu entdecken.

Ins Leben gerufen wurde dieser einzigartige Event durch Oleksi Bessmertni. Der ehemalige Solist tanzte nach seiner Ausbildung in Kiew, Moskau und Kischinau erfolgreich an der Staatsoper Budapest, in Karlsruhe, beim New Yorker Brighton Ballet, beim Bayerischen Staatsballett und beim Ballett der Berliner Staatsoper. »In einer globalisierten Welt spielen Kunst und Tanz leider nicht die ihnen gebührende Rolle. Aber sie bieten vorzügliche Möglichkeiten, Menschen zusammenzubringen, Nationalkultur und damit nationale Identität zu wahren und zu pflegen«, sagt Bessmertni. Trotz beachtlicher Erfolge, wird der TANZOLYMP weiterhin nicht von staatlicher Seite unterstützt, sondern ausschließlich aus privaten Mitteln finanziert.

Das Programm des Festivals gliedert sich in sechs unterschiedliche Kategorien: Klassischer Tanz, moderner Tanz, Charaktertanz/Folklore sowie Jazz und Pop. Die Schüler aus privaten und staatlichen Schulen treten in getrennten Wettbewerbskategorien auf, teilnehmen können (angehende) Tänzer zwischen 8 und 21 Jahren. Über das Können wird auch 2010 eine hochkarätige Jury urteilen: Marianne Kruse – Direktorin der Ballettschule des Hamburg Ballett/John Neumeier, Prof. Steffi Scherzer – Dozentin der Tanzakademie Zürich und ehemalige Primaballerina der Deutsche Staatoper Unter den Linden Berlin, Prof. Caroline Llorca – Pädagogin und Choreographin an der Ballettakademie München, Prof. Vladimir Klos – ehemaliger Solotänzer des Stuttgarter Ballett, Pädagoge an der Mannheim Tanzakademie und Karlsruher Ballett,



Impression von der Tanzolymp-Gala 2009 (Fotos: Marie Laure Brian)

Tadeusz Matacz – Direktor der John Cranko Schule Stuttgart, Prof. Larisa Dobrozhan von der Staatlichen Ballettschule Berlin. Aus Spanien kommt Carmen Roche – Direktorin der »Carmen Roche Ballet Madrid«, Margherita Parrilla – Direktorin der Accademia Nazionale di Danza di Roma. Korea wird durch Prof. Kim Geung Soo vom Chung Ang University Dance Department vertreten, und aus Japan kommt Primaballerina und Filmstar Tamiyo Kusakari. Der Präsident der Jury ist Vladimir Vasiliev, Präsident der Ulanova-Stiftung, ehemaliger Direktor des Bolschoi-Theaters und langjähriger Erster Solist. Vladimir Malakhov, Intendant des Staatsballett Berlin, hat erneut die Schirmherrschaft übernommen. Der Tanzolymp wird vom 17. bis 19. Februar 2010 über die Bühne des Russischen Hauses in der Berliner Friedrichstraße 176–179 gehen, am 20. Februar lädt der TANZOLYMP zur feierlichen Gala im Konzertsaal der Universität der Künste Berlin, Fasanenstr. 1 b. Informationen unter: [www.tanzolymp.com](http://www.tanzolymp.com) ■

Impression von der Tanzolymp-Gala 2009 (Fotos: Marie Laure Brian)



# Die Drei-Karrieren-Ballerina

**Birgit Keil zum 65. Geburtstag**

**Von Horst Koeigler**

Ballerinen, die nach ihrer Bühnenkarriere berühmte Pädagoginnen wurden, kennt die Ballettgeschichte in Hülle und Fülle. In Paris hat sich nach der russischen Oktoberrevolution eine ganze Generation niedergelassen und ist zu internationalem Ruhm gelangt. Seltener sind die Fälle, in denen aus den Lehrerinnen im Anschluss dann auch berühmte Ballettchefinnen wurden – man denkt da vor allem an Agrippina Waganowa in Leningrad, an Marie Rambert und Ninette de Valois in England sowie Alicia Alonso in Kuba. In Deutschland gibt es erst in jüngster Zeit zwei Beispiele einer solchen Dreistufen-Karriere. Als erste schaffte es Konstanze Vernon in München: Populäre Primaballerina des Staatsopernballetts, dann relativ frühzeitig Gründerin der Heinz Bosl-Stiftung, mit der sie an die Münchner Musikhochschule übersiedelte und die sie zu einer eigenständigen Tanzakademie ausbaute, sodann Leiterin des Bayerischen Staatsopernballetts, als der es ihr gelang, in zäher, jahrelanger Aufbauarbeit das Bayerische Staatsballett zu formen, das heute in aller Welt höchste Anerkennung genießt.

Inzwischen hat sich ihr Birgit Keil an die Seite gesellt. Noch in Sudetendeutschland am 22. September 1944 geboren, kam sie als Flüchtlingskind nach Deutschland und absolvierte ihre ersten Ballettschritte an der zum Staatsopernbetrieb gehörigen Schule, um gleich danach als E Levin in die Compagnie übernommen zu werden. So wurden Stuttgart und das Stuttgarter Ballett zu ihrer künstlerischen Heimat und John Cranko gewissermaßen zu ihrem Ziehvater. In idealer Partnerschaft mit Marcia Haydée, als Primaballerina die Callas des Tanzes, wurde sie zur Tebaldi des deutschen Balletts. Im jüngsten »Oxford Dictionary of Ballet« gerühmt als »a tall, elegant, almost ethereal dancer with a pure classical technique she performed much of the standard ballerina repertory but also created roles in many new works«, darunter so berühmter Choreographen wie Kenneth MacMillan und Jiří Kylián, von den zahlreichen Novitäten Crankos einmal abgesehen. Schon während ihrer tänzerischen Laufbahn zusammen mit ihrem Partner Vladimir Klos als Pädagogin für klassischen Tanz viel gefragt, gründete sie 1995 die nach ihr benannte Tanzstiftung zur Förderung des Nachwuchses und wurde anschließend zur Direktorin der Akademie des Tanzes an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim ernannt, aus der schon bald eine Pflanzstätte für besonders talentierte Junioren wurde.

Der nächste Schritt war dann ihre zur Spielzeit 2003/04 erfolgte Berufung als Ballettdirektorin ans Badische Staatstheater Karlsruhe. Keine leichte Aufgabe angesichts der stetigen Ballettchefwechsel dort im Schatten des übermächtigen Stuttgarter Balletts. Die sie aber, tatkräftig zugreifend, souverän meisterte: In enger Zusammenarbeit mit der Mannheimer Akademie und mit ihren noch zu Stuttgarter Zeiten in langen Jahren aufgebauten internationalen Verbindungen – besonders nach England und zu dessen Doyen Peter Wright. Mit ihrem nachtwandlerischen Instinkt für junge Begabungen, nicht nur für Tänzer, sondern auch für den Choreographen-Nachwuchs, schaffte sie es binnen kurzem, ihrer Compagnie den Stempel ihres künstlerischen Willens aufzuprägen, dessen Kennzeichen ein bei aller Aufgeschlossenheit modernen Entwicklungen gegenüber ein unmissverständliches Bekenntnis zur Danse d'école als dem A und O aller Ballettkunst

ist. So ist in Karlsruhe im Laufe von sieben Spielzeiten ein zweites baden-württembergisches Ballettwunder herangewachsen, in kleinerem Maßstab durchaus dem internationalen Zuschnitt der konkurrierenden Stuttgarter entsprechend – sozusagen ein »Kammer-Wunder«, wenn es denn so etwas gäbe. Dabei handelt es sich beim Karlsruher Ballett durchaus nicht um eine Kammer-Ballettcompagnie, sondern um eine Truppe, die in der Lage ist, eigenwillige Produktionen so anspruchsvoller Klassiker wie »Giselle«, »Don Quixote« sogar »La Bayadère« und »Romeo und Julia« herauszubringen. Ihre große Bewährungsprobe steht demnächst mit dem Intendantenwechsel zur Spielzeit 2011/2012 an, aber man darf sicher sein, dass sie inzwischen über soviel Know-How verfügt, auch mit einer sie vor neue Herausforderungen stellenden Situation fertig zu werden. An Ruhestand ist jedenfalls für sie auch im Jahr ihres 65. Geburtstags nicht zu denken! ■



Birgit Keil

(Foto: Silvie Brucklacher)

# Holland danst!

**50 Jahre Nederlands Dans Theater –  
12. Holland Dance Festival –  
Tanzparade mit über 1000 Kindern**

**Von Marieluise Jeitschko**

Pink sind die Flaggen, die überall in Den Haag an Fahnenstangen fröhlich tanzen: »Holland Dance Festival feiert 50 Jahre NDT« steht darauf. Pink ist auch der »Rote Teppich«, der am Abend der Gala-Eröffnung mit der Uraufführung von Jiří Kylián's Abschiedschoreographie als NDT-Hauschoreograph, »Mémoires d'Oubliettes«, vor dem Lucent Dans Theater für Königin Beatrix und Kronprinz Willem-Alexander ausgerollt ist. Und pink ist der überdimensionale Medizinball vor dem Korzo-Theater auf dem Fabrikgelände einer Telefon-Gesellschaft, wo der Oberbürgermeister der niederländischen Hauptstadt »Holland danst!« eröffnet.

Das Ausrufezeichen sei wichtig, sagt Samuel Würsten, Organisator und künstlerischer Leiter des Festivals, das immer weitere Kreise zieht. Wie eine fröhliche Epidemie breitet sich alle zwei Jahre im Herbst in Den Haag die Tanzleidenschaft aus. Ein genialer Mix aus Tanzkunst vom Feinsten und Laientanz ist mittlerweile auf diese Weise entstanden.



»Van Manen/Kylián voor jonge Dansers«  
(Foto: Joke Schot)



Traditionelle Tänze auf der Tanzparade  
in Den Haag (Foto: Jeitschko)

die beiden Choreographen, die allen voran NDT-Geschichte geschrieben haben, konnte er gewinnen, mit 23 Studierenden aus den Akademien von Rotterdam, Amsterdam und Den Haag Ausschnitte aus eigenen Choreographien einzustudieren. So wie die Produktionen der NDT-Jubiläumsspielzeit auf Europa-Tournee gehen, so reist »Van Manen/Kylián voor jonge Dansers« als Co-Produktion mit den »Dutch Dance Days« noch bis Ende Februar 2010 durch die Niederlande.

Die nachhaltigste »Reklame« für die Freude am Tanzen machte erneut die Tanzparade. Zum vierten Mal zogen weit über tausend kostümierte, tanzende Kinder und auch ein paar »Oldies« durch die Innenstadt. Viele hatten transparente Regenhäute über das Kostüm gestreift. Hunderte, bestens gelaunte Zuschauer mit bunten Regenschirmen säumten die Straßen. Fast voll besetzt waren die Tribünen auf dem Rathausplatz, wo eine halbstündige Massen-Choreographie Höhepunkt und Abschluss der Parade bildete. Samuel Würstens Fazit: »Jetzt sind wir, jetzt ist der Tanz, wirklich in der Stadt angekommen.« ■

# Wem der Tanz zufällt

**Zum Tod Merce Cunningham**

**Von Dagmar Ellen Fischer**

Wenn ich einen Arm hebe, ist das schon Tanz? Und wenn ja, hat diese Armgeste auch eine konkrete Bedeutung? Solche Fragen beschäftigten Merce Cunningham zu Beginn seiner Karriere. Und die Antworten auf diese Fragen revolutionierten das Tanzverständnis des 20. Jahrhunderts nicht nur in den USA: Tanz als Bewegung in Raum und Zeit befreit von der Notwendigkeit, Bedeutungsträger zu sein. Merce Cunningham, der Vater des (post-)modernen Tanzes, starb am 26. Juli 2009 in New York.

Merce, der eigentlich Mercier heißt, wurde als Sohn eines Rechtsanwalts am 16. April 1919 im Bundesstaat Washington geboren. An der Cornish School of Fine and Applied Arts in Seattle begann er ein Schauspielstudium, wechselte bald zur Tanzabteilung und lernte dort den Musiker John Cage kennen – seinen Lebensgefährten, Arbeitspartner und Komponisten, der das Verständnis von Musik veränderte wie Cunningham jenes vom Tanz.

Während eines Sommerworkshops in Oakland begegnet er 1939 Martha Graham, die ihm ein Engagement in ihrer Compagnie anbot. Bald darauf wird er Mitglied der »Martha Graham Dance Company« – als zweiter männlicher Tänzer in der großen Gruppe moderner Tänzerinnen. Von 1940 bis 1945 gestaltet er bedeutende Rollen, parallel dazu nimmt er Unterricht in Klassischem Tanz an der Lincoln Kirstein's School of American Ballet, ab 1942 entstehen erste eigene Choreographien. Cage und Cunningham geben in den folgenden Jahren sogenannte Konzerte, die ihre neue Auffassung von Musik und Tanz als voneinander unabhängigen Künsten zu vermitteln suchen. 1953 gilt als offizielles Gründungsjahr der »Merce Cunningham Company«, zu der auch John Cage gehört und die in den folgenden Jahren mit so bekannten Künstlern wie Paul Taylor, Robert Rauschenberg und Andy Warhol zusammen arbeitet. 1959 eröffnet Cunningham sein Studio in New York, die 1960er Jahre sind gekennzeichnet von Tourneen in Europa und Asien und zunehmenden Erfolgen.

Seine vom Zen-Buddhismus beeinflusste Lebenshaltung wirkt sich auch auf seine Kunst aus: Jeder einzelne Moment, im Leben wie innerhalb einer Choreographie, ist von gleicher Bedeutung, so wie auch jeder Punkt im Raum und jeder Tänzer gleich wichtig ist, es gibt also keine Höhepunkte, kein Zentrum und keine Hierarchie unter den Tänzern. Cunninghams Werke können überall aufgeführt werden, auf dem Marcusplatz in Venedig ebenso wie auf dem Dach eines Hochhauses in New York. Den Zufall nutzt Cunningham als Arbeitsmethode, indem er beispielsweise Münzen wirft oder Karten legt. Auch bediente er sich des chinesischen Orakel-Buchs »I-Ging«, um bestimmte künstlerische Entscheidungen dem Zufall zu überlassen. Dabei geht es ihm vor allem darum, nicht in eingefahrenen choreographischen Mustern stecken zu bleiben, sondern eher von bequem und lieb gewordenen persönlichen Vorlieben zu abstrahieren. Das eigens für ihn entwickelte Computer-Programm »life forms« war ihm in späteren Jahren dann zusätzlich eine Hilfe beim Choreographieren. Animierter Tanz auf dem Bildschirm hatte nicht nur den Vorteil, dass sein alternder Körper nicht mehr jede Idee demonstrieren musste, sondern erweiterte auch die Bewegungsmöglichkeiten bis an den Rand des vom menschlichen Körper Ausführbaren. Merce Cunninghams Tanz abstrakt zu nennen, wäre falsch, sein Credo lautete: »Man muss den Tanz lieben, um dabei zu bleiben. Er schenkt einem nichts – außer jenem flüchtigen Augenblick, in dem man das Leben in sich spürt.« ■



# Nachruf auf Alan Carter

Von Hans Herdlein

Am 30. Juni 2009 ist Ballettdirektor Alan Carter in seiner englischen Heimatstadt Bournemouth im Alter von 88 Jahren an den Folgen einer schweren Krankheit gestorben. Der 1920 in London geborene Carter erhielt seine Tanzausbildung bei namhaften Pädagogen, seit der Spielzeit 1946/47 war er Solotänzer beim Sadler's Wells Theatre Ballet, in dem er 1946 auch seine erste Choreographie »The Catch« schuf. Es folgten Verpflichtungen an das St. James' Ballet und das Londoner Empire Theatre. Er wirkte in den bekannten Ballettfilmen »Die roten Schuhe« (1948) und »Hoffmanns Erzählungen« (1951) mit.

1954 wurde ihm die Leitung des Balletts der Bayerischen Staatsoper München übertragen, die er bis zum Jahr 1959 innehatte. Sein erster Ballettabend in München fand am 2. Februar 1955 im Prinzregententheater statt: Die Uraufführung von »Vier mal vier« zu Maurice Ravel's Tombeau de Couperin, dem Pas de trois aus »Schwanensee«, der Münchner Erstaufführung von Béla Bartók's »Der wunderbare Mandarin« und einer Fassung des »Nussknacker«-Divertissements von Tschairowsky. Die Kritik dieses Ballettabends von Karl Schumann gipfelte in der Feststellung: »Neuer Mann ganz groß« – und er beendete die Rezension mit einem Satz, der für das weitere Schaffen von Alan Carter Gültigkeit behalten sollte: »Ein Könnler zeigte ein Potpourri seiner choreographischen Künste.«

Aus den zahlreichen Münchener Tanzschöpfungen Carters – »Concertino«, »Mister Scrooge«, »Der Pagodenprinz«, »Les Parapluies«, »Herr Orpheus«, »Capriccio«, »Feuilleton«, »Changement de Pieds« – ragt ein besonders gelungenes, einaktiges Ballett hervor: »Haus der Schatten«. Dazu schrieb Otto Friedrich Regner, unvergessener Ballettkenner und -kritiker in der Süddeutschen Zeitung: »Der Choreograph und Ausstatter Alan Carter verfügt über eine quellen- de Phantasie, um diese Welt des Unwirklichen wirklich zu machen.

## »José war das Leben selbst«

Zum Tod von José de Udaeta

Von Horst Koegler

Wenn es denn schon zum richtigen Datum am 27. Mai dieses Jahres nicht geklappt hat, so hatten wir doch gehofft, seinen neunzigsten Geburtstag im Herbst nachfeiern zu können. Doch dazu ist es nun nicht mehr gekommen, denn am 14. September ist José de Udaeta im Hause seines Sohnes an der Costa Brava gestorben: Der letzte Grande des Spanischen Tanzes und dessen Conquistador rund um den Erdball.

In den diversen Geburtstagsartikeln – auch hier, im Juni-Heft von »Ballett Intern« – ist noch einmal zusammengefasst worden, was die Einzigartigkeit seiner Persönlichkeit als Tänzer, Pädagoge, Choreograph, Dozent und Kastagnetten-Künstler ausmachte. Und doch, wenn wir das alles addieren, um es als seine Lebensleistung in seine Biographie einzutragen: Ein Bild von ihm, wie es diejenigen bewahren, die ihn gekannt haben, ergibt das nicht, jedenfalls kein wirklich lebendiges. Denn José, wie ihn alle nannten, die mit ihm in Berührung gekommen sind, war das Leben selbst, das er aus allen Poren verströmte, bis in sein hohes Alter. Und dass das nun zu Ende sein soll, ist schwer nachvollziehbar. Um so kostbarer die Erinnerungen an die vielen Begegnungen,

Die Palette seiner Farben ist im Tänzerischen wie im Szenarium mit-reißend. Die Bildhaftigkeit bestimmt das Karat eines Balletts: Carter malt choreographisch und ist als Choreograph malerisch«.

Zum Ende seiner Schaffensperiode in München fand am 25. Januar 1959 im Prinzregententheater die deutsche Erstaufführung von Hans Werner Henzes »Undine« statt. Eine Würdigung von Alan Carter als Ballettdirektor der Bayerischen Staatsoper München findet sich im Werk von Pia und Pino Mlakar »Unsterblicher Theatertanz – 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München«, Band 2, von 1860–1967 (Florian Noetzel GmbH, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven 1996).

Von 1959 bis 1961 choreographierte Alan Carter zwei Werke für das New Amsterdam Ballet. Ab 1962 arbeitete er am Royal Ballet in London als Professor für klassischen Tanz sowie als Choreograph. Von 1964 bis 1968 war er an den Städtischen Bühnen Wuppertal als Ballettdirektor und Choreograph tätig. Anschließend wurde er zum Leiter des Balletts und Ausstatter an das Grand Theatre Bordeaux berufen. 1970 wurde ihm die Leitung des Balletts in Istanbul übertragen. Später arbeitete er mit Gast-Produktionen in Helsinki und Oslo. In Reykjavik gründete und leitete er eine Tanzcompagnie. Sein Berufsweg führte ihn schließlich wieder nach England zurück, dort lehrte er an der Elmhurst Ballet School und an der Carter-Wessex School in Bournemouth, jener Stadt, in der er sich niedergelassen hatte.

Alan Carter war ein ebenso begnadeter Choreograph wie Maler. Davon zeugen die Ausstellungen seiner Bilder am Theater-Museum im Münchner Hofgarten, im Von-der-Heydt-Museum in Wuppertal, am Sadler's Wells Theatre in London, in Oslo am Norwegischen Opernhaus, am Nationaltheater Reykjavik in Island, am Bornemouth and Poole Arts Centre in Großbritannien, im Casa de Cultura im spanischen Calpe, im Studio 5 in Javea, Spanien. Alan Carter hat die Flüchtigkeit der Tanzkunst in diesen Bildern gebannt und so seine künstlerische Arbeit der bleibenden Erinnerung bewahrt. Eine Auswahl dieser Bilder ist auf der Website [www.alan-carter.de](http://www.alan-carter.de) zu sehen. ■

ausgehend von der Internationalen Sommerakademie des Tanzes in Köln in den fünfziger Jahren, und von da aus dann ein halbes Jahrhundert in die ganze Welt ausstrahlend. Wo immer man hinkam: José war schon da. Wenn schon ein Spanier, so jedenfalls kein Spinner von Don Quixotes Gnaden – oder zumindest ein Don Quixote, dessen Dulcinea in Wirklichkeit Terpsichore hieß. Im Nachruf der englischen »Dancing Times« im November-Heft, der fein säuberlich alle seine Mitarbeiter und die stattliche Zahl seiner Ordensauszeichnungen auflistet, wird zum Schluss auch sein un- unterdrückbarer Humor und sein Charisma gerühmt – ein Finale, wie es ihm wohl anstand: Nachhall der Echos all' der durchzechten und durchlachten Nächte, die wir gemeinsam miteinander verbracht haben! ■



Sein letzter Auftritt bei der Verleihung des Deutschen Tanzpreise 2006 mit einer Kastagnetten-Hommage an Reid Anderson (Fotos: Ursula Kaufmann)

## Buchempfehlungen

Für die, die von dem Titel irritiert sind: Nein, die Gesellschaft für Tanzforschung (GTF), die diese kluge Aufsatzsammlung in Auftrag gegeben hat, hat sich keiner wie auch immer gearteten Esoterik verschrieben. Jeder, der selbst tanzt oder getanzt hat, weiß, dass Tanz und Tanzendem in den besten Momenten immer auch Spiritualität innewohnt, die nicht wirklich greifbar, geschweige denn verbalisierbar ist. Und so spricht »man« nicht öffentlich darüber, weder im Studio noch an anderem Ort.

Aber in diesem sorgfältig redigierten und ansprechend gestalteten Buch sind nun zahlreiche kluge Überlegungen zu Spiritualität im Unterschied zu Esoterik zusammen getragen, die unter den verschiedensten Aspekten ein heimlich schlummerndes, alle Tänzer bzw. alle Künstler, berührendes Thema, ausleuchten. Dabei bewegen sich die Autoren durch verschiedene außereuropäische Kulturen und Traditionen wie auch durch die nordeuropäische Geistes-, Philosophie- und Religionsgeschichte. Eben diese Wissenschaftlichkeit, die in einigen Aufsätzen den jeweiligen Überlegungen eine klare Definition von Spiritualität und eine ebenso klare Abgrenzung von esoterischer Scheinwelt voran stellt, zeichnet dieses Buch aus.

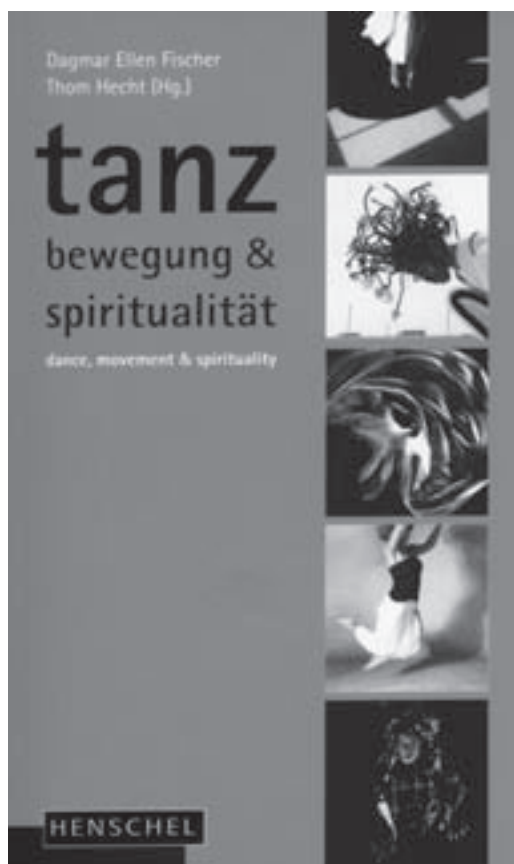
Unterteilt sind die verschiedenen Forschungsgebiete in interdisziplinäre, heilende, kulturspezifische, bewegte und historiographische Spiritualität. Dabei werden längst überfällige Fragen klug durchdrungen, wie z. B. die religiöse Aufladung des Absoluten Tanzes bei Mary Wigman aus religionskritischer Sicht; es gibt Überlegungen zu Labans spirituellem Denken, und man erfährt endlich die Hintergründe für das »Saint« bei Ruth Saint Denis.

Weiterhin entdeckt man Staunenswertes über soziale Tanzprojekte in Indien, Los Angeles und Großbritannien, die mit vollkommen verschiedenen, bodenständigen und zugleich spirituellen Ansätzen das gleiche Ziel verfolgen: nämlich die Menschen, meist Kinder und Jugendliche, mit den Kulturen ihrer Vorfahren und der Kultur, in der sie aktuell leben, bekannt zu machen. Über dieses Erkennen der verschiedenen Kulturen und über das tänzerische Erleben des Selbst in den Kulturen gewinnen diese Menschen eine selbstbewusste Identität, die auch zu gesellschaftlichem Bewusstsein führt und damit den Weg ebnet für einen Platz im Leben, der keine Selbstverleugnung verlangt.

Konkret geht es auch zu bei der Durchleuchtung von Wechselwirkungen zwischen angewandter emotionaler Intelligenz, spirituellem Aktivismus und Soma-Ästhetik in der Ballettpädagogik. Angeregt durch diese Überlegungen kann die traditionelle Tanzpädagogik eine Erweiterung erfahren, die sowohl für Lehrende als auch für Studierende eine lustvolle Bereicherung ist.

Betrachten kann man weiterhin spirituelle Tänze aus afro-brasilianischer Kultur, die ein kommunikatives Bindeglied zwischen weltlichem Leben und göttlichem Erleben darstellen. Auch über die Bedeutung des I Ging im Werk Merce Cunninghams und Teresa de Keersmakers gibt es Überlegungen, wie zur Geschichte der Eurythmie und ihren Begrenzungen in der Darstellung auf der Bühne.

Weiterhin gibt es Beobachtungen aus tanztherapeutischer Sicht zu weiblicher Spiritualität, sowie soziologische Betrachtungen zum Männertanz und den daraus resultierenden männlichen Körperbildern. Ausgesprochen spannend für alle Tänzer und Choreographen sind auch die Überlegungen zum Erwerb und Abspeichern sensomotorischen Wissens.



Alles in allem stellt die Gesellschaft für Tanzforschung mit dieser weit gefächerten Aufsatzsammlung allen Tänzern und Tanzwissenschaftlern ein reiches Spektrum neuer Denkanstöße zur Verfügung.

Von Geertje Andresen

**Dagmar Ellen Fischer; Thom Hecht (Hg.): Tanz, Bewegung & Spiritualität, dance, movement & spirituality.** Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF), Henschel Verlag 2009, 19,90 Euro

☆☆☆☆☆

### Für Musikbegeisterte

Wenn eine Ballett-Vorstellung gelingt, liegt das natürlich in erster Linie an herausragenden Tänzern. Nicht zu unterschätzen jedoch ist der Anteil des Dirigenten, sofern der Tanz von Live-Musik begleitet wird. Einer, der sich auf die schwierige Kunst des Dirigierens von Ballett versteht wie kein anderer, ist André Presser. Er hat mit Größen wie George Balanchine, Igor Strawinsky, Léonid Massine, Sergej Lifar, aber auch mit Choreographen wie John Neumeier und Uwe Scholz zusammen gearbeitet und rund 250-mal Rudolf Nurejew begleitet. Von diesem legendären Tänzer, so sagt Presser, habe er gelernt, wie Musik und Tanz sich finden müssen: Die musikalische Begleitung hat sich dem Tanz anzupassen. »Ich interpretiere nicht, ich bin Teil einer Gesamtproduktion – wie die Tänzer und die Bühnenarbeiter«, definiert der bescheidene, sympathische Künstler seinen Anteil an einem gelungenen Ballettabend. Und im Falle von »La Sylphide« beispielsweise müsse man nun wirklich nicht vor Ehrfurcht erstarren, denn was ein gewisser Jean Schneitzhoeffter seinerzeit zu Papier gebracht habe, sei keine großartige Musik, so Presser, aber für dieses Ballett durchaus geeignet.

André Pressers Leben spiegelt 50 Jahre Ballett-Geschichte. Seine Biographie, von der Hamburger Journalistin Annette Bopp aufgezeichnet, ist die berührende Lebensgeschichte eines Man-

nes, der ungern in der Öffentlichkeit steht. Ballettdirigent sei ja eigentlich gar kein Beruf, er habe also im Grunde nichts gelernt, kokettiert der heute 76-jährige Musiker augenzwinkernd. Zwar findet man diesen Begriff tatsächlich nicht im Wörterbuch, doch letztlich wurde durch André Pressers Arbeit das Wort zu einem Begriff. Die persönlichen Stationen des Ausnahme-Künstlers werden in dem 250 Seiten umfassenden Buch durch Erinnerungen berühmter Persönlichkeiten aus der Welt der Musik und des Balletts sowie durch Bildmaterial ergänzt. Die Autorin Annette Bopp hat den kurzweiligen Erzählstil ihres »Objekts« André Presser für die Biographie übernommen.

*Dagmar Ellen Fischer*

**Annette Bopp, André Presser. Der Ballettdirigent – Ein Leben für den Tanz und die Musik**, Zürich 2008, ISBN 978-3-907625-42-2, 27,90 Euro

☆☆☆☆

### Für Austauschschüler

In Twyla Tharps Truppe übernahm sie eine kleine Rolle und tanzte im Park, von Merce Cunningham bekam sie einen guten Rat und ein Jobangebot: Anstatt als Tänzerin, könne sie doch als Tanzpädagogin arbeiten. Allerdings nicht in New York, sondern in Havanna: Die Staatliche Ballettschule in der kubanischen Hauptstadt suche händeringend eine Lehrerin für Modernen Tanz, wusste Cunningham. Und so tauscht Alma Guillermoprieto, Anfang zwanzig und mexikanischer Herkunft, im Jahr 1970 die pulsierende Tanzmetropole Nordamerikas gegen ein tänzerisches Entwicklungsgebiet. Über das revolutionäre Land Fidel Castros erzählte

man sich in den USA zu jener Zeit: Es gäbe dort nichts zu essen und überhaupt keine Bücher, es sei unerträglich heiß und man könne nichts in den Geschäften kaufen! Aber da es ja nur für ein halbes Jahr sein soll, lässt sich die junge Tänzerin auf ein Abenteuer ein, das ihr Leben verändern sollte ... Statt in Trainingskleidung stehen die Schüler in der ersten Unterrichtsstunde mehr oder weniger in Lumpen vor ihr, doch machen sie materiellen Mangel durch Begeisterungsfähigkeit mehr als wett. Spiegel



sind in Trainingssälen verboten, sie gelten als westlich-reaktionär. Ihren beruflichen Weg, ihre privaten Konflikte sowie die gesellschaftliche Realität der damaligen Zeit verwebt die amerikanische Journalistin zu einem knapp 400 Seiten starken Lebensausschnitt – zu trennen sind die drei Bereiche ohnehin nicht. Mit Lebendigkeit und einer großen Liebe zum Detail erzählt sie, so dass man die Schüsse zu hören, den Rauch zu riechen und die Moskitos zu spüren meint.

*Dagmar Ellen Fischer*

**Alma Guillermoprieto, Havanna im Spiegel – Eine Erinnerung an die Revolution**, Berenberg Verlag, Berlin 2009, ISBN 978-3-937834-33-7, 25 Euro

## KURZ UND BÜNDIG

**»20 Jahre Wiedervereinigung! Und die deutsch-deutsche Tanzgeschichte?«** Unter diesem Motto wird vom 17.–19. Juni 2010 eine Tagung an der Staatlichen Ballettschule Berlin stattfinden. Diskutiert werden sollen dabei die Themengebiete Klassischer Tanz, Moderner Tanz, Tanztheater, Volkstanz/Folklore, Tanzausbildung und Tanzkritik in Ost/West-vergleichender Perspektive: Wie sah man den Tanz in der DDR, wie in der BRD? Sind diese Sichtweisen 20 Jahre nach der Wiedervereinigung in Ost und West noch immer verschieden oder inzwischen ebenfalls vereinigt? Der Arbeitskreis der Tagung lädt alle tanzhistorisch interessierten Kollegen aus Ost und West zum fachlichen Austausch über Erlebtes und Erforschtes ein. Um Einreichung eines einseitigen Abstracts mit der inhaltlichen Skizzierung des geplanten Beitrags bis zum **15. Februar 2010 wird gebeten**.

**Kontakt:** Dr. Hanna Walsdorf, Musikwissenschaftliches Seminar, Augustinerergasse 7, 69118 Heidelberg. E-Mail: hanna\_walsdorf@yahoo.de

**Kulturstaatsminister Bernd Neumann MdB**, als Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien, wird weiterhin im Amt bleiben. Während der vergangenen vier Jahre hatte mit Bernd Neumann ein Politiker das Amt inne, der über Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit verschiedenen Bundesministerien verfügt. Bernd Neumann hat nicht nur den Kulturhaushalt stetig erhöht, er hat zugleich an allen Gesetzgebungsverfahren, die die Kultur betreffen, maßgeblich mitgearbeitet.

**Pina Bausch**, die am 30. Juni 2009 nach kurzer Krankheit 68-jährig in Wuppertal verstarb, hinterlässt über 40 Choreographien.

Ihr Sohn Rolf Salomon rief eine Pina-Bausch-Stiftung ins Leben, die das Vermächtnis der Künstlerin verwalten soll. Neben der Regelung zu Aufführung und Verbreitung von Bauschs Werken ist auch ein öffentlich zugängliches Archiv geplant.

Im November hat sich die BBTK, die **Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektoren Konferenz**, neu konstituiert: Zur neuen Sprecherin des Präsidiums wurde Dr. Christiane Theobald, Stellvertretende Intendantin / Ballettbetriebsdirektorin am Staatsballett Berlin gewählt; dem Präsidium gehören nunmehr an: Marguerite Donlon (Saarländisches Staatstheater Saarbrücken), Prof. Birgit Keil (Badisches Staatstheater Karlsruhe), Ivan Liška (Bayerisches Staatsballett München), John Neumeier (Hamburg Ballett), Sabrina Sadowska (Ballett Vorpommern Greifswald), Martin Schläpfer (Ballett der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg) und Mario Schröder (Ballett Kiel). Als Geschäftsführer der BBTK wurde Oliver Königsfeld, Betriebsdirektor des Balletts der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg, im Amt bestätigt.

Das Jahr 2010 bringt Veränderungen für die **Tanzzeitschriften Deutschlands**: »ballettanz« fusioniert mit dem ebenfalls im Friedrich Berlin Verlag erscheinenden »tanz-journal«, die neue Zeitschrift heißt dann »tanz« und soll monatlich unter der gleichberechtigten Leitung von Arnd Wesemann und Klaus Kieser erscheinen. Michael Merschmeier, Geschäftsführer und Verleger des Friedrich Berlin Verlags, erläutert, dass die beiden bisherigen Tanzpublikationen »keine roten Zahlen schrieben, aber unterschiedlich rentabel waren. Die Entscheidung bedeutet für den Verlag und die Tanzwelt, dass zumindest eine Tanzzeitschrift – nämlich »tanz« – auf Dauer gesichert ist, denn der Markt wird ja im Moment nicht größer und einfacher.“ Auf 80 Seiten will sich »tanz« zukünftig stärker an Tänzer, Choreographen und Pädagogen wenden.



(Foto: Holger Badekow)



**Gala in der Hamburgischen Staatsoper  
»Zwanzig Jahre Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier«**