

Hessisches Staatsballett



Choreografien von
Imre & Marne van Opstal
und Eyal Dadon

I'm afraid to forget your smile



Sayaka Kado, Daniel Myers

I'm afraid to forget your smile/Boléro
Choreografien von Imre & Marne van Opstal
und Eyal Dadon

I'm afraid to forget your smile

Choreografie & Kostüme Imre & Marne van Opstal

Musik Ola Gjeilo, Jóhann Jóhannsson, David Lang,
Arvo Pärt, Howard Skempton, Eric Whitacre und
Charles Anthony Silvestri

Bühne & Licht Tom Visser

Probenleitung Jaione Zabala Martin

Dramaturgie Lucas Herrmann

Boléro

Choreografie Eyal Dadon

Musik Maurice Ravel

Kostüme Bregje van Balen

Licht James Proudfoot

Probenleitung Uwe Fischer

Dramaturgie Lucas Herrmann

Mit einer Aufnahme vom Staatsorchester Darmstadt.

Musikalische Leitung Johannes Zahn

Dauer ca. 90 Minuten, eine Pause

Gastspiel

Veranstaltungsforum Fürstenfeld

16.4.2024

Rita Winder, Ramon John, Daniel Myers, Masayoshi Katori, Sayaka Kado, Francisc Nello Deakin

I'm afraid to forget your smile





Die Dualität von Leben und Tod

Sechzehn Körper sitzen auf Bänken in der Bühnenmitte eines nach vorne geöffneten Vierecks. In der abgesteckten Fläche liegen sechs weitere Körper, beschienen von einem gleißenden Licht, das von oben auf sie herabfällt. Es erhebt sich der Klang kollektiver Stimmen zu einem Choral. Wie auf ein geheimes Zeichen beginnen die Körper ihre Beine im wechselnden Takt auf den Boden zu schlagen. Ein Rhythmus wie ein Trommelschlag, der weitere Teile ihrer Körper ergreift und in einer perkussiven Choreografie durch den Raum schickt. Ein Gegensatz von sakral anmutender Erhabenheit und ihrer irdischen Resonanz in einem kreatürlichen Körperbild. Zwei Kräfte, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit im Eindruck zusammenwirken, da beide im Körper ihren Ausdruck finden.

In ihrer Neukreation *I'm afraid to forget your smile* zeichnet das niederländische Geschwisterpaar Imre & Marne van Opstal für eine physisch starke Choreografie verantwortlich, in der uns die Zerbrechlichkeit des Menschen als ein körperliches Wesen ebenso vor Augen geführt wird wie dessen Stärke im Umgang mit seiner eigenen Endlichkeit. Wie zwei untrennbar verwobene Fäden verknüpft das Duo die Dualität von Leben und Tod auch auf seinen künstlerischen Ausdrucksebenen. Miteinander und gegeneinander wirken Stimme und Bewegung in diesem Stück.

In einem zweiteiligen Aufbau scheint der erste Teil den Kampf zu beschreiben, den jede und jeder von uns mit Erinnerungen und Emotionen führt. Der Tanz ist im Körper verwurzelt, kontrariert die erhebenden Stimmen des Chors. In sich selbst gebrochen ereignen sich Solos und Duette, persönliche Einzelakte, die aufgefangen werden von geteilten Momenten der Zweisamkeit. Dazwischen kehren immer wieder Ruhemomente ein. Stille, die laut in den Ohren tönt. Blicke, die Sichtachsen werfen, ehe sich die Tänzer:innen in der Gruppe

finden. Ein Moment voll Hoffnung, Gemeinschaft, Ewigkeit. Im zweiten Teil erscheint eine stärkere Verbundenheit mit der Musik in der Choreografie. Die Tänzer:innen lösen sich aus ihrer Zusammenkunft und bilden kollektive Körperbilder; diese visualisieren die Vielstimmigkeit des Chores in ihrer nach Einheit strebenden Choreografie: Momente der Kohärenz, die nicht von Dauer sind, im Bewusstsein ihrer Vergänglichkeit aber in Erinnerung bleiben.

Imre & Marne van Opstal entstammen einer Tanzfamilie. Gemeinsam mit zwei weiteren Geschwistern tanzten sie lange im Ensemble des Nederlands Dans Theater. Dort begann für die beiden auch ihre choreografische Laufbahn. In ihren Arbeiten geht es um existenzielle Erfahrungen. Ihre Choreografien sind durchzogen von einer leibhaftigen Realität, wodurch sie einerseits physisch prägnant, andererseits in ihren Bewegungen dekonstruiert wirken. Immer wieder scheint die animalische Natur des Menschen hindurch. In manchen Arbeiten fokussieren sie sich stärker auf diesen primitiven Teil, der in jeder und jedem von uns gespeichert ist. Diese Kreation ist menschlicher. Es steckt mehr Sanftheit in dieser Arbeit, mehr Melancholie bedingt durch das Loslassen und eine Hingabe an den Verlust. Im Zusammenwirken von Tanz, Chormusik und der beeindruckenden Szenerie von Bühnen- und Lichtdesigner Tom Visser kreieren Imre & Marne van Opstal ein flüchtiges Tanzgemälde aus vielen Farben und Schichten.

Wie für das choreografische Duo handelt es sich bei der Neukreation *I'm afraid to forget your smile* auch für das Hessische Staatsballett um die erste Zusammenarbeit mit einem Chor; in Darmstadt findet diese mit dem Chor des Staatstheaters Darmstadt unter der Leitung von Ines Kaun statt. Das Gesangsrepertoire umfasst zeitgenössische Chorkompositionen, u. a. von Ola Gjeilo, Jóhann Jóhannsson und Arvo Pärt.

Miniaturen eines erinnerten Lebens

Interview mit Imre & Marne van Opstal

In eurem Stück setzt ihr euch mit Sterblichkeit auseinander.

Wie kamt ihr als junges choreografisches Duo auf das Thema Tod?

Imre Ein Cousin von uns starb sehr jung. Außerdem erlebten wir einen weiteren Sterbeprozess in unserem näheren familiären Umfeld. Der Tod als Realität kam dadurch etwas näher. Natürlich auch durch die Erfahrungen mit der Pandemie, durch die Erkenntnis, dass es dich jederzeit erwischen kann und du keine Kontrolle über die Dinge hast.

Marne Uns war dabei wichtig, dass sowohl die Tänzer:innen als auch das Publikum später eine persönliche Verbindung zu dem Stück entwickeln würden. Es fragt ja auch danach, was es bedeutet zu leben, einen Körper zu haben, Erfahrungen zu sammeln, Liebe zu spüren. Am Ende geht alles in etwas über, bewegt sich auf einen neuen Ort zu. Auch wir entdecken dieses Stück während des Prozesses immer wieder neu.

Wie seid ihr die Arbeit mit den Tänzer:innen an diesem existenziellen Thema angegangen?

Imre Wir können nicht in einen gemeinsamen Austausch treten, ohne etwas über die Menschen zu wissen, mit denen wir arbeiten. Daher haben wir sie gebeten, ihre Erfahrungen und Gedanken über die Sterblichkeit in einem Brief niederzuschreiben. Sie versetzen sich dadurch in einen sehr verwundbaren Zustand, aber letztlich bringt es uns als Team näher zusammen.

Marne Dadurch erfuhren die Tänzer:innen Dinge voneinander, die sie vorher nicht kannten, nie zuvor gehört hatten. Sie haben diese Dinge vorher vielleicht nicht einmal über sich selbst realisiert, beim Schreiben mussten sie sich aber in ihre Erinnerungen begeben.

Imre Du fängst an, ein bisschen in dir selbst zu graben. Uns ist es wichtig, einen sicheren Ort zu kreieren, in dem Vertrauen herrscht und auch die Möglichkeit geboten wird, sich fallen zu lassen, wenn jemand Schmerz empfindet oder weinen möchte.

Marne Das hat eine kathartische Wirkung. Es braucht einiges, damit Menschen bereit sind, sich verwundbar zu zeigen, und erlauben, die Emotionen durch sich hindurchzulassen. Wir versuchten bei aller thematischen Schwere, es leicht zu halten und uns mehr über die Körperlichkeit zu nähern als über das Drama. In einem kreativen Prozess geht es aber auch darum, eine Hintertür zu finden und Momente zuzulassen, bei denen die Tänzer:innen im Studio von ihren eigenen Emotionen überwältigt werden. Das ist schön und macht sie zu menschlichen Wesen.

Wie entstand die Idee, mit Chormusik zu arbeiten?

Imre Wir wollten Live-Elemente in dem Stück haben. Zu Anfang war uns noch nicht klar, ob es eine Band sein sollte oder ein Kammerquartett. Dann kam die Idee, mit einem Chor zu arbeiten. Es ist für uns eine neue Erfahrung. Wir haben uns in das musikalische Repertoire eingehört, das sehr breit und vielschichtig ist. Es gibt so viele unterschiedliche Stile. Uns ging es aber mehr um ein Gefühl und eine gleiche Form von Frequenz. Es war weniger eine bestimmte Zeitepoche, die uns interessiert hat wie die Renaissance oder Klassik, sondern zeitgenössische Kompositionen. Allerdings haben auch diese eine Art „Oldschool-Feeling“. Die Idee eines Chores ist natürlich sehr spirituell, es gibt spezifische Konnotationen.

Marne Die menschliche Stimme ist aber auch ein sehr mächtiges Mittel, vor allem im Kollektiv. Das hat etwas sehr Ursprüngliches. Genau wie der Tanz. Körper und Stimme sind grundlegende Wirklichkeiten. Sie begleiten uns vom Anbeginn der Zeit und dauern bis zu ihrem Ende.

Wie setzt ihr euch choreografisch mit dieser Musik auseinander?

Imre Für uns bestand die Gefahr, dass die Musik zu schön sein könnte. Wir wollten Reibung kreieren durch Kontraste und verschiedene Rhythmen. Das Stück dreht sich mehr um das Gefühl des Physischen, darum mussten wir anders als sonst vorgehen, denn durch die Vorgabe der Musik kann der Versuch einer choreografischen Interpretation zu dramatisch werden. Im ersten Teil arbeiten wir stärker gegen die Musik an, es wird dadurch mehr Reibung und Rhythmus in den Bewegungen erzeugt, eine „wilde Schicht“. Im zweiten Teil finden Tanz und Musik mehr zueinander, ehe es am Ende tänzerisch noch einmal gebrochen wird. Dadurch, dass unsere Bewegungssprache durch die Reibung und eigenen Brüche im Körper bereits so detailliert ist, sieht es von außen wahrscheinlich so aus, als würde sich der Tanz nicht wirklich auf die Musik beziehen.

Wie ist der Fokus der Tänzer:innen? Beziehen sie sich auf die Musik oder aufeinander?

Marne Sie beziehen sich aufeinander, aber vor allem auch auf sich selbst. Der eigene Moment schafft den nächsten Moment. Sie befinden sich dadurch in einer sich ständig weiterentwickelnden Situation. Eine Einheit finden sie erst im sogenannten „Familienporträt“, das den zweiten Teil einleitet. Alles davor ist ziemlich getrennt voneinander, wirkt eher in sich gekehrt. Die erste Szene des Stücks ist zwar als eine gemeinsame Erfahrung angelegt, aber die Tänzer:innen bewegen sich dabei mehr umeinander.

Du nennst den Begriff „Familienporträt“. Wie sehr beeinflusst euch Malerei in der Arbeit?

Imre Wir haben verschiedene Gemälde als Inspirationsmaterial auf den Proben verwendet, nehmen aber keine direkten Referenzen. Es gibt gerade in der Malerei so viel Symbolik rund um das Thema Tod. Die Bezüge, die wir hier erstellen, stammen nicht unbedingt von Gemälden, die sich auf den Tod beziehen. Es ging mehr um das malerische Gefühl, das diese Bilder in einem selbst auslösen. Dies erzählt sich vor allem in der Beziehung zwischen den Menschen dort. Man spürt durch das Betrachten plötzlich eine Miniaturgeschichte, die sich verändert. Auch dabei geht es wieder um das Leben, um verschiedene Stationen mit verschiedenen Gruppen von Menschen, Beziehungen und Situationen; um eine Abstraktion dessen, was

sie möglicherweise füreinander bedeuten könnten. Vielleicht ist es nur ein Foto in der Zeit, wir schauen es an und denken: „Oh mein Gott, das ist ja eine Erinnerung!“

Könnt ihr die Szenerie beschreiben, die ihr für die Arbeit gewählt habt?

Marne Es ist eine Art Warteraum, ein Dazwischen wie im Fegefeuer.

Gleichzeitig erscheint der Eindruck einer Arena durch eine vier-eckige Fläche, die von Bänken, auf denen der Chor sitzt, begrenzt wird. Von oben leuchten Softboxen diese Fläche aus. Sie erzeugen ein gerichtetes Licht, das wirkt, als würde es durch Fenster fallen. Beinahe wie bei Kirchenfenstern. Vielleicht ist hier auch ein Bezug zu diesem malerischen Gefühl zu sehen. Die Kostüme sollten individuell sein, aber keinen Charakter offenbaren. Der Fokus liegt auf der Körperlichkeit. Ebenso beim Chor; er wird auch einfach in Schwarz gehalten. Es entsteht allerdings viel mehr Kontext mit so vielen Körpern, mit 16 weiteren Energien im Raum. Das Ganze wirkt wie eine Installation und schafft gleichzeitig ein „Kino-Feeling“. Vielleicht könnte das Stück auch als standort-bezogenes Projekt funktionieren.

Welche Bedeutung hat der Titel für euch?

Marne Die meisten Menschen fürchten sich davor, jemanden zu vergessen, wenn er stirbt. Das Gesicht zu vergessen. Jetzt haben wir ja Bilder. Aber häufig ist es doch so, als würde die Erinnerung den Rest füllen. So funktioniert unser Gedächtnis, wir füllen es auf, wir verändern beim Erinnern. Das Einzige, worin die Menschen weiterleben, ist unsere Erinnerung.

Imre Doch am Ende geht es vielleicht auch um eine persönliche Erfahrung, um die Angst, das Lächeln von jemandem zu vergessen, zu vergessen wie jemand riecht, sich anhört, welches Gefühl er in einem auslöst. Der Aspekt des Lächelns ist wichtig, denn es handelt von einer guten Erinnerung. Es geht darum, wie diese Person einen glücklich gemacht hat, doch gleichzeitig steckt in diesem Titel auch ein schöner Widerspruch in den Wörtern Angst und Lächeln. Eine weitere Miniaturgeschichte ...

I'm afraid to forget your smile



Daniel Myers



Imre & Marne van Opstal

sind niederländische Choreograf:innen und renommierte darstellende Künstler:innen, die als Geschwister ein kreatives Duo bilden. Nach erfolgreichen Tanzkarrieren beim Nederlands Dans Theater (NDT 1 & NDT 2) und/oder der Batsheva Dance Company verfolgten sie ihre eigene Kreativität. Die kollaborative Natur ihrer Arbeit spricht oft den menschlichen Zustand, die Grenzen und Möglichkeiten von Körper und Geist an. Ihre Arbeit ist vielschichtig und surrealistisch mit einer starken, unverblühten Tanzsprache, die für ihren Eklektizismus, ihre Theatralik und Partnering-Elemente steht. Sie debütierten 2014 mit ihrer Kreation *LiNK* für das Talententwicklungsprogramm Up & Coming Choreographers. Für Up & Coming Choreographers 2015 realisierten sie die Arbeit *John Doe*. In der Spielzeit 2016/17 markierte ihre Kreation *The Grey* ihr choreografisches Debüt für das reguläre Programm von NDT 2. 2019 schufen sie dann ihr erfolgreiches Erstlingswerk *Take Root* für NDT 1, das als „beste Tanzproduktion“ für den niederländischen Zwaan nominiert wurde. Ab 2020 konzentrierten sich beide ausschließlich aufs Choreografieren.

Für das NDT 1 schufen sie 2021 mit *Baby don't hurt me* eine vielgelobte Arbeit rund um die Themen Identität, Sexualität, Geschlecht und Liebe. Ihre jüngsten Kreationen sind *Eye Candy* mit der Rambert Dance Company und *The little man* für das Nationaltheater Mannheim.





Ines Kaun

begann 2008 das Studium für Chordirigieren an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT in Weimar bei Prof. Jürgen Puschbeck (Chordirigieren) und Prof. Gunter Kahlert (Orchesterdirigieren). Bereits im ersten Studienjahr übernahm sie die musikalische Leitung des Studentenchores der FSU Jena. Ein DAAD-Auslandsstipendium führte sie an die Königliche Hochschule für Musik in Stockholm bei Prof. Fredrik Malmberg. Von 2013 bis 2018 war Kaun Stipendiatin des Chordirigentenforums des Deutschen Musikrates. 2018 wurde sie Finalistin des Deutschen Chordirigentenpreises mit dem RIAS Kammerchor. Parallel dazu begann Ines Kaun ab 2014 ihre Karriere am Musiktheater, erst als Stellvertretende Chordirektorin am Staatstheater Darmstadt und ab 2016 als Chordirektorin mit Dirigerverpflichtung am Theater und Orchester Heidelberg. In Heidelberg leitete sie den Haus- und Extrachor sowie den Kinder- und Jugendchor und dirigierte chorsymphonische Konzerte und Vorstellungen, u. a. Mozarts *Die Zauberflöte*. Außerdem hatte sie die musikalische Leitung der Musiktheaterproduktion *Coro Fantastico* inne. 2018 wurde sie zweite künstlerische Leiterin des Symphonischen Chores Bamberg und gab 2019 ihr Einstudierungsdebüt beim SWR Chor. In der Saison 2019/20 ging Ines Kaun als Chordirektorin mit Dirigierverpflichtung ans Salzburger Landestheater, seit Januar 2022 ist sie Chordirektorin am Staatstheater Darmstadt.



Tom Visser

ist ein etablierter Lichtdesigner, der sich seit 2003 auf den Tanz spezialisiert hat. Visser stammt aus einer theateraffinen Familie und wuchs im ländlichen Westirland auf. 1998 begann er im Alter von 18 Jahren am Theater zunächst in den Bereichen Konzert und Musiktheater zu arbeiten, ehe er im Jahr 2003 zum Nederlands Dans Theater wechselte. Seitdem entwirft er hauptsächlich Designs im Bereich Tanz für Choreograf:innen und Kompanien wie Crystal Pite, Alexander Ekman, Hofesh Shechter, Johan Inger, Peeping Tom, The Royal Ballet, Opéra National de Paris, National Opera and Ballet sowie National Ballet of Canada. Einige dieser Kreationen wurden mit dem Laurence Olivier Award in der Kategorie „Beste neue Tanzproduktion“ prämiert. Seit 2016 arbeitet Visser darüber hinaus an eigenen Projekten, insbesondere Kunstinstallationen mit interaktiven Medien.



I'm afraid to forget your smile

Rita Winder, Francesco Nello Deakin

Boléro



Ensemble



Crash des Crescendos

Viele Bedeutungen wurden an den *Boléro* von Maurice Ravel herangetragen. Musikalisch betrachtet werden die Grenzen zwischen Komposition und Melodie durch den gleichbleibenden Grundrhythmus zur Disposition gestellt. Die eingängigen Wiederholungsschleifen geben dem *Boléro* eine sehr lineare Dramaturgie, wobei das Finale durch die Form des Crescendos und sein Hinauszögern an Intensität gewinnt. Dabei entwickelt sich die Melodie von ihrem ruhigen, beinahe verträumten Beginn hin zu einem aufwühlenden Getöse; wie ein zunächst gelockerter Körper, dessen Muskeln im Fortlauf der Übungen immer mehr unter Anspannung stehen.

Für Eyal Dadon zeichnet sich der *Boléro* sowohl durch eine trügerische Einfachheit als auch eine verborgene Vielschichtigkeit aus. Ihm geht es darum, in seiner Auseinandersetzung die einzelnen Schichten dieses „gefährlich vertrauten“ Werks aufzudecken. Verschiedene Formen der Spiegelung setzt er hierfür in den Mittelpunkt, allen voran die wechselseitige Spiegelung von Tanz und Musik. Das von Beginn an sehr präsente Schlagzeug als einhämmernde Rhythmusstruktur erwies sich schnell als Korsett für die Bewegungsentwicklung und verlangte nach einer choreografischen Behauptung gegen die starke Präsenz der Musik.

So initiierte Dadon einen Spiegelungsprozess, der die Beziehung des Individuums zur Gruppe wie auch zum Selbst fokussiert. Körperlich drückt sich dies durch Impulsketten aus, die ähnlich wie die Wiederholungsschleifen der Musik zwischen den Tänzer:innen weitergegeben werden. Es entsteht ein eigenes Zitierwerk an Bewegungen zwischen den Körpern, die von der Musik gleichsam angetrieben, beinahe besessen scheinen, dieser aber gleichzeitig zu widerstehen suchen.

Bei diesem Spiegelungsprozess war es Dadon wichtig, die persönliche Verbindung aller Tänzer:innen zur Musik in die choreografischen Improvisationen einzubeziehen. Im Zuge eines doppelt diskursiven Prinzips ging es darum, sich zunächst die Eindrücke von der Musik verbal mitzuteilen und im Anschluss gemeinsam körperlich zu reflektieren. Dabei formulierte Dadon verschiedene Metaphern, um gerade die gesellschaftliche Deutungsebene der Choreografie für sich zu beschreiben. Das Bild eines Baumes mit seinen Verästelungen und Früchten etwa, die bei aller Erscheinungsvielfalt der gleichen Wurzel entspringen, oder die Intelligenz eines Schwarms, die einem unbewussten und geheimnisvollen Bewegungsimpuls zu folgen scheint.

Der Gegensatz von Natur und Kultur legt sich dabei als eine weitere Spiegelungsebene über die Kreation. Die kulturelle Prägung des Menschen, das Streben, der Natur habhaft zu werden, verdeutlicht sich in den maschinell anmutenden Abläufen der Choreografie. Der *Boléro* funktioniert letztlich wie ein Motor, dessen repetitive Produktivitätssteigerung die Körper bis zur Erschöpfung treibt. Es verwundert daher nicht, dass die Bühne in ihrer Szenerie einem ehemaligen Fabrikgelände gleicht. Durch das einfallende Licht wird dieser Ort gleichzeitig zu einem von der Natur zurückeroberten „Lost Place“. Sonnenstrahlen scheinen durch die Architektur des Raums und finden ihr körperliches Pendant im Maschinellen der Körper. Beinahe roboterartig wirken diese Wesen an einem von kultureller Vergänglichkeit zeugenden Ort. Sind Gefühle nur geheime Mechanismen, die die Produktivität in unserer Gesellschaft aufrechterhalten? Findet die Synthese von Natur und Kultur ihre Vollendung in einer Spezies nach dem Menschen?

Die Deutungsebenen, die Dadon mit den Tänzer:innen und seinem künstlerischen Team aus dem *Boléro* herausarbeitet, sind vielschichtig und erzählen von Hoffnung. Vielleicht wohnen wir bei dieser tänzerischen Erschließung sogar dem Crash des Crescendos bei und finden in den unveränderlich erscheinenden Schleifen der Wiederkehr zurück zu einem unbekanntem, vielleicht vorbekanntem Ursprung, um von Neuem zu beginnen – womöglich anders?





Die dunkle Seite des Boléro

Im Gespräch mit Eyal Dadon

Welchen persönlichen Bezug hast du zum *Boléro*?

Ich fühlte mich schon immer zu dieser Musik hingezogen, noch bevor ich den Titel *Boléro* oder den Namen des Komponisten Maurice Ravel kannte. Ich glaube, jeder von uns hat auf die eine oder andere Weise eine Beziehung zu dieser Komposition. Zum ersten Mal habe ich *Boléro* in Israel gehört, als ich ein Kind war, in einer berühmten Fernsehwerbung für Schokolade. Ich mochte den Werbespot überhaupt nicht, aber die Musik. Seitdem erinnere ich mich immer wieder daran, wie ich zurückkam, um diese wieder und wieder zu hören. Für mich ist mit der Kreation ein Traum in Erfüllung gegangen. Ich wollte schon immer recherchieren, was es mit dieser Musik in der Tanzwelt auf sich hat, denn es gibt so viele Choreograf:innen und Tänzer:innen, die sie auf unterschiedliche Weise interpretieren.

Wie bist du konkret vorgegangen dich dieser Musik zu nähern?

Ich lasse mich jedes Mal von der Musik inspirieren. Das ist etwas, das mich wirklich bewegt und berührt, und bei *Boléro* hatte ich das Gefühl, dass mich das Stück irgendwie zwingt, auf eine bestimmte Weise zu denken. Ich fing lustigerweise an, mit anderer Musik zu arbeiten, um Kontraste zu erzeugen. Ich habe dabei eine sehr große Bandbreite gewählt, von Rap bis Walzer; es spielt keine Rolle, solange es etwas ist, das mich inspiriert und aus meinem Rahmen fallen lässt. Das geht in zwei Richtungen.

Entweder du lässt dich auf die Musik ein und entdeckst ihren Reichtum, oder du stellst dich gegen sie und erhältst dadurch eine komplett andere Perspektive. Und ich möchte eine Art von Gleichgewicht zwischen diesen beiden Möglichkeiten finden. Viele Leute denken, musikalisch zu sein bedeutet, dem Takt eines Instruments zu folgen, aber es hat gerade im Tanz eine ganz andere Dimension: Diese lässt sich nur beim Tanz selbst finden, indem der Körper die Gefühle der Musikalität ausdrückt.

Choreografieren und Komponieren scheinen in deinem Prozess eng miteinander verwoben zu sein.

Ich habe in Tel Aviv Musik studiert und gelernt, sie zu produzieren. Wenn ich mich jetzt mit dem *Boléro* auseinandersetze, ist das natürlich anders; es ist keine Musik, die ich selbst kreiert habe. Ich verändere nichts an der Komposition, aber die Sensibilität der Musikalität, die Art, wie ich sie höre, ist für mich viel reichhaltiger. Es geht dabei um verschiedene Arten der Übersetzung, und die Kombination aus Musik und Bewegung ist etwas, das sich wirklich ergänzt.

Hast du ein praktisches Beispiel dafür in Bezug auf *Boléro*?

Sagen wir mal, du hörst die Flöte. Für jeden ist sie individuell. Aber frage dich, welche Gefühle und Emotionen diese Flöte bei dir auslöst und wie du dieses Gefühl in die Bewegung übersetzen kannst. Wenn ich also die Bewegung sehe, möchte ich mehr oder weniger das Gleiche fühlen, als wenn ich diese Flöte tatsächlich hören würde.

Du hast auf den Proben auch mit Sprache gearbeitet. Wie kam es dazu?

Bevor diese Idee aufkam, haben wir nur improvisiert über Bewegung, Klang im Allgemeinen und den Raum. Ich habe viele Ideen vorgegeben, um Bewegung zu erzeugen. Das ist die erste Basis, und danach haben wir über die Musik gesprochen und über die Worte, die von den Tänzer:innen verwendet wurden, diskutiert. Ich habe sie gebeten, ihre Worte durch Bewegungen zu imitieren: Eine körperliche Intonation dessen, wie sie über *Boléro* gesprochen haben. Ich wollte, dass sie die Körperlichkeit auf diese Weise ausdrücken, denn die eigentliche Aufgabe besteht darin, die Gefühle und Emotionen der Musik zu

imitieren. Wir entdeckten eine weitere Ebene, als wir begannen, die Worte aufzunehmen. Gleichzeitig lernte ich die Tänzer:innen so auch ein bisschen besser kennen. Jede und jeder von ihnen hat sich *Boléro* ein paar Minuten lang angehört, und dann haben wir aufgenommen, was sie dabei genau empfunden haben. Wir haben also die Musikalität der Worte verwendet und daraus Sequenzen sowie Bewegungsfragmente geschaffen, die eigentlich von der Musik inspiriert sind; aber die Musikalität des Gesprochenen hat eine ganz andere Qualität als die der Körperlichkeit.

Es klingt wie eine doppelte Übersetzung, zuerst die Musik in Worte zu übersetzen und dann diese Worte in eine Körpersprache zu bringen.

Wenn du die Sprache mit der Musik von *Boléro* kombinierst, ist das wie ein umgekehrter Prozess. Du schaffst mit deiner Stimme einen anderen Sound und kreierst dann Materialien dazu. Mit diesem Material kehrst du wiederum zu *Boléro* zurück und es macht irgendwie „Klick“; es entsteht eine so reiche Welt, dass wir vielleicht nur in unserem Kopf wissen, dass es einen Zusammenhang gibt. Wenn eine andere Person ins Studio kommt und wir *Boléro* hören, sieht man diese Bewegung vielleicht als überhaupt nicht mit der Musik verwandt an.

Wie haben die Tänzer:innen auf diese Methode reagiert?

Sie waren sehr neugierig. Einige waren sehr angetan von diesem Ansatz, während es für andere etwas schwieriger war. Aber wir tauschen uns im Studio ständig aus, um einen Zugang zu finden, sich auf diesen Ansatz einzulassen. Und dann hatte ich wirklich das Gefühl, dass jede und jeder von ihnen einen spezifischen Weg gefunden hat, der ihr oder ihm hilft, sich dieser Art von Methode zu nähern. Jedes Solo ist dadurch völlig anders.

Wie hast du die Arbeit mit unseren Tänzer:innen generell wahrgenommen?

Ich habe das Glück, dass sie alle auf eine ganz bestimmte Weise phänomenal sind, auch in der Gemeinschaft. Zuallererst sieht man, dass die Kompanie ein wirklich hohes Niveau hat. Die Professionalität der Tänzer:innen und die Anforderungen sind wirklich hoch. Wenn ich im Studio eine Aufgabe stelle, nehmen sie diese zu 100 Prozent ernst und begeben sich auf eine Reise.

Abgesehen davon gibt es eine Art von Magie, die hier wirkt, denn es fühlt sich in gewisser Weise wirklich wie ein Zusammenkommen an.

Die Bühne, die Kostüme - wie wird das Szenario aussehen?

Als die Tänzer:innen und ich *Boléro* gehört haben, stellten wir uns warme Bilder vor: diesen rot-orangen Strand, die Farbe des Sandes. Und ich wollte etwas ganz anderes schaffen: den Schmutz und die Hässlichkeit, um die andere Seite, die dunkle Seite von *Boléro* zu zeigen. Wir entwarfen zerstörte Kostüme, die von Bregje van Balen hergestellt werden. Die Bühne wird eher über eine metallische Atmosphäre definiert. Ich habe zusammen mit Bregje viel über Maurice Ravel gelesen. Und wir fanden diesen Artikel, in dem er erklärte, dass *Boléro* für ihn am Anfang nur eine Übung war. Es war nur eine Musik zur Wiederholung, er hatte nicht vor, sie als Meisterwerk zu schaffen, sondern als einen sehr mechanischen, roboterhaften Rhythmus, der sich immer wiederholt.

Das versetzt mich in diese industrielle Welt, in die Welt einer Fabrik, die wie eine Maschine läuft und immer wieder dieselbe Wiederholung durchführt. Ich wollte diese Art von Fabrikgefühl in das Stück einbringen. Ich denke, dass es einen sehr schönen Gegensatz zur Wärme der Musik, zur Schönheit des Orchesters und zum Klang von *Boléro* darstellt.

Du sprachst von der dunklen Seite des *Boléro*. Was meinst du damit genau?

Ich scheine wirklich ein Faible für dunkle Seiten zu haben. Wenn ich mir einen Film anschau, dann fühle ich mich eher mit den Antagonist:innen verbunden als mit den Superheld:innen. Für mich ist es aber auch eine Frage der Übersetzung. Wenn ich *Boléro* höre, möchte ich mir das Flüstern der Musik vorstellen, die nicht ausgesprochenen und verbotenen Geheimnisse erfahren, die in dieser Musik verborgen sind. Ich möchte mir vorstellen, wie ich einen geheimen Code darin entdeckt hätte. Das sind nur meine Fantasien, aber es inspiriert mich sehr. Sagen wir, wenn ich *Boléro* mit *Harry Potter* vergleichen würde, dann steht Voldemort eher für die Welt, die mich interessiert.





Eyal Dadon

wurde 1989 in Be'er Scheva, Israel, geboren. Er begann seine berufliche Laufbahn als Tänzer, Choreograf, Musiker und Probenleiter bei der Kibbutz Contemporary Dance Company von 2010 bis 2020. Ab 2011 choreografierte Dadon seine eigenen Werke und übernahm die Leitung von Tanzworkshops für Kompanien und Universitäten auf der ganzen Welt. Im Jahr 2016 gründete Dadon seine Tanzkompanie SOL Dance Company. 2022 war er Mitbegründer des House of Dance Theater in



Be'er Scheva, das seitdem die Heimspielstätte von SOL ist. Die Kompanie wurde sehr schnell zu einem international erfolgreichen Aushängeschild im Bereich des zeitgenössischen Tanzes. Im Laufe der Jahre kreierte Dadon für Kompanien und Theater auf der ganzen Welt wie Stanislavsky Ballet Moskau, Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC), Xiexin Dance Theatre, Chang Dance Theatre Taiwan, Jerusalem Dance Theater, Bayerische Staatsoper, Gärtnerplatztheater München, Thalia Theater Hamburg oder Aterballetto. Dadon hat zahlreiche

Auszeichnungen erhalten, darunter „The local choreographer of the year“ in Israel 2019 oder 2014 den „Yair Shapira Preis“ als Tänzer des Jahres, der sich um den israelischen Tanzbereich und die Kibbutz

Contemporary Dance Company verdient gemacht hat. Im selben Jahr gewann er den renommierten 1. Preis beim Choreografiewettbewerb in Hannover für sein Duett *Pishepsh* in Zusammenarbeit mit Tamar Barlev, dies erhielt 2015 auch einen Preis bei MASH Jerusalem.

Bregje van Balen

ist seit 18 Jahren eine prominente Tänzerin des Nederlands Dans Theaters (NDT) I und II. Sie interessierte sich schon immer für Kostümdesign und entwarf ihre ersten Kostüme für den jährlichen NDT-Workshop und kleinere Tanzprojekte. Nach ihrer aktiven Tanzkarriere absolvierte sie eine Ausbildung zur Designerin an der Baruch Mode Academie. Sie hat mit verschiedenen Kompanien zusammengearbeitet, darunter NDT I und II, Royal Ballet London, Norwegisches Nationalballett, Malmö Stadsteater, Skånes Danstheater, Hamburg Ballett, Königlich Schwedisches Ballett, Königlich Dänisches Ballett, Isländisches Tanztheater, Puschkin Theater Moskau, Bolschoi-Ballett, Staatstheater Mainz, Gärtnerplatztheater, Aalto Theater, Alvin Ailey Dance Theater, Stuttgarter Ballett, Introdans, GöteborgsOperans Danskompani und Les Grands Ballets Canadiens de Montréal. Sie hat mit Choreograf:innen wie Alexander Ekman, Johan Inger, Jorma Elo, Medhi Walerski, Gustavo Ramirez Sansano, Lukas Timulak, Bryan Arias, Ina Christel Johannessen, Hege Haagenrud, Jo Strømgren, Andreas Heise, Patrick Delcroix, Tom Weinberger, Felix Landerer und Cathy Marston zusammengearbeitet.



Daniela Castro Hechavarría, Kristín Marja Ómarsdóttir

Boléro





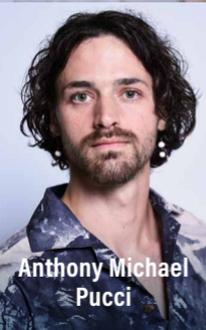
Johannes Zahn

wurde in München geboren und hat sich in seiner noch jungen Karriere zu einem der vielversprechendsten Dirigenten entwickelt. Mit dem Gewinn des 2. Preises und des Publikumspreises beim 9. Internationalen Sir Georg Solti Wettbewerb 2020 in Frankfurt konnte Zahn zuletzt auch international auf sich aufmerksam machen. 2018 gewann er sowohl den 2. Preis des 7. International Conducting Competition Jorma Panula in Finnland (ein 1. Preis wurde nicht vergeben) als auch den Aspen Conducting Prize. Zahn dirigierte zahlreiche Orchester, unter anderem City of Birmingham Symphony Orchestra, hr-Sinfonieorchester, Symphoniker Hamburg, Bremer Philharmoniker, Festival Strings Lucerne, Frankfurter Oper- und Museumsorchester sowie Berner Symphonieorchester. Seit der Spielzeit 2021/2022 ist Zahn als 1. Kapellmeister am Staatstheater Darmstadt engagiert, wo er unter anderem Vorstellungen von *La Bohème*, *memento* und *Der Nussknacker* dirigierte hat.

Hessisches Staatsballett *Das Team*

Ballettdirektor Bruno Heynderickx
Ballettmeister:innen Uwe Fischer,
Jaione Zabala Martin
Dramaturg Lucas Herrmann
Produktionsleiterinnen Maria Eckert,
Daniela Metzger
Assistentin Ballettleitung und Managerin Festivals
Lisa Marie Heidrich

Ensemble



Leiterin Tanzvermittlung Nira Priore Nouak
Produktionsleiter Tanzplattform Rhein-Main
Melchior Hoffmann
Technischer Produktionsleiter Dietmar Janeck
Ballettkorrepetitor Waldemar Martynel
Musikalischer Assistent Daniel Lett



**Ramon
John**



**Sayaka
Kado**



**Kenedy
Kallas**



**Masayoshi
Katori**



**Meilyn
Kennedy**



**Daniel
Myers**



**Marcos
Novais**



**Yamil
Ortiz**



Aurélie Patriarca



**Alessio
Pirrone**



**Matthias
Vaucher**



**Rita
Winder**





Walkmühle 1
Malzhaus
65195 Wiesbaden
q-home.de

Impressum

Spielzeit 2023/24

Herausgeber Hessisches Staatsballett

Hessisches Staatsballett

Ballettdirektor Bruno Heynderickx

Redaktion Lucas Herrmann

Gestaltung Q, www.q-home.de

Bildnachweise

© De-Da Productions: Titel, S.18/19,

S.22/23, S.28/29, S.23, S.34/35

© Andreas Etter: S.2, S.4/5, S.12/13, S.17, S.40

S.14 © Ascaf, Rahi Rezvani,

S.15 © Melissa Zgouridi, S.16 © Tom Visser,

S. 34 © Chang Dance Theater,

S. 35 © privat, S. 37 © Johannes Zahn

Titelseite: Ensemble in *Boléro*

Rückseite: Ensemble in *I'm afraid to forget
your smile*

Textnachweise

Alle Texte sind Originalbeiträge
für dieses Programmheft.

Stand 10. April 2024

Das Hessische Staatsballett ist die gemeinsame Tanzkompanie des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden und Staatstheaters Darmstadt.

www.hessisches-staatsballett.de

Staatstheater Darmstadt

Intendant Karsten Wiegand

Geschäftsführende Direktorin Andrea Jung

Georg-Büchner-Platz 1

64283 Darmstadt

Telefon +49(0)6151.2811-600

www.staatstheater-darmstadt.de

Hessisches Staatstheater Wiesbaden

Geschäftsführender Koordinator Jack Kurfess

Geschäftsführender Direktor Holger von Berg

Christian-Zais-Straße 3

65189 Wiesbaden

Telefon +49(0)611. 132-325

www.staatstheater-wiesbaden.de



Prof. Fuhrmann & Kollegen

Fuhrmann · Belz · Kopsan · Schneiderei

Die Osteopathen in Wiesbaden.

Wir danken Prof. Marina Fuhrmann und Kolleg:innen für die osteopathische Betreuung des Hessischen Staatsballetts.

FREUNDE
DES HESSISCHEN
STAATS
BALLETTS

Lieben Sie Tanz und Ballett?

Dann werden Sie Mitglied bei uns!

Freunde des Hessischen Staatsballetts e. V.
Christian-Zais-Strasse 3, 65189 Wiesbaden
Vorsitzende: Dr. Gabriele Sophia Volmer
info@freunde-des-hessischen-staatsballetts.de



DAS THEATER

Staatstheater Darmstadt

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN