

Young Moves 2019

„Go get your tickets. Come see us!“



Die Plattform „Young Moves“ gibt nun schon zum vierten Male Tänzerinnen und Tänzern des Balletts am Rhein die Chance, sich als Choreographen einem größeren Publikum zu präsentieren. Vier sehr unterschiedliche Stücke stehen 2019 auf dem Programm.

*Die Premiere zu „**Young Moves 2019**“ steht für den **5. Juli 2019** an. Ab 19:30 Uhr werden im Opernhaus Düsseldorf Mitglieder der Ballett-Compagnie eigene Choreographien vorstellen. Weitere Termine finden am **7.**, am **9.** und am **13. Juli** statt.*

Die Ballettfreunde unterstützen Young Moves finanziell.

Brice Asnar zeigt mit „As it leaves...“ ein Pas de deux zum Thema Trauer über einen Verlust. Helen Clare Kinney fühlt sich „Unqualified“ und spielt dieses Gefühl nicht immer ernst mit TänzerInnen und Publikum aus. In beiden Stücken wird mit zeitgenössischer Musik und nur wenig mit Klassik gearbeitet.

Zur klassischen Musik von Sergej Rachmaninows „Opus 29“ hat Michael Foster seine neue Choreographie entwickelt. Auch So-Yeon Kim bedient sich der Klassik mit Tschaikowskys „Rococo Variationen“.

Wir haben mit den vier ChoreographInnen im Januar und im Juni gesprochen, um herauszufinden, welche Erfahrungen, Probleme und Entwicklungen es zwischen der Zeit der ersten Pläne und Proben bis kurz vor der Premiere gegeben hat.

Opernhaus Düsseldorf, Ende Januar 2019. Auf der Bühne herrscht geschäftiges Treiben. Sieben kopflose und unbekleidete Schaufensterpuppen schweben vom Bühnenhimmel herab. Ein riesiger Kronleuchter und vier transparente Stoffpaneele hängen noch hoch über der Bühne. Die ersten Proben für die Gestaltung der Bühnenbilder von „Young Moves 2019“ finden statt. Die vier ChoreographInnen sehen erstmals die Realisierung ihrer Skizzen und Pläne auf der großen Bühne und lassen sie auf sich wirken. Nun heißt es, mit der professionellen Bühnenmannschaft zu arbeiten und die Feinheiten abzuklären.



Die Bühne wirkt trotz oder gerade wegen des vermeintlichen Chaos verschiedener Bühnenbilder noch recht kühl. Welche Vorstellungen haben die Choreographen von dem, was ihr Bühnenbild zeigen soll.

So-Yeon: „Mein Bühnenbild ist sehr simpel. Es gibt nur diesen großen Kronleuchter. Mit der Beleuchtung kann ich dann Stimmungen verändern. Für mich müssen aber Ballettvorstellungen den Tanz in den Vordergrund stellen. Ich will keine Effekte oder Videos im Ballett sehen. Das ist kein Ballett. Das wichtigste für mich sind die Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne, dann erst kommen die Musik und das Bühnenbild. Für mich muss auch eine Oper eine Oper sein, ohne Zirkus. Ich will, dass die Bühne ganz einfach ist, damit man sich auf die Tänzer konzentrieren kann.“

Auch **Brice** hat ein schlichtes Bühnenbild entworfen. Er mag keine „Feuerwerke“ auf der Bühne. Die Schaufensterpuppen, für die Vorstellungen werden es insgesamt 18 mit Kopf und Bekleidung sein, sollen nur am Anfang und am Schluss des Stücks kurz eine Rolle spielen.

Helen Clare ist noch unschlüssig, wie sie ihre vielen Ideen umsetzen wird:

„Ich will bestimmte Effekte erzielen, weiß aber noch nicht konkret, wie das gehen soll. Ursprünglich wollte ich ein riesiges Vergrößerungsglas auf die Bühne absenken lassen. Die Oper ist als Spielort anspruchsvoll und schwierig, weil alles so weit weg vom Zuschauer geschieht. Ich dachte, es wäre cool, wenn man die Bewegungen auf der Bühne analog vergrößert und die Tänzer damit spielen lässt. Aber es war nicht möglich, ein so gewaltiges Vergrößerungsglas zu beschaffen. Ich habe dann die Idee entwickelt, dass Paneele aus dem Bühnenhimmel kommen, die den Raum teilen. Die Tänzer können sie als Spiegel oder als Fenster nutzen; man kann intime Räume schaffen. Das hilft mir, das Stück zu strukturieren. Der Vorhang soll ganz langsam aufgehen und erst am Ende des Stücks ganz offen sein. Dadurch wird die Bühne von einem intimen Ort am Anfang zu einem ganz massiven Ort, wenn der Vorhang sich völlig geöffnet hat.“



Helen Clare empfindet die Oper als einen sehr formalen Ort. Dementsprechend sind die Erwartungen der Besucher geprägt. Diese Erwartungen will sie in ihrem Stück in Frage stellen und die Grenzen zwischen Zuschauern und Darstellern aufheben.

Auch **Michael** befasst sich mit den Ritualen, die mit dem Besuch einer Kulturveranstaltung wie Oper, Theater, Ballett, verbunden sind. Braucht man überhaupt einen Vorhang, warum ist der Zuschauerraum nicht ebenso hell ausgeleuchtet wie die Bühne, warum klatschen die Zuschauer, warum verbeugen sich die Künstler am Ende der Vorstellung?

„Ich hatte sogar überlegt, mein Stück ganz ohne die Verbeugungen enden zu lassen. Die Kunst, die man gemacht hat, liegt in dem Stück selbst. Die Verbeugung ist ein Schnitt, mit dem man dem Publikum sagt: Jetzt ist es vorbei.“

Ab jetzt ist das keine Kunst mehr, was ihr seht. Hier ist der Punkt, wo die Erfahrung ‚Tanzanschauen‘ aufgehört hat. Aber wenn diese Verbeugung nicht kommt, wann hört dann das Erleben des Kunstwerks auf? Ohne einen klaren Beginn und ein klares Ende muss man sich fragen: Was ist das eigentlich?“

Eine Abkehr von diesen Ritualen hat aber auch Auswirkungen auf die Tänzerinnen und Tänzer:

Michael: „Wenn ich mich nach einem Stück nicht verbeugen dürfte, wäre das für mich sehr unbefriedigend. Der Applaus des Publikums hat schon eine Bedeutung. Und die Verbeugung ist ja auch eine Art Performance. Ich spüre die



Dankbarkeit der Zuschauer und will den Zuschauern die Möglichkeit geben, diese Dankbarkeit zu äußern. Natürlich klatschen die meisten Leute auch bei Stücken, die sie nicht gut gefunden haben. Also spielen wir alle dabei unsere Rollen. Letztlich wird die Vorstellung vom Publikum gestaltet, nicht von den Tänzern. Wenn die Tänzer

genau die gleiche Aufführung vor einem komplett leeren Haus tanzten, entsteht da Kunst? Vielleicht schon. Die Tänzer sehen sich ja gegenseitig. Aber das ist etwas völlig anderes, als wenn da noch tausend Zuschauer vor der Bühne sitzen.“

So-Yeon und Michael bedienen sich bei ihren Choreographien klassischer Musikwerke von Rachmaninow und Tschaikowsky. Hier gibt es keine musikalischen Brüche innerhalb der Stücke.

So-Yeon: „Für mich steht immer die Musik an erster Stelle. Von ihr erhalte ich die Ideen. Wenn ich die Musik höre, sehe ich schon bestimmte Bewegungen. Aber diese Bewegungen gehören in eine Geschichte. Tschaikowsky war homosexuell, konnte aber seine Leidenschaft damals nicht ausleben. Früher waren nur sexuelle Beziehungen zwischen Frauen und Männern gesellschaftlich anerkannt. In unserer Gesellschaft sind schwule und lesbische Beziehungen normal. Ich denke, dass die Musik von Tschaikowsky seine Emotionen widerspiegelt. Die Musik passt deshalb zu meinem Thema, bei dem es um die Rechte von gleichgeschlechtlichen Paaren geht. Ich will tänzerisch klassische Bewegungen und moderne Bewegungen miteinander verbinden und auch die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in der klassischen und der modernen Version zeigen. Bei mir tanzen drei Paare, die ein heterosexuelles, ein homosexuelles und ein lesbisches Paar darstellen.“



Michael hatte schon länger das eher düstere Opus 29, Die Toteninsel, von Rachmaninow als Grundlage für eine Choreographie ausgesucht. Als ganz praktische Konsequenz hat sich ergeben, dass dieses Werk mit einer Dauer von 21 Minuten exakt den zeitlichen Vorgaben entspricht, die für Young Moves bestehen. Michael musste also keine Veränderungen, keine Schnitte und Kürzungen an der Musik vornehmen. Allerdings haben sich im Laufe der Zeit seine Bewegungsideen für die Choreographie verändert.

Michael: „Das Stück wird sehr tänzerisch sein. Der Schwerpunkt liegt auf der Choreographie, den Bewegungen. Es hat mehrere Ebenen und die Zuschauer können es auf verschiedene Arten genießen. Einige werden vielleicht sagen, das ist eine schöne Choreographie. Und das war es. Das ist ihre Erfahrung und das ist gut so. Andere konzentrieren sich mehr auf die dramatische Musik und die dadurch erzeugten Emotionen und prüfen, ob die Choreographie dazu passt. Das ist dann eine emotional bewegende Erfahrung.“

Ein anderer Ansatz zur musikalischen Gestaltung des Werks findet sich bei **Helen Clare**: „Die Struktur des Stücks entspricht dem, wie ich Musik höre. So als ob ich durch eine Playlist scrolle. Die Musik zeigt die verschiedenen Farben auf, die ich in dem Stück präsentiere. Es gibt ein großes Intro von Edvard Grieg, dann eine zeitgenössische Popmusik. Es gibt absurde Momente mit einem Soultitel, von dem man allerdings zunächst nur die Bass-Linie hört. Für den ernsten, intimen und emotionalen Teil nutze

ich Musik von Rachmaninow. Ich werde auch mit der Lautstärke spielen. In einigen Teilstücken werden die TänzerInnen zur Musik tanzen, in anderen bildet die Musik nur den Hintergrund für das Geschehen, etwa so wie die Musik in Warenhäusern. Es gibt auch



eine Sprechrolle für Boris (*Randzio*), weil ich dem Publikum als Kontrast zum physischen Medium des Tanzes auch das Medium der Stimme zeigen will. Auch die Stimme ist ein Mittel, sich Raum zu verschaffen. Darum geht es letztlich in meinem Stück. Jeder kann sich in den sozialen Medien den Raum verschaffen, den er haben möchte. Da hast du Zugriff in einem bislang nicht möglichen Umfang. Das kann eine Hoffnung für unsere Generation sein, aber es kann auch sehr schädlich und pervers sein. Ich wollte die Idee erkunden, wie man sich Raum verschaffen kann. Wie man also heute seine eigene Stimme in der Welt hörbar machen kann. Man kann sich heute besser als je zuvor anpreisen oder auch introvertiert bleiben. Du bestimmst heute, welchen Raum du dir in deinem Leben nehmen willst. Wir haben heute darüber eine ganz andere Kontrolle als früher.“

Es wird spannend sein zu hören, was von diesen ursprünglichen Musikplänen im Endprodukt noch verblieben ist. In einem zweiten Gespräch wenige Wochen vor der Premiere verrät Helen Clare, dass sie während der Probenarbeit große Teile der Musik ausgewechselt hat, ohne jedoch Einzelheiten preiszugeben.

Auch Brice hat sich im Verlaufe der Probenarbeit zu einer ganz wesentlichen Änderung seines musikalischen Konzepts entschieden. Ursprünglich wollte er den „Dream No. 3“ des von ihm verehrten Komponisten Max Richter (*aus dem Werk „Sleep“*) verwenden.

Brice: „Dann habe ich bei den Proben festgestellt, dass die Musik nicht mehr zum Thema meiner Choreographie passt, in der es um eine menschliche Reise geht. Das Stück von Max Richter ist zu linear. Ich brauchte Kontraste und deshalb habe ich es ersetzt durch „Pale mote“ von Slow Meadow. Das ist ein fantastisches Stück zeitgenössischer Musik. Ich suchte nach einem neuen Stück und hörte mir stundenlang diverse Playlisten an. Ich weiß noch genau, ich war in der Küche, um mir etwas zu kochen, „Pale mote“ lief und plötzlich fühlte ich Gänsehaut auf meinen Armen. Ich war direkt fasziniert, hörte noch 30 Sekunden zu und dann war mir klar: Das ist das Stück, das ich noch brauche.“



Nicht nur die musikalische Gestaltung hat sich bei einigen der ChoreographInnen geändert, sondern auch die Bewegungsabläufe.

Michael: „Mein Stück ist klassischer geworden als ich am Anfang dachte. Das Stück hat sich auf eine ganz natürliche Art und Weise entwickelt. Man hat am Anfang Ideen, man probiert Sachen aus; man sieht was funktioniert, was nicht funktioniert und man wechselt die Ideen. Man bekommt neue dazu und am Ende kommt ein ganz anderes Produkt heraus, als man sich am Anfang vorgestellt hat. Ich glaube, jeder Choreograph lernt damit umzugehen. Erfahrene Choreographen können besser umsetzen, was sie wollen. Das ist eine Fähigkeit, die man entwickeln muss. Am Anfang hat man viele Ideen, aber man merkt, dass es nicht einfach ist, das mit den Tänzern umzusetzen. Die haben auch ihre eigene Interpretation. Es gibt Situationen, wo Tänzer verstehen, was du willst, aber es noch nicht umsetzen können. Und es gibt Situationen, in denen Tänzer es körperlich perfekt umsetzen, aber es stimmt inhaltlich noch nicht. Da sagt man als Choreograph: Du machst alles technisch richtig, aber ich sehe noch keine Geschichte. Ich sehe noch keinen Grund für die Bewegungen.“

Helen Clare: „Ich bin meinem ursprünglichen Konzept ziemlich treu geblieben, aber das Stück hat sich während der Proben inhaltlich sehr verändert. Ich hatte mir zuerst die Musik ausgesucht, bevor ich mir Gedanken über die Bewegungen dazu gemacht hatte. Während der Proben habe ich dann fast die Hälfte der Musik ausgewechselt. Das war auch für mich unerwartet, aber spannend. Ich

habe das Stück so angelegt, wie heute meist Musik konsumiert wird, wo die Zuhörer oft nur eine kurze Aufmerksamkeitspanne haben. Das hat sich in der Entwicklung einfach so ergeben. Ich habe gemerkt, dass es zu meinem Konzept passt und habe es übernommen.“

Sehr viel strikter hat sich **So-Yeon** an die ursprünglichen Vorstellungen von ihrer Choreographie gehalten. Schon im Januar stand für sie fest:

„Das ist meine dritte Choreographie für Young Moves. Ich habe mir die Musik und das Thema ausgesucht. Das sind ganz meine Ideen, daran ändert sich nichts.

Natürlich können sich noch kleine Veränderungen in den Bewegungsabläufen ergeben.

Aber der Rahmen steht schon fest vom Anfang bis zum Ende.

Ich bin kein Mensch, der viel experimentiert. Als Tänzerin und als Choreographin finde ich es

sehr wichtig, dass wir die Basis unserer Tanzkultur nicht vergessen, auch wenn man

daran und damit natürlich weiterarbeiten muss. Aber es gibt Leute, die Experimente machen nur wegen des Experiments, ohne auf diese Basis zu

achten.“



Im zweiten Gespräch im Juni hat sie bestätigt, dass sich in der Tat in ihrer Choreographie im Verlauf der Proben nichts wesentlich geändert hat.

Ein Problem der Konzeption von Young Moves könnte sich daraus ergeben, dass die ChoreographInnen gleichzeitig Mitglieder Compagnie sind. Sie treten also ihren Kolleginnen und Kollegen bei den Proben in einer völlig anderen Position gegenüber. Sie sind nun diejenigen, die die Hauptverantwortung für das Gelingen der Choreographie tragen, die Anweisungen zu erteilen und nötigenfalls auch durchzusetzen haben.

Auch zu diesem Thema hat **So-Yeon** eine eindeutige und sehr bestimmte Meinung:

„Ich glaube, dass ich sehr streng und hart bin. Ich sage es, wenn ich etwas falsch oder schlecht finde. Ich habe keine Schwierigkeiten in der Rolle als Choreographin. Ich habe klare Vorstellungen davon, was ich will. Ich bin ja schon länger in der Compagnie. Meine Kollegen kennen mich und wissen das. Tänzerinnen und Tänzer sie sind es auch gewohnt, Anweisungen zu bekommen.

Und die Tänzerinnen und Tänzer, die noch nicht so lange in der Compagnie sind, kommen damit auch zurecht.“

Brice weiß auch, dass die Zusammenarbeit in dieser Konstellation nicht immer einfach ist. Er legt Wert auf „Ruhe und wechselseitigen Respekt“ bei den Proben.

„Ich weiß nicht, ob die Tänzer (*Wun Sze Chan und Daniel Vizcayo*) es genossen haben, mit mir zu proben. Aber ich glaube, sie mögen die Bewegungen, die ich mir ausgedacht habe. Der Applaus des Publikums sollte für sie sein, nicht für mich.“



Helen Clare hat auf eine sehr kooperative Probenarbeit gesetzt:

„Ich bin unglaublich gut mit meiner Besetzung zurechtgekommen. Sie waren alle sehr fokussiert und haben bereitwillig mitgearbeitet. Wir haben gemeinsam diskutiert über unsere Passion zu tanzen. Darum geht es auch in meinem Stück. Insoweit haben sie alle sehr an der Entwicklung mitgearbeitet. Es war ein offener, kreativer Prozess und in der Gruppe herrschte ein richtiger Teamgeist. Das hat mir die Arbeit leichter gemacht als ich dachte. Ich habe auch eine Menge von den anderen gelernt. In meinem Stück möchte ich jedem der Tänzer die Möglichkeit geben etwas auszudrücken, was gerade für ihn spezifisch ist. Das hat auf der einen Seite mit meinem Wunsch als Tänzerin zu tun, so etwas selbst häufiger tun zu können. Und (*lacht bei diesem Gedanken*) vielleicht habe ich es auch gemacht, um die Verantwortung für das Stück nicht allein tragen zu müssen.“

Michael: „Die Rolle als Choreograph ist ein bisschen gewöhnungsbedürftig. Ich glaube, es ist für die TänzerInnen unmöglich mit einem Kollegen so umzugehen, wie sie mit einem von außen kommenden Choreographen umgehen würden. Die Kollegialität in der Compagnie ist sehr gut. Man hat es als Kollege und Choreograph nicht unbedingt schlechter als andere Choreographen, aber man merkt schon, dass wir miteinander befreundet sind, dass wir uns gut kennen. Da muss man Feingefühl haben und wissen, wie man von den Kollegen die Leistungen abrufen, ohne sie zu verärgern. Weil wir in der Compagnie so familiär miteinander sind, ist die Zusammenarbeit entspannt, was aber auch Nachteile

hat. Als Choreograph muss ich eine bestimmte Leistung von den Tänzern erhalten, aber als Freund will man auch Freund bleiben.“

Michael hat mit zehn TänzerInnen die größte Besetzung für sein Werk gewählt.

„Das macht es nicht einfach. Nach der langen und intensiven Spielzeit sind alle erschöpft. Ein Drittel meiner Besetzung ist entweder angeschlagen oder fühlt sich gesundheitlich nicht wohl. Bei einer kleineren Besetzung ist es vielleicht



unwahrscheinlicher, dass dir so etwas passiert. Wenn man nur mit zwei Tänzern arbeitet und es denen gut geht, dann geht es auch dir gut. Ich muss mir um zehn Tänzer Sorgen machen. Aber ich bin ganz klar zu ihnen: Gebt auf euch acht, es wird nächste Woche nicht einfacher.

Mir macht es mehr Spaß, mit vielen TänzerInnen zu arbeiten. Dann bekomme ich viel Input von ihnen und ich höre verschiedene Meinungen. Das kann natürlich auch mal zu unnötigen Diskussionen führen. Aber meine Gruppe war sehr gut darin, mir Input in den richtigen Momenten zu geben und auch zu verstehen, wenn ich ihn gerade nicht brauchte. Da sind sehr viele interessante Aspekte geäußert worden, aber jetzt tendiere ich mehr dazu zu sagen: Prima! Aber lasst uns jetzt einfach nur alle gesund bleiben für die nächsten Wochen.“

Brice und Michael haben bei den frühen Proben bewusst andere Musik eingesetzt als die, die in der Endfassung zu hören ist.

Michael: „Ich habe in den frühen Phasen ganz andere Musik laufen lassen, im Hintergrund für die Atmosphäre. Ich habe nur an Bewegungsmustern, Bewegungsideen, kleinen Kombinationen gearbeitet. Da ist nichts wiederholt worden. Jede Probe bestand nur darin, neuen Stoff zu schaffen. Das habe ich auf Video aufgezeichnet und dann im April, als ich das erste Mal mit der ganzen Besetzung arbeiten konnte, bin ich durch die Videos gegangen und habe ausgesucht. Ich habe die Videos in die Cloud hochgeladen, so dass die TänzerInnen sich vor den Proben die Bewegungen noch einmal anschauen konnten.“

Auch **Helen Clare** hat die Probenarbeit aufgezeichnet.

„Es war für mich sehr wertvoll, mir die Probenvideos anzuschauen und dann an der Struktur des Stücks zu arbeiten und mir das Beste herauszusuchen. Es ist natürlich toll, wenn man mehrere Stunden am Stück für die Proben hat. Aber für mich war auch wichtig, dass zwischen den einzelnen Proben einige Tage lagen, an denen ich noch einmal reflektieren konnte, was wir gemacht hatten.“

So-Yeon und Michael haben schon mehrere Choreographien für Young Moves entwickelt. Helen Clare und Brice stellen sich in Düsseldorf zum ersten Mal als Choreographen vor. Wie sieht es mit dem Stresslevel kurz vor der Premiere aus?

So-Yeon: „Ich bleibe eher cool. Der Stress für die Tänzer ist größer. Mich können Kleinigkeiten sehr aufregen, aber wenn ich etwas Wichtiges machen muss, bleibe ich ruhig. Als Tänzerin muss ich vor einer Aufführung aufpassen, was ich esse, dass ich genug Schlaf bekomme. Das ist für mich ein größerer Stress als der beim Choreographieren.“

Helen Clare: „Ich war noch nie so nervös wie jetzt vor der Premiere.“

Brice: „Ich bin ganz entspannt. Es wird kommen, wie es kommen wird. Ich habe keine besonderen Erwartungen. Man wird sehen.“

Michael: „Im Augenblick bin ich noch zu sehr in der Probenarbeit fokussiert, um nervös zu sein. Die Nervosität wird bei mir einen Tag vor der Premiere kommen. Als Tänzer kannst du dich immer hinter dem Choreographen verstecken. Du kannst immer sagen: Ich habe mein Bestes gegeben. Als Choreographen sind wir dem Publikum gegenüber verantwortlich. Wir können uns nicht hinter dem Argument verstecken: Wir sind Genies, aber die Compagnie kann unsere Werke nicht umsetzen. Das ist Quatsch. Ich glaube, es wird ein gutes Gefühl sein, wenn die Premiere vorbei ist.“

Welchen Wunsch haben Helen Clare, So-Yeon, Brice und Michael?



Die Ballettfreunde halten die Daumen für das gute Gelingen und wünschen allen vier ChoreographInnen für die Premiere

toi, toi,toi!

Die Gespräche führte Axel Weiss

Fotos: Gert Weigelt (3), Renate Weber-Zangrandi (1), Axel Weiss (7)

*Wer die Musik des Abends schon vor der Premiere genießen will, kann die Musikstücke bei **YouTube** anschauen und anhören. Es sind:*

Billie Eilish „When the party is over“

Kiamos „Looped“

Slow Meadow „Pale mote“

Sergej Rachmaninow „Opus 29, Die Toteninsel“

Peter I. Tschaikowsky „Rokoko Variationen“

Von den klassischen Stücken gibt es jeweils mehrere Versionen im Netz.