

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeitgenössisches, italienisches Ballett –
Die Compagnia Aterballetto“

Verfasserin

Nicole Westreicher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater,- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

I. VORWORT	2
II. EINLEITUNG.....	3
III. DIE ZEIT - ZEITGENÖSSISCHES BALLETT.....	5
III.1 DEFINITIONEN UND BEZEICHNUNGEN	5
III.1.1 Ballett und Tanz, Thesen	5
III.1.2 Klassisches Ballett?.....	8
III.1.3. Bezeichnungen, Genres und Entwicklung des „Zeitgenössischen Tanzes“.....	11
III.1.4. Zeitgenössisches Ballett, Grundlagen, Bezeichnung und Ausformungen.....	19
III.2. BALLETT IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ – BEDROHUNG ODER BEREICHERUNG?.....	27
III.2.1. Das Problem der 1930er Jahre	27
III.2.2 Ballett und Modern heute.....	32
IV. DER RAUM - BALLETT IN ITALIEN / EMILIA-ROMAGNA	35
IV.1. TERMINOLOGIE	35
IV.2. DIE URSPRÜNGE	36
IV.4. BALLETT IN ITALIEN HEUTE	40
IV.5. TANZFÖRDERUNG IN ITALIEN	45
IV.5.1 Emilia-Romagna.....	47
IV.5.2. ATER (Associazione Dei Teatri Dell’Emilia-Romagna)	49
IV.5.3. Fondazione Nazionale Della Danza	52
V. DIE GESCHICHTE DER KOMPANIE - STATIONEN	55
VI. DER STIL	60
VII. DIE CHOREOGRAPHEN UND TÄNZER.....	63
VII.1 CHOREOGRAPHISCHES UMFELD INTERNATIONAL	63
VII.1 AMEDEO AMODIO.....	67
VII.2 MAURO BIGONZETTI	69
VII.2.1 Mauro Bigonzettis Meister	70
VII.2.2 Mauro Bigonzetti als Choreograph.....	72
VII.3. TÄNZER	78
VIII. DIE BÜHNENELEMENTE	85
VIII.1. MUSIK.....	85
VIII.2. BÜHNENBILD UND KOSTÜM	87
VIII.2.1. Kostüm	88
VIII.2.2. Bühnenbild.....	90
VIII.3. REQUISITEN.....	90
VIII.4. LICHT	92
IX.4. TRAINING UND PROBE	94
IX.4.1 BALLETTTRAINING HEUTE	94
IX.4.2. DIE FONDAZIONE - PROBEBÜHNE	99
IX.4.3. TRAININGSSITUATION	99
X. STÜCKE	101
X.1 LES NOCES	101
X.1.1 Bonislavas Nijinskas Original	102
X.1.2. Aterballettos Les Noces.....	106
XI. SCHLUSSBEMERKUNG	111
XII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	113
XIII. BIBLIOGRAPHIE	114

I. Vorwort

Das Thema dieser Arbeit habe ich gewählt, da ich mich gerne sowohl aktiv als auch theoretisch mit Tanz beschäftige. Ich habe schon mit 6 Jahre mit dem Tanzunterricht begonnen und 2007 eine Tanzausbildung abgeschlossen. Das Ballett begeisterte mich schon immer, es wird aber in den Ballettschulen veraltet und nicht der Bühnenpraxis entsprechend gelehrt. Für diese Arbeit interessierte mich, warum das, was ich in der Tanzschule gelernt habe nicht der Bühnenpraxis entspricht, und wie diese wirklich aussieht.

Als ich auf ARTE das erste Mal „Les Noces“, ein Stück der Compagnia Aterballetto sah, war ich begeistert, dass dies mit moderner Ästhetik trotzdem wie Ballett wirkte, ich wollte mich näher mit diesem Gebiet, dem zeitgenössischen Ballett, auseinandersetzen.

Dankbar bin ich vor allem für die Hilfe von Stefania Catellani von Aterballetto und Graziella Bertani von ATER, beide waren sehr kooperativ stellten Anregungen und Erklärungen zur Verfügung und halfen mir an nötige Informationen zu gelangen.

II. Einleitung

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit dem Genre des Zeitgenössischen Balletts. Die Bezeichnung Genre wird in dieser Arbeit häufig gewählt und meint, dass in diesem Fall Zeitgenössisches Ballett aus mehreren Stilen und Zwischenstilen besteht, nicht auf eine determinierte Ästhetik beschränkt ist.

Basierend auf ästhetischen Formen und Traditionen des Balletts möchte ich weiterentwickelte, zeitgenössische Konzepte der aktuellen Inszenierungen aufzeigen und die Existenz eines Zeitgenössischen Balletts nachweisen. Außerdem möchte ich zeigen, dass diese Form nicht ein Gegensatz zum sog. „Zeitgenössischen Tanz“ steht, sondern ein Teilbereich dessen ist.

Als zeitgenössische Ballettkompanie wird in dieser Arbeit das italienische Aterballetto hervorgehoben. Hier werde ich mich besonders auf die choreographische Leitung Mauro Bigonzettis, des Chefchoreographen Aterballettos seit 1997, konzentrieren, er hat den Stil der Kompanie bedeutend geprägt, ist für ihr aktuelles Auftreten verantwortlich. Aterballetto hat in Italien eine Ausnahmestellung eingenommen, zeigt zeitgenössisches, italienisches Ballett. Dies brachte mich zu den 2 großen Ansatzpunkten der Arbeit, den grundlegenden Einflüssen der Kompanie, aktuelle Zeit und umgebender Raum. Ich widme ich mich der grundlegenden Untersuchung eines zeitgenössischen Balletts und der Untersuchung des italienischen Balletts, als Basis und Hintergrund des Aterballettos

Ausgangspunkt für meine Untersuchung des Zeitgenössischen Balletts ist der Antagonismus von Ballett und Modernem Tanz im 20. Jahrhundert. Kann Ballett überhaupt per definitionem modern sein? Schränken nicht schon Begrifflichkeiten, wie „Klassischer Tanz“ das Denken an eine Weiterentwicklung dieser Form ein? Ich untersuche in diesem Zusammenhang den Begriff des „Klassischen“ im Ballett. Was ist klassisch, was bedeutet modern oder zeitgenössisch und muss dies zwangsläufig ein Gegensatz sein? In den Choreographien und Arbeitsprozessen von Aterballetto ist diese alte Trennung versteckt noch erkennbar.

Die Quellenlage gestaltete sich in Bezug auf die geschichtliche Aufarbeitung relativ umfangreich, viele verschiedene Theorien stehen sich gegenüber, sind aber oft nicht wissenschaftlich fundiert. Die Darstellung der Compagnia Aterballetto war schwieriger, hierzu gibt es noch keine Literatur, ich habe mit Videos, Artikeln aus Fachmagazinen, Broschüren, mir zugesandten Informationen der Kompanie und der Organisation ATER und Befragungen gearbeitet.

III. Die Zeit - Zeitgenössisches Ballett

III.1 Definitionen und Bezeichnungen

Es gibt sehr unterschiedliche Ansätze zur Definition von Ballett, welche auch eng an verwendete Begrifflichkeiten gebunden sind. Problematisch ist, dass fast jeder Kritiker oder Theoretiker seine eigenen Bezeichnungen findet und so z.B.: die italienische Kompanie Aterballetto einmal als Moderner Tanz, einmal als Ballett, einmal als zeitgenössisch, einmal als Zeitgenössisches Ballett usw. bezeichnet wird. Hier bestehen Definitionsprobleme, welche es zu lösen gilt, wenn die Sprache der Tanzwissenschaft allgemein verständlich sein soll. Dies soll aber nicht bedeuten, dass Kunst nicht immer interpretierbar und unterschiedlich lesbar ist, nur dass die Theorie eine einheitlichere Sprache braucht. Begrifflichkeiten inkludieren hier Meinungen, Sichtweisen der Theoretiker, oft werden auch einem Begriff unterschiedliche Bedeutung zugeschrieben. So drücken sich auch die Theorien zur Beziehung unterschiedlicher Tanzgenres oder Stile in den Bezeichnungen selbst aus.

III.1.1 Ballett und Tanz, Thesen

1. Ballett und Tanz bzw. Zeitgenössischer Tanz und Klassisches Ballett

Rudolf Liechtenhahns Buch über den Bühnentanz trennt begrifflich zwischen Ballett und Tanz, wobei Tanz für ihn alles vor dem eigentlichen Bühnentanz bedeutet, also der Tanz der Urvölker, Gesellschaftstänze im Mittelalter und in der Renaissance, Volkstänze. Mit dem Eintritt des Tanzes ins Bühnengeschehen beginnt für ihn das Ballett. Hierzu ist zu sagen, dass die Bühnentänze aber zunächst ästhetisch nicht von den übrigen Hof- und Gesellschaftstänzen zu unterscheiden waren, lange wurde auf der Bühne nur präsentiert, was im adeligen Rahmen ohne Bühne getanzt wurde. Eine strikte begriffliche Trennung und damit auch Abgrenzung des Balletts vom Tanz, erscheint also nur aufgrund einer anderen Präsentationsform nicht unbedingt sinnvoll. Auch heute gibt es noch viele Gemeinsamkeiten zwischen Bühnen- und Gesellschaftstanz, gemeinsames Schrittmaterial etc. ist vorhanden, teils wird es gleich bezeichnet. Aktuelle Tänze wie HipHop oder Techno fließen auch in den Bühnentanz ein.

Die begriffliche Trennung von Tanz und Ballett kann auch negativ konnotiert sein, wie zum Beispiel in Malve Gradingers Essay über „Tanz und Tradition“. Hier ist Ballett

eindeutig vom Tanz abgehoben, hat eine eigene Bezeichnung, da es dem übrigen Tanz künstlerisch überlegen ist. Mit dieser Meinung über das Ballett ist Gradinger heute fast alleine.

Die beiden Definitionen sind sich dahingehend einig, dass Ballett etwas Künstliches und Künstlerisches ist, eine artifizielle Kunstform der Bühne, die sich von anderen Tänzen abhebt, indem sie streng codiert und festgelegt ist, keinen Raum für Improvisation lässt. Die Bezeichnungen Ballett und Tanz koexistieren auch in aktuellen Theorien nebeneinander, dem Ballett wird das Adjektiv „klassisch“ angehängt, dem Tanz die Bezeichnung „zeitgenössisch“, was die Trennung alt-neu verdeutlichen soll. Tanz ist die freiere, spontane Richtung, die immer aktuell bleibt, Ballett ein längst abgeschlossener Regelkanon. Ein großes Problem für die Anerkennung des Zeitgenössischen Balletts liegt in diesen Bezeichnung „Zeitgenössischer Tanz“ und „Klassisches Ballett“ als gegensätzliche Formen. Ballett kann hiernach nicht zum zeitgenössischen Tanz gehören. Die Begrifflichkeit führt zu Missverständnissen, unüberdachten Definitionen.

2. Tanz als allumfassender Überbegriff

Diese These bezieht sich darauf, dass Tanz ein Überbegriff für eine spezielle Ausdrucksform mit unterschiedlichen Genres und Stilen sei.¹ Ballett ist eines dieser Genres, welches selbst aus unterschiedlichen Stilrichtungen besteht, Modern Dance ein anderes, aber grundsätzlich sind dies Nuancen derselben Kunstsparte. Diese Definition macht es schwer sich genaue ästhetische Vorstellungen davon zu machen, wie Tanz nun konkret auszusehen hat, ist deshalb besonders für die Tanzanalyse alleine zu ungenau. Die symbolisierte Vereinigung und Gleichberechtigung der Stile in dieser Definition ist allerdings positiv. „Tanz“ ist der Überbegriff für viele kleine oder größere Stile, bezeichnet nicht alleine den Bühnentanz, sondern auch Gesellschaftstänze, sakrale Tänze etc.

Eine Verbindung von Ballett und Tanz symbolisiert auch das Magazin „Balletttanz“, das schon davor die Bezeichnung Tanz aktuell zum Titel Ballett international hinzugefügt hatte. Es bleibt allerdings eine gewisse Distanz, Tanz und Ballett sind zwei unterschiedliche Dinge, die im Titel gleichberechtigt vereint sein sollen. Diese begriffliche Verbindung entspricht den ästhetischen Entwicklungen auf der Bühne.

¹ z.B.: Dahms, Sybille: Tanz, 2001

Eine andere Ausformung dieser These wäre die Bezeichnung aller unterschiedlichster Stile als Ballett, die vor allem umgangssprachlich aber auch in einigen semiprofessionellen Kompanien Verwendung findet, so gibt es zum Beispiel die Bezeichnung Folk-Ballet für eine Folkstanztruppe. Hier wird alles an Tanz, das auf einer Bühne stattfindet als Ballett bezeichnet, in der Fachliteratur findet man diese Bezeichnung nicht. Einige als Ballett bezeichnete Kompanien führen nicht ausschließlich oder sogar gar kein Ballett auf. Schon das Ballett Suedois der Zwischenkriegszeit hatte stilistisch mit dem Ballett kaum mehr etwas gemein.

Durch die unterschiedlichen Bezeichnungen kommt eine regelrechte Begriffsverwirrung auf. In dem Buch „Ballett and Modern Dance“ steht zum Beispiel unter einem Bild von Rudolf von Laban und Mary Wigman: „Two pioneers of modern dance“² Wigman und Laban sind aber dem deutschen Ausdruckstanz zuzuordnen, dieser Begriff wird mitunter auch in der englischen Sprache verwendet. Die deutsche Bezeichnung Moderner Tanz steht meist als Überbegriff verschiedener neuer Formen des 20. Jahrhunderts³, ist nicht einfach ins Englische zu Übersetzen, denn die Bezeichnung Modern Dance ist meist als spezifische Stildefinition anzusehen. Die Begriffe Contemporary und Zeitgenössisch sind ebenfalls stilistisch nicht identisch. „Ballett“ kann alles oder nichts heißen, kann sowohl jede beliebige Tanzform bezeichnen, oder gar nicht mehr existieren, je nach Autor verschieden. Es gibt viele Kleinstbezeichnungen, die Verwirrung stiften, weil sie gar nicht zwingend mit konkreten Beispielen verbunden sind, sie können alles oder manches oder gar nichts bedeuten, ganz nach Ferdinand de Saussures Zeichentheorie, haben Signifikant und Signifikat nichts miteinander zu tun, es gibt keine allgemein anerkannten Bezeichnungen.

Die Begriffsverwirrung ist allerdings nicht nur negativ zu sehen. Zu eindeutige Definitionen behindern die Entwicklung des Tanzes, wie dies zum Beispiel beim „Klassischen Ballett“ der Fall ist. Die einheitliche Bezeichnung, wenn auch nicht mit gleichem Signifikat, schuf ein festgefahrenes Bild, das nur schwer zu überwinden ist, Ballett wird oft nicht mehr als Summe von Möglichkeiten, sondern als längst festgelegte Tradition gesehen.

² Au, 2002, S.98

³ Z.B.: Huschka, 2002

Labels are useful when they lead the viewer to what is actually present in the dance, but misleading when they call attention exclusively to traits that it shares with others of somewhat the same ilk, often to the detriment of the very properties that distinguish it as an especially important creation..... At their greatest, both ballet and modern dance comprise a number of subtle and complex styles that urge us to relinquish our neat, comfortable havens of fixed categories [...].⁴

III.1.2 Klassisches Ballett?

Die Definition des „klassischen Balletts“, die oberflächlich so einfach erscheint ist genauer betrachtet relativ unklar und schwierig. Nennt man die Ballette Marius Petipas als Innbegriff der Klassik, so entspricht dies zeitlich etwa der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Ballett wäre die Klassik am Ende der Romantik angesiedelt, deren Beginn meist mit August Bournonvilles „La Sylphide“ (1832) angegeben wird. Übernatürliche Thematiken waren, ähnlich der Romantik der Literatur, auch im Tanz beliebt. Petipas Stoffe kamen aus Märchen, erzählten von Verzauberungen, Exotischem etc. Er schuf Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Ballett des Mariinsky Theaters in St. Petersburg eine neue Form des Balletts, stellte normative Regeln für die Ballettkunst auf. Hierzu gehörte die Kürzung des Tutu als Uniform der Ballerina und die Einführung der Spitzenschuhe für das komplette weibliche Ensemble. Der männliche Tänzer war unbedeutend hatte die Ballerina zu präsentieren. Die Balletthierarchie Solisten / Corps de Ballett war extrem ausgeprägt. Der Corps war meist nur lebendiges Bühnenbild, während die Solisten ihr Können zeigen konnten. Handlungsepisoden und reine Tanzepisoden wechselten sich ab, waren voneinander getrennt. Petipa glaubte Handlung nicht mit Tanz darstellen zu können. Seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Peter Ilitsch Tschaikowsky brachte einige berühmte Ballette hervor, welche heute fester Bestandteil des Repertoires fast aller Opernhäuser international sind: Schwanensee (1895)⁵, Dornröschen (1890) und der Nussknacker (1892). Das russische Ballett wurde tonangebend in der Welt.

Adrian Stokes⁶ meint, das romantische Ballett sei das klassische Ballett, in „La Sylphide“ wäre zum ersten Mal die klassische Technik gezeigt worden. Petipa kann als Hochzeit

⁴ Cohen, 1982, S.352

⁵ Schwanensee stammt original nicht von Petipa, nach seiner Neugestaltung des Stückes, geriet allerdings das Original von Julius Reisinger (1877) in Vergessenheit. Er choreographierte es zusammen mit seinem Assistenten Lev Ivanov.

⁶ Auch Lincoln Kirstein bezeichnet Klassik und Romantik als identisch.

dieser Klassik anzusehen sein. Ein Argument gegen eine gesonderte Klassikbezeichnung im Ballett ist, dass das Ballett eine Verbindung der Künste darstellt, Tanz, Literatur, bildende Kunst und Musik sind vereint, eine gesonderte Bezeichnung also schwierig.

Ein Argument dafür die Zeit Petipas als klassisch zu bezeichnen ist ihr Beispielcharakter, diese Ballette sind heute klassisch und werden auch so bezeichnet, sie sind auf fast jedem Ballettsspielplan der Opernhäuser international zu finden. In der Romantik kam der Begriff des „Ballettomanen“ auf und wurde mit den großen Balletten aus Russland noch intensiviert.

Klassik zu definieren ist höchstens für einzelne Nationen und für eigene Zeitzuordnungen möglich. Klassik bedeutet beispielgebend, Leitbild einer Zeit, mustergütig. Hier möchte ich mich auf das Werk zur Weimarer Klassik von Dieter Borchmeyer beziehen, der dort zu Beginn versucht Klassik allgemein zu definieren. Er bezieht sich auf T.S. Elliots Essay „What is a classic?“ von 1944. Borchmeyer meint, dass die Eingrenzung einer Klassik auf einen Nationalstaat problematisch wäre, da sie zusammengehörige Stile, deren Autoren sich auf verschiedene Länder verteilen auseinander reißen würde. Die Bezeichnung Klassik hat unterschiedliche Konnotationen und Gebrauchsweisen:

Zum normativen (klassisch = musterhaft), historischen (=antik) und stiltypologischen (=harmonisch proportioniert, tektonisch komponiert, „klassizistisch“) tritt der epochale Gebrauch des Begriffs, der sich entweder durch die behauptete Stilaffinität einer Epoche zur Antike legitimiert, wie im Falle des französischen classicisme (hier werden Stil- und Normbegriff kontaminiert), oder der ganz allgemein eine Blütezeit bezeichnet, wie das perikleische und augusteische Zeitalter im Altertum, die elisabethanische Epoche in England oder das spanische Siglo del oro.⁷

Petipas Werke wurden unumstritten für einige Zeit zu Regelwerken deren Normen nicht umgangen werden konnten, das russische Ballett wurde zum Vorbild für die ganze Ballettwelt. Die Petipasche Klassik ist als normativ und stiltypologisch im Sinne von harmonisch zu sehen, außerdem könnte sie als epochale Bezeichnung verwendet werden, als Blütezeit des Balletts.

Wiebke Hüster fragt sich in einem Artikel für Ballettanz, was eigentlich ein Klassiker im Ballett sei.

⁷ Borchmeyer, 1994, S. 26

Die Frage „Was ist ein Klassiker?“ ist im Tanz leichter und schwieriger zu beantworten als in anderen Künsten. Zunächst sieht man in Antwort auf diese Frage nur eine Liste von Werken, die den Begriff „Klassiker“ verkörpern. Die Auswahl an Stücken ist sogar sehr übersichtlich.⁸

Als Klassiker werden von ihr Stücke bezeichnet, die die Jahre überdauert haben, ohne in Vergessenheit zu geraten, die immer wieder gespielt werden. „Was klassisch ist, ist durch nichts zu zerstören und durch nichts aus dem Gedächtnis der Menschen zu löschen.“⁹ Das Problem ist, die Vergänglichkeit des Tanzes, dessen Schwierigkeit der Überlieferung. Selbst, wenn Choreographie heute von Experten einigermaßen gut aufgezeichnet werden kann, so kann die Besonderheit der tanzenden Körper, die Atmosphäre, die Zusammenarbeit der Tänzer und der Ausdruck doch kaum festgehalten werden. Die Übertragung einer Choreographie von einem auf den anderen Körper ist nicht möglich ohne die Choreographie zu ändern, die spezielle Bindung des Tanzes an den individuellen Körper macht ihn unübertragbar. Dieses Problem tat sich auch im Modern Dance mit zahlreichen Soli auf. Der Modern Dance sieht den Tanz als Ausdruck der Seele, die natürlich nicht zweimal existieren kann.

Wiebke Hüster zeigt eine Problematik für das Klassische im Ballett auf: Um etwas als klassisch zu definieren, bräuchte es eigentlich einen Kanon und die Kanonbildung sei beim Ballett unmöglich, da man die überlieferten Choreographien nicht wie Bücher nebeneinander betrachten und analysieren könnte. Sie meint, dass das Ballett immer schon seiner Zeit unterworfen war. Selbst für die Klassikerinszenierungen unserer Zeit treffe dies zu, denn fast nie wird versucht ein Ballett originalgetreu inszenieren. Erstens wäre die Wirkung in der heutigen Zeit auf das heutige Publikum eine andere, da das klassische Ballett nicht mehr modisch oder zeitgemäß erscheint, zweitens ist eine Rekonstruktion eigentlich unmöglich, da sehr viele Faktoren nicht wiederholt oder überliefert werden können. Jack Anderson meint, dies könnte eine Folge der zumindest früheren Wahrnehmung des Tanzes als geringere Kunstform sein, deren genaue Überlieferung unwichtig sei. In den Spielplänen findet man meist die Bezeichnung „nach“ zum Beispiel „nach Petipa“. Ein neuer Choreograph übernimmt einen Großteil der tradierten Choreographie, richtet diese aber neu ein, fügt meist etwas hinzu oder lässt etwas aus, ordnet Szenen neu an etc. Selbst die Klassikerinszenierungen sind nicht nur alt, schon

⁸ Hüster, In: Jahrbuch Ballettanz, 2007, S.13

⁹ Ebd. S.14

durch die individuellen Körper der Tänzer und die neuen Choreographen, sind sie immer wieder wie neu.

Jack Anderson spricht in seinem Buch von 1997 über 3 verschiedene Möglichkeiten die Klassiker zu inszenieren: traditionell, eklektisch und bewusst innovativ. Die Variante die ich zum Zeitgenössischen Ballett zählen möchte ist die Letztere, die die Klassiker neu definiert, dies schließt meist eine komplett neue Choreographie basierend auf der Geschichte des Stücks ein, wobei auch diese abgeändert und/oder der Zeit angepasst sein kann, wie zum Beispiel Mats Eks Version von Giselle, die am Ende im Irrenhaus anstatt im zauberhaftem Geisterreich der Willis spielt. Besonders häufig wird eklektisch inszeniert, ein neuer Choreograph nimmt aus der tradierten Choreographie, was er für wichtig und gut hält und fügt im Stil der Entstehungszeit des Stückes hinzu, streicht oder gestaltet manches neu.

III.1.3. Bezeichnungen, Genres und Entwicklung des „Zeitgenössischen Tanzes“

Grundlagen: Moderner Tanz im 20. Jahrhundert:

Grundlegend für das Verständnis eines Zeitgenössischen Tanzes sind die Entwicklungen der Jahrhundertwende 19. auf 20. Jahrhundert. Der neu entstandene Moderne Tanz stellte damals ähnliche Ansprüche wie schon viele Neuerer der Tanzgeschichte: Natürlichkeit, Verbindung von Gefühl und Tanz, ein Loslösen von strikter Technik. Nicht zufällig entstand er in der Zeit, in welcher Sigmund Freud seine Psychoanalyse begründete. Zu dieser Zeit fehlte es dem Tanz an Innovation, die Ballettkunst stagnierte. Der Moderne Tanz wollte einen komplett neuen Tanzstil, die Rebellion gegen Konventionen. Er entstand in Europa und der USA. In Europa, vor allem in Deutschland setzte die Entwicklung etwa 10 Jahre früher ein. Der Moderne Tanz wollte nicht abbilden sondern zeigen was hinter den Dingen steht, Beweggründe, Emotionen, Motivation. Auf Narration wurde zu Gunsten des Gefühlsausdrucks verzichtet. Dazu wurde neu komponierte Musik der Avantgarde oder auch klassischer Musik, welche ursprünglich nicht für den Tanz bestimmt war verwendet, dies löste mitunter Skandale aus.

Rudolf von Laban und Emile Jaques-Dalcroze waren in Deutschland für die Entwicklung des Ausdruckstanzes bedeutend. Laban bemühte sich, genau wie Dalcroze, um

authentische Bewegungen und schuf seine berühmte Kinetographie¹⁰ (1928), die erste stilunabhängige Tanznotation, welche bis heute in Verwendung ist. Neue Tanzschriften auch von Olga Desmond (1919) oder Jaap Kool (1927) inkludierten den Rumpf, zeigten nicht mehr nur Strichmännchen, den Körper als Summe von geraden Linien.¹¹ Laban hat einen großen Teil zur Tanzforschung beigetragen, welcher damit eine Möglichkeit der Weitergabe des Forschungsgegenstandes gegeben wurde. Er war davon überzeugt, dass jede Bewegung eine Tanzbewegung sein konnte und arbeitete deswegen viel mit Laien, außerdem begründete er ein Tanztheater, welches für ihn eine Art Gesamtkunstwerk darstellen sollte. Laban und Dalcroze, knüpfen an die Theorien François Delsarte, der im 19. Jahrhundert versucht hatte Natürlichkeit in der Oper zu proklamieren, an. Er beschäftigte sich in seinen Theorien besonders mit der Gravitation. Er führte das Prinzip „Tension and Relaxation“ ein, eine Grundlage, welche für verschiedenste Formen des Modernen Tanz von äußerster Bedeutung war. Delsarte ist Vorläufer, sowohl des amerikanischen Modern Dance, als auch des Ausdruckstanzes, wodurch die gleiche Grundlage dieser Stile verdeutlicht wird. Vorreiter und Entwicklungsstufen des Ausdruckstanzes waren der Neue und der Freie Tanz, welche im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter beschrieben werden.

Die berühmteste Schülerin Rudolf Labans war, die oft mit den Expressionisten assoziierte Tänzerin, Mary Wigman. Sie zeigte sich in unästhetisch wirkenden Posen, verzerrte Gesicht und Körper, wollte das Schreckliche im Menschen darstellen. Hier ist natürlich der Einfluss des 1. Weltkriegs nicht zu missachten.

Im 20. Jahrhundert bekam der Tanz neue Auftrittsorte, welche den neuen Formen des Tanzes entsprachen. Kleine Varietés und Privaträume wurden für die intimen Soloauftritte eingesetzt. Der Solotanz wurde zu der Grundform des Modernen Tanzes. Schon in den 20er Jahren fand der Moderne Tanz auch Einzug in das Opernhaus. Ab dieser Zeit explodierte der Moderne Tanz in viele verschiedenste Kleinststile.

Der 2. Weltkrieg unterbrach die Tanzentwicklung, danach in den 1950ern dominierten alte Handlungsballette. Am Tänzerkongress 1952 in Recklinghausen fand eine regelrechte

¹⁰ wird heute vor allem als Labanotation bezeichnet

¹¹ Vgl. Dahms, 2001, S.19

Abgrenzung und Ablehnung gegenüber dem Modernen Tanz statt, welcher zu Teilen auch im Nationalsozialismus, besonders in Form des Laientanzes integriert war.

In den 80ern war dann, nach verschiedener Improvisationsverfahren der 60er und frühen 70er, vor allem das Tanztheater bedeutend, im Besonderen Pina Bauschs „Tanztheater Wuppertal“. Tanz bekam wieder dramatischen Gehalt, allerdings fragmentiert, montiert. Tanz zeigte Abgründe und Missstände auf, vor allem brutale zwischenmenschliche Beziehungen, kritisierte Klischees und geschlechtsbezogene Stereotype.

In den USA entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch eine neue Tanzform, welche sich, wie der Ausdruckstanz auf die Psyche des Menschen beziehen sollte und die ästhetische Fixierung des Balletts ablehnte. Die Pioniere des Modern Dance feierten ihre ersten Erfolge in Europa. Im künstlerischen Klima der Zwischenkriegszeit wurden sie hier von Künstlern und Intellektuellen aufgenommen. Trotzdem musste der Modern Dance mit der öffentlichen Kritik kämpfen, keine Kunst zu sein.

Sabine Huschka beschreibt in ihrem Buch über den Modernen Tanz vier Phasen des Modern Dance, dieser Chronologie möchte ich mich anschließen (Punkte 1 und 2 werden heute meist als Classical Modern Dance bezeichnet):

1. Pioniere: Isodora Duncan, Ruth St. Denis und Loie Fuller
- 2a. Moderner Tanz / Ausdruckstanz in Europa: z.B.: Mary Wigman, Rudolf von Laban
- 2b. Modern Dance in Amerika z.B.: Martha Graham, Doris Humphrey, Lester Horton
3. Postmodern Dance in Amerika: Judson Dance Theatre¹²

Isodora Duncan, Loie Fuller, Ruth St.Denis und noch ein paar andere lehnten sich gegen das Ballett auf, beriefen sich auf Tänze anderer, exotischer oder antiker Kulturen. Diese sollten Ursprünglichkeit und Natürlichkeit symbolisieren, die Schönheit der menschlichen Seele. Über Loie Fuller heißt es in „Ballett and Modern Dance“ von Susan Au „She eschewed the technical virtuosity of ballet, perhaps because her dance training was minimal“¹³ Bewegungstechnisch wurde nun auch die isolierte Bewegung einzelner Körperteile möglich, der Körper wurde fragmentiert. Martha Graham, die wahrscheinlich bedeutendste Vertreterin des Modern Dance setzte vor allem auf Bewegung der

¹² vgl. Huschka, 2002, S.49

¹³ Au, 2002, S.88

Wirbelsäule und des Beckens, diese erweiterten schließlich auch den Bewegungskanon des Balletts. Grahams simple Bühnenbilder und Kostüme inspirierten. Die Geschlechterrollenstereotype des Balletts wurden aufgelöst. Das Bestreben nach Natürlichkeit wurde aber nicht von allen Vertretern des Modern Dance gleich umgesetzt. Bei Hanya Holm¹⁴ z.B.: mussten selbst Augenpositionen genau eingeübt werden, Gangarten, das scheinbar Alltägliche, stundenlang geübt werden. „As the principles of modern dance have become progressively codified into systematic techniques, the concept of a „natural“ body, pre-existing discourse, can no longer be sustained“¹⁵ Michel Fokine bemerkte gerade dies in seinen Texten über das Neue Ballett, Modern Dance wäre nur eine stilistisch andere Tanzform, aber keineswegs natürlicher als das Ballett.

Die Vertreter des Modern Dance waren Tänzerchoreographen, sie schufen ihre Stücke selbst, wurden anders als die Ballerina als Künstlerinnen, nicht nur als ausführender Körper angesehen. „[...] Duncan was a serious artist with well defined goal“¹⁶ Der Respekt vor den Modern Dance Vertretern als Künstlerpersönlichkeiten mag aber auch mit ihren öffentlich kundgegebenen Selbstdefinitionen, ihren großen philosophischen Zielen zusammenhängen. Malve Gradinger, Tanzjournalist, sieht dies auch als Grund für die Präsenz des modernen Tanzes in den Medien, über sie ließe es sich leichter schreiben. Die Choreographen des Modern Dance legten ihren Stücken Ideen und Theoriekonzepte zu Grunde.

Die einheitliche Bezeichnung Modern Dance wurde nicht von den Tänzern kreiert, sie entstand etwa 1927 durch die Kritik und bezeichnete die zeitliche Positionierung, den Tanz der aktuellen Zeit. Heute ist der Begriff nicht mehr durch die Zeit sondern durch die Ziele und Ästhetik einer gewissen Gruppe von Tänzern und Choreographen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts definiert.

Der Postmodern Dance entstand etwa zu Beginn der 1950er Jahre in den USA als neue Form der Tanzkunst. Seine Entstehung ist vor allem dem Vorläufer Merce Cunningham zu verdanken, der sich den Modern Dance Konventionen nicht anpassen wollte. Cunningham

¹⁴ Hanya Holm war zwar ursprünglich Deutsche, erlangte aber erst in Amerika innerhalb des Modern Dances Ruhm und wird deshalb zu diesem gezählt.

¹⁵ Dempster.- In: The Routledge dance Studies Reader, 1998, S.225

¹⁶ Ebd., S.89

überdachte den Choreographierstil, arbeitete mit Zufallsprinzip. Die Abfolge des Schrittmaterials war häufig nicht festgelegt, wurde variiert. Cunninghams Stücke gewährleisteten meist keinen Zusammenhang der Bühnenelemente, vor allem seine Verwendung von Musik war neu. Er arbeitete oft mit dem Musiker John Cage zusammen. Er wollte Bewegung zeigen nicht Gefühl, nicht Narration und grenzte sich damit von der gesamten Tradition des Bühnentanzes ab. Das Geschlecht der Tänzer spielte keine Rolle, sie waren gleichrangig. Cunningham nahm sich aus den Tanzgenres heraus, was er benötigte um ein Thema darzustellen, schuf deren Grenzen für sich ab. Cunninghams Tanz bedeutete eine erneute Ästhetisierung des Bühnentanzes, in Form eines abstrakten Tanzes. Er wurde zu einem großen Einfluss für den Postmodern Dance und auch für das neue Ballett.

Die berühmtesten Vertreter des Postmodern Dance fanden sich im Judson Dance Theater, minimalistisch und stets an den Grenzen des Tanzes überhaupt. Jede Bewegung konnte Tanz sein, so wurde es proklamiert. Es wurden Nichttänzer, Nacktheit und Alltagsbewegungen auf der Bühne gezeigt. Man kann hier eine deutliche Ähnlichkeit mit der Philosophie der Pop Art dieser Zeit in der Bildenden Kunst sehen, jeder kann Künstler sein, alles kann als Kunst bezeichnet werden. Der Postmodern Dance arbeitete viel mit Satire oder Parodie. Die Körperhaltung war entspannt, die Konzentration nach innen gerichtet, nicht zum Publikum, Gesten wurden eingesetzt, oft machte man sich mit einzelnen Bewegungen über das Ballett lustig. Choreographische Konzepte veränderten sich beruhten oft auf mathematischen Formeln oder Spielen, das der Begriff des Choreographierens wurde deutlich ausgeweitet.¹⁷ Der Postmodern Dance arbeitete an der Grenze zur Performace Kunst. Der Theaterraum wurde dabei oft verlassen. Das Judson Dance Theatre kam vor allem aus dem Studio Merce Cunninghams und umfasste heute bekannte Namen wie Yvonne Rainer, Trisha Brown oder Judith Dunn. Diese Gruppe lehnte das Ballett ab, protestierte gegen eine Versöhnung mit dem Modernen Tanz. Der Postmodern Dance wird vielfach schon zum Zeitgenössischen Tanz gerechnet, genau wie das Tanztheater. Yvonne Rainer oder Trisha Brown sind 2 der berühmtesten Vertreterinnen einer Ausformung des Zeitgenössischen Tanzes.

¹⁷ Vgl. Dahms, 2001, S.173

Zeitgenössischer Tanz:

Den aktuellen Stilpluralismus des Tanzes möchte ich allgemein als Zeitgenössischen Tanz bezeichnen. Ich schließe mich der Definition von Sybille Dahms an:

Im allgemeinen ist die Bezeichnung zeitgenössischer Tanz zur Beschreibung genereller Entwicklungen der Tanz- und Bewegungskultur seit den 1980er Jahren des 20. Jh. Gebräuchlich, die selbst gegenwärtige Ausprägungen von Postmodern Dance und Tanztheater einschließen. Im engeren Sinne lassen sich darunter die Arbeiten von zeitgenössischen Choreographen fassen, die nach individuellen und innovativen Ansätzen im Tanz suchen, ohne sich programmatisch von ihren Vorgängern abzugrenzen. Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren.¹⁸

Je länger Ballett und Moderner Tanz nebeneinander existierten, desto mehr beeinflussten sie sich auch gegenseitig, desto mehr „Zwischenstile“ entstanden. Zeitgenössischer Tanz weist allgemein eine hohe Tendenz zur Selbstreflexion auf. Der Tanz hinterfragt seine eigenen Arbeitsprozesse, diese Prozesse werden oftmals auf die Bühne selbst verlegt, sichtbar gemacht. Der Choreograph wird zum Forscher, Initiator. Viele Choreographen, die an der Schnittstelle Tanz und Performance arbeiten definieren sich selbst nicht mehr über den Tanz sondern über das reflektieren und forschen. Die Tanzforschung selbst wurde in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend selbstreflexiv, hinterfragte die eignen Methoden und Ansätze. Die ausgeprägte Festivalkultur des Zeitgenössischen Tanzes fördert den internationalen Austausch und die Heterogenität.

Zeitgenössischer Tanz, künstlerischer Tanz der in etwa seit den 1980er/1990er Jahren geschaffen wurde umfasst grob und in allen möglichen Zwischenstilen und Verbindungen:

- Tanz mit außereuropäischen Einflüssen (z.B.: Butho, Kampfsport)
- Tanz mit Einflüssen von Jugendkultur (z.B.: Hip Hop) und Gesellschaftstänzen (z.B.: Tango)
- Zeitgenössisches Ballett
- Improvisationstechniken, oft Einbezug des Publikums, Verschwinden der 4. Wand
- Tanz/Performance Schnittstelle; Namenloser Tanz
- Tanztheater
- Tanz mit unterschiedlichsten Medien

¹⁸ Dahms, 2001, S.181

Schon das Zeitgenössische Ballett beinhaltet verschiedenste Einflüsse und Stile. Andere zeitgenössische Choreographen beziehen die Klassik mit ein, als Beispiel hierfür könnte Raimund Hoghes Tanztheater „Swan Lake 4 Acts“ von 2005 genannt werden. Twyla Tarp oder Laura Dean haben ebenfalls mit der Spitzentechnik experimentiert. Viele zeitgenössische Choreographen haben sich vom Feindbild Ballett gelöst und erkennen dessen Möglichkeiten an, bauen diese in ihre aktuellen choreographischen Experimente mit ein und bereichern damit ihren Tanz-Wortschatz. Johannes Odenthal meint in der Einleitung zu dem Buch „tanz.de“ über den Zeitgenössischen Tanz:

Die Positionierung der Projekte ist heute, anders als in den 60er und 70er-Jahren, kaum mehr ideologisch gefärbt. Es geht heute nicht mehr darum, sich gegen das Ballett, gegen die vorhandenen Strukturen zu profilieren.¹⁹

Teilweise wird in Kritiken oder Theorien auch im Spielplan einiger Häuser, wie z.B.: dem Wiener Tanzquartier nur eine bestimmte Kategorie des Zeitgenössischen Tanzes als „Zeitgenössische Tanz“ oder selten als „Namenloser Tanz“ bezeichnete. Er zeichnet sich durch minimalistische Formen aus, die an den Grenzen des Tanzes existieren, oft wird dem Tanz die Bewegung, sein Grundelement, genommen. 1933 beschrieb John Martin in seinem Buch „The Modern Dance“ Bewegung als Basis des Tanzes, als seine Substanz. Dem möchte ich auch heute noch zustimmen, was sollte den Tanz sonst von anderen Bühnenkünsten unterscheiden. Choreographen choreographieren nicht, Tänzer sind oft nicht einmal auf der Bühne anwesend, bewegen sich kaum oder gar nicht. Diese Stücke unter anderem von Jérôme Bel, Meg Stuart oder Xavier Le Roy werden nun teils alleine als Zeitgenössischer Tanz bezeichnet²⁰, obwohl sie oft keinen Tanz mehr inkludieren. Jérôme Bel bezeichnet nicht die Bewegung, sondern allgemein Spannungsverhältnisse zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Nacktheit und Bekleidung oder zwischen Licht und Schatten als elementare Eigenschaften des Tanzes.²¹ In der Unabgeschlossenheit im Prozesscharakter der Stücke, ist oft die einzige Bewegung zu erkennen. Bezeichnend für diese Form ist ihre Namenlosigkeit, verschiedenste Namen wurden von der Kritik gegeben,

¹⁹ Odenthal, 2005, S. 9

²⁰ Betrachtet man z.B. das Programm des Wiener Tanzfestivals Impulstanz, Festival für zeitgenössischen Tanz und Performance, so ist deutlich die Dominanz des Zwischenstils Tanz/Performance zu erkennen, gerade einmal eine Ballettkompanie wird durchschnittlich pro Jahr eingeladen, in den letzten beiden Jahren (2006/2007) wurde darauf ganz verzichtet.

²¹ vgl.: Lepecki, In: Rethinking Dance History, 2004, S.175

aber nicht von der Szene angenommen. In einem Manifest von 2001, „Manifesto for a European Performance Policy“ wurde von den Künstlern selbst beschlossen, dass man sich nicht auf einen Stil festlegen möchte, dass es so auch keine spezielle Technik geben kann, an der man die Choreographen erkennen könnte, man bewege sich zwischen Disziplinen und Kategorien, wolle sich auf nichts festlegen lassen und könne sich auch mit keiner einheitlichen Bezeichnung zufrieden geben.

The movement does not yet have a name and perhaps it is important (and even essential to this project) that it remains nameless. However, this nameless movement certainly has faces, whose names are well known: the French Jérôme Bel, Xavier le Roy and Boris Charmatz, the Spanish La Ribot, the Germans Thomas Lehmen, Sahsha Walz, Felix Ruckert and Tom Plischke, the Portuguese Vera Mantero, João Fiadeiro and Miguel Oereira, the Belgium-based North American Meg Stuart, the Belgian Christine deSmedt and the British Jonathan Burrows are just some of the most prominent of those names.²²

Die im Zitat genannten Namen bewegen sich teils im Bereich des Tanzes, teils eher im Bereich der Performance, die Grenzen verlaufen fließend. Die Künstler lehnen die Repräsentation ab, möchte wahre Präsenz. Außerdem berufen sie sich auf den Minimalismus und auf die Konzeptkunst. Das Judson Dance Theatre des Postmodern Dance und das Tanztheater haben die aktuellen Konzepte inspiriert. Viele aktuelle Choreographen gingen daraus hervor. Reduktion der Bühnenmittel und Ablehnung von Virtuosem und Spektakulärem vom Judson Dance Theatre und Ablehnung von Repräsentation, stattdessen Präsenz von Pina Bausch sind elementare Bestandteile der aktuellen Choreographien.²³ Auch das Medium Theater ist dieser Kunstform nicht mehr ausreichend. Die Stücke hinterfragen kollektive Bilder, kulturelles Bewusstsein, den Körper, sie entfernen sich vom Tanz immer weiter, nur von der Bezeichnung nicht. Es gibt keine spezielle Technik eines Zeitgenössischen Tanzes und doch ist in den Stücken, welche noch eindeutig mit Tanz arbeiten eine gemeinsame Ästhetik zu erkennen. Es wird viel Wert auf Armbewegungen gelegt, oft wirken die Tänzer weggetreten, in einer anderen Welt verharrend, die Bewegungen wirken ‚unnatürlich‘, teilweise krampfartig. Tänzer wirken oft fremdgesteuert, kaum wird mit dem Gesichtsausdruck gespielt, meist ist dieser leer.

²² Lepecki, In: Rethinking Dance History, 2004, S.171; Ein Großteil der genannten Choreographen traf sich 2001 in Wien und signierte das entstandene Manifest.

²³ vgl. Lepecki, In: Rethinking Dance History, 2004, S.174

III.1.4. Zeitgenössisches Ballett, Grundlagen, Bezeichnung und Ausformungen

Die von mir gewählte Bezeichnung „Zeitgenössisches Ballett“ lehnt sich an die häufiger gebrauchte Bezeichnung Zeitgenössischer Tanz an und meint, dass auch das Ballett zeitgenössisch sein kann und ist. Viele Choreographen arbeiten in der Tradition des Balletts mit einer durchaus zeitgemäßen Ästhetik und aktuellen Themen.

Die Bezeichnung Ballett ist vielfach verpönt, da sie sowohl ein Bühnenstück, als auch eine Ballettstunde oder ein Ballettensemble bezeichnen kann, nicht eindeutig ist. Der einzige Faktor den der Begriff Zeitgenössisches Ballett nicht bezeichnen kann, ist der Unterricht, der der Entwicklung hinterher hinkt. Die Bezeichnung „Klassischer Tanz“ erscheint mir nicht sinnvoll, wenn auch sehr häufig in der Fachliteratur verwendet, da sie das Ballett prinzipiell als etwas rein in der Vergangenheit verhaftetes, Festgefahrenes definiert. Klassischer Tanz wäre demnach die Form des Tanzes die eigentlich schon tot ist, nur noch Revivals hervorbringt. Ballett auch deshalb, weil diese Bezeichnung ein eigenes Genre definiert, im Gegensatz zu Tanz, der welcher Überbegriff sein sollte. Ballett suggeriert, auch wenn dies nur Tanz oder Tänzchen auf einer anderen Sprache bedeutet, international eine bestimmte Ästhetik, eine Grundlage. Es gibt eine gewisse Tradition, auf welcher aufgebaut wird, die spezifischen Ballettstile²⁴ haben sich in dieser Tradition immer weiter entwickelt und tun dies heute noch. Ballett unterscheidet sich von anderen Genres des Tanzes ästhetisch und konzeptionell.

Ein Definitionsproblem liegt in der Bezeichnung zeitgenössisch, was ist zeitgenössisch und wie lange kann man diese Bezeichnung einem Stück geben? Der Begriff ist zeitlich eingeschränkt und wenn man in 20 Jahren den heutigen Stil als zeitgenössisch bezeichnen würde, wäre dies wohl irreführen, vor allem käme das Problem auf, wie man den Stil nach dem zeitgenössischen definieren könnte, zeitlich determiniert wäre es kaum möglich. Für meine Arbeit und meine Zeit finde ich es aber passend diese Bezeichnung zu verwenden, schließlich spreche ich über aktuelle, zeitgenössische Entwicklungen

Zeitgenössisches Ballett, das ist das, was aktuell in der Tanzszene auf der Tradition des Balletts basierend passiert.

²⁴ Hier steht Plural, da man das Ballett kaum als einzigen Stil definieren kann. Verschiedene Choreographen entwickelten sich in unterschiedliche Richtungen, arbeiten oft nur auf gleicher Basis.

Der Term Zeitgenössisches Ballett findet durchaus schon in einigen Artikeln oder Kritiken Verwendung, allerdings ohne gezielt und wirklich genau definiert zu sein. So gibt es auch einige andere Begriffe, die stilistisch in etwa dasselbe bezeichnen können, aber von der subjektiven Auffassung der Verfasser zeugen.

Postklassischer Tanz: Diese Bezeichnung deutet darauf, dass die Entwicklung des Balletts bereits in der Vergangenheit abgeschlossen wurde. Die zeitgenössischen Stücke entstehen zwar auf diesem Stil basierend, verändern ihn aber selbst nicht mehr, sie sind gewissermaßen Experimente mit etwas fest bestehendem.

semiballetic Style: Diese Bezeichnung kommt von Jack Anderson, er symbolisiert die Verbindung von Ballett und Modern. Damit will er ausdrücken, dass der Moderne Tanz sich immer mehr in das Ballett ‚eingeschlichen‘ hat und das Ballett auch den Modernen Tanz verändert hat, dem Ballett angepasst hat. Was übrig bleibt ist ein einheitlicher semiballettöser Stil der weder das eine noch das andere wirklich ist, die einzelnen Genres wären laut dieser Definition verschwunden.

klassisch fundierter Tanz: Diese Bezeichnung verwendet zum Beispiel Horst Vollmer in seinem Artikel über die Gegenwart und Zukunft des Balletts. Es gibt einige Stile, wie den Neoklassizismus, die auf dem klassischen Stil beruhen. Hier scheint die Entwicklung des Balletts ebenfalls schon abgeschlossen, der Begriff determiniert aber nicht ganz so stark, wie der Begriff Postklassischer Tanz. Das Fundament ist der Klassische Tanz, daraus entwickelten sich im Stilpluralismus des 20. und 21. Jahrhunderts verschiedene neue Formen, die sich nicht mehr unter einen Hut bringen lassen. Die Choreographen halten sich nicht mehr streng an alte Regeln, sondern experimentieren und bringen unterschiedliche Ergebnisse hervor. Diese Definition lässt einen Stilpluralismus des Balletts zu.

Neoklassischer Tanz: Eigentlich ist der Begriff stark mit George Balanchine und einigen seiner Kollegen, wie Serge Lifar, Frederick Ashton, Antony Tudor oder Jerome Robbins verbunden. Trotzdem bezeichnet Malve Gradinger praktisch alles nach dem Ballets Russes als neoklassisch. Diese Bezeichnung ist schwierig, da sie den Choreographen des späten 20. und 21. Jahrhunderts keine Neuerungen mehr zugesteht. Diese Bezeichnung spricht auch für eine sehr enge Definition von Ballett, welche nur diejenigen einschließt, welche sich streng an klassische Regeln halten und in der Tradition Balanchines stehen. Viele haben sich davon aber heute emanzipiert.

Moderner Tanz: Weiters gibt es die Möglichkeit alles ab den Modern Dance Choreographen als Modern zu bezeichnen, das Ballett wäre damit gestorben. Auch moderne Ballette werden als Moderner Tanz bezeichnet. Diese Bezeichnung leugnet den großen Antagonismus von Ballett und Modernem Tanz im 20. Jahrhundert, regt allerdings auch eine Gleichberechtigung und Wertungsfreiheit an.

Crossover ballet: Dies spielt auf die Verbindung von Ballett und Modern an, die es heute unmöglich macht diese Genres klar voneinander zu unterscheiden, es deutet aber auch darauf hin, dass das Ballett sich nicht wirklich weiterentwickelt hat, sondern lediglich bei anderen Stilen etwas ausgeliehen hat, da es selbst nichts Neues zu schaffen im Stande ist. Dieser Begriff wird vor allem von Nancy Reynolds und Malcolm McCormick in ihrem Buch „No fixed points“ verwendet, er steht für die Verschmelzung der Stile seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, es wird kein Begriff für neuere Formen angegeben.

Zeitgenössisches Ballett: Mein Vorschlag für die Bezeichnung von zum Beispiel dem Aterballetto, dem Göteborg Ballett, den früheren Forsythe Stücken, dem Nederlands Dans Theatre etc. wäre „Zeitgenössisches Ballett“. Er schließt ein, dass Ballett zeitgenössisch sein kann und sich aktuell immer weiter entwickelt, seine Entwicklung nicht abgeschlossen ist.

Das Zeitgenössische Ballett hat sich stilistisch in unterschiedliche Richtungen entwickelt. Grundlegend für seine Entwicklung waren die Neuerungen der Zwischenkriegszeit im 20. Jahrhundert. Das Ballett war in den 1920er und 1930er Jahren, keine tote Form, es hatte sich erneuert, verändert.

Ballett did not remain a standstill during the years, when new forms of dance were coming to birth. The spirit of experimentation that sparkled. Fokine's reforms reached a peak in the 1920's, affecting many choreographers who worked within the framework of traditional ballet.²⁵

Moderner Tanz und Ballett erneuerten sich, schufen gleichfalls neue Formen, doch nur die des Modern Dance wurden wirklich als revolutionär neu wahrgenommen.

So kam der klassische Tanz der Ballets Russes als moderner Tanz von St. Petersburg nach Paris; und er war so modern wie der damalige moderne Tanz, nur eben auf klassischer Basis. Merkwürdigerweise aber wurde von Anfang an neue Choreographie auf klassischer Basis weniger als moderne Kunst betrachtet als eine neue Choreographie im Modernen Tanz. Das

²⁵ Au, 2002, S. 103

hat sich im Lauf des 20. Jahrhunderts zu einem fundamentalen Gesetz in der Wahrnehmung aktuellen Tanzschaffens verfestigt.²⁶

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zeichnete das Ballett aus:

- Infiltration durch andere Stile (z.B.: Akrobatik oder Volkstanz)
- Neue Themen aus dem Alltagsleben
- Teils wenig bis gar keine Handlung, nur Tanz (vgl. George Balanchine)
- Bühnenbilderneuerungen (vereinfacht, klarer)
- Kostümerneuerungen (teils sogar Körper verhüllend, Bewegung erschwerend vgl. Oskar Schlemmer)
- Teils maschinenhafte Bewegungen, weg von Anspruch der Natürlichkeit (Im Gegensatz zum Modern Dance, noch Petipa wollte möglichst natürlich wirkende Gesten)
- Musik und Tanz wurden gleichwertige Partner, ein neuer Stil brauchte auch eine neue Musik. Der Tanz hatte sich von der Herrschaft der Musik befreit. Viel neue Musik wurde ausschließlich für das Ballett geschaffen.
- Gleichberechtigung der Künste (Choreographie, Malerei, Musik und Literatur) in einer Synthese.

Das Publikum der 1920er war nach einiger Zeit ganz auf die unterschiedlichen Neuerungen vorbereitet, es war sogar enttäuscht wenn einmal „klassisches“ Repertoire gegeben wurde. Diaghilev bereitete sein Publikum vor dem Ballets Russes auf Exotismus des Balletts vor, mit Malerei, Oper und Konzerten wollte er russische Kunst in Paris zeigen. Diaghilev betrieb intensive PR für das Ballets Russes, ließ sich bei gesellschaftlichen Ereignissen blicken und ließ die Tänzer bei Charity Events auftreten. Das Publikum des Ballets Russes war international, und meist gut situiert. Ballets Russes und das schwedische Ballet Suedois beherrschten die Bühnen, zeigten immer wieder Neues, ausgefallenes, oft in Zusammenarbeit mit der Avantgarde²⁷ der bildenden Kunst.

Das Ballets Russes wurde 1909 gegründet und bestand 20 Jahre lang. Fast alle berühmten Erneuerer des Balletts der 1920er und 1930er stammten aus dem Ballets Russes.

²⁶ Merz, In. Ballettanz, 2001, S.21

²⁷ Bühnenbilder und Kostüme stammten unter anderen von Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró oder Max Ernst

Michel Fokine, der erste Chefchoreograph des Ballets Russes versuchte Petipas Regeln des Balletts zu brechen, das Ballett zu verändern. Er plädierte für mehr Natürlichkeit und künstlerische Freiheit. Der ganze Körper, nicht nur Arme und Beine sollten tanzen, die Emotionen der Zuschauer angesprochen werden, nicht bloße Technik zur Schau gestellt werden. Auch die Kostüme sollten nicht wie Uniformen, unabhängig von der Rolle, sein, sondern authentisch.²⁸

Bühnenbild, Musik und Tanz sollten in enger Verbindung stehen, auch der nationale Charakter einer Kompanie sollte im Ballett enthalten sein. Den männlichen Tänzern wurden wieder größere Rollen zugestanden. Fokine zeigte als erster die Möglichkeit des Stillstands im Ballett, dieser konnte als Stilmittel eingesetzt werden. Oft wurde Fokine für seine einfachen wirkenden Bewegungen kritisiert, er strebte die Verdeutlichung der Handlung durch Gestik an. In seinen Schriften unterscheidet Fokine zwischen Altem und Neuem Ballett, das Neue Ballett sei für ihn eine Mischung aus dem Alten Ballett und dem Tanz Isodora Duncans. Fokine gilt heute für einige als der Vater des Modernen Balletts²⁹.

1912 schuf Vaslav Nijinsky mit Fokine für das Ballets Russes, „L'après-midi d'un Faune“. Dies war das erste Ballett des Ballets Russes ohne klassische Ballettschritte, eckige anstatt runder Armpositionen wurden verwendet, auf Spitzenschuhe wurde verzichtet. Die Körper und Kopfpositionen waren entweder im Profil oder frontal. Die Presse schrieb, Fokine wolle das Ballett zerstören.

Nijinsky wurde mit 24 Jahren zum jüngsten Ballettmeister seiner Zeit und des Ballets Russes. Nijinskys Choreographie „Le sacre du printemps“ von 1913 setzte auf abstrakte geometrische Formen und hatte keine eigentliche Handlung, die Uraufführung war ein Skandal. Dieses Ballett kann als erster Hinweis auf den späteren Neoklassizismus gelten, zumindest in Beziehung auf das Fehlen einer Handlung. Léonide Massine begann 1915 als neuer Chefchoreograph am Ballets Russes, er legte besonders Wert auf die Individualität der Tänzer, schuf seine Rollen genau für bestimmte Tänzer. Massines Stück „Parade“ aus 1917 minimalisierte den Bühnentanz und die Musik, es wurde mehr Wert auf die Kostüme

²⁸ Fokine war in der Ballettgeschichte nicht der Erste, der sich für mehr Freiheit und Natürlichkeit einsetzte, strengste Regeln und Formeln wechselten sich in der Tanzgeschichte ab mit Gegenströmungen, welche den Tanz in enger Verbindung mit dem Gefühlsleben sahen und Natürlichkeit auf der Bühne forderten. Schon Jean Georges Noverre plädierte in seinen „Lettres sur la danse et sur les ballets“ 1760 für mehr Natürlichkeit und Handlung im Ballett, Ballett sollte menschlich werden, nicht nur höfische Etikette vorführen. Auch in dem „Großen, vollständigen Universallexikon“ von Johann Heinrich Zedler, zwischen 1732 und 1750 erschienen, ist über das Ballett zu lesen: „Je natürlicher die Gesticulation ist, je künstlicher und rühmlicher wird auch das Ballett sein.“ (Johann Heinrich Zedler (1732-1750) zitiert nach: Liechtenhan, 1990, S.26)

²⁹ z.B.: Jack Anderson

und Bühnenbild gelegte, der Kubismus wurde auf die Tanzbühne geholt. Tanz war nur ein Element unter vielen, ein Element des angestrebten Gesamtkunstwerks.

Zu dieser Zeit galt sowohl im Modern Dance als auch im Ballett die griechische Antike als Inspirationspool. Stilistisch konnte man die beiden Tanzrichtungen kaum mehr voneinander unterscheiden. Unterschied war oft nur mehr die Bezeichnung. Das Ballett hatte sich dem Modernen Tanz angepasst, sein Schrittrepertoire fast komplett verworfen, auch dem Spitzenschuh abgeschworen. Das Ballets Russes nannte sich zwar noch Ballett, dies war aber stilistisch oft nicht mehr zu erkennen.

Auch beim schwedischen Ballet Suedois stand Tanz nicht länger im Mittelpunkt, außerdem wurden ausschließlich neue Stücke geschaffen. Ballets Russes und Ballet Suedois waren eine Zeit lang (1920-1925)³⁰ ernstzunehmende Konkurrenten.

Das zeitgenössische Ballett wäre ohne das Ballets Russes nicht denkbar. Besonders der Choreograph George Balanchine, der letzte Chefchoreograph des Ballets Russes hatte großen Einfluss auf den aktuellen Bühnenstil. Viele Choreographen sind gerade dabei diesen Stil zu überwinden und zu experimentieren.

Einige Grundzüge haben die zeitgenössischen Stücke gemein. Hierzu gehört im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Tanzformen die Konzentration auf das ästhetische Bild der Körper, bewegte, genau definierte Bilder, man legt Wert auf exakte Linien und geometrische Formen. In seiner Publikation „Dancer and other aesthetic objects“ ging James Friedman 1980 sogar so weit den Tänzer im Rahmen der Aufführung an sich als ästhetisches Objekt zu bezeichnen. Er würde in diesem Moment nicht als menschliches Wesen sondern als Objekt als Material eines größeren Kunstwerks betrachtet. Der Tänzer wird durch den Ästhetisierungsprozess des Zuschauers selbst zum Kunstwerk innerhalb eines künstlerischen Rahmens, damit definiert er den Tanz auch nahe der bildenden Kunst. „One is hard pressed to consider dancers art objects or aesthetic material used in the greater work of art, the dance“³¹ Dies ist ein häufig angesprochener Gegensatz von Ballett und Modernem Tanz, welcher den Tänzer als fühlende, eigenständig denkende Person zeigen möchte nicht als Objekt eines Ganzen.

³⁰ Das Ballet Suedois bestand nur 5 Jahre lang und zeigte in dieser Zeit 24 neue Stücke, in Paris wurde es von Beginn an als Alternative zum Ballets Russes gesehen.

³¹ Friedman, 1980, S.96

Formen und Tendenzen des Zeitgenössischen Ballets:

- Neudefinierung und Umstrukturierung der Klassiker (z.B.: diverse Schwanenseeversionen, wie auch Matthew Bournes Männerversion des Stücks)
- Reflektion und Zerlegung der Form Ballett auf der Bühne. Was ist Ballett?
- Das Ballett ohne Spitzenschuh. Ballett bedeutet nicht zwingenderweise Spitzentanz, es kam schon vor dem 19. Jahrhundert ohne ihn, besitzt also eine längere Tradition vor dem Einbezug der Spitzenschuhe. Der Spitzenschuh ist nicht mehr dem Ballett eigen, auch andere zeitgenössische Stile verwenden zeitweise Spitzenschuhe, experimentieren damit, was die Trennung zwischen Modernem Tanz auf Spitze und Ballett kaum mehr möglich macht.
- Viele Stücke weisen eine eher minimalistische Form auf, sie beziehen sich auf Kleinigkeiten, einfache Strukturen, wollen keine großen Geschichten erzählen.
- Verwendung ungewöhnlicher Requisiten als eine Art Tanzutensil. So wird zum Beispiel in Mauro Bigonzettis „Les Noces“ mit Aluminiumkniebänken getanzt.
- Das für das Ballett seit dem 17. Jahrhundert charakteristische Turn-out der Beine wird heute freier, nicht mehr zwingend verwendet. Es sind auch Parallelstellung oder Innenrotation der Beine möglich geworden, was natürlich eine enorme Erweiterung des Bewegungsrepertoires brachte. Schon George Balanchine ließ seine Tänzerinnen in den 50er Jahren einwärts tanzen, was damals einen kleinen Skandal auslöste.
- Einsatz verschiedener Medien auf der Bühne, Multimediales Ballett z.B.: bei Maurice Bejart.
- Sprache oder sogar Gesang der Tänzer wird teilweise kurzzeitig eingesetzt

Im Gegensatz zu anderen Stilen Zeitgenössischen Tanzes:

- Konzentration auf die Choreographie als wichtigstes Element eines Stückes, alle anderen Bühnenelemente sind diesem untergeordnet. Es wird kaum improvisiert.

- Vor allem, wenn auch nicht ausschließlich große Ensembles. Ballett bleibt der Tanz der großen Bühnen. Allerdings keine Hierarchie mehr innerhalb der Ensembles, keine Trennung Corps de Ballett und Solisten, alle sind gleich.
- Ausschließlich junge, kräftige, sehr schlanke Tänzer. Dies hat sich im Laufe der Zeit, vor allem seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhundert kaum verändert.

Klassische Posen sind im zeitgenössischen Ballett nicht länger Pflicht sondern eines von vielen Mitteln. William Forsythe verdeutlicht dies mit seiner Theorie zur Position Arabeske:

Man kann keine Arabeske tanzen. Die Arabeske existiert nur als Vorstellung. Man kann sich der Arabeske nähern und sich längere oder kürzere Zeit in ihr aufhalten. Man kann versuchen, eine Arabeske auszuführen, was viel Spaß macht, und wir haben viel Zeit damit zugebracht.³²

Ein elementarer Bestandteil ist dem Ballett geblieben, die Liebe zur Linie und Symmetrie, zur Geometrie, der Körper muss gehorchen. Diese Symmetrie wird teilweise umspielt, indem sie immer wieder aufgelöst und dann wieder etabliert wird. (z.B.: Hinfallen und dann in einer genau definierten geometrischen Pose verharren) Die Ästhetik ist das wichtigste Element des Balletts, auch wenn diese heute anders als vor hundert Jahren erscheint. Lason Beechey, ehemaliger Tänzer und Rektor der Palucca Schule Dresden, sieht den hohen Wert der Technik für das Ballett in einer persönlichen Betrachtung des Balletts nicht als Widerspruch zum künstlerischen Anspruch, er erwähnt die Möglichkeit, dass die Technik die Kunst sein kann. Ballett erzählt Geschichten mittelst Technik, unzulängliche Kontrolle des Körpers bedeutet hier ein nicht perfektes Kunstwerk, der Tänzer hat den Anforderungen des Choreographen an das bewegte Bild der Aufführung zu entsprechen. Diese Sicht des Balletts, und des Tänzers als zu funktionierendes Objekt ist natürlich oft hinterfragt und kritisiert worden, auch in dem Buch „Der dressierte Leib“ von Dorion Weickmann. Hier heißt es zum Beispiel „Was Wissenschaftler und mitunter auch Tänzer beklagen, ist das Resultat einer geistigen und physischen Konditionierung, die Askese verlangt und Höchstleistung ermöglicht.“³³ Ähnliches wurde auch schon in dem vorhergehenden Forsythe Zitat im Text angedeutet, der menschliche Körper ist den Ansprüchen des Balletts eigentlich nicht gewachsen, weil er nicht vollkommen

³² William Forsythe zitiert nach: Siegmund, In: tanz.de, 2002, S.57

³³ Weickmann, 2002, S. 365

geometrisch und geradlinig gebaut ist, er besitzt keine vollkommen geraden Knochen³⁴, die verlangte Perfektion des Balletts kann nur relativ zu sehen sein, es verlangt, was nicht möglich ist, ein Ziel dem sich der Balletttänzer so weit wie möglich anzunähern hat. Heute kann man allerdings nicht mehr sagen, dass die Psyche der Tänzer nebenrangig ist, denn die meisten zeitgenössischen Ballettchoreographen beziehen diese in ihre Arbeiten mitein, sie wird aber nie zum bestimmenden Element.

Unabhängig vom Stil gibt es beim Zeitgenössischen Ballett eine grundlegende Neuerung, die Balletthierarchie, von Solisten, Halbsolisten und Corps de Ballett wurde abgeschafft, alle Tänzer sind gleichwertig. Die altmodische Hierarchie besteht allerdings an den Opernhäusern weiter.

Tänzer stammen immer aus klassischen Ausbildungen, auch wenn die zeitgenössischen Stücke sehr viel mehr Bewegungsrepertoire fordern.

III.2. Ballett im Zeitgenössischen Tanz – Bedrohung oder Bereicherung?

III.2.1. Das Problem der 1930er Jahre

„In the world of art the clash between old and new has rarely been more clearly defined than in twentieth-century dance.“³⁵

In den 1930er Jahren etablierte sich ein starker Antagonismus des traditionsreichen Balletts gegenüber der neu aufgekommenen Strömung des Modernen Tanzes. In dieser Zeit waren Ballettkompanien meist nur noch ein müder Abklatsch von Sergei Diaghilevs Ballets Russes, welches sich 1929 aufgelöst hatte. Den meisten wurde mangelnde Technik vorgeworfen, es waren Karikaturen des Balletts. Man versuchte den Erfolg zu kopieren, dies gelang aber nicht. Eine Revolution im Ballett wurde dringend nötig.

Zu dieser Zeit der artistischen Schwäche des Balletts wurde die Ablehnungshaltung des Modernen Tanzes gegenüber dem Ballett stark. Dem Ballett wurde vorgeworfen eine artifizielle, hochnäsige und tote Kunst zu sein. In ihrer teils polemischen Kritik bezogen sich die Verfechter des Modernen Tanzes vor allem auf eine spezielle Form des Balletts, welche auf den Choreographen Marius Petipa zurückging und zu dieser Zeit auch für das

³⁴ Tanztechnikschriften zeigen den Körper des Tänzers als Strichfigur, oder als sehr vereinfachten, perfekt geradlinigen und symmetrischen Körper.

³⁵ Reynolds und McCormick, 2003, S. 424

Ballett nicht mehr aktuell war. Eine Art Befreiungstheorie des Modernen Tanzes entstand. Diese besagt, der Moderne Tanz habe den Tanz aus den Fesseln der Künstlichkeit und den Körper aus der Unterdrückung befreit. Das Ballett hatte oft versucht sich selbst als einzig wahre Tanzkunst darzustellen, so versuchte es nun auch der Moderne Tanz mit allen Mitteln.

John Martin, amerikanischer Tanzkritiker, war einer der ersten, die damals den amerikanischen Modern Dance überhaupt als Kunstform anerkannten und gleichzeitig gegen das Ballett als veraltete und künstliche Form argumentierten. Er sah im Modern Dance die Verwirklichung der Prinzipien Konstantin Stanislavkys. Martin war öffentlich anerkannt und beeinflusst die Rezeption des Modern Dance stark, Martha Graham und Doris Humphrey meinten später, dass sie ohne seine Hilfe wohl nicht so bekannt geworden wären.

Durch unterschiedliche Vorlieben der Kritiker, welche die Partei für Ballett oder Modernen Tanz ergriffen, entstand schließlich eine Feindschaft, welche sich in der Tanztheorie manifestierte und lange bestehen blieb. Selbst 2002 ist so noch zu lesen:

Fuller, Duncan und St. Denis präsentieren eine gegenüber den sozialen Normierungen des 19. Jahrhunderts sowie den Traditionen des abendländischen Bühnentanzes „freie“, aus Korsett und Spitzenschuh entschlüpfte Tanz-Körper-Ästhetik und treten als autarke und selbstbestimmte Künstlerinnen auf.³⁶

Auch in einer anderen Publikation aus diesem Jahr heißt es:

Ballet's long dominance of art dance was over. No longer did the public believe that a dancer had to rise to the tips of her toes before her art could be considered either beautiful or highbrow.³⁷

Die Autorin hat natürlich auch recht, denn mit der Theoriebildung des Modern Dance gab es nun nicht mehr nur ein dominantes theoretisches Modell, sondern zwei, die einander gegenseitig nicht anerkannten. Beide sollten als einzig wahres durchgesetzt werden.

In den 30er Jahren vertrat Lincoln Kirstein, Kulturförderer, Tanztheoretiker und Schriftsteller, die Position des Balletts, er erkannte den Modern Dance erst gar nicht als eigene Form an und schrieb über die Tanzkunst, welche für ihn alleine aus Ballett bestand. Der Modern Dance konnte höchstens als Einfluss für das Ballett gelten. In dem Werk

³⁶ Huschka, 2002, S.30

³⁷ Au, 2002, S.101

„Dance. A short history of classical theatrical dancing“ von 1935 nennt er Michel Fokine als Beginn des Modernen Bühnentanzes. Auch der Tanzkritiker André Levinson kritisierte den Modern Dance und lehnte ihn als ernstzunehmenden Tanz ab. Er war in seinen Ausführungen radikaler als Kirstein und verdammt sogar die Werke Fokines oder Nijinskas, Fokine führe, laut Levinson, zum „Suizid des Balletts“. Die modernen Ballette, die er natürlich nicht so bezeichnet, würden das Ballett töten, nur die Werke Petipas waren für ihn wahrhafter, anspruchsvoller Tanz, alles das dessen Grenzen überschritt abstoßend. So schaffte es Levinson auch dazu beizutragen, dass die Pariser Oper eine kurzzeitig geführte Abteilung für Eurythmie wieder schloss.

Derartige subjektive Theorien verstärkten die Ablehnung der Verfechter des Modern Dance gegenüber dem Ballett. Selena Jeanne Cohen bezeichnete in ihrem Werk „Dance as an art of imitation“ von 1953 das Ballett als etwas Beschränktes, nur der Modern Dance, könne durch sein neues Bewegungsrepertoire, wirklich etwas ausdrücken, expressiv sein. Sie war auch eine der Ersten die erkannte, dass der Modern Dance selbst nicht einheitlich ist, aus mehreren Stilen besteht. Einheitlich war er nur in seinem „Kampf“ gegen das Ballett. Erneuerung und Weiterentwicklung des Balletts werden von diesen Theorien nicht anerkannt. In „Legacies of twentieth-century dance“ heißt es zum Beispiel, im Ballett wären im 20. Jahrhundert lediglich die Kostüme erneuert worden, nicht das Bewegungsrepertoire. Das Ballets Russes sei hier die einzige Ausnahme gewesen.

Richard Merz beschäftigte sich in einem Artikel für die Zeitschrift Ballettanz mit dem Ruf des Balletts im 20. Jahrhundert:

Dass der Verlust einer Farbe so signifikant positiv für den Tanz sein soll, ist merkwürdig. Aber er hängt mit einem Bild vom klassischen Ballett zusammen, das weit verbreitet ist. In diesem Bild erscheint Ballett nicht als eine der möglichen Ausprägungen der Tanzkunst neben anderen, sondern geradezu als deren Feind, als Kulturbalast, der mit seinem starren Beharren auf Vergangenen den strahlenden Fortgang des echten Tanzes nur behindert. [...] Das 20. Jahrhundert hat sich nicht mit dem realen Bild vom Ballett auseinander gesetzt, sondern mit einem Fantasiegebilde, durch das ein verzerrtes Bild dieser Kunstform geprägt wurde.³⁸

Eine Dichotomie in der Tanzgeschichtsschreibung, einerseits die Tanztheorie und Geschichte der Seite des Modernen Tanzes, andererseits des Balletts hielt sich bis etwa in die 60er Jahre. Der Begriff „Moderner Tanz“ bezeichnete entweder Fokine, Massine, Nijinsky, die modernen Ballette, oder den Modern Dance und Ausdruckstanz, was die

³⁸ Merz, In: Ballettanz, 2001, S.19

Unklarheit der Bezeichnung bis heute nachvollziehen lässt. So meinte John Martin in den 1930er Jahren, dass Moderner Tanz Ansichtssache wäre, die Bezeichnung vom eigenen Standpunkt abhängt.

Die Abgrenzung des Modernen Tanzes gegenüber dem klassischen Tanz war wohl nötig, um den Tanz aus seiner Stagnation zu befreien und Choreographen zu neuen Methoden anzuregen, egal in welchem Bereich des Tanzes. Sich vom Ballett zu distanzieren wurde aber zur Mode und Floskel, die einfach zum modernen Tanz dazugehörte.

Keine andere Kunstsparte hegt ein solches Mißtrauen gegenüber ihrer Vergangenheit, wie der Tanz. Niemand bestreitet zwar die Grundlagen der klassischen Technik; über die Zukunft des Balletts aber gehen die Meinungen weit auseinander.³⁹

Irgendwann erschien eine derart strikte Abgrenzung und Ablehnung der Tradition des Tanzes, an der bis heute noch einige festhalten keineswegs mehr zweckvoll, heute ist eine Vielzahl von Ausdrucksformen an Stelle der alten Feindbilder getreten, wobei diese aber noch nicht komplett verschwunden sind. Manche Theoretiker sehen dies etwas zu optimistisch:

Die Zeiten sind gottlob vorbei als das klassische Ballett und der Modern Dance nahezu ausschließlich in polemische Beziehung zueinander gebracht wurden. Der Streit war ein ideologischer, und wie das bei Ideologien so ist, verhärteten sich die Fronten mit den Jahren.⁴⁰

Die ehemalige Abtrennung des Balletts von der Geschichte des Modernen Tanzes führte allerdings später zu einer als kontinuierlich wahrgenommenen Ballettgeschichte des 20. Jahrhunderts von Nijinsky zu Balanchine und dann zu Forsythe.⁴¹ Daneben erscheint die Geschichte des Modernen Tanzes immer wieder gebrochen, neue Stile grenzen sich immer wieder stark von vorhergehenden ab, dies scheint elementare Eigenschaft des Modernen Tanzes zu sein. Richtiger wäre aber ein Modell, in welchem sich die Stile gegenseitig beeinflussen, das heutige Ballett würde ohne den Modern Dance so nicht existieren, aber auch der Postmodern Dance würde ohne den Modern Dance nicht in dieser Form existieren. Forsythes Ästhetik wäre ohne den Modernen Tanz nicht denkbar.

³⁹ Vollmer.- In Balletttanz No. 6, 1999, S. 22

⁴⁰ Fischer.- In: Balletttanz No.4, 2003, S.32

⁴¹ Vgl. z.B.: Klein, Gabriele: Die reflexive Tanzmoderne

Eva-Elisabeth Fischer meint den Antagonismus der Tanzformen in Deutschland besonders stark entwickelt gesehen zu haben. Die strikte Abgrenzung sei laut ihr eine Folge der fehlenden deutschen Tanztradition in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, der Ausdruckstanz war der erste ursprünglich deutsche Tanzstil, das Eigene wurde höher angesehen als das importierte Ballett. Viel zur andauernden Sicht auf den Modernen Tanz als etwas Befreiendes trug Werner Jakob Stüber noch 1984 mit seiner Publikation „Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater“ bei. Sein Diskurs wurde von vielen übernommen, was die heute immer noch auftretende Befreiungstheorie erklären würde. Er meinte der Moderne Tanz führe den Menschen zur Selbsterkenntnis, er wäre ein Tanz des Inneren, würde den Menschen befreien. Befreiung bleibt konstitutives Element.

Eva-Elisabeth Fischer spricht das Problem des stagnierenden deutschen Balletts der 50er und 60er Jahre an. Handlungsballett und abstraktes, neoklassisches Ballett, waren unverfänglich, sprachen keine Probleme an, waren ohne Nachdenken zu genießen. Diese Stagnation in der Unverfänglichkeit prägte das Bild des Balletts in Deutschland. Ein veraltetes, unzeitgemäßes Bild von Ballett blieb bestehen. Dazu muss man allerdings anmerken, dass das Handlungsballett damals trotzdem eine Neuerung darstellte, denn zuvor war fast ausschließlich Ausdruckstanz zu sehen, die Ballettkompanien hatten ihre Produktion eingestellt, die Opernhäuser waren geschlossen. In der Nachkriegszeit war Ballett nicht nur Ablenkung sondern auch Neuerung und Erweiterung der Tanzszene.

Mit dem Wechsel des Tanzzentrums um die Jahrhundertwende von Russland nach Deutschland und Amerika, nachdem nicht einmal das Ballets Russes noch Kontakt nach Russland hatte, wurde das russische Ballett als rückständig und altmodisch bezeichnet, es wäre Ballett aus einem anderen Jahrhundert. In der Zeit der Revolutionen und Diktatur war auch kein Platz für die Weiterentwicklung des Balletts. Heute drängen St. Petersburgs Tänzer auf Erneuerung, viele emigrieren, um im Ausland neue Möglichkeiten zu finden. Erst 2004 wurde im Mariinsky Theater zum ersten Mal ein William Forsythe Stück gezeigt, die Ballettwelt beginnt sich langsam zu verändern. Bei dieser Forsythe Premiere wurden ausschließlich vorhergehende Corps de Ballett Mitglieder eingesetzt, die anders als die üblichen Solisten zu dem neuen Stil überhaupt fähig waren. Das Ensemble des Mariinsky spaltete sich damit in zwei Lager, die alten Verfechter der „klassischen Ballette“

und die jungen Tänzer, welche auf Veränderung hoffen. Russland steht zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch kurz vor oder am Beginn einer Erneuerung des Balletts.

III.2.2 Ballett und Modern heute

Heute gibt es viele verschiedene Tanzformen, welche nebeneinander und in Verbindung miteinander existieren, ihre Beziehungen zueinander sind oft kompliziert.

Es gibt heute keine rein klassischen Ausbildungen oder Ensembles mehr, Tänzer sollen vielseitig sein, für sparten- und stilübergreifende Inszenierungen bereit. Es kann heute keine klare Grenze mehr zwischen Ballett und Modern gezogen werden, beides ist ineinander übergegangen, hat sich vermischt. Selbst die Position des Balletts an den Opernhäusern wackelt, überall werden Ensembles zusammengelegt oder ganz aufgelöst, dafür gibt es mittlerweile einige Kooperationen größerer Häuser mit anderen zeitgenössischen Stilen⁴², einige davon sind gescheitert. Klassisch ausgebildete Tänzer finden sich oft im Rahmen freier Gruppen wieder. Seit den 1980er Jahren verschwand der Großteil der Gegnerschaft des Balletts. Ballett wurde zur pluralistischen Form mit verschiedensten Ausprägungen, Klassiker wurden in hohem Grade neu und experimentell inszeniert. Es entstand ein hybrides Tanzfeld, das offen für Neues und Altes und gegen alte Klischees zu sein scheint.

[...] il classico da una parte e il contemporaneo dall'altra, bisogna mischiare tutto, ma sempre con uno stile personale. Trovo molto interessante creare una fusione tra le varie discipline, mi piace quando le cose si incontrano, non quando si scontrano. Tutta la cultura del novecento è stata divisa in categorie, oggi non può più essere così.⁴³

Mauro Bigonzetti, Choreograf der italienischen Kompanie Aterballetto meint, dass vor allem die Fusion der Stile ein Tanzstück besonders interessant macht. Die strengen Stilnormen des 19. Jahrhunderts seien endgültig vorbei. Die Tanzforschung sieht die Grenzüberschreitung als elementare Eigenschaft des Zeitgenössischen Tanzes. 1995 gab es zu diesem Thema 2 Tagungen in England und in den USA.

Eine negative Sicht auf diese Genvermischung stammt von Jack Anderson, einem amerikanischen Tanzkritiker. Er sieht den Zeitgenössischen Tanz quasi vom Ballett

⁴² Pina Baussch schuf 1997 „Sacre du printemps“ für das Ballett der Pariser Oper; Lucinda Childs arbeitete mit dem Bayrischen Staatsballett.

⁴³ Bigonzetti, 2003, Interview

bedroht. Das Ballett hat sich wohl von seinem ausgerufenen Tod durch den Modernen Tanz erholt, und versuche erneut sich als einzige tänzerische Kunstform zu behaupten. Ballett versuche heute⁴⁴ den Zeitgenössischen Tanz mehr und mehr für sich einzunehmen, ihn zu ‚ballettisieren‘. Moderne Tänzer nehmen Ballettstunden, in den Modern Dance Kompanien, wie auch in der Martha Graham Company, gäbe es jetzt eine viel größere Anlehnung an das Ballett. Klassische Kompanien würden moderne Choreographien übernehmen und sie dann der klassischen Ästhetik anpassen.

Malve Gradinger vertritt, wie Jack Anderson eine antagonistische Ansicht, allerdings trotzdem genau gegensätzlich zu Anderson. In seinem Essay für „Die deutsche Bühne“ meint er, der Moderne Tanz würde das Ballett vertreiben, immer mehr moderne Choreographien und Kompanien an größeren Häusern sieht er als Bedrohung für die Ballettklassiker. Er meint, die zeitgenössischen Kompanien können an den großen Häusern nicht überleben, da sie diesen nicht gewachsen wären, nicht für große Bühnen konzipiert. Der Moderne Tanz bekomme immer mehr Subventionen und Möglichkeiten, während bei den Ballettensembles eingespart werde. Interessant ist allerdings seine Kategorisierung des Balletts, Ballett ist für ihn rein klassisch, gerade noch den Neoklassizisten erkennt er die Bezeichnung Ballett an. Jiří Kylián oder Mats Ek, die eindeutig in der Tradition des Balletts stehen sind für ihn schon Moderner Tanz, er zählt sie zu den wenigen qualitätsvollen Modernen Choreographen. Diese Antagonismen zeigen die Wichtigkeit ein wertfreies Bild der Tanzformen zu schaffen. Erfolge des einen Genres bedrohen nicht zwingend die Existenz des anderen.

Arnd Wesemann fragt sich in einer Ausgabe der Zeitschrift Ballettanz vom April 2003, ob die Verschmelzung der Stile eine Spätfolge der Postmoderne wäre.

Sind die tänzerischen Fusionen – etwa aus Zeitgenössischem Tanz und Klassik – nur die Folgen einer Globalisierung, die von jeder „Kultur“ nimmt, um damit die kulturelle Vielfalt zu nivellieren?“⁴⁵

Weseman kommt jedoch zu dem Schluss, dass diese Verbindungen der Stile den Tanz bereichern, Vielfalt schaffen. Je mehr Experimente und Verbindungen, desto mehr Vielfalt gäbe es im Tanz. Fusion in der Kunst wäre nicht wie in der Wirtschaft ein Mittel um den Markt mit einigen wenigen Teilnehmern besser zu kontrollieren, sondern dessen Gegenteil,

⁴⁴ Das Buch stammt von 1997

⁴⁵ Weseman.- In: BallettTanz No.4, 2003, S.5

Fusion schaffe hier Vielfalt. Für ein Buch über das „Ballett von heute“ aus dem Jahr 1966 verfasste Martha Graham selbst einen kurzen Artikel über die Verbindung von Ballett und Modern. Sie sah keines der Genres als bedroht an, kein wesentliches Problem in der Verbindung der Genres. So schrieb sie: „Der Tanz als Kunst ist so sehr absolute Bewegung, dass Stilfragen wenig bedeuten. Ich glaube, es gibt nur zwei Arten von Tanz – guten und schlechten. [...] Die einzige Gefahr besteht darin, so beschränkt zu sein, alle Tanzformen als abgeschlossen zu empfinden.“⁴⁶ Graham erkannte, dass der Modern Dance nicht aus dem Nichts entstanden war, sondern sich an bestehenden Stilen orientiert hat. Der Modern Dance habe vom Ballett durch mehr technische Virtuosität profitiert und umgekehrt habe das Ballett vom Modern Dance gelernt anspruchsvollere Themen anzusprechen.

Wichtige Personen für die Verbindung von Ballett und Modernem Tanz waren die Choreographen Jerome Robbins, Antony Tudor, Kurt Joos, Glen Tetly, John Butler, Maurice Béjart, Hans van Manen, Twyla Tarp und noch einige andere. Sie verwendeten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Elemente aus beiden Genres, Ballett und Modernem Tanz. Sie waren selbst in beiden Genres ausgebildet, vor allem Martha Graham und George Balanchine stellten die größten Einflüsse für ein neues Ballett dieser Zeit dar. Todd Bolenders Choreographie „The still point“ von 1955 war die erste Modern Dance Choreographie die in das Repertoire einer Ballettkompanie, nämlich des New York City Ballett, einging. „None of these developments threatened the future of Swan lake. The opera house did not disappear. But the notion of what a ballet could be was enlarged.“⁴⁷

Koexistenz und Verbindung der unterschiedlichen Stile schließen sich nicht aus, sondern sprechen für künstlerische Vielfalt.

⁴⁶ Martha Graham.- In: Ballett von heute, 1966, S.9

⁴⁷ Reynolds und McCormick, 2003, S.237

IV. Der Raum - Ballett in Italien / Emilia-Romagna

Die Existenz von Nationalstilen im Ballett, vor allem der italienischen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Schule wird heute kaum angezweifelt⁴⁸, das Umfeld eines Choreographen beeinflusst die Kunstform Tanz. Joann Kealiinohomoku weist in einem Text von 1970 darauf hin, dass Ballett ein ethnischer Tanzstil sei, nur nicht als solcher wahrgenommen wird, weil die Theoretiker selbst Teil der westlichen Kultur seien. Rollengestaltung, Ästhetik etc. seien von Traditionen und Lebensstilen abhängig, für die Produktionen des Aterballettos deshalb ist deshalb das nationale und kulturelle Umfeld von großer Bedeutung.

Italien ist das Mutterland des Balletts, trotzdem spielt es heute eine eher geringe Rolle für das internationale Ballettgeschehen. Die ursprünglich italienische Kunst ist nur noch an wenigen Orten zu erkennen, wie zum Beispiel bei Aterballetto aus Reggio Emilia. Die finanzielle Lage der einzelnen Kompanien ist schwierig, die Bevölkerung schenkt dem wenig Beachtung. Seit einigen Jahren verbessert sich die Situation von einer erneuten Etablierung Italiens als Tanznation kann aber noch nicht gesprochen werden

IV.1. Terminologie

Die Bezeichnung „Ballett“ kommt von dem italienischen „ballare“ oder „ballo“, das Tanzen, der Tanz. Balletto ist das Diminutiv dazu, des Tänzchen. Diese Bezeichnung wird in Italien heute hauptsächlich für das Genre Ballett verwendet, während Ballo meist traditionelle italienische Tänze meint. Intermedien, kleine Einlagen zwischen den Akten dramatischer Werke an den italienischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, wurden seit etwa 1550 als Balletti bezeichnet. Sie bestanden aus Tanz, Musik und Text. Tanz spielte auf der damaligen Bühne eine geringere Rolle, war Pausenfüller. Eventuell kam wegen der Kürze und der geringen Rolle dieser ‚Zwischenspiele‘ die Bezeichnung „Balletto“ auf.

Im 15. Jahrhundert wurden die Begriffe Ballo und Balletto synonym verwendet. Die Bezeichnung Ballo, welche schon seit dem 12. Jahrhundert in Gebrauch war, blieb in

⁴⁸ Anna Kisselgoff lehnt in dem Text „There is nothing „national“ about ballet styles“ von 1976 diese Festlegung ab.

einigen Teilen Italiens bestehen, zum Beispiel am Hofe der Gonzaga in Mantua, wo Claudio Monteverdi neben seinen Opern auch Balli schuf. (z.B.: „Ballo dell ingrato“). Im 16. und 17. Jahrhundert wurden die Begriffe für unterschiedliche Tanztypen verwendet, jedoch nicht einheitlich definiert. Im 16. Jahrhundert, dem Beginn eigenständiger Ballette, war in Italien, am Hofe der Medici, die französische Form Ballett in Verwendung. (z.B.: „Ballett aux Ambassadeurs polonais“ 1533) Dies ist der frankophilen Politik der Medici zu verdanken, die sich in vielerlei Hinsicht an Frankreich orientierten und Eheschließungen mit dem französischen Adel anstrebten. Die Namensgebung lehnt sich an den italienischen Ursprung an, zeigte aber, dass Frankreich diese Tanzform für sich einnehmen und weiterentwickeln würde.

IV.2. Die Ursprünge

Das Ballett entstand aus den Hoftänzen der Renaissance. Zu dieser Zeit fand ein gesellschaftliches Umdenken statt, man sah die Antike als Idealbild, wollte dieser nahe kommen. Der Rückbezug auf etwas scheinbar Perfektes, die Liebe zur Vergangenheit, zum klassisch Schönen, Harmonischen sollte bezeichnend für das Ballett werden. Wichtig für die Entstehung des Balletts ist der wiederentdeckte Chor der antiken Dramen und Komödien, dieser soll nicht nur gesungen, sondern auch getanzt haben. Tanz und Gesang wurde so auch in der Renaissance als Einheit betrachtet, was es dem Tanz schwer machte sich als eigene Kunstrichtung zu etablieren.

Umfassende musikalische Spektakel, welche Musik, Tanz und Schauspiel verbanden waren im 16. Jahrhundert besonders beliebt. Die Funktionen des Tanzmeisters und Komponisten waren meist in einer Person vereint, wie z.B.: bei Emilio de' Cavalieri, der einige Balli am Hof der Medici schuf. Das heutige Randdasein des Balletts an den Opernhäusern steht im Gegensatz zu der damaligen Beliebtheit bei dem Publikum, im 17. Jahrhundert wurde der Tanz für lange Zeit Nebensache. Die Höfe der Gonzaga in Mantua und der Medici in Florenz standen in starker künstlerischer Rivalität, beide versuchten die besten, innovativsten Künstler zu Zwecken der Repräsentation an ihren Hof zu binden. Künstler waren Prestigeobjekte, die dem Ansehen des Hofes dienlich waren. Während bei den Medici das Ballett entwickelt wurde, entstand in Mantua die Oper.

Als Vorformen des Balletts gelten die Trionfi, Tanzspiele auf prunkvollen Festwägen aus Florenz, weiters die Intermedien zwischen den Akten von Schauspielen, die Entremets zwischen den Gängen von festlichen Menüs und die grotesken Tänzer der Comedia dell'arte. Am Hofe der Medici waren auch Maskentänze besonders beliebt.

Die Gesellschaftstänze Basse danse (langsam, schreitend urspr. ital. Bassadanza) und Haute danse (schneller, gesprungen) gingen fast nahtlos in das Ballett über. Die langsamen, schreitenden Tänze waren dem Adel vorbehalten, sie wurden nach strengen Regeln durchgeführt. Die Haute Danse, zum Beispiel die Moriske, waren beim übrigen Volk sehr beliebt, beim Adel verpönt. Mittelalterliche Tänze, wie die Volta oder der Branle, wurden auch weiter praktiziert. Dies waren allesamt (außer dem Moriskentanz des Volkes) Paartänze, wobei bei manchen auch größere Gruppen geometrische Muster darstellen konnten.

In der Renaissance, herrsche ein aufklärerischer Zeitgeist, man versuchte die Welt und den Körper zu erschließen und zu erforschen. Der Mensch begann mit einem Kontroll- und Herrschaftsanspruch in Bezug auf die Welt, den Körper und die Seele. Während die Medizin den Körper innerlich erforschte, tat der Tanz dies äußerlich. „Der Körper wurde gleichsam von innen und von außen in Besitz genommen“⁴⁹ Universalwissen wurde zur Idealvorstellung, der Körper sollte exakt unter Kontrolle gebracht werden. Dem zu Grunde liegt die Überzeugung, dass Leib und Seele verbunden sind, der Geist steht in direkter Verbindung mit der Bewegung, eine Annahme. Die Menschen wandten sich ab vom Jenseits, dem Leben, den irdischen Genüssen zu. Italien brachte die bedeutendsten Künstler und Wissenschaftler hervor, es gab zahlreiche technische Neuerungen, welche den Alltag erleichterten, der Buchdruck wurde erfunden, das ganze Weltbild veränderte sich.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts gab es erste Aufzeichnungen und Versuche der Notation der Tänze. Die theoretische Beschäftigung mit Tanz hatte ihren Ursprung in Italien. Schon kurz nach 1400 wurde von Domenico da Piacenza, Tanzmeister, ein Handbuch verfasst. Antonio Cornazano schrieb sein Werk „Dell' arte del danzare“ am Hof der Sforza in Mailand etwa um 1455, das erste erhaltene Buch auch über den Basse Danse. Guglielmo

⁴⁹ Weickmann, 2002, S.28

Ebreo war wie Cornazano Schüler von Domenico de Piacenza und schrieb um 1460 „De practica seu arte tripudii vulgare opusculum“. Ebreo war vermutlich der erste ausschließlich als Tanzmeister fungierende Mann. Erstmals wird hier die Konzentration des Bühnentanzes auf ein Körperteil deutlich, nämlich auf die Beine. Ebreo sprach von einer Versinnbildlichung der „inneren Bewegung“ in der Äußerer, der Zusammenhang von innerlichem Gefühl und Bewegung wird deutlich. Später meint allerdings Dorion Weickmann in dem Buch „Der dressierte Leib“, Ebreo wäre das erste Zeugnis für eine Abtrennung der Emotionen vom Tanz, obwohl an gleicher Stelle Ebreo zitiert wird. In dem Zitat spricht er über Tanz als Handlung mit welcher „geistige Bewegung nach außen kehrt“⁵⁰ Einige Theoretiker versucht dem Ballett schon von seinen Anfängen grundlegend Unnatürliches anzudichten. Dieser Unterstellung scheint im Dienste der negativen Sicht auf das Ballett zu stehen.

Eine der weitem frühen gedruckten Quellen stammt von Fabrito Caroso und heißt „Il ballerino“, von 1581. Dieses Werk steht am Übergang zum Barock, also auch am Übergang des Ballettzentums nach Frankreich, wo die Monarchie dem repräsentativen Tanz einen neuen Rahmen gab, während das zersplitterte Italien immer weniger Platz für eine derartige Repräsentationsform bot. Bei Caroso wird schon eine leichte Außenrotation der Beine angedeutet. Der Oberkörper soll möglichst aufrecht und unbewegt bleiben, Symmetrie ist von unumgänglicher Wichtigkeit. Den Geschlechtern werden eindeutige Rollen zugewiesen, die Bewegungsmuster in Raum und Zeit genau definiert, der Zufall soll so gut wie möglich vermieden werden.

Tanz war damals eng mit Sitten und Moral am Hof verbunden, nie wurde über Tanz geschrieben ohne auch die allgemeinen Verhaltensregeln zu beschreiben, dies gehörte zusammen. Die Hoftänze wurden immer komplizierter und drängten darauf auf einer Bühne bewundert zu werden, die höfischen Ballette wurden zum Inbegriff der adeligen Selbstinszenierung. Es kam zu einer Trennung von Bühnen und Gesellschaftstänzen, trotzdem wurden Gesellschaftstanz und Bühnentanz bis ins 19. Jahrhundert als gleichwertig betrachtet, sie werden parallel und ebenbürtig erwähnt. Der Übergang von Gesellschaftstanz zum Ballett ist einfach mit der Einführung des Proszeniums im 15. Jahrhundert zu erklären. Der Tanzstil änderte sich dadurch kaum, geometrische Formen und Figuren waren immer noch besonders wichtig. Die Tänzer der Bühne waren

⁵⁰ Guglielmo Ebreo zitiert nach: Weickmann, 2002, S. 51

ausschließlich männliche Adelige. Giulio Caccini, der selbst an der Entstehung der Oper beteiligt war unterschied in seinen Aufzeichnungen zu dieser Zeit die einfachen Tänze auf der Bühne ohne Inhalt, oder Morescas und die Balli, die eine Handlung mit Tanz, Gesang und Schauspiel erzählten. Hier entstand bereits die grundlegendste Unterscheidung der Bühnentänze in narrative und abstrakte Tänze, die sich bis heute gehalten hat. Die Figuren der Balli der Renaissance waren, angepasst an die Liebe zur Antike, ausschließlich den antiken Sagen und Mythen entnommen.

Das Verhältnis der Stadtstaaten und Fürstentümer hatte sich in Italien stabilisiert, vielerorts herrschten Nicht-Adelige reiche Familien, wie die Medici in Florenz. Getanzt wurde bei den Medici bei allen möglichen gesellschaftlichen Anlässen, es entstand der Beruf des Tanzmeisters, der Sitten und Tanz lehrte. Tanzmeister waren ein Dorn im Auge der Kirche, sie würden die Sitten verderben. Gegen diese Anschuldigung wehrten sich die Tanzmeister, sie meinten, dass gerade der Tanz, die Triebe in Zaum halten würde, Mann und Frau zum gesitteten Umgang miteinander erziehen würde, den Körper kontrollieren und züchtigen würde.

Die Reichen versuchten sich durch komplizierte Bewegungen und viel Übung vom einfachen Volk abzuheben, hier entstand der im 20. Jahrhundert oft thematisierte überhebliche Blick des Balletts auf andere Tanzformen. Katharina de Medici liebte den Tanz, sie war Mittelpunkt zahlreicher Tanzaufführungen, die schon als erste Ballette gelten können, so z.B.: das „Ballett aux Ambassadeurs polonais“ bei ihrer eigenen Hochzeit mit Heinrich II. von Frankreich 1533. Sie brachte ihr geliebtes Ballett nach Frankreich mit, wo dann besonders im Barock das neue Zentrum des Balletts entstehen sollte. Italien und Frankreich wurden im 17., 18., und 19. Jahrhundert zu Rivalen der Ballettkunst, beide versuchten ihren eigenen Stil durchzusetzen, es entstanden 2 Traditionslinien.

Der Geist der Renaissance bleibt in der Ballettästhetik noch lange erhalten. Die Grundmerkmale des Bühnentanzes der Renaissance haben sich im Ballett erhalten, sie sind als grundlegende Merkmale der Ballettkunst anzusehen:

- Selbstinszenierung, sich abheben von den übrigen, besonderes Können. Ballett als adelige, überlegene Kunst.

- Macht über den Körper, uneingeschränkte Körperbeherrschung
- Rückbezug auf das Klassische, die griechische Antike, das Ideal liegt in der Vergangenheit und derer großen Meister.
- Das harmonische, geometrisch geradlinige Ideal (zur Spitze getrieben im „goldenen Schnitt“ da Vincis)

Bezieht man sich nun auf diese Auflistung und auf die Merkmale des Zeitgenössischen Balletts, erkennt man, dass sich an den Grundlagen des Balletts eigentlich wenig verändert hat. Der charakteristische Bezug auf die Vergangenheit hat sich zwar verändert, es wird nicht mehr nur bewundert, sondern reflektiert und kritisiert, aber er existiert. Auch der Anspruch der Perfektion an den Körper, ist heute noch vorhanden. Die wichtigste Eigenschaft, ist die Geometrie, sie wird heute immer wieder aufgelöst und neu gefunden, dieser Anspruch besteht, wenn auch etwas verändert und spielerischer, immer noch. Dagegen ist der Herrschaftsanspruch des Balletts als überlegene Tanzkunst weitgehend verschwunden, allerdings erst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Fast alle elementaren Eigenschaften der Ballettkunst sind bis heute geblieben, auch wenn die konkrete Ästhetik sich verändert hat, die Grundgedanken sind die gleichen. Dies bekräftigt die Theorie eines Zeitgenössischen Balletts, welches nicht nur eine Vermischung alter und neuer Stile ist, sondern sich aus der Balletttradition entwickelt hat.

IV.4. Ballett in Italien heute

In Italien liegt zwar der Ursprung des Bühnentanzes, doch nicht die Gegenwart. Kaum eine italienische Kompanie wird heute international anerkannt, obwohl italienische Tänzer weltweit gefragt sind. Die italienschen Ballerinas waren schon im 19. Jahrhundert weltführend. Heute bleiben die italienischen Tänzer nach ihrer Ausbildung oft nicht im Land, weil sie da wenige Chancen haben.

Seit der Jahrhundertwende war das italienische Ballett zu reinen Spektakel verkommen, ließ keine Erneuerung zu. Sinnbild hierfür ist das Ballett „Excelsior“ von 1881. Italienisches Ballett war eine Art technischer Zirkus mit vielen akrobatischen Einflüssen und aufwändiger Dekoration. Unabhängige Ensembles bestanden jeweils nur für sehr kurze Zeit, sind kaum nennenswert. Das italienische Publikum war Neuerungen gegenüber

äußerst skeptisch. Die italienischen Tournées des Ballets Russes hatten keinerlei Einfluss, nur einige wenige Intellektuelle lobten dessen Auftritte. Ein kleiner Lichtblick für die Erneuerung des Tanzes war ein Manifest der italienischen Futuristen „Manifesto della Danza Futurista“ (1917) mit welchem diese die Erneuerung des Balletts anstrebten, letztendlich blieb es aber bei einigen Experimenten, es wurde kein neuer Stil etabliert.

Der Faschismus hatte einen fatalen Einfluss auf die Entwicklung des italienischen Tanzes, Tanzformen die gefördert wurden, waren später mit negativen Assoziationen versehen. Unangenehme Strömungen wurden verbannt. Die einzige staatliche italienische Tanzschule, die „Accademia Nazionale di Danza“ wurde in dieser Zeit gegründet.

Nach dem 2. Weltkrieg gab es eine neue Gesetzgebung, auch in Bezug auf den Bühnentanz, das hier verwendete Vokabular, wurde aber noch mit dem Faschismus assoziiert, es entstand ein negatives Image des Tanzes. Der italienische Tanz brauchte lange um sich vom Faschismus zu erholen.

Der Ungar Aurel Milloss ist einer der wenigen nennenswerten Figuren des italienischen Balletts der Nachkriegszeit. Milloss war von Rudolf von Laban und Enrico Cecchetti beeinflusst, entwickelte aber keinen wirklich eigenen Stil und hatte wenig Einfluss auf die nächsten Generationen.

Die Tournées des American Ballet Theatre und des New York City Ballet in den 1950er Jahren trugen zur erneuten Anerkennung des Balletts in Italien bei. In den 1950ern wurden zum ersten Mal Sommertanzfestivals in Nervi und Spoleto abgehalten, viele Zuschauer wurden durch diese auf den Tanz als Kunstform aufmerksam. In den 1970er Jahren setzte in Italien ein regelrechter Tanzboom ein, dieser war vor allem von den populären US-amerikanischen Tanzfilmen zu verdanken. Der Boom verhalf auch dem Bühnentanz wieder zu einem Aufschwung. Tanz wurde in der ‚Prime Time‘ im italienischen Fernsehen gezeigt, zahlreiche Tanzkritiker wurden von den Zeitungen engagiert. Trotzdem gab es bis Ende der 1970er Jahre nur 2 nennenswerte Ballettkompanien, die der Scala und die der Oper von Rom, diese waren die einzigen mit jährlichen Premieren und Repertoire aus 19. und 20. Jahrhundert. Zahlreiche Tanzschulen und Ensembles wurden im Zuge des Tanzbooms gegründet, auch das Aterballetto 1977, das erste unabhängige Ballettensemble Italiens. Professionelle Tänzer bekamen so, mit dem Aterballetto und dem Balletto di Toscana zwei neue Anlaufstellen, neben den verkümmerten Opernballetten. Immer mehr Tänzer und Choreographen interessierten sich für die unabhängigen Kompanien, begannen

sie schließlich den eingeschränkt arbeitenden Opernkompanien vorzuziehen. 1981 wurde auch die Kompanie L'Ensemble von Micha Van Hoecke gegründet, einem ehemaligen Bejart Tänzer, welcher in dessen Tradition multimediale Stücke kreierte.

Dem Modernen Tanz wurde in Italien erst seit den 1980er Jahren Beachtung geschenkt, davor wurde er nur in wenigen intellektuellen Kreisen anerkannt. Der italienische New Dance wurde vor allem von ausländischen Choreographen beeinflusst. Besonders Bella Hutter und Jia Ruskaya spielten eine große Rolle, Isodora Duncan, oder Mary Wigman dagegen wurden abgelehnt, die Italiener selektierten ihre Einflüsse. Einen großen Einfluss hatten auch die Tanzexperimente der Futuristen. In den 1970er und 1980er Jahren wurden nach der Gründung des Teatrodanza Contemporanea di Roma 1972 amerikanische Stile, wie Contact Improvisation und Graham Technik eingeführt. Es entstand eine stilistische Vielfalt. Der italienische teatro-danza, eine eigene Form des Tanztheaters entstand eigenständig, schon bevor Pina Bausch hier auf Tournee ging. Der New Dance, der Danza Libera der teatro-danza und der danza d'autore waren spezifisch italienischen Stile, sie wiesen nationale Eigenheiten auf.

Es gibt aber heute kein italienisches Nationalballett, keine zentrale Schule, keinen eigenen italienischen Stil. Am ehesten wird als führendes Ballett noch das Ballett der Mailänder Scala genannt. Von 13 italienischen Staatstheatern haben nur 7 heute noch ein Ballett, nur 3 eine eigene Schule, hier wird gespart. Im Vergleich dazu waren Ballett und Oper im 19. Jahrhundert an den italienischen Opernhäusern noch gleichberechtigt. Die italienischen Ballettkompanien standen nie unter dem Einfluss eines speziellen Choreographen, ständige Direktionswechsel und geringe Auftrittsmöglichkeiten behinderten die Entwicklung eines eigenen Stils, oder des Stils einzelner Kompanien. Zurzeit ist man auf der Suche nach einem italienischen Stil, nach einer eigenen Identität im Ballett. Mauro Bigonzetti treibt diese Entwicklung voran indem er immer wieder spezifisch italienische Themen in seinen Stücken aufgreift. Er meint die Lage des italienischen Balletts heute sei dramatisch. Die Festivals wären voll mit ausländischen Kompanien, welche doppelt so hohe Gagen wie die nationalen Kompanien bekämen. Italien schätze die ausländischen Kompanien höher als die eigenen. Festivals würden zum Beispiel hoch gefördert, italienische Produktionen nicht. Trotz dieser schwierigen Situation gibt es in Italien 2 große Tanzmagazine „Danza & Danza“ und „Balletto 2000“, außerdem das vierteljährlich erscheinende „Tuttodanza“ und 2 wissenschaftliche Zeitschriften „La Danza Italiana“ und „Chorégraphie“. Außerdem

besitzt fast jede Tageszeitung eine eigene Tanzkolumne, der eher kargen Tanzrealität steht eine große Anzahl an Kritikern und Theoretikern gegenüber. Die Fernsehsendung „Maratona d'estate“ gibt es seit 1978, sie läuft in den Monaten Juni bis September wöchentlich. Hier werden ganze Tanzstücke nach einer Einführung eines Kritikers gezeigt. Die Sendung ist beim Publikum sehr beliebt.

Elisa Vaccarino, italienische Tanzwissenschaftlerin, wirft eine begründete Frage auf „Gibt es das italienische Ballett überhaupt?“⁵¹ Besonders die Abwesenheit italienischer Kompanien im Ausland treibt sie zu dieser Fragestellung, der italienische Tanz wird international kaum wahrgenommen, dahingegen gastieren zahlreiche ausländische Kompanien in Italien. Bei den unzähligen Sommerfestivals sollen vor allem Touristen mit Populärem angesprochen werden. Vaccarino meint, es sei typisch für Italien das Ballett zu vernachlässigen, vor allem in finanzieller Hinsicht. Dies führt zu mittelmäßigen Besetzungen und zur Streichung von Tourneen. Die Situation des Balletts an den italienischen Häusern ist unsicher. Ausländische Choreographen verpflichten sich in Italien nur für einzelne Produktionen, kaum einer will bleiben. Als Davide Bombana, einst Ballettdirektor in München 1998 die Ballettleitung des Teatro Comunale in Florenz übernahm und somit in die Heimat Italien zurückkehrte, war er geradezu erstaunt darüber, dass sogar ein italienisches Ballett von Qualität sein kann, er hatte hier weniger erwartet. Bombana zählt heute zu den bekanntesten italienischen Choreographen.

Vaccarino weist auf die Ausnahmeposition des Aterballetto hin, das als einziges italienisches Ballett auch öfter im Ausland gastiert und deshalb etwas bekannter ist, auch das Balletto di Toscana wird angesprochen, welches früher einen dem Aterballetto ähnlichen Popularitätsgrad hatte. Auch stilistisch waren sich die Ensembles ähnlich, viele Aterballetto Tänzer tanzten vor Aterballetto dort, selbst Mauro Bigonzetti tanzte und choreographierte für dieses Ballett. Heute existiert das Balletto di Toscana nicht mehr, aufgrund der prekären finanziellen Lage musste es 2002 seine Produktion einstellen. 2001 hatte man sogar noch von einem Zusammenschluss mit dem Aterballetto gesprochen. Was Mauro Bigonzetti in einem Interview daran besonders zu beklagen hatte war, dass es keinerlei Proteste oder Bezugnahme in der Bevölkerung gab. Den Menschen war das egal, anders als in Deutschland, als z.B.: die Menschen sich für William Forsythes Kompanie

⁵¹ Vaccarino, In: Balletttanz Nr. 2, 1999, S.27

einsetzen, demonstrierten, als dieser Probleme mit der Politik hatte. Die Schule des Balletto di Toscana arbeitete heute noch weiter, hierher kommen zum Beispiel einige der jungen Aterballettotänzer. Außerdem choreographierte Mauro Bigonzetti auch für das Junior Balletto di Toscana die Kompanie der Schule für junge Tänzer.

Die internationale Anerkennung des zeitgenössischen italienischen Balletts ist schwierig, die Kritik versucht in den italienischen Choreographien etwas spezifisch italienisches, Elemente der Herkunft zu entdecken. Jane Desmond untersucht dieses Phänomen in ihrem Essay „Issues in dance and cultural studies“ auf wissenschaftlicher Ebene. Bewegungen seien Zeichen der Identität, trotzdem wurde dieser Faktor des Tanzes meist nicht innerhalb der Tanzwissenschaft, sondern vor allem in Disziplinen, wie Kinsthetik oder Kommunikationswissenschaft untersucht. Kultur, Geschlecht und sozialer Status seien aber auch in die Tanzbewegung eingeschrieben. Tanz ist somit als Bewegungstext, als Code zu lesen. Künstlerischer Tanz ist also demnach vom Herkunftsland beeinflusst, Bewegungen drücken die Kultur, wie eine Sprache aus. Tanz ist allerdings nicht unbewusste Alltagsbewegung, sondern funktioniert auf einer anderen Ebene, welche die kulturellen Codes stilisiert.⁵² Da das italienische Ballett noch auf einer Stilsuche ist, sich erst wieder etablieren muss, suchen die Kritiker hier aber oft vergeblich nach eindeutigen nationalen Charakteristika.

Aterballetto, we're told, Italy's premier contemporary dance group making its first UK visit, has 'something uniquely Italian about it', which set me wondering how that characteristic could possibly apply to dance. Italian opera and ice cream, certainly, sleek modern furniture, maybe. But Italian- flavoured movement? Even in context, it's a stretch.⁵³

Das Zitat stammt von Jenny Gilbert für den Independent on Sunday über den Auftritt Aterballettos 2005 im Sadler's Wells in London.

Die wohl bekannteste italienische Ballerina des 20. Jahrhundert ist Carla Fracci, sie wurde vielfach als die Personifikation des italienischen Balletts betrachtet und tanzte bis sie weit über 60 Jahre alt war, eigentlich hat sie ihre Tänzerkarriere auch heute noch nicht offiziell beendet, 2007 stand sie wieder auf der Bühne. Fracci hat viel zur Anerkennung des italienischen Balletts beigetragen, seinen Popularitätsgrad wieder gesteigert. Hartmut

⁵² Vgl. Desmond, Polhemus.- In: The Routledge Dance Studies Reader, 1998

⁵³ Gilbert.- In: The Independent on Sunday, 8.5.2005

Regitz meinte in einem Interview mit ihr: „Was auch immer man über das italienische Ballett sagt – man spricht von Carla Fracci.“⁵⁴ Fracci tanzte die größte Zeit ihrer Karriere an der Mailänder Scala, sie hat ihr Heimatland nie wirklich verlassen, ging nur für einzelne Produktionen ins Ausland, eine Ausnahmepersönlichkeit im italienischen Ballett. Sie wird oft als die Maria Taglioni des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Heute, mit 71 Jahren leitet sie das Ballett der Oper von Rom.

IV.5. Tanzförderung in Italien

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es keinerlei Regulierung und Gesetzmäßigkeiten in Bezug auf die öffentliche Förderung des Tanzes, bei einigen Tanztheoretikern kam damit die Bezeichnung „Cindella af the arts“ auf. Seit dem hat sich die Situation verbessert, ist aber nicht ideal. Neben dem Staat wird noch von der Region, der Provinz und der Gemeinde gefördert, Fördergelder können von mehreren Ebenen bezogen werden. Aterballetto wird von Staat, Provinz und Gemeinde unterstützt. Die vom Staat geförderten Organisationen können außerdem ihrerseits selbstständig Fördergeld verteilen. Unterschiedliche Bereiche werden mit höchst unterschiedlich hohen Geldern bedacht, so wird die für Italien prestigeträchtige Oper beispielsweise zu rund 95% subventioniert, der Tanz höchstens mit 20 % der benötigten Gelder.

Staatliche Tanzförderung ist in Italien heute im Vergleich zur aktuellen Förderung in Österreich auf wenige Gruppen beschränkt. Staatliche Subventionen sind immer noch relativ gering. Gefördert wird vom „Ministero per i beni i le attivita' culturali“, also vom Ministerium für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten Italiens. Musiktheater, Konzert, Sprechtheater, Tanz, Kino, Sport, Zirkus und Showtourneen werden von hier aus unterstützt. Man verbindet in diesem Rahmen Kunst mit Sport. Dies sollte eigentlich eine gute Ausgangslage für den Tanz sein, der sich sowieso in diesem Zwischenfeld Kunst/Sport bewegt. Dr. Salvatore Nastati ist Leiter des Ministeriums, welches weiter in 2 Abteilungen unterteilt ist, Kino und Lifespektakel / Sport. Die Abteilung Lifespektakel und Sport umfasst 5 Unterabteilungen:

3. Allgemeines und Sport

⁵⁴ Rigitz, In: Balletttanz Nr. 2, 1999, S. 28

4. Musik
5. Sprechtheater
6. Oper
7. Tanz, Zirkus und Showtournee.

Tanz wird also doch eher zur Akrobatik und Show gezählt, als zur Kunst, was bei der noch immer geringen Anzahl an künstlerisch hochwertigen Truppen nicht verwundert.

Gefördert werden, einzelne Kompanien, Theater, Ausbildungen, öffentliche Organisationen, Festivals und Auslandstourneen. Eine Kompanie kann in verschiedenen „Kategorien“ gleichzeitig gefördert werden. So erhielt die Kompanie Aterballetto für 2007 die Summe von 605.000 Euro, ihre Tourneen nach Belgien und Israel wurden mit weiteren 30.000 Euro gefördert. Die Associazione A.T.E.R. (Associazione Teatrale Emilia-Romagna), der das Aterballetto angehört bekam 70.000 Euro. Außerdem bekamen die Theater der Emilia-Romagna 2006 ca. 1 Mio. Euro Fördergelder. Diese Fördersumme befindet sich im oberen Drittel der geförderten Institutionen, was für eine rege Theaterlandschaft spricht, in der sich das Aterballetto gut entfalten konnte.

Keine Kompanie wurde so hoch gefördert, wie das Aterballetto, es steht an der Spitze der geförderten Truppen, während sich die übliche Fördermenge unter 50.000 Euro pro Kompanie liegt.

Seit 1985 gibt es im Ministerium zur Förderung von Liveshows und Kino den „Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS)“ von dem aus gefördert wird, er wird jedes Jahr neu verhandelt. Seit 1985 ist er zwar jedes Jahr um etwa um 2,1 % erhöht wurde, bezieht man allerdings die Inflation mit ein, dann ist der Fond tatsächlich um 1,7 % jährlich gesunken. Einzigartig ist, dass per Gesetz ein Teil der Einnahmen der Lotterie an das Kulturministerium fließen muss, dies erfolgt in dreijährigen Zyklen, so bekam das Ministerium für die Zeitspanne 2004-2006 eine Summe von 130 Millionen Euro aus den Lotterieeeinnahmen.

1996 wurde ein Kongress der Associazione Italiana Attività di Danza und der Associazione Generale Italiana dello Spettacolo zum Thema „Stati generali della danza“ abgehalten, Ziel war eine neue Gesetzgebung für Tanzproduktion und Unterricht zu provozieren.

Seit 1997 gibt es die Commissione Danza, diese besteht aus Tanztheoretikern, - Kritikern, Veranstaltern, Choreographen etc. Erstmals in der italienischen Geschichte wird nun von

Spezialisten, nicht mehr von Politikern über die Verteilung der Fördergelder bestimmt, eine bedeutende Verbesserung.

IV.5.1 Emilia-Romagna

Die nördlich gelegene, italienische Region Emilia-Romagna ist besonders für ihre Vielfalt auf dem Theatersektor bekannt. Emilia-Romagna ist unterteilt in mehrere Provinzen, Reggio Emilia, die Heimat des Aterballetto ist die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz.

Seit den 1970er Jahren wurden hier immer mehr Organisationen, Gruppen und Festivals aufgebaut um die Vielfalt der darstellenden Kunst und Musik zu fördern. Internationale Gruppen wurden engagiert, heimischen internationale Tourneen ermöglicht. Ticketpreise sind in Emilia-Romagna vergleichsweise hoch. Eine Studie in Auftrag des Kulturministeriums, stellte fest, dass die Ticketpreise in Zusammenhang mit den kulturellen Aktivitäten stehen. Je mehr Angebot und Popularität, desto höher sind auch die Preise. Besonders die Konzerttickets sind in Emilia-Romagna teuer, liegen weit über dem italienischen Durchschnitt, was zeigt, wie hoch diese Region in diesem Sektor angesehen ist.

In Emilia-Romagna gibt es nur ein angesehenes, prestigeträchtiges Opernhaus, das Teatro Comunale von Bologna. Hier gab es einmal das einzige und letzte Ballettensemble der Region. Als es vor Jahren aufgelöst wurde, wurden keine Anstrengungen unternommen das Ballett an den vielen Häusern Emilia-Romagnas wieder zu etablieren. Das Ballett hat sich hier voll von der Oper gelöst, eine Entwicklung, welche in anderen Regionen noch nicht vollzogen ist. Das Ballett konnte sich neu und unabhängiger aufbauen, viele kleine Ensembles begannen sich zu etablieren. Ein Großteil dieser Ensembles engagiert sich außerdem vor allem für Trainingsangebot und Forschung auf dem Gebiet des Tanzes. Tanzkompanien sind nicht nur für die Produktion neuer Stücke zuständig, sondern unterstützen ihr Tätigkeitsfeld auch auf anderen Ebenen.



Abbildung 1

Emilia-Romagna ist heute eine Region geworden, welche sich auch im Bereich Tanz um künstlerische Vielfalt bemüht und dadurch einzigartig in Italien ist.

In Reggio Emilia, der Heimat des Aterballetto, gibt es kein Opernhaus, Aterballetto gibt seine Premieren meist im Teatro Valli. Teatro Valli ist ein Stadttheater und das größte an der Piazza Martiri del Sette Luglio im Zentrum von Reggio Emilia, daneben gibt es noch das Teatro Ariosto und die Cavallerizza für kleiner Auftritte. Das Teatro Valli ist ein prunkvolles, altes Haus, welches 2007 sein 150 jähriges Jubiläum feiert.

In Reggio Emilia gibt es 2 größere Tanzschulen, die des Aterballetto und die Schule der ehemaligen Ballerina Liliana Cosi.

In Reggio Emilia finden, wie überall in Italien den Sommer über große Tanzfestivals statt, die Stadt widmete ein ganzes Festival einzelnen Choreographen, Martha Graham (1987) oder William Forsythe (1989), danach folgte aus finanziellen, wirtschaftlichen Gründen eine lange Pause. 2001 wurde das nächste Festival Jiří Kylián gewidmet. Hierfür studierte Kylián persönlich mit der ortsansässigen Compagnia Aterballetto sein Stück „Heart’s Labyrinth“ ein, welches sich seitdem im Repertoire der Kompanie befindet.

Jedes Jahr findet im Mai und Juni in den drei Theatern Reggio Emilias auch das Reggio Emilia Danza Festival statt, es widmet sich Modernem und Zeitgenössischen Ballett und Zeitgenössischem Tanz. Dieses Festival findet seit 1986 jährlich statt.

Auch in allen anderen größeren Städten der Emilia-Romagna finden derartige Festivals statt, auffällig ist allerdings das Tanzgenre Ballett welches in Reggio Emilia viel vertreten ist , dies lässt auf den großen Einfluss des Aterballetto auf die Stadt schließen. Anders als in den anderen Städten, wird hier nicht nur ein Teilgebiet des Zeitgenössischer Tanz gezeigt, welches sich zwischen Tanz und Performance Kunst bewegt, sondern vor allem Ballett.

In Emilia-Romagna finden etwa 10 % der Tanzveranstaltungen ganz Italiens statt. Emilia-Romagna fördert Tanz im Rahmen von 3 Jahresprogrammen. Die Fondazine Nazionale Della Danza, die Produktionsorganisation des Aterballetto, wird dabei als primäres Tanzproduktionsmedium der Region betrachtet und besonders gefördert. Tanzensembles werden in der Region jährlich insgesamt mit etwa 1,6 Millionen Euro gefördert. Vom Staat gab es dagegen für diese Region und dieses Gebiet 2007 nur 888 000 Euro Fördergelder,

wovon schon 605 000 Euro an Aterballetto gingen. In der ganzen Region werden vom Staat nur noch 3 andere Kompanien gefördert: Associazione Teatrale T.I.R., Danza Associazione Artemis Danza und Associazione Balletto Classico, allerdings mit weitaus geringeren Summen. Nur in der Region Lazio rund um die Hauptstadt wird vom Staat noch höher gefördert, nämlich mit 1,4 Mio. Euro allerdings verteilt auf 21 Kompanien, die Fördersumme ist also hier durchschnittlich niedriger. Im Vergleich dazu werden in der Stadt Wien jährlich etwa 50 Tanzgruppen in verschiedenen Förderbereichen gefördert mit einer Fördersumme von etwa 2 Mio. Euro. Die in etwa mit den italienischen Jahresförderungen vergleichbaren Wiener Jahresförderungen vielen dabei durchgehend höher aus, etwa ab 700 000 Euro, also höher als Italiens best geförderte Kompanie, Aterballetto. Schon die Förderung einzelner Projekte fällt in Wien meist höher aus als die italienische Förderung für ein ganzes Jahr. Aterballetto kann nur 20 % seiner Ausgaben mit der staatlichen Förderung decken. Hierbei ist außerdem zu bedenken, dass ich hier eine staatliche Förderung mit der einer einzelnen Stadt vergleichen, da sich die Fördersituation unterscheidet. Tanz wird zwar gefördert aber ohne bedeutende Regulationen, das Geld ist meist knapp, vieles davon fließt in die bekannten Sommerfestivals, welche dann vor allem ausländische Kompanien engagieren.

IV.5.2. ATER (Associazione Dei Teatri Dell'Emilia-Romagna)

Eine sehr wichtige Organisation für die Tanzszene der Region Emilia-Romagna ist ATER (Associazione Dei Teatri Dell'Emilia-Romagna), sie ist das Verbindungsorgan der Theater der Region. ATER ist einer der Mitbegründer der Fondazione Nazionale della Danza, der Produktionsorganisation der Kompanie Aterballetto. ATER wurde schon 1964 gegründet und kümmert sich seitdem um die Theaterszene der Region. Im Moment ist Roberto Giovanardi Direktor. ATER ist eine nach italienischem Privatrecht eingetragene Organisation, jeglicher finanzieller Gewinn oder Nutzen ist per Gesetz ausgeschlossen. Ihr Ziel ist Erschließung, Erweiterung und Verbreitung von darstellender Kunst der Region, außerdem die damit verbundene Förderung von pädagogischen Maßnahmen in diesem Bereich und allgemein von kulturbezogenen Aktivitäten. ATER ist der Zusammenschluss der Theater der Emilia-Romagna, sorgt für Kommunikation und Zusammenarbeit, ist außerdem für die Vermarktung regionaler und internationaler Theateraktivitäten zuständig.

ATER wurde gegründet um die karge Theaterwelt nach 2. Weltkrieg und Faschismus wiederzubeleben, nirgends war genug Geld vorhanden um große Stücke zu produzieren, so entschloss man sich also für mehrere Theater gemeinschaftlich zu produzieren. An einem Ort wurde geprobt, Bühnenbild und Kostüm kreiert etc., ein Stück fertig gestellt, danach wurde es in verschiedensten Theatern der Region aufgeführt, blieb immer einige Wochen an einer Stelle und zog dann weiter zum nächsten Theater. Große Produktionen, vor allem von Opern, wurden wieder möglich, da die Kosten aufgeteilt wurden. ATER wollte damit außerdem alte Strukturen aufbrechen, die rein auf hohen Gewinn zielten und den Theatern keine künstlerische Freiheit ließen. Das veraltete, im alten Bürgertum verwurzelte, sichere Repertoire sollte aufgebrochen werden und das Theater für Neues geöffnet werden. Die Theater der Region wurden nach und nach in die öffentliche Hand übergeben, gezeigt Das Repertoire sollte vielseitig sein, um alle Bevölkerungsgruppen anzusprechen und das entfremdete Theater wieder näher zu bringen. Die neue Theateradministration erfolgte von der Gemeinde und zumindest offiziell, im Dienste des Volkes. Der Gemeinderat hatte oberstes Bestimmungsrecht, bestimmte den Direktor der Theater und übertrug ihm damit die Verantwortung für Leitung und Organisation des Theaterbetriebes. Der Gemeinderat diskutierte und bestimmte mit dem Direktor über die Auswahl von Stücken und Interpreten. Das erste Theater dieser Art gab es in der Emilia-Romagna ab 1956 in Modena. Dies bedeutet natürlich, dass das Theater politisch geprägt war. Dies ist ein speziell italienisches Problem und veranlasst viele Choreographen bis heute dazu nicht nach Italien zu gehen, da sie ihre künstlerische Freiheit durch die Politik als bedroht betrachten. Auch die Direktoren und Präsidenten von ATER hatten immer politisch Ämter inne.

Gezeigt wird in Emilia-Romagna Musiktheater, Sprechtheater, Ballett und Konzerte. ATER sorgt für die besten Mittel an Fördergelder zu gelangen, Auftritts- und Trainingsmöglichkeiten, Austausch, Forschung, Beratung, internationale Beziehungen und Weiterbildung. ATER fungiert als Schnittstelle zwischen Aufführungspraxis, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft. Die Organisation verfügt über verschiedene Archive, Zeitschriften- und Fotosammlungen. ATER produziert selbst und übernimmt die Organisation von Auftritten oder Kongressen und Bildungsveranstaltungen. Durch ATER ist es auch kleinen Häusern der Region möglich große Stücke zu zeigen, sie müssen nach einem Abkommen für die Stücke weniger zahlen als die großen Häuser. ATER förderte

außerdem auch Theater in den Schulen und Fabriken um Kindern und weniger wohlhabenden Menschen das Theater näher zu bringen.

Schon bald nach seiner Gründung begann ATER neben seiner Verbindungsfunktion der Theater auch eigene Produktionsorgane in die Welt zu rufen. So gab es als erstes eine zentrale Einrichtung für Bühnenbau, welche von verschiedenen Gruppen und Theatern genutzt werden konnte, auch für die Gemeinschaftsproduktionen. Neuen Gruppen wurde es möglich mit Hilfe von ATER und mit der Bühnenbaueinrichtung qualitativ hochwertige Premieren für eine Bühne der Theatergemeinschaft zu produzieren. Außerdem organisiert ATER die Unterkunft, Probestätten, Verbindungen mit der Presse und Promotion für kleinere Gruppen. Auch Techniker werden zur Verfügung gestellt. ATER ist eine wichtige Anlaufstelle für neue, unbekannte Gruppen der Region.

Ab 1981 etablierte ATER weitere zentrale Einrichtungen, ein eigenes Orchester, ein permanentes Theater und eine Ballettkompanie. ATER wurde auch zu einer regionalen Struktur. Die einzelnen Strukturen sind auf die Region Emilia-Romagna verteilt, das Orchester in Parma, das Zentrum der Produktion in Bologna und die Ballettkompanie in Reggio Emilia. Zum Zentrum der Sprechtheaterproduktion wurde Modena; Reggio Emilia wurde zum Zentrum von Konzert und Ballett, die Oper wurde weiterhin an unterschiedlichen Orten produziert.

Ein großer Wendepunkt für die Region Emilia-Romagna war ein Konzert von Louis Armstrong 1955, welchen eine 1954 neu gegründete Theaterkommission ins Land holte und der jungen Generation so glaubhaft machte, dass das Theater auch für sie ein unterhaltsamer, angenehmer Ort sein kann. Mit Populärmusik wurde auf das unzeitgemäß wirkende Theater aufmerksam gemacht. ATER lud zum Beispiel 1966 das Living Theatre ein, welches an verschiedenen Spielstätten der Emilia-Romagna auftrat. Man zeigt damit, dass die alten Theaterstrukturen, das alte Repertoire etc. der Vergangenheit angehörten, Italien und vor allem Emilia-Romagna bereit und offen war für Neues, für ein junges aktuelles Theater.

2007 wurden vom Staat insgesamt 10 öffentliche Organisationen zur Förderung von Tanz gefördert, mit Fördergeldern in einer Höhe zwischen 145 000 und 22 000 Euro. Nur eingetragene Vereine, Stiftungen oder Genossenschaften können in Italien Fördergelder

erhalten. Deshalb tragen die geförderten Tanzkompanien alle den Namen Associazione, Verein, vor ihrem eigentlichen Namen, weil es nötig ist eine Tanzkompanie als Verein zu führen, um Anspruch auf staatliche Subventionen zu haben. Aterballetto ist die Kompanie der Fondazione nazionale della danza, also eine Fondazione, eine Stiftung. ATER erhält sowohl öffentliche, als auch private Fördergelder. Private Subventionen sind willkommen aber nicht obligatorisch für das bestehen der Theater. Die Organisation ATER weist auf Schnelllebigkeit und Veränderungen in der Theaterwelt hin und übernimmt selbst als eingetragene Organisation, welche Fördergelder vom Staat⁵⁵ erhält die Förderung aktueller Projekte, neuer Kompanien, Tourneen, Auftritte etc. ATER hat das Recht diese Mittel selbstständig zu verteilen.

Organisationen nach dem Vorbild von ATER gibt es in Italien heute mehrere, jeweils besonders für ihre Region zuständige. ATER strebt die Zusammenarbeit mit diesen an. Das Spezielle an ATER ist, dass diese Organisation nicht nur regional sondern national und international arbeitet. ATER arbeitet mit internationalen Gruppen und Veranstaltungsorten zusammen, organisiert Tourneen heimischer und internationaler Gruppen. Die internationalen Tourneen von Aterballetto werden allerdings von Ecotopia Dance productions organisiert, eine Organisation welche zahlreiche große internationale Kompanien vertritt, so auch das Göteborg Ballet oder Galili Dance.

IV.5.3. Fondazione Nazionale Della Danza

Aterballetto wurde 1991 zur ständigen Tanzkompanie des Centro Regionale Della Danza, ein Verein der Stadt Reggio Emilia zusammen mit der Region Emilia-Romagna und der Organisation ATER. Der Verein wurde von der Region Emilia-Romagna und vom Staat gefördert und fördert seinerseits selbst Tanzproduktionen, Forschung, Gastspiele und Tanzunterricht. Seine eigenen Produktionen finden unter dem Namen Aterballetto statt. Die Zukunft des Aterballetto wurde durch diese Maßnahme gesichert, die finanzielle Lage verbessert.

Bald wurde der Verein ausgeweitet, besonders unter dem Präsidenten Federico Grilli, der seit 1996 das Zentrum leitet, es wurde zum Centro Della Danza, und damit zu einem

⁵⁵ 2007 erhielt die Organisation 70 000 Euro an Fördergeldern vom Staat.

überregionalen Verein. Am 1. April 2003 wurde das Centro schließlich in die Stiftung „Fondazione Nazionale della Danza – Compagnia Aterballetto“ umgewandelt. Damit ist die Ballettkompanie erstmals auch im Namen der Organisation vertreten, ihr zunehmender Erfolg, als Aushängeschild der Stiftung wurde anerkannt. Die Fondazione ist ein Produktionsorgan der Organisation ATER. Die Fondazione arbeitet sowohl auf regionaler, als auch auf nationaler Ebene, bietet Proberäume, Ausbildungsmöglichkeiten, Gastspiele und andere Veranstaltungen rund um den Tanz der Region. Die Fondazione ist auch gleichzeitig Co-Produzent der Produktionen anderer Ensembles. Sie setzt sich für Auftritte in den Schulen ein, um schon den Jüngsten Tanz näher zu bringen. Die Fondazione fördert und unterstützt Zeitgenössisches Ballett außerhalb der Opernhäuser. Es besteht eine Zusammenarbeit mit der Universität von Bologna, Studenten können bei Aterballetto obligatorische Praktika absolvieren. Die Universität von Bologna ist die einzige italienische Universität mit einem Lehrstuhl für Tanzgeschichte. Die Fondazione ist bemüht Tanz auch auf einer pädagogischen und wissenschaftlichen Ebene zu unterstützen.

Aterballetto rühmt sich die einzige ständige Ballettkompanie unabhängig eines Opernhauses zu sein, trotzdem gehört sie aber einer staatlich geförderten und auch politisch denkenden Organisation an, ist gewissermaßen eine semistaatliche Kompanie, nicht wirklich unabhängig und frei. Diese Organisation lässt Freiheiten, gibt aber auch gewisse Sicherheiten mit Fördergeldern oder Auftrittsorten. Aterballetto gehört zwar nicht zu einem Opernhaus, ist aber wohl die größte und international bekannteste Ballettkompanie Italiens, während das Ballett etwa der berühmten Mailänder Scala oder der Oper von Rom kaum international tätig ist. Die Kompanie umfasst für ein Ballett verhältnismäßig wenig Tänzer, hat aber durch ihre Ungebundenheit an ein Haus mehr Freiheiten sich künstlerisch zu entfalten.

Ein spezielles Angebot der Fondazione ist eine Zusatzausbildung für junge ausgebildete Tänzer, die diesen helfen soll sich mit den aktuellen Anforderungen des Tanzes besser zurechtzufinden. Die Tanzstundenanordnung von Ballett und Modernem Tanz in getrennten Klassen bleibt auch hier. Man will die Tänzer nicht nur mit Tanzunterricht, sondern auch mit Theoriestunden und anderem für den Tänzeralltag vorbereiten. Die Ausbildung findet jeweils von April bis Juli statt und umfasst insgesamt 500 Stunden. Fächer sind klassische und moderne Technik, Choreographie aber auch

Kommunikationstechnik, Multimedia, Tanz und – Musikgeschichte und Auditiontraining. Besonders wichtig ist, wie auch innerhalb der Kompanie Aterballetto, dass Tänzer ihr Medium besser verstehen lernen, indem sie selbst choreographieren, dies eröffnet ihnen außerdem höhere berufliche Chancen. Der Kurs wird für 15 junge Tänzer über 18 Jahren ausgeschrieben, welche jeweils schon mindestens 5 Jahre professionelles Training nachweisen können, außerdem ist eine Aufnahmeprüfung nötig. Die Ausbildung kostet für jeden insgesamt 12.000 € wird aber von der Region Emilia-Romagna jeweils mit 9600 € gefördert. Es gibt außerdem auch Möglichkeiten die verbleibende Summe von 2400 € komplett oder zum Teil gefördert zu bekommen. Dies zeigt den Willen der Fondazione, Tanz zu fördern, Tänzern neue Möglichkeiten zu geben.

Trotz der Förderungen und Unterstützungen sieht die finanzielle Lage des Aterballettos nicht besonders gut aus. Obwohl die Kompanie die wohl erfolgreichste Italiens ist, kann sie ihre Tänzer nicht immer bezahlen. Mauro Bigonzetti, Chefchoreograph der Kompanie, beklagte sein schlechtes Gewissen darüber, dass er seinen Tänzern kein 12. Gehalt für den Urlaubsmonat August bezahlen konnte, da die zur Verfügung stehenden Mittel nicht ausreichten. Die Tänzer wären alle gleichwertig und engagiert und würden trotzdem nicht genügend dafür entlohnt, sogar eine derart erfolgreiche Kompanie muss in Italien mit diesem Problem kämpfen. Wenn nicht mindestens 50 % der Tickets für die Shows verkauft werden, dann können die Tänzer nicht bezahlt werden.

Aterballetto wird zu 20% vom Staat gefördert, 15 % von der Region und 15 % von der Gemeinde.

V. Die Geschichte der Kompanie - Stationen

Die Kompanie Aterballetto wurde 1977 von Vittorio Biagi, ihrem erster Leiter und Chefchoreograph gegründet. Sie ist in Reggio Emilia eine Stadt der Provinz Emilia-Romagna beheimatet. Aterballetto entstand als Zusammenschluss von Tänzern, welche von der italienischen Tanzsituation enttäuscht waren. Es gab kaum Arbeitsplätze, die Kompanien der Opernhäuser waren verkümmert, kaum eine Kompanie hatte ein richtiges Repertoire vorzuweisen. Die Tänzer wollten eine Plattform um sich in neuen Stilen zu üben und neues Repertoire zu erlernen. Den Namen Aterballetto erhielt das Ensemble erst 1979 als es zur ständigen Kompanie der Organisation ATER wurde. ATER gründete selbst kein Ballett, man suchte sich ein bereits bestehendes und machte es zum eigenen Ensemble. Die bei italienischen Kompanien häufig zu finden Bezeichnung Balletto, schränkt den Stil der Kompanie nicht ein, bedeutet meist nur allgemein Tanzkompanie. Trotzdem würde man aber wohl eine Kompanie des Modern Dance Kompanie nicht Balletto nennen, der Stil wird zumindest wage festgelegt.

The Term ‚balletto‘, or ‚ballet‘, in fact refers more to the way company’s dancers are trained than to the actual stylistic connotation of the institution, not to mention the fact that in Italian (as in French) the term ‚ballet‘ is also used to indicate a dance company and not just a particular choreographic genre.⁵⁶

Schon seit der ersten Saison trat Aterballetto im Teatro Municipale in Reggio Emilia, dem Teatro Valli, welchem die Kompanie bis heute treu geblieben ist, auf. Hier finden fast alle Premieren der Kompanie statt. Dieses Theater ist dafür bekannt Tanz zu fördern, ihm einen relativ großen Raum im Spielplan einzuräumen. Dazu trug vor allem der ehemalige Direktor Guido Zannoni bei.

1979 übernahm Amedeo Amodio die Funktion des künstlerischen Leiters und Chefchoreographen und übte diese bis 1996 aus. Unter seiner Leitung wurde das Aterballetto zum Innbegriff einer zeitgenössischen Entwicklung des italienischen Balletts und zeigte außerdem, dass eine Ballettkompanie auch außerhalb eines festen Hauses, außerhalb des Opernbetriebs existieren könne. Gezeigt wurden bei Aterballetto die großen Werke des Ballettes der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts von George Balanchine, William Forsythe, Antony Tudor, Hans van Manen, Frederick Ashton etc., viele davon erstmalig in Italien. Das italienische Publikum musste sich für diese Werke öffnete, Aterballetto brach

⁵⁶ Poesio, 2000

alte Grenzen auf. Aterballetto etablierte neue Möglichkeiten des italienischen Balletts, dies regte Nachahmer an.

In den 1980ern kollaborierte das Ensemble immer wieder mit internationalen Stars, besonders mit der Tänzerin Elisabetta Terabust und mit Dänischen Tänzer und Choreographen Peter Schaufuss. Schaufuss schuf 1984 einige divertissements, basierend auf August Bournonvilles Choreographien und forderte die Kompanie damit technisch heraus, hob ihr Niveau. Für Elisabetta Terabust choreographierte Amedeo zum Beispiel die Ballette Romeo und Julia und den Nussknacker. William Forsythe, Alvin Ailey oder Glen Tetley choreographierten eigens für die Kompanie oder inszenierten hier ihre frühen Werke neu.

Ab 1991 wurde Aterballetto dann als bereits erfolgreiche Kompanie zum ständigen Ensemble des Centro Regionale Della Danza, der heutigen Formazione Nazionale Della Danza, gegründet von der Stadt Reggio Emilia, Region Emilia-Romagna und der ATER. Aterballetto wird semistaatlich organisiert, untersteht einer Organisation, das Bestehen der Kompanie wurde damit sicherer.

Schon von Beginn an trat Aterballetto auch außerhalb Italiens auf. 1981, zwei Jahre nach der Gründung trat man so zum ersten Mal in Frankreich auf, es folgten Auftritte in Deutschland und England. Ab 1984 verließ die Kompanie auch den europäischen Kontinent und reiste nach Nord – und Südamerika, Russland und Nordafrika. Gleich zu Beginn seiner Leitung veranstaltete 1997 der neue Leiter Mauro Bigonzetti die schon zweite Asientournee der Kompanie, die vierte fand 2007 statt. Federico Grilli, Generaldirektor und Präsident der Fondazione Nazionale Della Danza, lud Bigonzetti 1997 ein Chefchoreograph des Aterballetto zu werden, nachdem Amedeo Amodio die Kompanie schon seit einigen Monaten verlassen hatte. Für 8 Monate hatte Deanna Carter die Kompanie provisorisch geführt, sie leitete Proben, unterrichtete, organisierte, überbrückte mit der Kompanie die Zeit der Suche nach einem neuen künstlerischen Leiter, der dann in Mauro Bigonzetti gefunden wurde.

Die neue Leitung veränderte das Ensemble drastisch, es wurden fast ausschließlich neue Tänzer engagiert. Bigonzetti sorgte für ein komplett neues Repertoire, das ausschließlich aus zeitgenössischen Stücken von ihm und anderen aktuellen Choreographen stammte. Das

Repertoire der Großen des 20. Jahrhunderts wurde abgelegt, was einst revolutionär in Italien war, war es 1997 nicht mehr. Die Stücke von Balanchine, Tudor, Ashton oder Forsythe wurden mittlerweile von vielen Kompanien gezeigt.

Für die Spielzeit 1998/99 bekam die Kompanie den in Italien hoch angesehene Tanzpreis des Magazins Danza&Danza als beste Kompanie und für das Stück Comoedia den Preis für beste Choreographie und bestes Stück.

Bis zum Jahr 2000 übte Bigonzetti seinen neuen Stil mit der Kompanie ein, choreographierte ausschließlich kurze Stücke, bis zu circa 30 Minuten. Er arbeitete ohne Bühnenbilder und mit sehr schlichten, unauffälligen Kostümen. Nach einigen Erfolgen, wagte er sich erstmals an ein abendfüllendes Ballett, den Mittsommernachtstraum, ein Shakespeareballett. Die Kompanie intensivierte ihre Auslandstätigkeiten ab dieser Zeit noch bemerkenswert, aus einzelnen kurzen Aufenthalten wurden ganze Tourneen, die die Kompanie weltweit bekannt machten.

Ab der Zeit um das Jahr 2000 gibt es auch Aufzeichnungen der einzelnen Stücke. Aterballettos vom deutschen Fernsehsender ZDF, welche im FreeTV immer wieder auf den Sendern Arte und 3Sat ausgestrahlt wurden. Die Kompanie erhielt ab dieser Zeit noch bedeutend mehr Aufmerksamkeit, vor allem im deutschsprachigen Raum.

Im Mai 2005 erreichte die Kompanie einen besonderen Höhepunkt, sie trat im berühmten Sadler's Wells in London auf und zeigte die Stücke „Les Noces“ und „Cantata“. Mauro Bigonzetti sah dies als Anfang eines noch größeren Erfolgs, nicht als Endpunkt. Die harte Arbeit der vorhergegangenen Jahre wurde durch diesen Auftritt endgültig bestätigt. Der prestigeträchtige Auftrittsort begeisterte die gesamte Kompanie, die Tänzer fühlten sich an einem großen Wendepunkt angelangt. Sadler's Wells Direktor Gerald Dowler meinte damals, wenn er jemand zu sich einlade, dann immer eine Kompanie mit einem eigenen landestypischen Stil, der in England so nicht zu finden sei. Aterballetto wäre reif für eine Performance im Sadler's Wells. Aterballetto nahm sich oft besonders italienische Themen, italienische Musik etc. für den Inhalt der Stücke, vor allem seit Mauro Bigonzettis Direktion. Man entspricht damit auch dem internationalen Wunsch, den Forderungen an eine italienische Kompanie in den Kritiken. Aterballetto geht aber nicht auf touristische Italienklischees ein und enttäuscht damit die oft bescheidenen Ansprüche der Kritiker trotzdem. Kritiken für die erste Sadler's Wells Performance waren nicht besonders gut,

Bigonzetti hätte sich vor allem mit „Les Noces“ übernommen, wäre nicht auf das Stück eingegangen. Die verwendeten Schritte könnten auch zu jedem anderen Stück getanzt werden, hätten nichts Charakteristisches. Bigonzetti wurde vorgeworfen nicht auf seine Stücke einzugehen, sondern einfach seinen Stil strikt durchzuziehen.

Das Stück „Romeo und Julia“ aus dem Jahr 2006, welche seitdem hauptsächlich mit Tourneen beschäftigt war, zeigte bedeutende Neuerungen. Bühnenbild und Lichtdesign sind wichtiger geworden, auffälliger, nehmen einen neuen bedeutenden Faktor der Inszenierung ein. Auch das Kostüm bekommt Bedeutung, wird wichtiger Bestandteil des Stückes, drückt nun selbst etwas aus. Tendenzen hierzu kamen schon in „Rossini Cards“ von 2005 auf. Mauro Bigonzetti hat nicht nur seinen Stil vom Neoklassizismus zu etwas eigenerem, Zeitgenössischem verwandelt, er räumt auch den anderen Instanzen der Bühnenkunst neben der eigentlichen Choreographie mehr Platz ein, vergrößert seine Stücke, gestaltet sie aufwändiger, als Verbindung der Künste. Die sonst schlichten Kostüme, die leere Bühne wurden in Romeo und Julia durch aufwändigere Dekoration und durchdachte Kostüme ersetzt. Trotzdem blieb Bigonzetti bei der Auffassung, das alles auf der Bühne zu sehende Bedeutung haben muss, in der Choreographie verwendet werden muss.

Ob diese Tendenz der Vergrößerung der Stücke weiterhin bestehen wird und ob „Romeo und Julia“ ein Anfang eines Stilwandels Mauro Bigonzettis und des Aterballettos hin zu größeren, spektakuläreren Auftritten gewesen sein kann, wird sich frühestens bei den nächsten Stücken Ende dieses Jahres 2007 zeigen.

Aterballetto feiert im November 2007 das 10 Jährige Jubiläum Mauro Bigonzettis als Choreograph von Aterballetto, aus diesem Anlass gab eine große Feier im Teatro Valli in Reggio Emilia. Aterballetto widmete einen Teil seiner Aktivitäten bei diesem Fest der Tänzerin Macha Daudel, welche mit Ende der Saison 2006/07 aus der Kompanie ausgetreten ist und ihre Karriere als Tänzerin beendet hat. Sie war die letzte Tänzerin der Kompanie, die seit 1997, als Mauro Bigonzetti diese übernahm dabei war, mit ihrem Austritt endet praktisch eine Era. Dafür wurden viele neue junge Tänzer aufgenommen, welche wieder frischen Wind in die Kompanie bringen dürften. Bei dem Fest im November wurden Stücke aus dem Repertoire, Improvisationen einiges anderes geboten.

Im Dezember 2007 feierten 2 neue Stücke Premiere, eines von Mauro Bigonzetti („In Canto“), eines von Walter Matteini („Parole Sospese“), einem Tänzer der Kompanie, welcher schon zuvor auch für die Kompanie choreographiert hat. Zusammengefasst, bildet diese Choreographie das Programm „Serrata Ariosta“. Beide Choreographien beschäftigen sich mit dem Schriftsteller italienischen Schriftsteller Ludovico Ariosto (16. Jahrhundert), In Canto mit seinem Epos „Orlando furioso“, Parole Sospese mit seinen Satiren. Die Kompanie nahm an einer großen Feier zu Ehren des Teatro Valli in Reggio Emilia teil. Im Dezember 2007 feiert dieses Theater 150-jähriges Jubiläum, ein Anlass der mit der ortsansässigen Ballettkompanie gefeiert wurde. Die beiden Premieren wurden anlässlich dieses Festes gezeigt. Einige Tage vor der Premiere am 14.12.2007 gab Mauro Bigonzetti seinen Ausstieg aus der Kompanie offiziell bekannt, er legte seine Tätigkeit als Künstlerischer Leiter nieder, möchte aber noch für die Kompanie choreographieren. Die italienischen Tageszeitungen berichteten am 10.12. darüber. Zwischenzeitlich führt der Tänzer Walter Matteini die Kompanie. Am 1.2.2008 wird Cristina Bozzolini die künstlerische Leitung übernehmen und somit Bigonzettis Platz einnehmen. Sie ist die erste weibliche Leiterin in der Geschichte der Kompanie, sie war Leiterin und Gründungsmitglied des Balletto di Toscana und des Balletto di Roma. Ihr ist die Gründung des Junior Balletto di Toscana nach Vorbild des Nederlands Dans Theatre 2 zu verdanken, wessen Management sie auch beibehalten möchte. Sie ist zählt zu den wenigen, die versuchen das italienische Ballett wieder International zu etablieren. Bozzolini war Leiterin des Balletto di Toscana als dieses 2000/01 mit dem Aterballetto fusionieren wollte, steht künstlerisch und persönlich in einer guten Beziehung zu Mauro Bigonzetti. Federico Grilli möchte auch die Fondazione nazionale della danza umformieren. Er bezeichnet Bozzolini als Uhrgestein des italienischen Tanzes und hofft auf eine gute Zusammenarbeit von ihr und Mauro Bigonzetti. Februar bis Mai 2008 ist ein Tanzprogramm für junge Tänzer mit internationalen Lehrern und Choreographen geplant.

VI. Der Stil

Aterballetto konnte sich von Anfang an rühmen stilistisch Neues, Außergewöhnliches zu zeigen, den italienischen Tanz zu modernisieren. Aterballetto wurde zum Aushängeschild für italienisches, Zeitgenössisches Ballett. Die Kompanie machte das italienische Ballett wieder international bekannt, stand für Erneuerung und Innovation. Erst führte sie in Italien das Ballett des 20. Jahrhunderts ein, dann begann sie selbst an einem neuen Stil zu arbeiten, sich weiterzuentwickeln.

The company is in the forefront of Italian ballet, not only because of the overall quality of the small troupe [...] but also because of the interesting and innovative nature of its organization and purpose.⁵⁷

Seit der Übernahme Mauro Bigonzettis fallen einige wieder kehrende stilistische Merkmale auf. Er entwickelte zusammen mit der Kompanie seinen eigenen Stil:

- Volle Konzentration und Augenmerk auf Bewegung und Körper, Bühnenbild und Kostüm sind meist sehr schlicht und minimalistisch gehalten, sollen die Bewegung nicht stören. Lichtdesign ist als einziger Teil etwas ausgefallener. Minimalismus auch in der Geschichte, oft werden nur einzelne Kleinstthemen dargestellt, einzelne Aspekte. Starke Konzentration auf das für Bigonzetti Wesentliche, Bewegung und Musik.
- Besonderer Einsatz von Kraft und Ausdauer der Tänzer. Hierfür werden sie auch in der Kritik stets gelobt. Das technische Niveau ist, Akrobatik ergänzt teilweise den Tanz.
- Antagonismen: Meist stehen sich Gut und Böse, Liebe und Hass, Gewalt und Zärtlichkeit etc. in den Stücken gegenüber, von manchen Kritikern wird dies als trivial kritisiert. Es sind Themen, die das Ballett so immer schon gerne gegenüber gestellt hat, da sie auch ohne Worte leicht verständlich sind. Bei Aterballetto manifestieren sich diese ‚Kämpfe‘ von Gegensätzen konkret in der Bewegung. Oft wechselt die Bewegung von einer Sekunde auf die nächste von einem zum andern Extrem, von z.B.: Verletzlichkeit zur Kampfhandlung. Genauso verhält sich auch der Tanzstil, welcher von großen, lang gestreckten und akrobatischen Bewegungen und Verbiegungen schnell zu gekrümmten

⁵⁷ Ottelenghi, -In: International encyclopedia of dance, Teil 1, 1998, S.196

Bodenbewegungen etc. wechselt. Auch die Intensität der Bewegung wechselt oft von schnell und ruckartig, fremdgesteuert erscheinend, zu langsam, schwebend. Teils wirken die Tänzer wie schwerelos, verharren in ungewöhnlichsten Positionen. Die angestrebte Schwerelosigkeit des Balletts ist nicht mehr nur durch das Stehen auf den Fußspitzen möglich, sondern in allen erdenklichen Positionen. Hier stehen sich Ballett und Modern teilweise ganz offensichtlich gegenüber, Tänzer wechseln von sehr klassisch wirkenden Bewegungen zum Hinfallen oder Zucken teils in Sekundenbruchteilen.

- Starke Frauen: Bigonzettis Tänzerinnen sind in den Stücken oft gewalttätig, kämpferisch.
- Vor allem in den letzten 5-6 Jahren kommt dem Spiel mit verschiedenen Gegenständen und Objekten besondere Aufmerksamkeit zu, diese werden zum elementaren Bestandteil der Choreographie (z.B.: ein Motorradhelm in „Romeo und Julia“, Aluminiumkniebänke in „Les Noces“) Diese Erweiterung der Körper und Tanztechnik ist Bigonzettis Spezialität.
- Fußfetischismus: In Bigonzettis Stücken fällt eine starke Betonung auf Fußbewegungen auf, der Fuß wird in verschiedensten Positionen verdreht, auf den Kopf eines anderen gesetzt, etc. ganz anders als in „klassischen“ Stücken, wo es stets nur 2 Fußpositionen, flex oder point, geben konnte. Die Tänzer sind dafür meist barfuß, vor allem in den aktuelleren Stücken, damit der Fuß sich freier bewegen kann.
- Runder Schluss: Oft sind Anfang und Ende bei den Stücken fast identisch, oder verweisen zumindest aufeinander, durch die gleiche Musik oder die Wiederholung von Bewegungen. Dies erzeugt den Schein einer in sich stimmigen runden Handlung, auch wenn dazwischen vieles unklar war.

Von der Tradition des Balletts ist hier vor allem die Schwerelosigkeit, die Balance, die Möglichkeit der Leichtigkeit geblieben. Auch die Größe des Ensembles passt hierzu, das Ensemble ist zwar kleiner als die Ballettkompanien an den Opernhäusern, aber um einiges größer als ein Ensemble des ‚Namenlosen Tanzes‘. Teilweise werden Spitzenschuhe getragen, wird mit Ballettpositionen gespielt. Die Dehnung und Kraft der Tänzer spricht für den Stil des Balletts und die klassische Ausbildung der Tänzer, welche

Grundvoraussetzung für die Aufnahme in die Kompanie ist. Eine Verbindung mit andern zeitgenössischen Stilen besteht durch viele Bodenbewegungen, verkrampft wirkende, fremdgesteuert erscheinende Bewegungen. Einzelne Körperteile, welche eine Bewegung führen, nicht mehr alles wird aus der Körpermitte gesteuert. Außerdem ergibt sich Mauro Bigonzetti nicht dem Diktum der Musik, choreographiert oft mit ganz anderer Intensität, legt die choreographischen Höhepunkte an andere Stellen als die musikalischen. Besonders oft wird mit einer Innenrotation der Beine gearbeitet. Parallele zum Modern Dance ist vor allem der Bezug auf die Seele der Tänzer, welche sich im Tanz ausdrücken soll, bloße, unbegründete Bewegung ist für Mauro Bigonzetti langweilig. Er möchte auf die Seele seiner Tänzer eingehen, sie im Tanz hervorheben. Bigonzetti vergibt Rollen nicht nach einer Kompaniehierarchie, sondern nach dem Charakter und persönlichen Stil der Tänzer.

VII. Die Choreographen und Tänzer

Die Kompanie Aterballetto wurde vor allem von 2 Choreographen beeinflusst, Amedeo Amodio (1979-1996) und ihrem heutigen Chefchoreographen Mauro Bigonzetti (seit 1996), welcher den Stil der Kompanie wieder neu definiert hat. Ab 2008 wird sich auch die choreographische Situation der Kompanie ändern. Mauro Bigonzetti ist nicht mehr künstlerischer Leiter und wird nur noch von Zeit zu Zeit für sie choreographieren.

Der erste Choreograph des Ensembles war Vittorio Biagi, ehemaliger Tänzer bei Maurice Béjarts Ballet du XX^e Siècle. Er war nur 2 Jahre lang Leiter und Choreograph der Kompanie zeigte aber erste innovative Stücke.

Neben den Choreographien speziell für Aterballetto besitzt die Kompanie Aufführungsrechte verschiedener internationaler Ballettstücke des 20. Jahrhunderts von berühmten Choreographen, wie George Balanchine, Antony Tudor, Alvin Ailey, José Limon, Hans Van Manen, Jiri Kylián, Leonide Massine, William Forsythe oder Maurice Béjart. Alles Namen die, wie im ersten Teil beschreiben, zur Entwicklung eines zeitgenössischen Balletts beigetragen haben, das Ballett revolutioniert haben. Auch haben einige bekannte Choreographen speziell für Aterballetto choreographiert, so Alvin Ailey, Kenneth McMillan oder Glen Tetley.

VII.1 Choreographisches Umfeld international

Mauro Bigonzettis Stil ist nicht einzigartig, er gehört zur 2., jungen Generation einer Reihe von Choreographen welche in der Tradition Balanchines zu choreographieren begann. Zur 1. Generation gehören z.B.: Hans van Manen, Jiří Kylián, John Neumeier. Der 2. Generation wird in der Kritik oft vorgeworfen, nichts wirkliches Neues mehr hervorzubringen, nur die großen Meister des 20. Jahrhunderts nachzuahmen.

In den 1950er Jahren setzte eine große Erneuerungswelle des Balletts ein, George Balanchine, Frederick Ashton oder Jerome Robbins überdachten das Ballett neu, entwickelten es weiter. Balanchine war dabei der radikalste Erneuerer.

Nach 1945 entwickelte sich das Ballett in verschiedene Richtungen:

- Erneuerung des Handlungsballetts (z.B.: John Cranko)

- Neue handlungsfreie Ballette, bzw. Ballette zu einem wagen Grundthema, Musik als bestimmendes Element (z.B.: George Balanchine)
- Multimediaballette (z.B.: Maurice Béjart)

Diese Kategorien sind nicht als normativ zu betrachten, viele Stücke waren Mischformen. Seit etwa den 1970er Jahren setzte die darauffolgende Generation die Erneuerung des Balletts vor allem im Stile Balanchines fort. Maurice Béjart, Hans van Manen oder später William Forsythe wagten sich noch weiter vom klassischen Bewegungskanon weg, ließen viele Elemente des Modernen Tanzes in ihren Stil miteinfließen. Die Neudefinition und Hinterfragung des Balletts von William Forsythe oder Jiří Kylián führt den Stil in ein neues Jahrtausend. Ballett wird bei Forsythe an seine Grenzen getrieben. Er verknüpft Tanz häufig auch mit neuen Medien oder Film.

Die jüngste Generation von Choreographen begann etwa in den 1990er Jahren mit der Weiterentwicklung des Balletts. Immer noch ist der Einfluss des großen Balanchine in vielen Choreographien wahrzunehmen. Die neue Generation wird noch wenig geschätzt. Man sieht sie als Weiterführung des Stils van Manens oder Kyliáns, nicht als Erneuerer. Zu dieser Generation gehört auch der Aterballetto Choreograph Mauro Bigonzetti.

The biggest crisis facing ballet at the end of the twentieth century was the question of identity. The classics had their place, as did the Balanchine corpus; but neither had provided a spark for further development.⁵⁸

Ende des 20. Jahrhunderts in den 80er und 90ern starben die größten Revolutionäre des Balletts des 20. Jahrhunderts und auch des Modern Dance, George Balanchine, Frederick Ashton, Antony Tudor, Martha Graham und Jerome Robbins. Dies deutete auf das Ende einer Ära, so zumindest die pessimistische Sicht. Viele Choreographen, wie Kylián oder Forsythe sind aber immer noch tätig.

Nancy Reynolds und Malcolm McCormick bezeichnen die heutigen Kompanien als wenig innovativ. Sie tanzen und touren um die ganze Welt bis an entlegenste Orte, zeigen Choreographien von George Balanchine, Mark Morris, William Forsythe, Jiří Kylián und anderen, aber entwickeln kaum einen eigenen Stil. Vorteil dabei ist, diese Ballette werden nun auch in Regionen gezeigt, die die Stücke zuvor noch gar nicht zu sehen bekommen hatten. Nun diese populären Stücke der jüngeren Vergangenheit wurden auch zum Beispiel vom Aterballetto unter dem früheren Chefchoreographen Amedeo Amodio gezeigt, mit

⁵⁸ Reynolds und McCormick, 2003, S. 603

dem neuen Choreographen Mauro Bigonzetti hat man sich aber bedeutend weiterentwickelt und zeigt fast ausschließlich neue Choreographien.

Heute gibt es Choreographen, wie John Neumeier, welche trotz moderner Elemente stilistisch noch sehr nah an der Klassik bleiben und Choreographen wie William Forsythe, welche das Ballett als Experiment, als Summe von Möglichkeiten, nicht als festgelegten Stil begreifen, Grenzen überschreiten und Neues schaffen.

Die Impulse zur Veränderung des Balletts gingen von den kleinen Ensembles, nicht von den Opernhäusern aus, welche die neuen Stücke und Choreographen nach Erfolg übernahmen. Grenzen verflossen, Sprache wurde in einigen Stücken eingesetzt, Mittelpunkt blieb aber immer der Tanz. Die Noverre Gesellschaft in Stuttgart trug zur Anerkennung neuer Choreographen bei, sie veranstaltet einen jährlichen Choreographiewettbewerb. Deutschland wurde zu einem neuen Tanzzentrum.

Der 2007 verstorbene Maurice Béjart zählte zu den Ersten, welche den aktuellen Stil aus Tradition und Neuem begründeten. Er begeisterte später mit erotisch spirituellen Multimediaballetten.

Eine große Rolle für die Entwicklung des aktuellen Ballettstils spielte das Nederlands Dans Theatre. Es wurde 1959 gegründet und besteht heute aus 2 verschiedenen Kompanien für Tänzer verschieden Alters. Die Produktion einer dritten Kompanie für Tänzer über 40 musste vergangenes Jahr eingestellt werden. Die Kompanie nahm sich vor Neues im Tanz zu entdecken, neue Formen zu entwickeln. Charakteristisch für das Zeitgenössische Ballett gibt es hier keine Hierarchie unter den Tänzern, alle nehmen die gleiche Position ein, keine Solisten, kein Corps de Ballett. Alle Tänzer kommen aus dem klassischen Training, haben klassische Ausbildungen hinter sich. Hans van Manen, einer der Mitbegründer des Nederlands Dans Theatre, kann nach seiner Überwindung des Neoklassizismus zum Zeitgenössischem Ballett gezählt werden, auch wenn er heute mit 75 Jahren eher am Ende seiner Karriere steht. Er setzte noch hauptsächlich Spitzentechnik für seine Tänzerinnen ein, arbeitete aber auch mit gemischtem Schrittrepertoire. Zu seinen Themen zählten Sexualität und soziale Umstände. Er setzte mit Vorliebe neue Musik von atonal bis zu reinen Geräuschkulissen ein. Am NDT wurde schon in den 1960er Jahren Glen Tetley, ein

Hanya Holm Schüler als Choreograph eingesetzt, der Einfluss des Modern Dance auf das Zeitgenössische Ballett zugelassen. Ein Choreograph des Nederlands Dans Theatre ist nun seit über 20 Jahren Jiří Kylián. Er selbst zählt klassisches Ballett, Graham Technik und Folkstanz zu seinem Background, optimal für eine zeitgenössische, aufgeschlossene Version des Balletts. Er verband die Bewegungen von Becken und Wirbelsäule Grahams mit den Positionen, den Beinführungen und der Ausrichtung des Balletts. Er setzte fast nie Spitzenschuhe ein, arbeitete gerne mit Minimal Music. Für ihn war das klassische Vokabular zu beschränkt, die Modernen Tänzer allerdings waren nicht ausdauernd und kräftig genug. Das NDT war die erste Ballettkompanie mit regelmäßigen Modern Stunden zum Training der Tänzer.

Die aktuellen Ballettchoreographen wurden selbst in mehreren Stilen ausgebildet und nützen dies für ihre choreographische Arbeit, so zum Beispiel auch Mats Ek, früher Choreograph des Cullberg Ballets und auch des Nederlands Dans Theatre. Ek ist sowohl für seine Neuinterpretation der Klassiker, wie auch für seine eigenen, neuen Choreographien bekannt. Schon seine Mutter Birgit Cullberg hatte mit dem Cullberg Ballett das Ballett modernisiert, er führte dieses Werk weiter. Sexualität, Freiheit und Unterdrückung, auch Humor sind wichtige Themen seiner Choreographien.

In England zählt die Rambert Dance Company, das ursprüngliche Rambert Ballett zu den größten Kompanien des Zeitgenössischen Balletts, die Kompanie ist eng mit dem Werk Merce Cunninghams verbunden. Marie Rambert, die Gründerin der Kompanie arbeitete zuvor mit Sergei Diaghilev zusammen.

In den USA ist vor allem das Joffrey Ballet sehr bekannt dafür neben klassischem Repertoire genauso Modern Stücke und Ballettstücke des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu zeigen.

William Forsythe hinterfragte und analysierte das Klassische in seiner Arbeit, er ging an die Grenzen des Balletts und darüber hinaus, aktuell ist sein Werk eher nicht mehr als Ballett zu bezeichnen. Forsythe selbst bezeichnete sich allerdings einmal als einzigen wirklich modernen Ballettchoreographen. Forsythes Einflüsse waren vor allem das Tanztheater und eine Pop und Postpunk Ästhetik. Ab 1978 distanzierte er sich vom Balanchine Stil, welcher vom Ballett Frankfurt von ihm erwartet wurde und schockierte

das Publikum. Seine Tänzer machte er mitverantwortlich für die Stücke, eine ähnliche Einstellung wie im Modernen Tanz. Nach der Auflösung des Balletts Frankfurt hat er nun seine eigene Kompanie, die „Forsythe Company“ und ist nicht mehr an ein Opernhaus gebunden, ein Weg den viele zeitgenössische Ballettchoreographen wählen, weil sie einerseits keine andere Wahl haben, aber auch um sich künstlerisch besser entfalten zu können.

Eines hat diese kleine exemplarische Auswahl der Kompanien gemeinsam, sie wurden in den 50er Jahren gegründet. Heute choreographiert weitgehend eine andere Generation, die Neuen haben selbst als Tänzer Erfahrungen mit dem Stil von van Manen und co. gemacht. Der Großteil der Kompanien für Zeitgenössisches Ballett ist im Norden Europas beheimatet, denn hier gab es in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts keine große Balletttradition, man war offen für neue Tanzstile, so entstanden vor allem in Skandinavien zu dieser Zeit besonders viele neue Ballettkompanien. Hier gab es auch keine festgelegten Rollenstereotype der Geschlechter im Ballett.

VII.1 Amedeo Amodio

Amedeo Amodio stammt ursprünglich aus Mailand, wurde dort 1940 geboren. Hier erhielt er seine Ausbildung an der Ballettschule der Mailänder Scala und wurde in die Kompanie übernommen. Später tanzte er in Rom an der Seite Carla Fraccis, er war als Tänzer sehr erfolgreicher. Zu dieser Zeit, genau genommen 1975 begann er auch zu choreographieren. Sein erstes Stück „Ricerca a nove movimenti“ belebte er später für das Aterballetto wieder. Amedeo wollte sich nicht dem Stil der Oper anpassen, war an modernerem Ballett interessiert, welches es außerhalb Italiens in Vielzahl gab. In seinen Choreographien wollte er Ballett und Modernen Tanz verbinden. Er erschien als junger innovativer Choreograph sehr passend für ein experimentierfreudiges Ensemble, welches sich ebenfalls vom Opernbetrieb abgewandt hatte.

1979 wurde Amedeo Chefchoreograph des Aterballetto und feiert große Erfolge, er erhielt in dieser Zeit mehrere Preise des italienischen Tanzmagazins Danza&Danza. Beim Aterballetto mischte er Repertoire der großen Namen des 20. Jahrhunderts mit seinen eigenen Choreographien. Für die Hauptrollen wurden oft Gaststars, wie Alessandra Ferri

oder Vladimir Derevianko engagiert, das Ensemble wurde teils zum Corps de Ballet degradiert und konnte sich kaum weiterentwickeln. Aterballetto war von seiner Struktur her zu Amodios Zeiten noch eine relativ traditionelle Ballettkompanie, mit Solisten und Corps de Ballett. Die veraltete Struktur passte nicht zum Ruf der Kompanie, Innovatives, Neues zu zeigen. Die großen Erfolge und die große Aufmerksamkeit kamen besonders durch die teuren Gaststars. Der Starkult und Repräsentation im Tanz sind ein allgemeines Problem für die Qualität des Italienischen Balletts. Viele Schulen haben nur aus Repräsentationsgründen eine eigene Kompanie.

In den 1980er Jahren wurde Aterballetto zum Aushängeschild einer italienischen Tanzrevolution. Moderner Tanz konnte nun Fuß fassen und auch das Ballett begann die internationalen Strömungen anzunehmen. Aterballetto war die erste Ballettkompanie Italiens die ausschließlich modernes Repertoire des 20. Jahrhunderts zeigte. Hier konnte man von Beginn an Balanchine, Tetley, Ashton, Ailey, McMillan etc. neben Amodios eigenen Choreographien sehen. Aterballetto stand als Zeichen für ein modernes Italien, das zeitgenössische internationale Strömungen annehmen und weiterentwickeln konnte. Mit dem Erfolg kamen auch internationale Auftritte.

Amedeo Amodio arbeitet besonders gerne mit literarischen Vorgaben. Sein letztes Stück für das Aterballetto war zum Beispiel Robert Louis Stevenson's „The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde“. Hier wurde, der Kampf zwischen Gut und Böse dargestellt. Eine allgemein sehr häufige Darstellung im Tanz, da sie vom Publikum auch ohne Worte relativ einfach verstanden werden kann. Amodios Coppelgia beruhte auch auf einem Text von E.T.A. Hoffmann, „Der Sandmann“. Den Geschichten folgte er nicht penibel, sondern benützt sie als Inspiration für Bewegungsmuster.

Zum Ende von Amodios Karriere beim Aterballetto wurde in der Kritik immer deutlicher, dass es keine Innovation bei der Kompanie gebe, Amodio den Tänzern keine neuen Perspektiven bot. Sein Bewegungsrepertoire war begrenzt und kopiert von den großen des Balletts des 20. Jahrhunderts, wie William Forsythe oder Twyla Tarp. Amodio mischte die Stile verschiedener bekannter Choreographen hatte aber Probleme seinen eigenen zu finden. So schrieb auch Silvia Poletti für das Dance Magazine 1996 über „Lo Strano Caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde“:

[...]Amodio's true problem: the lack of a personal and original dance vocabulary does not allow him to support seventy minutes of choreography. So he stages scenes that differ in mood and style but lack any logical coherence. [...]Concentrating on Amodio's choreography is becoming a real danger to Aterballetto's artistic health. The company is losing its famous brilliance and performs increasingly with a sort of stolid discipline. Perhaps the dancers need to work with various choreographers in order to broaden their artistry. Turning the company into a pale surrogate of other international ensembles is surely of no interest to the Italian dance world, much of which is lively and clever.⁵⁹

Die italienische Tanzwelt hatte sich weiterentwickelt, es war nicht mehr revolutionär die Stücke und Stile anderer berühmter Choreographen zu importieren. An dieser Stelle brauchte das Aterballetto einen neuen Choreographen mit eigenem Stil, der dem Aterballetto ein neues Image geben konnte. Mauro Bigonzetti hatte schon mit seinem choreographischen Debüt „Sei in movimento“ 1990 mit einigen Aterballetto Tänzern eine neue Richtung gezeigt. Amodio verließ das Aterballetto nach der erfolglosen Saison 1996 und der Präsident der Fondazione Nazionale Della Danza lud Mauro Bigonzetti ein, künstlerischer Leiter und Chefchoreograph des Aterballetto zu werden.

Amedeo Amodio ist heute in Sizilien tätig und zählt immer noch zu Italiens bekanntesten Choreographen.

VII.2 Mauro Bigonzetti

Mauro Bigonzetti übernahm 1997 die Leitung des Aterballetto. Er kam ursprünglich aus Rom und begann seine Karriere als Tänzer an der Oper von Rom, wo er seine Ausbildung in der Ballettschule der Oper absolvierte. Als Tänzer war er für seine außerordentliche Ausdauer und Kraft und für seinen Ausdruck in Demi-Charaktere Rollen bekannt. Auch von seinen Tänzern fordert er heute besonders diese Fähigkeiten. Silvia Poletti meinte 1995 im Dance Magazine:

Italian choreographer Mauro Bigonzetti's dance is the perfect translation of his personality: an unrelenting explosion of stamina. It appears powerful, energetic, and bold, then suddenly turns intimate and lyrical. His dances offer a singular balance between evident strength and secret tenderness [...]⁶⁰

⁵⁹ Poletti.- In: Dance Magazine, 1996

⁶⁰ Poletti.- In: Dance Magazine, 1995

Der Wechsel zwischen extremen Kraftaufwand und einfühlsamen, kleinen Bewegungen zum Ausdruck des Gefühlszustands ist ein Markenzeichen Bigonzettis, welcher in seinen Choreographien oft zwischen Aggression und verletzlicher Einfühlsamkeit wechselt.

Nachdem Mauro 10 Jahre lang an der Oper von Rom getanzt hatte, trat er dem Aterballetto 1982 als Tänzer bei und wurde zumindest in Italien berühmt. 1986 rühmte ihn das italienische Tanzmagazin Danza&Danza der beste Tänzer Italiens zu sein. Beim Aterballetto arbeitete er neben Amedeo Amodio auch mit Choreographen, wie William Forsythe, Alvin Ailey oder Glen Tetley zusammen, welche seinen späteren Choreographiestil eindeutig geprägt haben. Choreographisch war George Balanchine der größte Einfluss Bigonzettis, er meint über ihn, er sei der Meister aller Meister und so auch seiner. In einem Interview sagte er außerdem, dass Alvin Ailey und Glen Tetley seinen choreographischen Ausgangspunkt geprägt hätten, außerdem fühlte er sich von William Forsythe und Jiří Kylián beeinflusst, von ihnen habe er zu Beginn seiner choreographischen Karriere viel „kopiert“. So kam auch das Label eines italienischen Forsythe für ihn auf, was ihn anfangs störte. 2003 meinte er dazu, dass ihn dies nur störte, weil es wohl wahr gewesen sei, dass sich sein Stil sehr an dem Forsythes orientierte. Im 21. Jahrhundert hat sich Bigonzetti dann mehr und mehr von seinen offensichtlich erkennbaren Wurzeln entfernt. Er steht zu seinen Einflüssen, strebt gar nicht an etwas komplett Neues zu kreieren, er ist zufrieden mit einem Stil der sich aus verschiedenen Einflüssen anderer Choreographen und seiner Persönlichkeit zusammensetzt. Er meint, vor allem wenn man zu choreographieren beginne, sei der Einfluss eines Meisters wichtig. Bigonzettis Stil setzt sich grob gesagt aus etwas Forsythe etwas Kylián und etwas Balanchine zusammen, dazu noch das italienische Umfeld und die persönlichen Erfahrungen.

VII.2.1 Mauro Bigonzettis Meister

Bigonzetti nennt als seinen größten Einfluss und Meister den Choreographen George Balanchine. Er entwickelte den Neoklassizismus, eine neue Form des Balletts in den 1930er und 1940er Jahren. Balanchine brachte dem Ballet einen neuen, guten Ruf ein und machte erstmals ein amerikanisches Ballett bekannt. Er war Russe und der letzte

Chefchoreograph des Ballets Russes. Von Lincoln Kirstein wurde er eingeladen ein amerikanisches Ballett zu etablieren.

Balanchine choreographierte schnell, rhythmisch exakt, musikalisch. Die Musik war seine primäre Inspirationsquelle. Die Zusammenarbeit Balanchines mit dem Komponisten Igor Strawinsky ist dabei als besonders bedeutend zu betrachten. Stravinsky gab den Rhythmus an und Balanchine folgte. Die Dominanz der Musik wurde von den folgenden Choreographengenerationen, welche sich in der Tradition Balanchines verstehen übernommen, von John Neumeier, Maurice Béjart oder Mauro Bigonzetti. Balanchine setzte auf weitgehend handlungsfreie Stücke, die oft nur einen Grundgedanken darstellten, Kostüme und das Bühnenbild waren schlicht, sollten nicht vom Tanz ablenken. Balanchines Stil orientierte sich am Stil des 19. Jahrhunderts. Nachdem diese Form zuvor einfach abgelegt wurde, griff sie Balanchine wieder auf und entwickelte sie weiter, ein sehr bedeutender Schritt für die Ballettgeschichte. Mit der Choreographie „Apollon Musagète“ setzte Balanchine 1928 neue Maßstäbe. Er verwendete Contractions⁶¹ der Körpermitte, ließ Hüftbewegungen zu und verband dies mit dem traditionell akademischen Tanz. „Balanchine announced a new interpretation of classicism. It was classical school reseen and renewed – a plastic vision, a new geometry“⁶².

Das von Balanchine gegründete „New York City Ballet“ erlangte Weltruhm und wurde zur führenden Ballettkompanie vor allem der 1950er Jahre

Bei Balanchine stand, wie im 19. Jahrhundert, die Ballerina im Vordergrund, er sah sie als Personifikation des Balletts überhaupt.

Unter Balanchine sollte das Ballett zur eigenständigen Kunstform werden, sich loslösen von literarischem Stoff und aufwändiger Dekoration. „Es [Ballett] wurde Schwester nicht der Literatur, sondern der bildenden Kunst, bewegte Körperarchitektur in Raum und Zeit.“⁶³ Bei Balanchine löste sich der Gedanke an des Gesamtkunstwerks Ballett, er wollte reinen Tanz.

Balanchine beeinflusste ganze Generationen von Choreographen, wie Hans von Mannen, Jiří Kylián, William Forsythe, Mats Ek und Mauro Bigonzetti. Viele der heute noch tätigen Ballettchoreographen standen erst im Schatten Balanchines, dessen Stil die Ballettwelt beherrschte.

⁶¹ vgl. Martha Graham Technik „Contraction and realise“

⁶² Reynolds und McCornick, 2003, S. 69

⁶³ Schmidt, 2002, S. 56

Überall in der Provinz, ob in der amerikanischen, deutschen, oder sonst wo, versuchten die Ballettmeister, ihre abstrakten Choreographien so aussehen zu lassen, als stammten sie von Mr. B. [Balanchine] persönlich.⁶⁴

Nach und nach konnten sich neue Choreographen aber von Balanchines Stil etablieren und überwinden somit den Neoklassizismus, so auch Mauro Bigonzetti. Trotzdem ist in den meisten Stücken Bigonzettis noch der Einfluss Balanchines zu erkennen, kaum Bühnenbild oder Kostüm, weitgehend handlungsfreier Tanz, Fokus auf Musik als bedeutenstes Element neben dem Tanz.

VII.2.2 Mauro Bigonzetti als Choreograph

1990 schuf Mauro Bigonzetti seine erste Choreographie für das Teatro Sociale di Grassina, „Sei in movimento“. Diese wurde bei einem Tanzfestival vorgeführt. Die Tänzer waren Freunde aus dem Aterballetto Ensemble. In den darauf folgenden 2 Jahren choreographierte er je ein Stück für das Aterballetto, bis zu seinem Ausstieg. Nach einer Zeit wurde ihm die Arbeit als Tänzer, nach eigenen Angaben zu langweilig, was natürlich auch als Kritik an Amedeo Amodios Leitung zu sehen sein kann. Besonders ausschlaggebend dafür dürfte William Forsythes Arbeit mit dem Aterballetto an der Choreographie „Step Text“ (1984) gewesen sein. Forsythes Stil faszinierte ihn und stellte eine große Inspiration für seine eigene choreographische Arbeit dar, er sah, dass man auch „anders“ arbeiten konnte und wollte dies selbst ausprobieren. Mit 33 Jahren begann er zu choreographieren und beendete kurz darauf seine tänzerische Laufbahn. Er versuchte nun selbst neue Erfahrungen zu machen und als Choreograph etwas Eigenes zu schaffen. 10 Jahre nach seinem Beitritt verließ er 1992 das Aterballetto und arbeitet als freischaffender Choreograph für internationale Kompanien, besonders eng fühlt er sich dem Balletto di Toscana verbunden, das zu dieser Zeit einen besseren intentionalen Ruf bekam. Seine Choreographien verlagerten das italienische Ballettzentrum von Reggio Emilia in die Toskana. Hier war er der erste Choreograph mit Ballett Hintergrund. Alle bisherigen Choreographen stammten aus anderen Richtungen und verstanden wenig von den klassischen Bewegungen. Mauro Bigonzetti veränderte die Tanztechnik, arbeitete vor allem an den Bewegungen selbst, schuf innovative neue Bewegungsmuster auf der Basis des Balletts. 1992 wurde er wieder von dem Magazin Danza&Danza als bester

⁶⁴ Schmidt, 2002, S. 55

italienischer Nachwuchschoreograph und mit dem Tanzpreis „Gino Tani“ ausgezeichnet, er hatte es von Beginn an auch als Choreograph geschafft große Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Mauro Bigonzetti arbeitet in dieser Zeit nach 1992 für das English National Ballet in London, das Ballet National de Marseille, das Stuttgarter Ballett, die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Dresden, das Ballet Teatro Argentino, das Balè da Cidade de Sao Paulo, das Ballet Gulbenkian Lisabon, das New York City Ballet, das State Ballet Ankara und das Ballet du Capitole Toulouse. Bigonzetti war der einzige italienische Choreograph der jemals für das New York City Ballet gearbeitet hat. In Italien arbeitete er außerdem für das Balletto Teatro alla Scala in Mailand, die Opera di Roma, die Arena di Verona und das Teatro San Carlo in Neapel. Er wurde zu einem international anerkannten und bekannten Choreographen, repräsentierte den italienischen Tanz nach außen. Manchmal wird er sogar der „golden boy“⁶⁵ des italienischen Balletts genannt. Von seinen Kollaborationen schätzte er vor allem 2 besonders, die mit dem New York City Ballet, weil sie ihm ermöglichte, oder ihn sogar dazu zwang, die klassische Technik wieder in einer sehr reinen, traditionellen Form anzuwenden und die Tänzern trotzdem vor neue Herausforderungen stellte. Außerdem schätzte er seine Arbeit mit dem Ballet Gulbenkian⁶⁶, da diese ebenfalls eine ganz neue Herausforderung an ihn stellte, da es eine rein zeitgenössische Kompanie war. Die Tänzer hatten keine Ahnung von der Klassischen Technik, tanzten immer barfuss, hatten ein ganz anderes Körperbewusstsein als die Balletttänzer mit denen Bigonzetti sonst arbeitete. Mauro Bigonzetti profitierte von den verschiedenen Zusammenarbeiten stark für seinen eigenen Stil und seine Arbeit mit der eigenen Kompanie.

1993 schuf Bigonzetti sein erstes abendfüllendes Ballett für das Balletto di Toscana, „Mediterranea“, ein Stück, das er später auch für das Aterballetto noch einmal inszenierte. 1997, als Bigonzetti als bereits angesehener Choreograph schließlich einer Einladung folgte und nach Reggio Emilia zum Aterballetto zurückkehrte, ernannte ihn Federico Grilli, der Generaldirektor und Präsident der Fondazione Nazionale della Danza zum Chefchoreographen und künstlerischen Leiter der Kompanie. Hier baute Mauro Bigonzetti zusammen mit Federico Grillo eine neue Kompanie mit neuem Repertoire auf, reformiert

⁶⁵ z.B.: Poletti, In: Dance Magazine, 1995

⁶⁶ Das Ballet Gulbenkian ist mittlerweile nach 40-jährigem Bestehen 2005 aufgelöst worden.

das Aterballetto und verhalf ihm in weiterer Folge zu internationalem Erfolg mit Welttourneen.

Nach Bigonzettis Umgestaltung bestand das Aterballetto nur noch aus 14 Tänzern, die Hälfte davon ganz neu engagiert. Die Anzahl der Tänzer ist mit dem Erfolg der Kompanie kontinuierlich angewachsen. Heute beschäftigt die Kompanie 11 Tänzer und 11 Tänzerinnen, also insgesamt 22. Seit dem ist Aterballetto, laut Bigonzetti, eine Kompanie von Solisten, Bigonzetti war das technische Niveau seiner Kompanie von besonderer Wichtigkeit, nicht länger wurden teure Gaststars engagiert, die Kompanie war fähig alles selbst auf hohem Niveau zu tanzen.

2000 inszenierte Bigonzetti für das Aterballetto sein erstes narratives, abendfüllendes Ballett „Sogno di una Notte di Mezza Estate“, Shakespeares *Midsummer night's dream*. Er wartete erst 3 Jahre, um die Kompanie auf den eigenen Stil einzustellen, arbeitete davor nur an kurzen Stücken bis zu etwa 30 Minuten. Das Wichtigste war zuerst einen Stil zu entwickeln, nicht große Stücke zu schaffen, diese Phase ist nun abgeschlossen. Bigonzetti nimmt sich sowohl bekannten literarischen Stoffen und Ballettstücken an, als auch modernen, eigenen Themen. Er hält sich aber nie streng an eine narrative Struktur, lässt eher Bewegungen und Formen für sich stehen, umgeben von einer lockeren, assoziativen Struktur. Der literarische Stoff ist nur eine Grundlage auf der aufgebaut wird, am Ende ist in der Choreographie meist wenig davon zu erkennen. Der Schwerpunkt liegt auf innovativen Bewegungsstrukturen, Formen und Anordnungen, außerdem auf Ausdruck und Gefühl. Einzelne Handlungsteile einer Geschichte sind meist nicht nachvollziehbar.

Mit den Jahren wurde Bigonzettis Stil immer düsterer, warf die Leichtigkeit der Danse d'ecole fast komplett ab, oder zeigt diese nur mehr schemenhaft in einzelnen Bewegungen, auch verwendet er in seinen neueren Stücken fast gar keine Spitzenschuhe mehr, entfernt sich weiter von einer „klassischen“ Technik, entwickelt sich weiter.

[...] Bigonzetti seems to have changed his style with the new millennium. Back in the mid-1990s his work was spangled with post-modern attitude, hard-edged, athletic and glossy. Today it looks looser, less driven [...] ⁶⁷

Seine Choreographien wurden schwerer, verwendeten immer mehr den Boden, sein Tanzvokabular wich immer weiter vom Klassischen ab. Bigonzetti wendet sich tieferen,

⁶⁷ Mackrell, In: The Guardian, 2005

emotionalen Themen zu, versucht sich nicht mehr bloß auf die Schönheit der Bewegung zu konzentrieren, sondern auch auf die Darstellung von Emotion. Er hat den Neoklassizismus endgültig überwunden. In der Zeitschrift „The Spectator“ hieß es 2002, Bigonzettis Stil wäre nicht kategorisierbar, undefinierbar. „Bigonzetti is arguably one of Italy's most interesting choreographers, and a dancemaker who, thanks to his artistic eclecticism, escapes any kind of stylistic classification.“⁶⁸

Bigonzetti meint zu seinem Stil, er sei eine Mischung aus Ballett und Zeitgenössischem Tanz, aus der Fusion in Verbindung mit der Persönlichkeit des Choreographen würde etwas besonders interessantes entstehen.

Hauptthemen von Bigonzettis Stücken sind: Antagonismen, Liebe und Hass in all ihren Abgründen, Gut und Böse, Gewalt und Verletzlichkeit. Ihm ist ein übergeordneter Grundgedanke der Choreographie besonders wichtig, ansonsten wäre die Choreographie langweilig. Meistens bleibt er aber bei dem Grundgedanken und konzentriert sich dazu auf die Bewegungsmuster. So geht es zum Beispiel in „WAM“ vor allem um die Einschränkungen Mozarts, um äußere Einschränkung und Zwang und innere Freiheit und Phantasie.

In einem Interview mit Arte von 2005 meint Bigonzetti, sein ständiges Grundthema wäre der Mensch und dessen Leidenschaften. Er empfinde jede Bewegung, jede kleine Geste selbst als expressiv, jede Bewegung erzähle eine Mikrogeschichte, deshalb sei auch die Bewegung und deren Ästhetik sein Hauptarbeitsteil als Choreograph. Oft werden alltägliche Gesten verdeutlicht, ad absurdum geführt. „Rossini Cards“ beginnt mit einer langen Tafel an der alle Tänzer sitzen und synchron überstilisiert gestikulieren

Häufig wird auf der Bühne von den Tänzern selbst Ton erzeugt, durch perkussives Stampfen oder Klopfen, durch Sprache oder sogar Gesang, der Tanz ist hier nicht stumm, sondern bestimmt das auditive Erlebnis teilweise mit.

Bigonzettis Inspiration kann überall her kommen, von der Musik, einer Farbe, einer Person, immer sieht er dazu gleich einen Tanz in seinem Kopf ablaufen. Mauro Bigonzetti arbeitet eng mit seinen Tänzern zusammen, versucht seine Choreographie der Persönlichkeit der Tänzer anzupassen, sie mitbestimmen zu lassen. Die Tänzer

⁶⁸ Poesio.- In: The Spectator, 2002

interessieren ihn als Personen, reine Technik ist für ihn langweilig. Er will an den Tänzern etwas Besonderes entdecken, etwas das sie einzigartig macht, in einem Interview für den TV Sender ZDF meint er, er wolle die Seele der Tänzer entdecken und erforschen. Tänzer inspirieren ihn auch zur Auswahl der Stücke, er sieht sie in bestimmten Rollen, wählt Solisten je nachdem für ein Stück passenden Charakter aus. Getanzt soll mit der ganzen Seele werden, nicht nur mit Schritten. Eine Tänzerin der Kompanie erklärt, sie bringe ihre alltäglichen Erlebnisse in den Tanz ein, erinnere sich im Tanz an frühere Gefühlsstimmungen. Wenn Bigonzetti ins Studio geht um mit den Tänzern ein Stück einzuüben, dann hat er schon eine genaue Idee, genaue Vorstellungen der Bewegungen, zeigt sie vor und erklärt, nimmt aber auch von den Tänzern auf. Aus dieser Arbeit am Tänzer entstehen oft ganz automatisch neue oder abgeänderte Bewegungen, der Austausch, die Kommunikation zwischen Choreograph und Tänzer ist konstitutives Element der Choreographien. Bigonzetti erwartet von seinen Tänzern, dass sie mitreden, nicht nur passiv aufnehmen.

Mauro Bigonzetti hat kein spezielles choreographisches Vorgehen. Schwieriger sind für ihn die Auftragsstücke, auch wenn diese meist mehr Geld einbringen. Mit Einschränkungen und Vorgaben geht er nicht besonders gerne um.

Es gibt praktisch 4 Kategorien der Stücke Bigonzettis:

- Klassikerneuinszenierungen: z.B.: Petrushka, Mitsommernachtstraum, Les Noces, Romeo und Julia. Dies sind meist Auftragswerke, sie sind abendfüllend und werden zur Originalmusik gezeigt. Die Musik wird allerdings meist neu geschnitten und angeordnet, manchmal Teile hinzugefügt oder weggelassen. Die Choreographie und Aussage der Stücke ist nie klassisch sondern immer komplett neu.
- Stücke, welche sich um einen Komponisten drehen. z.B.: Rossini Cards, WAM, Jimi, Omaggio a Bach. In diesen Stücken dreht sich alles um die Musik und den Komponisten dahinter. Die Stücke sind meist nur etwa 30 Minuten lang und werden kombiniert gezeigt
- Stücke mit spezifisch italienischen Inhalten. z.B.: Mediterranea, Cantata, Comoedia, teils auch Stücke ohne Inhalt zu italienische Musik.
- Stücke zu einzelnen Grundthemen, wie Liebe und Hass, In dieser Kategorie gibt es auch oft kleiner Stücke mit nur wenigen Tänzern. Manche Stücke haben auch nur das Wechselspiel der Bewegung zum Inhalt. z.B.: Blue, Closed Hands, Vespro

Die Musik ist bei den meisten Stücken konstitutives Element der Choreographie, von ihr geht alles andere aus.

Beim choreographischen Prozess behält Mauro Bigonzetti das Publikum vor dem geistigen Auge, er beachtet aktiv, dass das was er den Tänzern beibringt gesehen wird und wie, aus welcher Position es gesehen wird. „[...] non vuol dire che quando creo penso a come reagiranno gli spettatori, è una cosa intrinseca, il pensiero del pubblico è già nel pensiero coreografico.“⁶⁹

Mit den Stücken *Mediterranea*, *Cantata* oder auch *Comoedia* entsprach Bigonzetti oberflächlich dem internationalen Wunsch von einer italienischen Kompanie spezifisch italienisches Ballett zu zeigen. Trotzdem waren gerade hier viele Kritiker enttäuscht, sie meinten in den Stücken doch zu wenig spezifisch Italienisches entdeckt zu haben, man hatte wohl auf Urlaubsstimmung und Fröhlichkeit eines südlichen Landes gewartet. In einem Artikel heißt es aber Bigonzettis Stil hätte sich seit er wieder in Italien und für eine italienische Kompanie arbeitet verschlechtert, hätte an Form verloren. Er würde versuchen möglichst italienisch aussehende Tänze zu kreieren, um dem italienischen Ballett ein spezielles, einzigartiges Gesicht zu geben. Das von Bigonzetti gezeigte Italien ist nicht das touristische Italien mit viel Sonne, Parties und Strand. Bigonzetti zeigt sein Heimatland aus seiner Sicht, zeigt Abgründe, Chaos und Gewalt in Italiens Straßen, abseits von touristischen Plätzen. Für ein internationales Publikum ist dies oft schwer nachvollziehbar. Trotzdem stimmt es aber, dass Bigonzetti sich besonders gerne nationale Themen für seine Stücke herausnimmt, außergewöhnlich ist dies nicht unbedingt, fast jeder Künstler arbeitet doch mit seiner Persönlichkeit und Herkunft.

Mauro Bigonzetti hält seine Tänzer stets dazu an selbst zu choreographieren, so arbeiten heute auch einige ehemalige Aterballetto Tänzer als Choreographen, zum Beispiel Matteo Levaggi, der heutige Choreograph des Balletto di Torino. Auch die aktuellen Tänzer Aterballettos choreographieren immer wieder selbst für die Kompanie, so kommt jedes Jahr ein anderes Ballett eines der Tänzer zum Repertoire, zum Beispiel von den Tänzern Walter Matteini, Valerio Longo und Adrien Boissonnet. Walter Matteini scheint bisher der

⁶⁹ Bigonzetti, 2003, Interview

Produktivste zu sein, er schuf schon 3 Stücke für die Kompanie und trug zu einem vierten zusammen mit anderen Tänzern bei.

Im Dezember 2007 schuf Mauro Bigonzetti mit „In Canto“ sein vorerst letztes Stück für Aterballetto und verließ seinen Posten als Chefchoreograph und Leiter der Kompanie nach seinem 10-jährigen Jubiläum. Er möchte nun europaweit und in den USA tätig sein, seinen Horizont erweitern. Sein aktuellstes Stück zeigte eine neue Facette auf, es dreht sich um das Epos „Orlando furioso“ von Ludovico Ariosto und ist in einzelne Episoden gegliedert. Bigonzetti verlässt die Kompanie nicht ganz, will ab und zu noch für sie choreographieren. Die administrativen Aufgaben, welche er nie gerne getan hat, hat er nun abgegeben, will nur noch künstlerisch für Aterballetto arbeiten. In einem Interview meint er schon früher darüber, was er am meisten bereue, dass er die künstlerische Leitung angenommen hat. Er sehe sich zwischen dem Druck finanziell erfolgreich zu sein und künstlerisch zu arbeiten, beides zusammen sei unvereinbar. Als Leiter musste er darauf achten, dass er alle Rechnungen und Gehälter bezahlen konnte, was seine choreographische Kreativität einschränkte.

VII.3. Tänzer

Die Compagnia Aterballetto Anfang 2008 aus insgesamt 22 Tänzern, davon je 11 Frauen und Männer, ein äußerst ausgeglichenes Verhältnis, das sich auch in den Choreographien zeigt. Man versucht auf traditionelle Geschlechterrollen, welche für das Ballett so typisch waren zu verzichten. Unterschiede, gewisse Stereotype, kommen aber doch auf. Besonders der Kampf der Geschlechter, die Gegenüberstellung ist ein häufiges Thema der Stücke, Frauen sind oft kämpferisch, aggressiv, an anderen Stellen auch wieder hilflos ausgeliefert, werden fremdbestimmt. Zu Beginn des Stücks „Rossini Cards“ sitzt immer genau ein Mann neben einer Frau, immer abwechselnd, das Geschlecht ist nicht gleichgültig. Bewegungstechnisch werden auch beim Aterballetto Hebungen und große Sprünge vor allem von den Männern ausgeführt. Man kann sagen, dass das Rollenbild bewegungstechnisch in den Stücken eher traditionell ist. Auch der häufig thematisierte Geschlechterkampf, die Gewalt gegeneinander, wird von vielen Kritikern als veraltetes

Geschlechterbild verurteilt. Neu im Zeitgenössischen Ballett und bei Aterballetto ist allerdings, dass Duos heute auch mit gleichgeschlechtlichen Partnern stattfinden können.

Exkurs: Die Geschlechter in der Tanzgeschichte:

Das Ballett schuf sich im Laufe der Geschichte immer wieder extreme Stereotype, in der Renaissance durften überhaupt nur adelige Männer auf der Bühne tanzen. Erst im Frankreich Ludwig XIV im 17. Jahrhundert traten auch vereinzelt Tänzerinnen auf, zum Beispiel Mademoiselle Vertpré, eine der ersten ausgebildeten Tänzerinnen. Diese Frauen hatten sich in Zurückhaltung zu üben und die Männer zu unterstützen, ihr Kostüm, das damals noch weitgehend der Alltagskleidung der Damen entsprach, ließ kaum Bewegung zu. Sie sollten nobel schreiten, anmutig aussehen, ihren Blick nicht schweifen lassen etc.. Es gibt auch Aufzeichnungen aus frühen Zeiten, als Frauen nur im Publikum zugelassen waren, auch damals hatten sie schon auf eine Art „mitzuspielen“ die korrekte Zuschauerposition, den korrekten Blick einzunehmen, die Position der Bewunderung war genau festgeschrieben und wurde unterrichtet. Das Ballett folgte weitgehend den gesellschaftlichen Normen, erst im 19. Jahrhundert begann es die Gesellschaft zu kontrastieren, die Ballerina trat auf Spitze in den Mittelpunkt, ihr technisches Niveau steigerte sich, während das der Männer sankt. Die Männer dienten nur noch als Stützpfeiler der Dame, hatten sie zu unterstützen. Das Rollenbild hatte sich mit dem Spitzentanz geändert, es stand dem gesellschaftlichen diametral gegenüber. Es gab wenige Möglichkeiten für die Tänzer dieser Zeit, viele resignierten und gaben den Tanz auf. Da nun auch die Frauen komplizierte Sprünge und Pirouetten ausführen konnten, da es ihnen nun überhaupt beigebracht wurde, wirkten diese bei den Männern weniger herrschaftlich, überlegen. Der Tänzerberuf wurde als Verweichlichung der Männer angesehen und wird es in vielen gesellschaftlichen Teilen bis heute, Tänzer wurden nicht länger bewundert. Die Männer befanden sich nun im Publikum, betrachteten die Ballerinen, die entweder in die Rolle der Jungfräulichen, Grazilen oder der Furie schlüpfen mussten, sie wurden zu Objekten der Begierde für die männlichen Zuschauer, hatten ihren Rollen zu entsprechen. Im 19. Jahrhundert gab es sogar die Form der Travestie, Tänzerinnen verkleideten sich als Männer und schlüpfen in die männlichen Rollen, teils aus Mangel an Tänzern, teils weil die Tänzer sowieso als unwichtig erachtet wurden. Die Ballerina trug ein luftiges Kostüm, das ihre Technik enthüllte, sie zeigte weitaus mehr Haut als sich das eine ‚anständige‘ Frau

in der Öffentlichkeit sonst erlauben hätte können. Die Frau auf der Bühne des romantischen Balletts entsprach den Wunschgedanken der Männer dieser Zeit. Kritiker wie Theophile Gautier oder Jules Janin sprachen im 19. Jahrhundert von einer ‚natürlichen‘ Geschlechterdifferenz, welche sich auf der Bühne zeige.

Die wenigen Choreographinnen des 19. Jahrhunderts sind heute in Vergessenheit geraten. Obwohl das Ballett lange Zeit als weibliche Kunst angesehen wurde, hatten Frauen hier vor allem zu funktionieren, ein Bild zu wahren.

Im Modern Dance des 20. Jahrhunderts dominierten die Tänzerinnen und Choreographinnen, sie waren nicht mehr nur Objekt, sondern selbst kreativ. Martha Graham bezeichnete den Modern Dance als erste von Frauen geschaffene Kunstform, dies war für sie der größte Unterschied im Vergleich zu anderen Künsten. Antike Dramen wurden oft aus weiblicher Sicht erzählt. Erst der Tänzer und Choreograph Ted Shawn schaffte es eine Männerkompanie mit Modern Dance Repertoire zu gründen, natürlich entsprach diese aber auch vielen Klischees und zeigte den Mann als kräftigen Krieger etc...

Im Ballett gab es mit dem Ballets Russes eine Rollenverschiebung. Die Ballerinen wurden unwichtiger. Diaghilev brachte homosexuelle Tänzer aus seinen privaten Liebschaften an die Spitze. Viele Männerrollen entstanden neben der klassischen Prinzenfigur. Es kam ein androgynes Schönheitsideal auf, welches auch die Frauen zu einer sehr schlanken, unweiblichen Figur zwang, die Spitzentechnik wurde fast vollkommen abgeschafft. machte Michel Fokines „Petrushka“, welches auf Spitze getanzt wurde, machte sich über die Spitzenschuhe und den artifiziellen Charakter des Balletts lustig. Viele Tänzerinnen verließen die Kompanie, da ihre Rollen gering und anspruchslos waren. Tänzerinnen wurden zu Verführerinnen degradiert, Tänzer erschienen dagegen unschuldig. Diese Zurückeroberung des Bühnenraums geschah vor allem mit Vaslav Nijinsky, der wie die Künstler des Modern Dance, seine selbst choreographierten Werke auch tanzte. Das Ballett war die erste Kunst in der Homosexualität öffentlich bekannt wurde. Das Ballett erhielt so schnell seinen noch immerwährenden Ruf, ausschließlich homosexuelle Tänzer zu beschäftigen.

Obwohl George Balanchine immer meinte, das Ballett sei eine Frau, mussten Frauen auch hier nur funktionierende Bühnenobjekte sein, einem Ideal entsprechen. In seinen Stücken rückte die Ballerina aber wieder ins Zentrum.

In den 1970er Jahren, zur Zeit der großen Frauenrechtsbewegungen und des Feminismus, beherrschten vor allem männliche Tänzer, wie Rudolf Nureyev oder Mikhail Baryshnikov die Ballettbühnen.

Eine sehr radikale Ansicht vertrat James Friedman 1980, da für ihn Tänzer ästhetische Objekte seien, keine Personen, wären sie auch geschlechtslos. „By their kinetic nature and aesthetic mode of consciousness dancers are not persons. These aesthetically appreciated images do not bear gender“ Demnach sind die Geschlechterunterschiede der Tanzbühne nicht natürlich gegeben, sondern werden dem ästhetischen Objekt bewusst von einem Künstler, dem Choreographen auferlegt, was natürlich nicht bedeutet, dass diese nicht unbewusst von ihm in einen Tanz eingebaut werden.

Das traditionelle Geschlechterbild blieb im Ballett auch im 20. Jahrhundert noch lange bestehen, veränderte sich langsamer als die Tanztechnik. Dorion Weickmann meint über die zeitgenössischen Ballette und deren Geschlechterbild:

Selbst zeitgenössische Stücke orientieren sich auffällig oft am tradierten Gefälle zwischen den Geschlechtern: Hier die Frauen, schön anzusehen, aber schwach an Herz und Charakter; dort die Männer, vielleicht etwas farblos, doch stets bereit, die helfende Hand zu reichen.⁷⁰

Stereotypisierungen sind auch in ganz aktuellen Inszenierungen nicht weg zu denken, doch muss man dem Zeitgenössischen Ballett auch anerkennen, dass es zumindest versucht offen zu sein, sich neu zu orientieren und es oft auch weitgehend schafft. Die Frauen des Aterballetto sind keineswegs schwach und nur schön anzusehen, ihre Körper sind muskulös, beide Geschlechter können dieselben Bewegungen ausüben, beide können stark oder schwach erscheinen. Trotzdem, beim Aterballetto stehen sich Männer und Frauen in der Gruppe oft gegenüberstehen, ein Unterschied der Geschlechter wird herausgezeichnet, doch Unterschied muss nicht zwingend Wertung bedeuten. Die Männer übernehmen weitgehend die stützende Funktion in den Hebungen. In andern Stilen aktuellen Tanzes sind dagegen diese Stereotype verschwunden. Schon im Postmodern Dance konzentrierten

⁷⁰ Weickmann, 2002, S. 326

sich die Choreographen meist auf den Körper in Bewegung unabhängig von dessen Geschlecht.

Ein weiteres Diktum, das noch vom romantischen Ballett stammt ist das junge Alter der Tänzer, die ihren Beruf bis etwa zum 35. Lebensjahr ausüben können, also um die 20 Jahre. Viele Körper sind dann zerstört, ausgelaugt, verletzt, die fast ausschließlich jungen Mädchenfiguren der klassischen Stücke können nicht von einer älteren Frau dargestellt werden. Vereinzelt, sehr bekannte Tänzer, die beim Publikum viel Zuspruch finden können etwa bis zum 40. Lebensjahr im Ballett arbeiten, die Situation hat sich minimal verbessert. Ausnahmen gibt es immer, wie die Italienerin Carla Fracci, welche mit über 70 immer noch sporadisch auf der Bühne steht. Im Modernen- oder Jazztanz können kleinere Rollen in der Regel bis etwa zum 45. Lebensjahr angenommen werden, auch hier werden aber die Angebote mit zunehmendem Alter immer weniger, die Karriere ist schnell wieder beendet. Einige wenige zeitgenössische Ballettkompanien versuchen heute schon eine Alternative für ältere Tänzer zu bieten, das Nederlands Dans Theater bestand für kurze Zeit zum Beispiel aus 3 Kompanien, aus dem Nederlands Dans Theatre I, der ursprüngliche Kompanie für Tänzer zwischen 22 und 40, dem NDT II, für junge, unerfahrene Tänzer zwischen 17 und 22 und dem NDT III für Tänzer über 40. Der Versuch des NDT III scheiterte, die erst 2006 gegründete Kompanie wurde schon wieder aufgelöst, soll nur noch einzelne Projektarbeiten bekommen, nicht mehr als ständige Kompanie fungieren, angeblich aufgrund finanzieller Knappheit. Das Bild der jungen, ausdauernden, kräftigen, oder extrem zierlichen Tänzer ist im Zeitgenössischen Ballett unverändert. Hier besteht ein großer Unterschied zum Namenlosen Tanz, welcher eher mit unterschiedlichen Typen von Menschen arbeitet. Tänzer sollen im Ballett voll jugendlicher Energie sein, diesem Bild können die über 40 Jährigen einfach nicht mehr entsprechen, der meist vom Training ausgezehrte Körper entspricht nicht mehr dem Ideal des leichten, unangesträngten Tänzers, der technische Höchstleistung zu vollbringen hat ohne sich seine Anstrengung anmerken zu lassen. Gerade darum werden diese gezeichneten Körper aber im Namenlosen Tanz häufig verwendet, diese Körper sind interessant, ehemalige Ballerinen finden teilweise in gehobenem Alter noch Jobs bei zeitgenössischen Stücken. So setzt zum Beispiel Raimund Hoghe für sein „Swan lake, 4 Acts“ eine gealterte Ballerina ein, welche die Ballettbühnen schon lange verlassen musste.

Das Durchschnittsalter der Aterballettötänzer beträgt im Moment 26,5 Jahre durchaus durchschnittlich für eine Ballettkompanie. Gerade 2007 verließen einige „ältere“ Tänzer die Kompanie und es kamen neue, junge hinzu. Auch das Aterballetto behält seine Tänzer höchstens bis zu einem Alter von etwa 38, danach sind sie zu alt für den Job.

Was die Internationalität betrifft ist Aterballetto sehr aufgeschlossen, neben 13 Italienern, gibt es auch noch 4 Franzosen und jeweils einen Brasilianer, eine Japanerin, eine Australierin, eine Kroatianin, und eine Amerikanerin. Internationalität ist im Tanz nichts außergewöhnliches, Tänzer müssen um die ganze Welt reisen um irgendwo einen Job zu bekommen. Im Vergleich zu andern zeitgenössischen Ballettkompanien ist allerdings der Anteil an Tänzern aus dem Heimatland der Kompanie besonders hoch. Dies könnte mit dem Anspruch ein italienisches Ballett zu schaffen zusammenhängen. Mauro Bigonzetti bezeichnete in einem Interview mit Patricia Boccadoro von 2000 die Arbeit mit internationalen Tänzern mit verschiedenem kulturellem Hintergrund als schwierig aber spannend und inspirierend.

Stefania Figliossi, eine der Tänzerinnen, meint in einem Interview, ihr gefalle an der Kompanie, dass sie sich selbst mit einbringen kann. Ihre langjährige Zusammenarbeit von nun etwa 9 Jahren mit dem Aterballetto spricht für ihr Wohlbefinden. Andere verlassen die Kompanie schneller wieder, da der Stil Bigonzettis nicht das ist, was sie als Tänzer erfüllt, sie suchen nach Neuem. So verließ 2005 auch der Tänzer Alexis Oliveira die Kompanie um zum Stuttgarter Ballett zu gehen. Überhaupt fehlt, wie ihm, vielen Tänzern nach einiger Zeit das klassische Repertoire, es zieht sie an ein Opernhaus. Was sie in der Ausbildung gelernt haben, wollen sie wieder ausüben.

Die Beziehung zwischen Tänzer und Choreograph ist beim Aterballetto eher familiär, die Tänzer haben das Recht mitzureden, etwas beizutragen. Der große Zusammenhalt der Kompanie kommt unter anderem davon, dass sie für eine italienische Kompanie ungewöhnlich viel tourt, gerade im Herbst 2007 wieder in Asien. Die Kompanie tanzt so nicht nur zusammen, sondern lebt auch für einen beträchtlichen Teil des Jahres zusammen, das Zusammenspiel, die Vertrautheit hilft auch auf der Bühne. Wenn ein Tänzer geht, ist dies für Bigonzetti schmerzhaft, ein Freund, nicht nur ein Tänzer geht, er hinterlässt eine

Leere, nicht bloß einen Arbeitsplatz. Nach der Spielzeit 2006/07 traf es ihn besonders hart, langjährige Mitglieder verließen die Kompanie, so z.B.: Macha Daudel und Ina Broeckx. Die Kompanie besteht seit Oktober 2007 aus sogar 22 Tänzern, 6 Tänzer traten der Kompanie im September und Oktober 2007 bei, 4 verließen sie. 4 der 6 neuen Tänzer kommen vom Junior Balletto di Toscana. In dieser Schule wurden sie besonders gut auf die Arbeit beim Aterballetto vorbereitet, oft war Mauro Bigonzetti selbst zu Besuch und choreographierte für sie. Das Ensemble wird von der neuen Aterballetto Leiterin Cristina Bozzolini geleitet. Bigonzetti setzte seine Zusammenarbeit mit dem Balletto di Toscana und Bozzolini auch nach Auflösung der eigentlichen Kompanie mit der dortigen Schule und Juniorkompanie fort, nützte die Gelegenheit sich seine Tänzer teils selbst auszubilden. Die vier übernommenen Tänzer stammen auch alle aus demselben Jahrgang, sind daran gewöhnt zusammen zu arbeiten.

Was den Aterballetto Tänzern immer wieder die meisten Schwierigkeiten bereitet, ist die ungewöhnliche Verwendung von Requisiten bei Mauro Bigonzetti. In „WAM“ musste die Tänzerin Béatrice Mille zum Beispiel auf einem Miniaturklavier mit einigen wenigen Tasten eine kurze Melodie spielen. Sie meinte dazu, Tanz sei ihr Metier, egal welcher Stil, ihr Körper sei daran gewöhnt. Die ungewöhnliche motorische Übung des Spielens einer kurzen Melodie auf dem Klavier dagegen bereitete ihr Kopfzerbrechen und lange Übungszeiten.

In dem Stück „Les Noces“ kamen nachgebildete Aluminiumkniebänke vor, viele Tänzer verletzten sich an deren scharfen Kanten. In „Romeo und Julia“ mussten sie lernen sich auf einem Motorradhelm genauso stabil und sicher zu bewegen wie sonst auf ihren bloßen Füßen. Mauro Bigonzetti fordert immer wieder Neues, die Tänzer haben nie ausgelernt. Anders als in anderen Ballettkompanien müssen sie sich immer wieder auf Neue einstellen, ihre Technik den Requisiten/Tanzutensilien anpassen.

VIII. Die Bühnenelemente

VIII.1. Musik

Aterballetto arbeitet mit verschiedensten Arten von Musik, von Klassik bis zu Jimi Hendrix oder Elvis Costello. Bei der Großzahl der Stücke wird klassische Musik von Rossini über Schubert und Bach bis zu Mozart, wobei die Stücke oft nach den Komponisten benannt werden, wie bei „Rossini Cards“ oder „WAM“, dem Mozart Stück. Der Tanz präsentiert den Komponisten, die Choreographie ist nicht nur deren Werk sondern auch seiner Person gewidmet. Musikstile werden innerhalb eines Stückes meist nicht vermischt. Es gibt allerdings auch Experimente, wie das Stück „Pression“ für 4 Tänzer, hier wird Franz Schubert (Der Tod und das Mädchen) mit Helmut Lachmann (Pression) gemischt, diese Aufführung war Teil eines Festivals für neue Musik und sollte dem experimentellen Charakter des Festivals entsprechen. Der Dualismus der Musik wird auch in der Choreographie gezeigt, die Musik ist bestimmendes Element. Eine Vermischung musikalischer Stile ist auch in dem Stück *Mediterranea* zu bemerken, welches Bigonzetti noch vor seiner Zeit beim Aterballetto choreographierte und welches mittlerweile sogar in das Repertoire der Mailänder Scala Einzug gefunden hat. Hier wurde unter anderem Mozart mit Folklore gemischt.

Zu den neu inszenierten Klassikern der Ballettgeschichte wird beim Aterballetto großteils die bekannte Musik verwendet, so zu „Romeo und Julia“ die Musik von Sergei Prokofiev oder zu „Les Noces“ die Musik von Igor Stravinsky, sie wird allerdings immer neu bearbeitet, zerstückelt, neu zusammengesetzt, umgeformt, um den Bedürfnissen Mauro Bigonzettis Choreographie gerecht zu werden. Die Musik muss sich dem Konzept des Choreographen anpassen, um dann wieder das Metrum für die Bewegungen anzugeben. Diese Auswahl der typischen Musik ist Ausdruck dafür, dass Mauro Bigonzetti ein bekanntes Stück zuerst mit der Musik verbindet nicht mit einer bestimmten Choreographie. In „Les Noces“ war für ihn die Musik inspirierend, auf ihr baute er sein Stück auf, die frühere Choreographie ließ er außer acht. Musik ist primäres Identifikationsmittel eines Stückes, wenn Bigonzetti ein bekanntes Stück zur Neuinszenierung wählt, dann wählt er nur eine bekannte Musik und einen Grundgedanken des Inhalts. Die Dramaturgie der

Stücke wird von der Anordnung und Auswahl der Musik bestimmt. Einzelne Szenen hängen meist zusammen, sind einzelne Momente, welche durch die Gesamtheit der Musik verbunden sind. Meist folgt Bigonzetti dem oft selbst bestimmten Muster der Musik, wenn die Musik repetitiv ist, dann ist es auch die Choreographie, auf gleiche Melodie wird meist gleicher Bewegungsablauf gesetzt. Anfang und Ende eines Stückes sind oft ähnlich, verweisen aufeinander, oft wird hier die gleiche Musik wiederholt. Zum Beispiel kann zur selben Musik eine Bewegungssequenz, welche zuvor Solo getanzt wurde vom ganzen Ensemble wiederholt werden, oder eine Bewegung oder Position in einem anderen Körperteil wieder aufgenommen werden.

Mauro Bigonzetti bevorzugt langsame, ruhige Musikstücke, die dann choreographisch unterschiedlich umgesetzt werden. Teils wird auch ganz auf Musik verzichtet, aber nur für einzelne kurze Stellen, nie für ein ganzes Stück. Gerade an diesen Stellen wird dann oft ein perkussives, rhythmisches Stampfen der Tänzer betont, sodass doch wieder eine Art Musik vorhanden ist. Bei dem Stück „Persephassa“ wurde komplett mit Perkussion gearbeitet, ein Trommler stellte die einzige Musikquelle dar.

In den jüngeren Stücken Bigonzettis wird teilweise in verschiedenen Sprachen gesprochen, manchmal in der Sprache des Auftrittslandes. Zu Beginn von „WAM“ muss eine Tänzerin sogar singen, genauso singen Tänzer in „Rossini Cards“, wenn auch nicht gerade perfekt.

Seit 1998 steht Bigonzetti für die Anordnung und Gestaltung der Musik und für die Komposition neuer Stücke, der Komponist und Musiker Bruno Moretti zur Seite. Bruno Moretti studierte bei Nino Rota und schuf selbst Musik für italienische Filme und Fernsehen, außerdem schreibt und dirigiert er Konzerte und Ballettmusik. Bigonzetti und Moretti verbindet eine enge Freundschaft, durch langjährige Zusammenarbeit sind sie ein eingespieltes Team. Moretti komponierte die Musik zu den Stücken „Comoedia“ und „Vespro“ (außerdem z.B. zu „Il Fratelli“ oder „Orma“ für das Stuttgarter Ballett) und hilft die Musik für die Choreographie einzurichten. Manchmal spielt Moretti auch live auf der Bühne Klavier, wie zu Beginn des Stücks „Rossini Cards“. Ansonsten wird oft mit einem Orchester gearbeitet, bei Populärmusik meist mit Musik von der CD, einige Stücke sind auch wahlweise mit Live-Musik oder mit CD aufführbar. Meinige Male kam Live-Gesang zum Einsatz, wie bei dem Stück „Cantata“.

Mihaela Aurora Godeanu ist schon seit 1983 musikalische Assistentin und Ballettpianistin der Kompanie und arbeitet seit dem an allen Stücken mit, sie ist der Kompanie auch bei dem Leitungswechsel 1997 erhalten geblieben.

Bruno Moretti meint in einem Interview, Bigonzetti würde sich nicht gerne von der Musik beherrschen lassen, oft stehen Musik und Tanz in Bezug auf Stimmung, Dynamik und Intensität in einem Gegensatz. Die Musik bestimmt Grundstimmung, Takt und dramaturgischen Aufbau, allerdings nicht spezifische Stimmungen oder Bewegungsintensitäten. In „WAM“ gibt es zum Beispiel Szenen, in welchen die Musik ganz sanft, leise und ruhig erscheint, während die Tänzer kämpferisch brutale, schnelle Bewegungen ausführen ohne natürlich aus dem eigentlichen Grundrhythmus der Musik zu kommen, der trotzdem erkennbar ist. Ebenfalls in „WAM“ gibt es aber auch Szenen in denen der Musik voll und ganz Folge geleistet wird. Dies wird für jede Szene einzeln festgelegt. In „Rossini Cards“ kommt es z.B.: vor, dass die Tänzer schon vor dem letzten, lauten Ton der Musik verschwinden, von der Bühne springen, der Tanz erlebt nicht zur selben Zeit wie die Musik seinen Höhepunkt, die Musik hinkt dem Tanz hinterher. Aus der Verbindung der beiden Intensitäten von Musik und Tanz wird etwas Neues, Drittes, ein Stück Mauro Bigonzettis.

In den Kritiken wird Mauro Bigonzetti trotz seines starken Bezugs zur Musik oft fehlende Musikalität vorgeworfen, er würde die akrobatische, kraftaufwändige und spektakuläre Bewegung über die musikalische Struktur stellen. „Curiously, what the choreographer (now director of the Italian company Aterballetto) seems to lack is musicality [...]“⁷¹ Mauro Bigonzettis im Vergleich zum klassischen Ballett freiere Verwendung der Musik wird nicht immer akzeptiert. Gerade die schwierigen Bewegungen können auch dazu führen, dass Tänzer nicht immer genau im Takt tanzen.

VIII.2. Bühnenbild und Kostüm

Für Bühnenbild und Kostüm engagierte das Aterballetto immer wieder verschiedene bekannte Künstler, so zum Beispiel den Videokünstler Fabrizio Plessi bei „Romeo und

⁷¹ Smith.- In: Dance Magazine, 1998

Julia“ oder den bekannten Filmausstatter Maurizio Millenotti (Kostüm z.B. in Federico Fellini Filmen) für die Kostüme von „WAM“. Meist sind diese Bühnenbild und Kostüm sehr einfach, nichts Unnötiges findet Verwendung. Es soll nicht von der Choreographie abgelenkt werden. Erst 2006 mit „Romeo und Julia“ wurde mehr Wert auf diese Faktoren gelegt.

VIII.2.1. Kostüm

Die Kostüme der Kompanie fallen meist sehr klein und einfach aus, eine exhibitionistische Tendenz ist eindeutig zu erkennen, die Tänzer eher nackt als angezogen. Diese Nacktheit soll die Muskulatur und Flexibilität der Tänzer besonders zur Geltung bringen. Im Mittelpunkt steht der Körper des Tänzers, nichts störendes darum herum. Sehr beliebt sind dafür hautfarbene, unterwäscheähnliche Kleidungsstücke (siehe Abb. 7). Die Bewegung soll genau sichtbar sein, die Bewegung selbst soll alles ausdrücken, nicht von einem Kostüm überdeckt oder bestimmt werden.

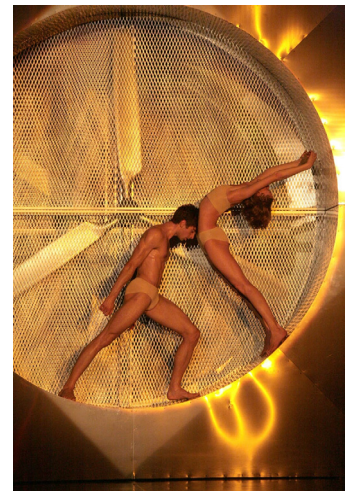


Abbildung 2 (Romeo und Julia)

Jede Kleinstbewegung ist sichtbar, der Körper erzählt, das Kostüm trägt nicht zur Handlung oder zum Verständnis des Stückes bei, anders als bei anderen Balletten, die gerade diese Möglichkeit nutzen um den Charakter einer Figur oder überhaupt eine bekannte Figur identifizierbar zu machen. Diese Identifizierbarkeit ist Mauro Bigonzetti nicht wichtig, oft werden Stücke sowieso zerstückelt, Rollen aufgeteilt, von mehreren Tänzern gleichzeitig dargestellt, wer genau wen oder was darstellt ist unwichtig und nicht erkennbar.

Die Kostüme für „Rossini Cards“ (2004) wurden von Helena Madeiro angefertigt, auch davon sind viele historisch angehauchte Kostüme, sie bedecken bei den weiblichen Tänzern meist nicht einmal die Brust. Nur bei einem Duo zweier Frauen sind am Kostüm durchsichtige Träger befestigt, wohl weil nicht alle Tänzerinnen auch ihre Brust entblößen wollten. Andere tragen sehr ähnliche Kostüme ohne diese Träger, in der Bewegung rutscht das Kostüm oft unter die Brust.

Die Verbindung von historisch anmutendem Kostüm, vor allem als Kleidung für den Oberkörper bei den Frauen und als Bedeckung des Unterkörpers bei den Männern, symbolisiert auch den Tanzstil, die Verbindung von alt und neu, Tradition, welche ganz zeitgenössisch auftritt, ohne ihre Wurzeln aber zu leugnen. Die Beine der Damen sind immer nackt, kurze Röcke bedecken höchstens den Po, darunter die obligatorische hautfarbene Unterhose. Das erste Duo des Abends, von einem Tänzer und einer Tänzerin findet überhaupt fast nackt statt, nur hautfarbene Unterhosen bedecken die beiden Tänzer, eine äußerst sexuelle Atmosphäre haftet dem Duo an. Die Nacktheit wird hier als genützt um Erotik auszudrücken, wenn auch auf subtile Art und Weise.

Neben dem unterwäscheähnlichen Kostüm ist die teilweise getragene Oberkleidung in den meisten Fällen entweder schwarz oder weiß, sehr schlicht, unauffällig, unbedeutend. Teils ist sie historisch inspiriert, aber vereinfacht, weniger Stoff. In „WAM“ trugen die Tänzer, an die Zeit Mozarts angelehnte Kleider, auch sie waren natürlich, um den Tänzern den nötigen Freiraum zu sichern und Bewegung zu verdeutlichen eher minimalistisch, oben eng anliegend und großteils mit den Beinen ganz nackt. In diesem Stück spielt das Kostüm einer Tänzerin eine etwas wichtigere Rolle als üblich. Eine Entwicklung zum Bedeutungsträger Kostüm ist bei Bigonzetti seit 2005 zu erkennen. Nachdem die Tänzerin zu Beginn mit Pianobegleitung gesungen hat, eine Art Gesangssunde, eine Übung, geht sie in die Mitte der Bühne und entledigt sich ihres Rokoko Kleides. Das Ablegen der äußeren Schicht Kleidung symbolisiert das Ablegen der Zwänge, die Befreiung des Geistes, der Phantasie. Nachdem sie dies geschafft hat beginnt sie zu tanzen.

In „Romeo und Julia“ sind alle Tänzerinnen Julia, alle Tänzer Romeo, das Stück wurde auf das für den Choreographen wesentliche vereinfacht, ausgelassen, was mit Tanz alleine sowieso kaum darstellbar wäre. Das Grundkostüm, hautfarbene Unterwäsche ist auch in „Romeo und Julia“ gleich geblieben, allerdings gibt es bei diesem Stück von 2006 eine schon deutlichere Tendenz zu aussagekräftigen Kostüm als elementarem Bestandteil der Handlung und des Verständnisses des Stückes. Die Tänzer tragen Motorradschutzbekleidung, derer sie sich im Stück nach und nach entledigen. Dies soll die Verletzbarkeit der menschlichen Seele symbolisieren, die Tänzer merken nach und nach,

dass sie höchstens ihren Körper, nicht aber ihre Seele vor Schmerz schützen können. Die Schutzkleidung hilft nicht, der Schmerz der Liebenden kann nicht verhindert werden.

VIII.2.2. Bühnenbild

Das Bühnenbild ist meist sehr karg, kaum vorhanden. In „Rossini Cards“ und in „Les Noces“ wird einzig und alleine ein Tisch als solches verwendet, ansonsten bleibt die Bühne komplett leer, man kann sich vollkommen auf die Tänzer konzentrieren. Auch der verwendete Tisch wird in die Choreographie miteinbezogen, ist elementarer Bestandteil und somit nicht ‚nur‘ Bühnenbild oder Dekoration. Alles was auf der Bühne steht dient der Choreographie, nichts Überflüssiges, Unverwendetes ist vorzufinden. Deswegen wird in vielen Stücken ganz auf ein erkennbares Bühnenbild verzichtet, die Bühne bleibt leer, es wird vor schwarzem Hintergrund getanzt. Dies war schon bei George Balanchine so und auch im Modern Dance beliebt, weiterer Vorteil ist hierbei natürlich die Reduktion von Produktionskosten.

Im Stück „Romeo und Julia“ hat sich dies etwas geändert, der Erfolg der Kompanie verändert natürlich auch die Größe und den Aufwand der Stücke. Fabritio Plessi entwarf einen riesigen Ventilator, in dem sich die Tänzer bewegten. Außerdem mussten zwei Tänzer, „Romeo und Julia“, zum Schluss auf einer riesigen geteilten Wand stehen, eine Multimedialafelswand in deren Mitte ein animierter roter Blutfluss fließt. Dem Bühnenbild wird erstmals größerer Raum eingeräumt. Fabritio Plessi ist ein italienischer Künstler und entwarf schon zuvor viele Multimediaobjekte, welche sich mit fließendem Wasser aller Farben beschäftigten. Plessi arbeitete mit Bigonzetti zusammen an der Idee für „Romeo und Julia“, neue Ideen aus anderen Künsten fließen zunehmends in die Aterballetto Produktionen ein. Bigonzetti bleibt trotzdem einer Grundidee treu, alles das sich auf der Bühne befindet muss auch verwendet werden, alles macht Sinn für die Choreographie, steht in Zusammenhang mit den Tänzern.

VIII.3. Requisiten

Requisiten spielen in sehr vielen Stücken des Aterballetto eine große Rolle, sie werden zu allen möglichen Zwecken eingesetzt, teils erschweren oder behindern sie dabei die Bewegungen der Tänzer. So z.B. Motorradhelme in dem Stück „Romeo und Julia“, welche

die Tänzer auf einem Fuß tragen müssen, die eigentliche Funktion des Objektes Motorradhelm wird ausgelöscht, seine Funktion neu definiert. Die Tänzer mussten lernen auf dem Helm die Balance zu finden, die Verletzungsgefahr erhöhte sich dadurch beträchtlich. Die Helme sind eine Art Kostüm mit dem gespielt wird, so befindet sich der Helm nicht immer nur auf dem Fuß, sondern wird auch manchmal abgenommen, zum Beispiel zum Beginn vom Kopf, der Schutz des Körpers wird defunktionalisiert und stellt anders eingesetzt eine Bedrohung, Gefährdung für den Körper dar.

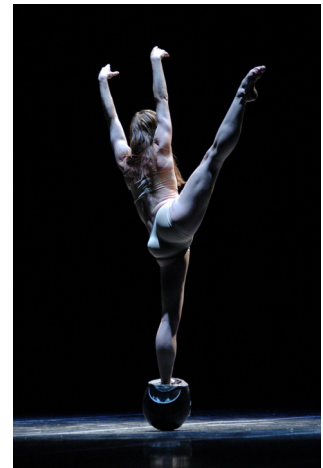


Abbildung 3 ("Romeo und Julia")

Ein weiteres bedeutendes Requisit sind Metallobjekte in „Les Noces“, die sowohl zur perkussiven Rhythmuserzeugung, als auch zum Hindurchwinden, darauf sitzen etc. verwendet werden. Sie wurden von Fabrizio Montecchi als Symbol für christliche Kniebänke entworfen. Sie

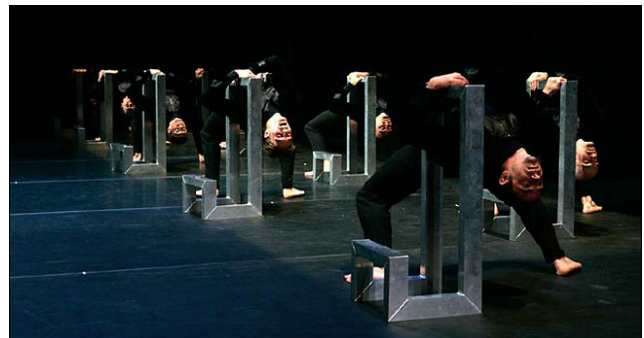


Abbildung 4 (Aluminiumkniebänke in "Les Noces")

unterstützen die religiöse Ebene des Stückes, sind kalte harte Objekte, welche Unterwerfung symbolisieren. Sie werden mit einem Knall auf den Boden geschlagen, hin und hergewippt und verdeutlichen schließlich die Vereinigung des Brautpaares durch ineinander haken. Ihr Ton erzeugt Unbehagen und durch Synchronität unüberwindbare kollektive Macht. Die Metallobjekte stehen für die Einforderung der Einhaltung eines Diktums eines Zwangs.

In „WAM“ musste die Tänzerin Béatrice Mille mit einem Miniklavier Tanzen, es war Mittelpunkt ihrer Bewegung. Mit Händen und Vor allem Füßen bewegte sie es und musste darauf spielen.



Abbildung 5 (Béatrice Mille mit einem Miniklavier in "WAM")

Die Requisiten, oder Tanzutensilien, stellen das

einziges Bühnenelement neben der Choreographie dar, welchem große Beachtung geschenkt wird, welches Teil des Verständnisses und der Handlung eines Stückes ist. Die Objekte sind unverzichtbarer Teil der Choreographien.

VIII.4. Licht

Tanzbeleuchtung ist ein ganz eigenes Gebiet, hier wird meist wenig Wert auf den Gesichtsausdruck gelegt, wichtig ist, dass die Körper gut zur Geltung kommen. Höhen und Tiefen sollen gut zu erkennen sein, die Beleuchtung muss nicht realistisch sein. Übergänge von einer Beleuchtungssituation zur nächsten dürfen nicht abrupt passieren, höchstens, wenn die Tänzer sich gerade nicht auf der Bühne befinden, da dies sie sonst irritieren könnte. Tänzer müssen immer sehen wohin sie gehen, dürfen nicht durch Licht aus der Balance gebracht werden. Meist sind besonders viele Scheinwerfer in verschiedenen Höhen von der Seite, den Gassen auf die Bühne gerichtet die bewegten Körper gut sichtbar zu machen. Außerdem kommt meist viel Licht von oben, die Gesichter werden damit für den Zuschauer uninteressanter, schattiert. Zusätzlich gibt es teilweise Spotlights auf den Solisten.⁷²

Lichtdesign ist das einzige Gebiet in dem Aterballetto eine ständige Kollaboration mit einer Person eingegangen ist, und zwar mit Carlo Cerri. Die Beleuchtung ist meist düster, zeigt tiefe Schatten. Vielfach wird blaues, kaltes Licht verwendet, was eine Atmosphäre von Anonymität, Gefühlskälte und Bedrohung hervorruft. Das blaue Licht kommt meist von den Seiten, schräg von oben. Manchmal kommt dazu kurz als Kontrast gelbes Licht zum Einsatz. Zum Thema blau gab es sogar ein eigenes Stück, „blue“, hier ist die Farbe Ausgangspunkt der Choreographie. „„Blue” stands for all that remains of ethereal today: the air, the sky, the sea.“⁷³ Dieses Stück stammt allerdings nicht von Mauro Bigonzetti, sondern von Eugenio Scigliano, wurde aber exklusiv für Aterballetto choreographiert. Das Lichtdesign von Carlo Cerri setzte natürlich hauptsächlich blaues Licht ein.

Oft werden nur Teile der tanzenden Körper ausgeleuchtet. In vielen Stücken wird ein Spot auf den Solisten verwendet. Beleuchtete Ausschnitte können aber auch rechteckig oder

⁷² Vgl. Briggs, 2003, S.181

⁷³ Blue.- In: www.aterballetto.it

quadratisch sein, sie beschränken die Bewegung der Tänzer, engen sie ein, zwingen innerhalb des Lichtes zu bleiben, denn dieses bewegt sich nicht mit ihnen, teils treten sie bewusst daraus heraus. Nur das Wichtigste wird richtig beleuchtet, Hintergrundhandlungen werden kaum beleuchtet, sind kaum wahrnehmbar. In „WAM“ gibt es eine Szene in welcher nur die Beine der Tänzer beleuchtet sind, sie stehen in einer Reihe tanzen mit historisch anmutenden Schuhen, wiederum wird deren Perkussion genützt. Bigonzetti dirigiert damit den Blick des Zuschauers, gibt vor was wichtig ist und verzichtet auf alles Unnötige. Die Konzentration auf das Wesentliche, der Ausschluss von Ausschmückungen ist auch im Lichtdesign vertreten.

Zu Beginn des Stückes „Omaggio a Bach“ kommt die Beleuchtung ausschließlich von den Tänzern, jeder trägt eine Art kleine Taschenlampe um einen Finger. Es wird mit dem Licht gespielt es wird zum Teil der Choreographie.

„Romeo und Julia“ aus dem Jahr 2006 stellte auch für das Lichtdesign einen Wendepunkt dar, es wurde präsenter, auffälliger, variationsreicher. Rotes Licht wurde eingesetzt. Das Licht betonte die Struktur des Bühnenbildes von Fabritio Plessi, welcher im Bühnenbild selbst viel mit Licht und Farbe arbeitete. Das Licht wird hier teilweise bewusst wahrgenommen, unterstützt nicht mehr nur die allgemeine Stimmung, sondern tritt als eigenes Bühnenelement hervor.

IX.4. Training und Probe

IX.4.1 Balletttraining heute

Ein großes Problem für das Ballett ist die Diskrepanz zwischen Training und Bühne. In den Ballettsälen wird ein Ballett von vor hundert Jahren unterrichtet, während dieses auf der Bühne, außer in den Klassikerinszenierungen nicht mehr gebraucht wird. Die Stundenpläne der Tanzausbildungen weisen zwar Modern Dance oder Folkstanz ebenso auf, wie das klassische Training, bereiten aber keineswegs auf eine zeitgenössische Ballettbühne vor. Fast alle zeitgenössischen Ballettkompanien bieten ein Ausbildungsprogramm an, auch hier erscheint der Aufbau aber wenig revolutionär. Tänzer müssen selbst erproben, wie sie ihre Modern- und Ballettkenntnisse verbinden können, wobei sich viele schwer tun. So hatte das New York City Ballet, das sich fast ausschließlich den Stücken seines Begründers George Balanchine widmet große Probleme mit der Umsetzung einer Choreographie von Mauro Bigonzetti. Die Tänzer wurden nicht auf diese Art von Stücken vorbereitet, mussten erst mit dem Choreographen den neuen Stil erlernen. Dieser Stil ist allerdings nicht einzigartig, sondern wird von verschiedenen zeitgenössischen Choreographen ähnlich verwendet. Saskia Beskow, eine Tänzerin des New York City Ballet meinte in einem Interview über die Arbeit mit Bigonzetti:

It is not easy because there are different movements. I had to relax and let go. I was doing movements that should be easy, but when you have done strictly classical-trained ballet, it is hard to let go and relax. It was very exciting - I might do more of this later on, do more of the modern dancing in my career. It is nice to be able to do it all, classical, modern, bare feet. But it is not easy.⁷⁴

Mittlerweile choreographierte Bigonzetti schon sein drittes Stück für das New York City Ballet, sein Stil hat begeistert. Das neue Stück soll am 23.1.2008 Premiere feiern. Bigonzetti choreographiert hier immer im Rahmen des „Diamond Project“, ein seit 1992 bestehendes Festival des New York City Ballet für neue Choreographie. Das NYCB hat sich für Innovation im Ballett geöffnet, wenn auch hauptsächlich im Rahmen dieses einen Festivals. Selbst ein so traditionsbewusstes Ballett versucht sich zu erneuern, zeitgenössische Tendenzen zuzulassen.

⁷⁴ Beskow, 2003.- In: www.exploredance.com/article.htm?id=1143

Die Situation des veralteten Ballettrainings ist nicht neu, schon bei Diaghilevs Ballets Russes trat dieses Problem auf. Trainiert wurde strikt klassisch, mit 180° Turn out der Beine etc. In den Choreographien hatten die Tänzer aber ganz anderes zu tun, die meisten Choreographen verringerten zum Beispiel das turn out oder arbeiteten ganz parallel. Umso unverständlicher ist das Fehlen eines Reformators des Balletttrainings, obwohl dieses Problem nun seit fast 80 Jahren besteht. Einzelne Versuche, wie Ballett zu Popmusik, zum Beispiel im Performing Center Wien sind dabei kaum hilfreich. Das Balletttraining heute ist ein Relikt aus der Vergangenheit, das mit aktuellen Produktionen kaum mehr etwas gemeinsam hat, selbst die großen Kompanien trainieren nur getrennt klassische und moderne Technik. Kleine Neuerungen, wie z.B.: ein Aufrollen der Wirbelsäule werden eingesetzt, dazu wird das Vokabular des Modernen Tanzes verwendet. Ein Balletttraining bei Esther Balfe, einer Tänzerin der Forsythe Company kann z.B.: auch am Boden und nicht an der Stange beginnen. Diese Neuerungen sind nicht theoretisch begründet, werden je nach Belieben von den Tanzpädagogen eingesetzt. Selbst das Trainingsprogramm des Aterballetto, sowohl das der Kompanie, als auch das eigens für junge Tänzer angebotene, umfasst lediglich getrennt Ballett und Modern Dance, die beiden Stile erscheinen im Unterricht getrennt.

In Italien spielt die Scuola di Balletto di Toscana eine wichtige Rolle für die Etablierung eines zeitgenössischen Ballettstils. Hier choreographierte neben anderen zeitgenössischen Choreographen auch Mauro Bigonzetti, die Schule lädt Choreographen ein um ihre Schüler an den aktuellen Ballettstil der Bühne zu gewöhnen. In Italien gibt es bis heute keine universitäre Tanz oder Tanzwissenschaftliche Ausbildung, auch keine Tanzpädagogik Ausbildung. Es gibt nur einen Lehrstuhl für Tanzgeschichte, den von Eugenia Casini Ropa an der Universität von Bologna. Auffällig ist dabei die auf den Tanz bezogene revolutionäre Stellung der Region Emilia-Romagna. Obwohl immer mehr Studenten Diplomarbeiten und Dissertationen zum Thema Tanz verfassen gibt es kein Tanzwissenschaftliches Studium und nur an einer einzigen Universität überhaupt Lehrveranstaltungen zum Thema.

Ab den 1960er Jahren wurden in Italien einige private Tanzschulen gegründet, die Stundenpläne meist von den international anerkannten Schulen kopiert. Die einzige staatliche Schule für Tanz und Tanzpädagogik ist die Accademia Nazionale di Danza in

Rom⁷⁵. Die Accademia Nazionale di Danza wurde von Jia Ruskaja mit Unterstützung des faschistischen Regimes 1940 gegründet und war die einzige Tanzschule, welche während dieser Zeit tätig sein durfte, hier wurden ‚Hausfrauenkurse‘ abgehalten, zum Zwecke des anständigen Verhaltens und der Beherrschung von Körper und Seele. Ab 1951 wurde hier eine Mischung aus Isodora Duncans und Anna Pavlovas Stil unterrichtet. Lange Zeit durfte nur diese Akademie anerkannte Diplome ausstellen. Den Beruf Tanzpädagoge durfte man in Italien offiziell nur mit dieser Ausbildung ausüben, 1974 wurde dieses Gesetz aufgehoben. Tanzpädagogen, welche ihr Diplom von anderen Institutionen erhalten, werden aber immer noch nicht offiziell als solche eingetragen. Das Monopol der Schule wurde mit zahlreichen neu gegründeten Schulen geschwächt. 2 Organisationen, die Associazione Nazionale Insegnanti Danza und die Associazione Nazionale Liberi Insegnanti Danza kämpfen außerdem seit den 1950er Jahren für die Weiterentwicklung des Berufs des Tanzpädagogen und gegen das Monopol der Accademia.

Die Schüler der Accademia müssen heute zum Abschluss ihrer Ausbildung Diplomarbeiten verfassen, die Accademia ist für ihre Forschungstätigkeit bekannt. 2-mal jährlich wird das wissenschaftliche Magazin „Chorégraphie“ publiziert, außerdem werden Kongresse, Diskussionen, und Kurse veranstaltet.

Sehr wichtig für die italienischen Tänzer sind die Sommerfestivals und Workshops, welche viele internationale Pädagogen und Choreographen ins Land holen, meist sollen diese Festivals aber vor allem Touristen in das Land locken.

Im Vergleich zur italienischen Situation gibt es in Österreich staatliche Tanzpädagogikausbildungen lediglich für Modernen Tanz, Ballettpädagogen haben nicht die Möglichkeit sich auf akademischem Niveau ausbilden zu lassen. Der einzige Kurs für Ballettpädagogen wird seit 1974 von der Gesellschaft für Musiktheater durchgeführt. Die 4-wöchigen Intensivkurse finden jeweils in den Sommerferien in Wolfsegg statt. Gelehrt wird nach der Tradition des Moskauer A. V. Lunatscharskij-Instituts für Theaterkunst (GITIS). Ziel war ursprünglich die Ballettpädagogikausbildung aus Russland nach Europa zu bringen.

Die zweite Möglichkeit ist die ebenfalls private Ausbildung für Tanzpädagogik der Schule PerformDance, welche sich in Linz und seit Oktober 2007 auch in Wien befindet. Hier

⁷⁵ Im Verleich dazu gibt es in Deutschland 8 Tanzhochschulen und 3 staatliche Berufsfachsschulen

kann man das Tanzfach zur Pädagogik frei wählen, was auch bedeutet, dass man nicht spezifisch auf dieses Fach vorbereitet wird. Diese Ausbildung dauert 2 Jahre und findet ebenfalls in Seminarform statt.

Die Ausbildungssituation für Ballettpädagogen ist hier, wie auch im Rest von Europa sehr schlecht, wenn Pädagogik dann nur für Modernen Tanz. Bei dieser Lage ist es kein Wunder, wenn sich die Ballettpädagogik nicht weiterentwickeln kann, nicht auf aktuelle Strömungen der Bühne reagiert werden kann. Die meisten Ballettpädagogen, haben überhaupt keine pädagogische Ausbildung, oder den Wunsch das Training zu reformieren. Teilweise sind sie zum unterrichten gezwungen, da sie für die Bühne zu alt geworden sind. Selbst die angebotene Ausbildung der Gesellschaft für Musiktheater beruft sich auf die längst veralteten Regeln des Moskauer A. V. Lunatscharskij-Instituts für Theaterkunst, versucht nur minimal diese zu erneuern.

Etwas besser ist die Situation in Deutschland und der Schweiz. Die Züricher Hochschule der Künste bietet einen Postgradualen 2 Jährigen Lehrgang für Tanzpädagogik auch für klassischen Tanz an. Ebenfalls in der Schweiz agiert der SBLV (Schweizer Ballettlehrerverband), von ihm wird ein Diplom für Tanzpädagogik für Klassischen Tanz angeboten, jeweils für Unterstufe, Mittelstufe und Vorprofessionellen Unterricht.

In Deutschland veranstaltet das Deutsche Institut für Tanzpädagogik eine Ausbildung zum Ballettpädagogen. Der Tanzplan Deutschland fördert neue innovative Ausbildungskonzepte mit internationalen Kontakten. Beim Tanzkongress Deutschland 2006 wurde erstmals im Zuge des Tanzplans über die Umstrukturierung der Studienpläne an den Tanzhochschulen diskutiert. Hier wurden auch Weiterbildungskurse für Studenten und Dozenten des klassischen Tanzes abgehalten, es sollten verschiedene Sichtweisen auf die Lehrsituation des klassischen Tanzes gezeigt werden. Im Zuge des Bologna-Prozesses sollen die Tanzstudien europaweit vereinheitlicht werden, hierfür arbeitete die ELIA (European League of Institutes for the Arts) ein ‚Turning Template‘ aus, welches als Grundlage für die neuen Studien dienen soll. Der Tanzplan Deutschland unterstützt auch das Projekt Motion Bank zur Analyse von choreographischen Strukturen von William Forsythe. Außerdem ist eine Biennale Tanzausbildung vorgesehen, welche den Austausch und die Weiterentwicklung der Ausbildungen fördern soll.

Unbefriedigend erscheint die Literaturlage, welche sich entweder nur auf die Tanzpädagogik bei Kindern oder für den Modernen Tanz konzentriert. Die Publikationen sind Handbücher für Pädagogen, betrachten die Ballettpädagogik keinesfalls kritisch oder wissenschaftlich. Einige Ballettregelwerke, wie das von Nikolai Tarassow von 1971 inkludieren zwar einen pädagogischen Teil, dokumentieren aber hier lediglich den bekannten Unterrichtsplan, wollen nichts verändern.

„Ich möchte aber noch einmal wiederholen: die tänzerische Grundlage, d.h. ihre „Schule“, muß genauso unveränderlich bleiben wie die Tonleiter in der Musik“⁷⁶ Für Tarassow sind Ballettbewegung gleichzusetzen mit Noten in der Musik. Tarassow betont, dass modernere Ballettmeister, wie Fokine, nur aufgrund dieser Grundlage sich dann in ihrer choreographischen Laufbahn dem Zeitgeist anpassen konnten. Dem möchte ich nicht zustimmen, denn gerade Fokine wollte seine Tänzerkarriere aufgrund der starren Schule fast aufgeben, wollte etwas verändern, tat dies aber für die Pädagogik auch selbst nicht. Das Werk Nikolai Tarassows ist neben dem Agrippina Vaganowas, allerdings immer noch eines der Hauptnachsschlagwerke für Pädagogen und Tänzer. Getrennt wird heute immer noch nach russischer, amerikanischer und englischer Ballettschule, wobei die Unterschiede sehr geringfügig sind, teilweise werden auch noch die ältere französische und italienische Schule gelehrt. Neuerungen sind eventuell in nächster Zeit aus Deutschland zu erwarten.

Kurt Koegel, Tänzer, Choreograph und Tanzwissenschaftler, hat den Versuch gestartet zeitgenössischen Tanz bewegungstechnisch zu analysieren. Für ihn ist das große Problem des Trainings heute, dass die Bewegungsforschung heute kaum vorangetrieben oder gelehrt wird. Ohne eine Analyse der aktuellen Bewegungen kann es auch keine neuen Ansätze zum Unterricht dieser geben.

1993 fand ein Kongress zum Thema „Dance Education in Europe“ statt, hier kam der alte Streit zwischen Ballett und Modernem Tanz von Neuem auf, er beeinflusst die Tanzpädagogik immer noch, hemmt Neuerungen

⁷⁶ Tarassow, 2005, S.18

IX.4.2. Die Fondazione - Probebühne

Die Heimat der Fondazione Nazionale Della Danza ist die Fonderia, eine alte umgebaute Gießerei aus den 30er Jahren. Seit 2004 finden sich hier Büros und Trainingsräume, sowohl für Aterballetto als auch für die Zusatzausbildungen für professionelle Tänzer, außerdem werden die Räume vermietet. Die Renovierung wurde von der Stadt Reggio Emilia und von der Region Emilia-Romagna finanziert, dabei wurde der Charakter des Gebäudes erhalten. Die Fonderia befindet sich mitten in der Altstadt von Reggio Emilia.

Die drei vorhandenen Probesäle sind nach ihren früheren Bestimmungen benannt: Fucina (Schmiede), Fusione (Schmelzung) and Formatura (Ausformung). Fusione ist der Trainingsraum Aterballettos mit einer Größe von 480 m². Hier können außerdem kleine Auftritte mit bis zu 90 Zuschauern stattfinden, es gibt eine Bühne samt Bühnenbeleuchtung,



Abbildung 4 (Saal Fusione)

außerdem eine Zuschauertribüne, welche auch während der Proben meist stehen bleibt und dem Choreographen und seinen Helfern einen Sitzplatz bietet.

Im Hauptgebäude befindet sich der Saal Fusione, eine offene Piazza, der Raum Stecca für Konferenzen und Kongresse und im ersten Stock Büros. Das Hauptgebäude ist über eine Brücke mit zwei Nebengebäuden verbunden in denen sich die Säle Fucina und Formatura befinden. Das Hauptgebäude ist an die 13 Meter hoch und bietet der Kompanie somit einen riesigen Raum zum Training. Die Kompanie trainiert und probt hier immer sofern sie sich in der Stadt befindet.

IX.4.3. Trainingssituation

Giuseppe Calanni und Roberto Zamorano sind Probenleiter, Assistenten und Korrepetitoren der Kompanie. Sie proben mit den Tänzern, wenn Mauro Bigonzetti nicht da ist, versuchen seine Vorgaben umzusetzen, die Tänzer zu unterstützen.

Während der Proben wird die Sprache zwischen Italienisch und Englisch gewechselt, aufgrund der internationalen Tänzer ist die Verständigung oft relativ schwierig. Die Aufgabe von Bigonzettis Assistenten ist es somit auch die verschiedenen Persönlichkeiten und Nationalitäten in Einklang zu bringen, Missverständnisse aufzuklären. Mauro Bigonzetti selbst zeigt bei den Proben vieles am eigenen Körper vor, was die Sprachbarriere weniger problematisch erscheinen lässt. Manchmal wird auch mit Improvisation gearbeitet um auf ein Thema zuzugehen, auf der Bühne wird dagegen kaum improvisiert.

Giuseppe Calanni war selbst Tänzer und schon in Amedeo Amodios Aterballetto, danach wurde er Choreograph, erarbeitete einige Aterballetto Stücke mit anderen Kompanien. Er kehrte 1997, als Mauro Bigonzetti zum künstlerischen Leiter ernannt wurde wieder als Tänzer zum Aterballetto zurück. Schon damals begann er auch als Assistent Bigonzettis und Repetiteur zu arbeiten. Durch seine langjährige Zusammenarbeit mit der Kompanie, kennt er Bigonzettis Stil genau, weiß worauf er in den Proben besonders achten muss. 2002 hörte er auf aktiv zu tanzen und ist nun Maître de Ballet und Maître Repetiteur, leitet Proben und Training auch alleine.

Roberto Zamorano hat ebenfalls eine erfolgreiche Tänzerkarriere hinter sich, tanzte aber nur kurze Zeit beim Aterballetto. Seit 2002 ist auch er Maître de Ballet und Repetiteur.

Unterrichtet wird vor allem Ballett und Modern, die Tänzer müssen sich dem Stil des Choreographen anpassen, auch hier gibt es keine adäquate Trainingsmethode. Trainiert wird ganz klassisch, mit Pianobegleitung.

X. Stücke

Aterballetto produziert im Jahr etwa 5 oder 6 Stücke, davon sind etwa $\frac{3}{4}$ neue Stücke des Chefchoreographen, speziell für die Kompanie geschaffen. 2006 kreierte Mauro Bigonzetti die Stücke: „Absolutely free“, „Romeo and Juliet“, „Apres Midi d’Enfants“ und „Vertigo“ für die Kompanie. Die übrigen 2 Stücke „Chant Pastoral“ und „Saminas“ wurden von Tänzern der Kompanie choreographiert und nur in kleinerem Rahmen gezeigt. Zurzeit befinden sich 52 Stücke im Repertoire der Kompanie, wovon allerdings nur noch etwa 10 regelmäßig gezeigt werden.

Seitdem Bigonzetti das Aterballetto übernommen hat werden ausschließlich zeitgenössische Stücke von ihm selbst oder auch von anderen meist italienischen Choreographen seiner Zeit gezeigt. Die Klassiker des 20. Jahrhunderts, wie Tudor, Ashton, Balanchine, Forsythe, Bejart, Kylián oder van Manen, welche zur Zeit Amedeo Amodios bezeichnend für die Kompanie waren, sind vollkommen verschwunden.

Mit „Les Noces“ stellte sich Mauro Bigonzetti 2002 der großen Herausforderung ein für die Ballettgeschichte extrem bedeutendes Werk neu zu inszenieren, ohne dabei die Originalchoreographie zu beachten.

X.1 Les Noces

„Les Noces“ von Bonislava Nijinsky zeigte 1923 den ersten Versuch das Ballett wirklich zu modernisieren, ohne die bekannte Technik komplett abzulehnen. Bonislava Nijinska schuf ein extrem gesellschaftskritisches Stück, das durch seine vielen späteren Neuinszenierungen, unter anderem von Nijinska selbst, zu einem der bekanntesten Stücke der Ballettgeschichte wurde. Es heute neu zu inszenieren, bedeutet auch sich der Geschichte des Stückes zu Stellen ohne es einfach nachzuahmen. Bigonzetti musste, da das Originalstück viele treue Anhänger besitzt, die gegen jede Umgestaltung rebellieren, besonders überzeugen.

X.1.1 Bonislavas Nijinskas Original

Nijinska begann in einer Zeit für das Ballett Russe zu choreographieren, als das Ballet Suedois dessen Rang stark bedrohte. Sie war die einzige Frau, die je für das Ballets Russes choreographierte und dies wohl auch nur aufgrund ihrer Beziehungen durch ihren Bruder Vaslav Nijinsky. Nijinskas größte Einflüsse kamen von Michel Fokine, Marius Petipa (auch wenn sie seine Pantomimen ablehnte), russischen Volkstänzen und der künstlerische Avantgarde der Zwischenkriegszeit (auch wenn sie Design niemals über die Choreographie stellte). Ihr Stück „Les Noces“ gilt als Meisterwerk der Ballettgeschichte, das diese bedeutend verändert haben soll, teilweise wird in der Theorie sogar von einem ‚vor Les Noces‘ und ‚nach Les Noces‘ gesprochen.

In dem Stück geht es um eine russische Bauernhochzeit. Nijinska verwendete vereinfachte Ballettschritte, allerdings mit neuer Dynamik, Intensität und Rhythmik, teils veränderte sie auch die ganze Bewegung, der Grundstock blieb aber erkennbar. Sie modernisierte die Ballettsprache ohne sie ganz abzulehnen, nahm das bekannte Schrittrepertoire und machte es zu etwas Neuem, Ungewohnten. Einzigartig war ihr Einsatz der Spitzentechnik. „Les Noces“ war das einzige Ballett des Ballets Russes, das alle Tänzerinnen in Spitzenschuhen verlangte, ansonsten wurden diese nur noch sporadisch und nie für das ganze Ensemble eingesetzt. Nijinska zeigte neue Möglichkeiten der Spitzentechnik, nicht einen schwebenden sondern einen erdigen Charakter sollten sie unterstützen. Nijinska verwendete das Geräusch des Aufschlagens der Schuhe auf dem Boden als eine Art hörbaren Rhythmus durch die Tänzer erzeugt. Sie wurde von einigen Seiten für ihr Werk und für den Einsatz der Spitzenschuhe kritisiert, diese wären inadäquat für die Darstellung einer Bauernhochzeit. Nijinska war bekannt für ihre Abstraktionsfähigkeit, sowohl Ballett als auch Folkstanz verwendete sie nie in ihrer bekannten Form, sondern abstrahierte und vereinfachte, um Grundessenzen der Bewegungen zu verdeutlichen. Sie verwendete mit Vorliebe lange Linien der Arme und Beine, auch geometrische, symmetrische oder asymmetrische Muster. Die Narration wurde auf ein Minimum reduziert, keine Details verwendet. Nijinska war der festen Meinung man müsse die Geschichte eines Stückes alleine mit der Choreographie, dem Tanz ausdrücken können, eine ähnliche Auffassung vertritt auch Mauro Bigonzetti. Besonders wichtig war für Nijinska war die Architektur der Körper, das Zusammenspiel. Verschiedene Stile, auch Akrobatik oder Gymnastik fanden in ihren Stücken Verwendung.

Nijinska tanzte, wie auch ihr Bruder, in ihren Stücken selbst mit, sie war sowohl bei ihren Choreographien als auch im eigenen Tanz für ihre Musikalität bekannt, sie ließ sich von der Musik treiben, verlor sich zeitweise in ihr. Auch in „Les Noces“ setzte sie auf komplizierte Rhythmik, die für die Tänzer erst in der Gesamtheit des Stückes logisch wurde, ständig wechselte sie Zählzeiten und arbeitet so den Charakter der Musik genau in die Choreographie ein. Die Musik für „Les Noces“ kam von Igor Stravinsky und wurde ursprünglich für ein 150-köpfiges Orchester geschrieben, für „Les Noces“ in Anpassung an die Musik zu einer russischen Bauernhochzeit wurde dies aber auf 4 Pianos, Perkussion und Sänger reduziert. Ursprünglich war die Musik für eine Choreographie von Vaslav Nijinsky vorgesehen, Diaghilev erhielt sie bereits 1913. Durch Zufall bekam Nijinska das Stück zugeteilt. Stravinskys Musik wechselt ständig die Betonung von Beat zu Off-Beat und ist alleine deswegen für die Tänzer schon schwierig zu interpretieren. Nijinska verlangte außerdem eigene tänzerische Phrasen, die nicht in Einklang mit den musikalischen waren. Getanzt wurde vor allem zu dem Text des Stückes, nicht zur Melodie, oft auch ohne Durchzählen der Schritte.

Nijinska choreographierte sehr genau, wusste was sie von ihren Tänzern wollte, jede kleine Kopfeigung oder Handhaltung war genau von ihr vorgesehen. Sie demonstrierte dies an ihrem eigenen Körper, die Choreographie sollte von Körper auf Körper übernommen werden.

„Les Noces“ zeigt als erstes Ballett eine neue aktiv, denkende Rolle der Frau. Nijinska wird unter anderem von der Feministin Sally Banes als erste Feministin des Balletts bezeichnet. Die Hochzeit in „Les Noces“ ist keineswegs glücklich, vor allem für die Braut nicht, deren düstere, aussichtslose Gedanken dargestellt werden. Die Braut hat ihre eigene Meinung, anders als die der restlichen Charaktere. Wenn das ganze Dorf sich über die Hochzeit freut, sieht die im Hintergrund stehende Braut ganz anders aus, fügt sich ihrem Schicksal.

Nijinska verlangte ausdruckslose Gesichter. Die dargestellte Freude wirkt so umso bizarrer, wenn man in die Gesichter der Tänzer blickt, die nur agieren, nicht fühlen sollen.

„Les Noces“ zeigt Russland in einer Zeit der politischen Unsicherheit, Kommunismus, Religiosität und Unterdrückung. Die Tänzer weisen wenig Individualität auf, die Handlung soll vor allem im Corps de Ballett kollektiv gezeigt werden, Individualität wird unterdrückt. Nijinska strebte auch an, die tänzerische Qualität des Corps zu erhöhen. Nicht

einmal Braut und Bräutigam stehen für Individuen, sie sind Symbole für ein allgemeines Schicksal, dies wird auch schon im Gesangstext durch unterschiedlichen erwähnten Namen des Brautpaares deutlich. Nijinskas Choreographie passt sich dem Text an. Der Gesang ist nach den Geschlechtern aufgeteilt, tanzen die Frauen, hört man eine Frauenstimme, tanzen die Männer, eine Männerstimme, tanzen beide Gruppen singen auch beide Gruppen. Die Männer werden stark dargestellt, die Frauen eher filigran und hochnäsig mit vielen kleinen Trippelbewegungen. Sie leben nebeneinander her nicht miteinander.

Das Stück ist repetitiv besteht nur etwa aus 5 verschiedenen Bewegungsabläufen, die immer wieder minimal variiert werden, ein weiteres Zeichen für Unveränderbarkeit, Schicksal, Alltagstrott. Diese minimalen Variationen machen es den Tänzern besonders schwer. Das Stück wirkt aufgrund der Größe des Ensembles, das dieselben kleinen Gesten synchron immer wieder ausführt.

„Les Noces“ dauert insgesamt 29 Minuten und besteht aus 4 verschiedenen Szenen, Weihung von Braut und Bräutigam, durch deren Freunde, Abreise der Braut und die Hochzeit, die selbst nur ganz unscheinbar, undefinierbar symbolisiert wird. Der stark ritualisierte Charakter des Stückes zeigt Religion zwischen Christentum und alten russischen Bräuchen.

Gleichzeitigkeit der beiden ersten Szenen wird dadurch symbolisiert, dass die dritte Szene mit demselben Bild der Frauen wieder beginnt, mit welchem die erste geendet hatte.

Zum Schluss tanzt im Vordergrund das Volk, auf einer Plattform dahinter, findet die unscheinbare Hochzeit statt danach weist die Mutter der Braut die beiden durch eine Tür, vermutlich zur Hochzeitsnacht. Seile zwischen den Frauen symbolisiert die festgelegte Bestimmung. In der dritten Szene werden der Braut die Seile schließlich um den Kopf gelegt. In der Schlussposition triumphieren die Männer über die Frauen, stehen ganz wörtlich über ihnen.

In „Les Noces“ ist die Geometrie der Körper von besonderer Wichtigkeit, die Anordnung der Tänzer in Pyramiden (Abb.7), aufgereiht oder als Menschenhügel zeigt die Wichtigkeit des Kollektiven, der genau



Abbildung 5 (Pyramide der Frauen 1966)

richtigen Anordnung der einzelnen Körper, für die Funktion des entstehenden Bildes, Nijinskas Architektur. Es gibt keine Soli. Alle sind gleich, alle Männer und auch alle Frauen tragen jeweils die gleichen Kostüme. Männer und Frauen werden in dem Stück separiert, selbst wenn sie zusammen auf der Bühne stehen tanzen sie fast nie zusammen. Bedeutend bei Nijinska ist die Handhaltung, die Finger befinden sich meist in einer lockeren, eingezogenen Zwischenposition, zwischen Faust und gestreckt. Arme sind entweder klassisch oder daran angelehnt, enger aneinander gehalten.

Nijinska lehnte das vorgeschlagene Bühnenbild Nathalie Goncharovas ab, es wäre ihr viel zu auffällig, aufwendig und extravagant, unpassend für eine Bauernhochzeit. Sie war die einzige Choreographin des Ballets Russes, die je ein gemeinschaftlich beschlossenes Design abgelehnt hat und lehnte sich damit auch gegen den Leiter Diaghilev auf. Sie wollte möglichst unscheinbare, einfache Kostüme und Bühnenbild und bekam sie dann auch.

1966 inszenierte Nijinska *Les Noces* noch einmal für das Londoner Royal Ballett, in dessen Repertoire es sich bis heute befindet. Die Authentizität ist aber schon aufgrund sehr langer Pausen des Stückes im Spielplan, von mitunter 10 Jahren, kaum gewährleistet. Wäre Frederick Ashton bei der Ballets Russes Inszenierung nicht so begeistert von dem Stück gewesen, dass er es später als Direktor des Royal Ballett wieder inszeniert haben wollte, dann wäre diese Stück einfach in Vergessenheit geraten. Seine heutige Ausnahmestellung in der Ballettliteratur ist natürlich deswegen relativ zu sehen, schließlich sind viele der damaligen Stücke heute einfach nicht mehr rekonstruierbar. Nijinska arbeitete für „*Les Noces*“ beim Royal Ballet, genau wie beim Original mit 42 Tänzern, 21 Männern und 21 Frauen. James Morgan, ein Autor der Zeitschrift „*Dancing Times*“ meinte 1966 aus Anlass der Royal Ballet Version, „*Les Noces*“ wäre zweifelsohne ein zeitloses Ballett, das in jede Zeit passen würde, es erhalte immer wieder aufs Neue Bedeutung für die jeweilige Zeit. Die Tänzer waren damals nicht begeistert, so erzählt David Drew, Tänzer in der 1966er Inszenierung, Nijinska hätte das Ensemble gequält wie keine andere. Es gab keine geordneten Probenpläne, Tänzer hatten nichts anderes zu tun oder denken, außer Tanzen, es gab keine Pausen. Nijinskas Mann machte Notizen über jeden Fehler, jedes ungehörige Verhalten, wie Lachen im Training. Nijinska war zu dieser Zeit älter und rundlicher

geworden, konnte sich nur noch geringfügig bewegen, außerdem sprach sie kein Englisch, die Verständigung war fast unmöglich. Nur mit kleinen Gesten zeigte sie an, was sie von den Tänzern wollte, diese mussten so lange raten, bis Nijinska zufrieden war. Durch die Sprachbarriere und eine unverständliche Aussage Nijinskas zu einer Position, wurde diese unter der Bezeichnung „Small handbag“ bekannt, ein Werk der Tänzer, die versuchten aus ihrer Ansage irgendetwas Englisch-Klingendes herauszufiltern.

Auch für die Colonel de Basil Company aus New York und für das Teatro della Fenice in Venedig inszenierte Nijinska ihr Werk noch einmal. Die älteste erhältliche Videoaufzeichnung des Stücks ist von 1991, die Aufzeichnung des Royal Ballet von 2001.

X.1.2. Aterballettos Les Noces

Aterballetto verwendet zwar Stravinskys Musik und den Grundgedanken Nijinskas, die Choreographie ist aber vollkommen neu. „Les Noces“ dauert ca. 30 Minuten und wurde von Aterballetto als Teil eines Stravinsky Programms gezeigt, das 2. Stück dieses Programms ist „Petrushka“. Bei verschiedenen Tourneen wurde es mittlerweile auch gemeinsam mit anderen Stücken gezeigt, während Petrushka nicht mehr aufgeführt wird.

Mauro Bigonzetti ging von der Musik nicht von Nijinskas Inszenierung aus, dies wird auch durch das Konzept des Stravinsky Abends deutlich. Trotzdem kam Bigonzetti in seiner Inszenierung der Musik teilweise zu ähnlichen Ergebnissen wie Nijinska. Eine Parallele zu Nijinskas Original ist die Separierung von Männern und Frauen, auch wenn das Ensemble hier nur halb so groß ist. Der ritualistische Charakter der ausgeführten Bewegungen und die Perkussion sind auch vorhanden, zwar nicht in den Füßen aber mit eigens angefertigten Aluminiumobjekten. Die Atmosphäre ist ebenfalls düster und unpersönlich.

Mauro Bigonzetti kannte die Musik zu „Les Noces“ schon seit seiner Kindheit. Sie hat ihn berührt und traurig gestimmt. Grundgedanke bei seinem „Les Noces“ ist, dass die Hochzeit keinen Beginn sondern ein Ende darstellt, also doch ähnlich Nijinskas Idee. Mauro Bigonzetti erwähnt den auch, für Nijinska sehr wichtigen Ritus bei einer Hochzeit, das Starre, Wiederholbare, Unpersönliche. Er spricht auch von einem inneren Ritus, der für ihn noch wichtiger erscheint als der von außen aufgesetzte, die rituelle Veränderung der Gefühls- und Gedankenwelt. Bigonzetti ist allerdings stark auf einen christlichen Ritus

beschränkt, während Nijinska Christentum mit russische Bräuche und Riten verband, sie zeigte die Verbindung von Ost und West, welche sie selbst erlebte auch in der Choreographie. Bei Bigonzetti faltet einer der Tänzer z.B.: immer wieder seine Hände in eine Art Betposition.

Starre, ruckartige Bewegungen, fremdgesteuert wirkende Muster, enge Räume beherrschen die Choreographie. Die Tänzerinnen sind hier, nicht wie bei Nijinska nur Opfer, die sich fügen, sie sind angriffslustig, dominant, stellen sich teilweise demonstrativ auf die Tänzer, unterdrücken sie genauso, wie sie selbst an anderen Stellen der Choreographie eingeengt werden. Das Verhältnis der Geschlechter hat sich im Vergleich zu Nijinska geändert, beide Geschlechter sind streitlustig und kämpferisch, doch beide fügen sich, warum ist bei dieser Konstellation nicht wirklich zu erkennen. Es gibt zahlreiche Soli, einzelne Tänzer werden herausgestellt. Auch wenn sich zu Beginn zwei Fronten, Männer und Frauen, getrennt durch einen Tisch in der Mitte gegenüberstehen, so ist doch die Trennung nicht so offensichtlich und konsequent, wie bei Nijinska. „Les Noces“ ist ein anderes Stück geworden, dass die Musik trotzdem ähnlich düstere Konzepte hervorbringt ist nicht verwunderlich. Ein derart großes Stück wie Les Noces kann aber nicht ganz unbedeutend für eine Neuinszenierung sein, auch wenn Mauro Bigonzetti sich rein auf die musikalische Inspiration, sind doch viele erkennbare Parallelen der Stücke vorhanden.

Für „Les Noces“ wurde 2 Monate lang geprobt, die Tänzer mussten dabei einige Verletzungen wegstecken, denn die Ecken und Kanten der verwendeten Aluminiumkniebänke führten immer wieder zu Verletzungen. Das Blut inspirierte Bigonzetti allerdings besonders, passte in das Konzept der gegenseitigen Unterdrückung, des Geschlechterkampfes. Während die Männer auf einen Tisch in „Les Noces“ springen werden die Frauen ausschließlich von den Männern darauf gehoben. Bewegungstechnisch bleibt ein veraltetes Geschlechterbild bestehen.

Fabrizio Montecchi entwarf für das Stück das Bühnenbild und die Aluminiumobjekte, angelehnt an christliche Kniebänke zur Beichte. Bigonzetti wollte Aluminium als



Abbildung 6 ("Les Noces",
Beginn)

Material, wegen der Leichtigkeit, so kann man die Objekte in der Choreographie verwenden, hochheben und drehen. Gleichzeitig werden die Aluminiumkniebänke als perkussives Element eingesetzt. So wird zweimal im Stück, sitzend auf Aluminiumobjekten, vor und zurückgewippt, es entsteht eine monotone Rhythmik, die den Charakter des Stückes noch unterstützt. Die Alukniebänke in „Les Noces“ symbolisieren später im Stück außerdem die Verbindung von Braut und Bräutigam indem sie ineinander verhakt werden. Eine weitere interessante Eigenschaft des Aluminiums ist seine Reflektion des Scheinwerferlichtes, welche im Stück bewusst eingesetzt wird, um das Publikum zu blenden, die Sicht zu erschweren, vor allem zum Abschluss.

Montecchis Bühnenbild besteht aus einem simplen Tisch, der in der Mitte zwischen Frauen und Männern auf der Bühne steht, auf ihm, um ihn und unter ihm hindurch wird getanzt. Der Tisch steht für eine Schnittstelle zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Heim und Kirche. Einerseits ist er Teil des Alltags eines Familienlebens, zentraler Punkt. In der Kirche ist er Ort der rituellen Handlungen, somit stellt er genau diese Verbindung und gleichzeitige Separierung des Stückes dar, die Verbindung von Alltag und Religion und die Trennung der Geschlechter, die Trennung der Emotion von der vorbestimmten Handlung.

Bigonzetti dreht den Handlungsablauf Nijinskas um, zu Beginn tanzt nicht eine Masse an Frauen sondern ein einzelner Mann, er begibt sich als erstes zur Trennlinie der Geschlechter, dem Tisch. Zu der Musik, die eigentlich für die Frauen bestimmt war und von einer Frau gesungen wird tanzt nun ein Mann, Bigonzetti trennt Musik und Tanz weiter als Nijinska. In der Kritik wird dies oft kritisiert, als unverständlicher Schritt bezeichnet. Dies könnte für das gegenseitige Eindringen der Geschlechter in die Sphäre des anderen stehen.

In Bigonzettis „Les Noces“ kommt die Musik vom Band. Auch bei diesem Stück wurde Mauro Bigonzetti in einigen Kritiken vorgeworfen, wenig musikalisch zu choreographieren. Nun muss man sagen, dass Bigonzettis Version von „Les Noces“ wohl wirklich rhythmisch weniger stark an die Musik gekoppelt ist als Nijinskas, allerdings sind auch Bigonzettis choreographierte Bewegungen für die Tänzer selbst sehr viel anspruchsvoller. Die Schwierigkeit Nijinskas Stück zu tanzen lag in der genauen Abstimmung der Rhythmik der Bewegungen, und in der Erinnerung an kleinste

Variationen, der gleichen Bewegungsmuster. Bigonzettis Stück weist sehr viel schwierigere und umfangreichere Bewegungen auf, was eine derartig genau rhythmisch Abstimmung fast unmöglich macht, außerdem wird die Rhythmik bei Nijinska besonders durch die wiederholte Verwendung kleiner, einfacher Bewegungen so deutlich. Bigonzettis Choreographie ist kaum repetitiv.

Die Kostüme sind nicht besonders kompliziert, allerdings anders als bei Nijinska nicht identisch, wenn auch von weitem kaum unterscheidbar. Alle weisen in etwa dieselbe Länge und Form auf, auch die Frisuren der Frauen sind aber unterschiedlich, wenn auch angelehnt an die hochgesteckten Zöpfe bei Nijinska. Alle Frauen tragen schwarz, bis auf die Braut, welche in dieser Version durch ihr weißes Kleid und ihre Soli hervorgehoben wird. Auch der Bräutigam hebt sich durch sein Kostüm von den übrigen Tänzern ab, wenn auch nicht so stark wie die Braut. Die Kostüme wurden von Lois Swandale und Kristopher Millar entworfen

Auch wenn Bigonzetti hauptsächlich neue Bewegungen kreiert, ist doch in einzelnen Szenen eine Anlehnung und Nijinskas Choreographie zu beobachten, Nijinskas Handhaltung zwischen Faust und gestreckten Fingern, wird einige Male verwendet.

Die Beleuchtung von „Les Noces“ ist oft sehr düster, verbirgt, zeigt Kontraste und Schatten(seiten). Manchmal werden nur Teile der Körper beleuchtet, wie etwa nur die Köpfe, manchmal nur ein Teil des Ensembles, auch wenn sich alle ständig auf der Bühne befinden. Es gibt keine farbige Beleuchtung, nur einen leichten Blaustich, es bleibt grundsätzlich auch beim Licht bei Schwarz-weiß.

Die Hochzeit in diesem „Les Noces“ findet zwar, wie bei Nijinska im hinteren Teil der Bühne statt, steht aber deswegen nicht im Hintergrund der Aufmerksamkeit. Braut und Bräutigam befinden sich auf dem Tisch, hell ausgeleuchtet, tanzen zusammen, während der Rest des Ensembles im Vordergrund, kaum beleuchtet, verharret. Durch die Beleuchtung wird, wie oft bei Bigonzetti, der Blick des Zuschauers dirigiert.

Uraufführung von „Les Noces“ war am 14.6.2002 im Teatro Valli in Reggio Emilia. Seit dem wurde das Stück bei zahlreichen Tourneen auf der ganzen Welt gezeigt. Die Kritik

war dabei immer sehr skeptisch, warf Bigonzetti vor, dass er sich mit dem Stück übernommen hätte.

XI. Schlussbemerkung

In dieser Arbeit wollte ich vor allem die unterschiedlichen möglichen Sichten auf ein Zeitgenössisches Ballett diskutieren. Das Ballett hat sich weiterentwickelt und ist auch heute noch aktuell, verändert sich. Es steht in einer langen Tradition, welche es nicht verleugnet und unterscheidet sich deutlich von anderen Zeitgenössischen Formen des Tanzes, welche sich nicht auf diese Tradition berufen. Die Bewegungsmuster selbst sind im Zeitgenössischen Ballett das wichtigste Kriterium für die Stilbestimmung eines Choreographen.

Wichtig wäre es die Bewegungstechnik und in weiterer Folge die pädagogische Situation des aktuellen Balletts genauer zu untersuchen und diese zu reformieren. Erste Ansätze dazu kommen aus Deutschland

Ballett befindet sich immer noch in einer Zeit des Umbruchs. In St. Petersburg beginnt man gerade erst jetzt die Klassik des Balletts zu überwinden, nach etwa 100 Jahren.

Das Aterballetto stellt ein herausragendes Beispiel für den Stil eines Zeitgenössischen Balletts dar. Mauro Bigonzetti ist gerade dabei seinen eigenen Stil zu finden und sich etwas von den Stilen seiner Großmeister zu lösen, gerade seine Stücke des 21. Jahrhunderts weisen den Weg zu neuen Formen, der Verbindung verschiedener Elemente, Requisite, Bühnenbild und Licht. Diese Elemente dienen dem Tanz, steigern die Kreativität, führen zu neuen Bewegungen, der Körper steht in Verbindung mit einem Objekt. Bigonzettis Stilsuche ist Sinnbild für die Suche nach einem modernen italienischen Ballettstil, welcher heute vor allem in seinen Choreographien zu existieren beginnt und sich, wenn der Bekanntheitsgrad Aterballettos weiter steigt, wohl in den nächsten Jahren etablieren wird. Noch ist italienisches Zeitgenössisches Ballett ein Experiment, unsicher, ein Zukunftsgedanke, Italien steht am Beginn einer Entwicklung.

Nie gab es einen derartigen Stilpluralismus im Tanz wie heute. Genres sind keineswegs mehr klar voneinander zu trennen, gehen nahtlos ineinander über.

Ich möchte diese Arbeit mit einem sehr bezeichnenden Zitat Martha Grahams schließen, welches wohl genau für das Thema dieser Arbeit stehen kann.

„Das klassische Ballett, der moderne Tanz, der orientalische Tanz, der afrikanische Tanz: von allen Arten lässt sich etwas lernen. Die einzige Gefahr besteht darin, so beschränkt zu sein, alle Tanzformen als abgeschlossen zu empfinden.“

- Martha Graham, 1966 (Ballett von heute, S.9)

XII. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Italien Karte.- In: [/www.e-rcps.com/pasta/inf/reg/i/emilia_romagna.gif](http://www.e-rcps.com/pasta/inf/reg/i/emilia_romagna.gif).
Zugriff: 20.9.2007

Abbildung 2: Romeo und Julia.- In:
www.iicamsterdam.esteri.it/IIC_Amsterdam/webform/SchedaEventoAltrove.aspx?id=25&citta=Amsterdam. Zugriff: 13.9.2007

Abbildung 3: Anceschi, Alfredo: Macha Daudel in Romeo and Juliet.- In:
<http://gallery.panorama.it/displayimage.php?pos=-1722>

Abbildung 4: LesNoces.- In: New York Times, 10.11.2005,
<http://graphics8.nytimes.com/images/2005/11/10/arts/10noce.650.jpg>. Zugriff: 20.1.2008

Abbildung 5: Béatrice Mille in WAM. Photo.- In:
www.teatroregioparma.org/parmadanza_2005/aterballetto/aterballetto.htm. Zugriff:
7.10.2007

Abbildung 6: de Pietri, Paola: Photo von dem Saal Fusione.- In:
www.aterballetto.it/index.php?option=content&task=view&id=91&submenuid=6#.
Zugriff:12.9.2007

Abbildung 7: Pyramide der Frauen in „Les Noces“ 1966.- In: www.musicweb-international.com/SandH/2001/May01/stravinskyballet.htm. Zugriff: 7.10.2007

Abbildung 8: „Les Noces“ von Mauro Bigonzetti.- In:
www.ecotopiadance.com/4/repertoire_108.htm. Zugriff: 15.9.2007

XIII. Bibliographie

- Abad-Carles, Ana: Compagnia Aterballetto. 'Les Noces' and 'Cantata' Dated, sexist, and pointless.- In: Ballet-Dance Magazine. Ausgabe Mai 2005. www.ballet-dance.com/200505/articles/Aterballetto20050503.htm. Zugriff: 30.6.07
- Abrams, Robert: An interview with Saskia Beskow, New York City Ballet corps dancer.- In: www.exploredance.com/saskiabeskow4303.html. 2003. Zugriff: 20.9.2007
- Anderson, Jack: Choreography observed.- Iowa City: Univ. of California Press, 1997
- Anderson, Jack: Idealists, Materialists and the thirty-two fouettés, 1975.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.410-419
- Ashton, Frederick: A conversation, 1964.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S.169-173
- ATER (Hg.): Musica e Danza. La Produzione. Lo spettacolo dell'Emilia-Romagna.- ATER: Region Emilia-Romagna, 2003
- ATER.- In: ater.regione.emilia-romagna.it. Zugriff: 20.9.2007
- Au, Susan: Ballet and modern dance.- London: Thames and Hudson, 2002
- Balanchine, George: Work in progress, 1972.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S. 187-192
- Ballet. Bigonzetti style.- In: Dance Magazine. Ausgabe November, 2005. www.thefreelibrary.com/Ballet--Bigonzetti+style-a0138142831. Zugriff: 20.9.2007
- Baxmann, Inge: Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte.- Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, TanzScripte, Band 8, Bielefeld: transcript, 2007, S.217-227
- Beechey, Jason: Die Erfassung es Wesentlichen. Eine persönliche Sicht auf die Geschichte und Rekonstruktion des Tanzes.- Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, TanzScripte, Band 8, Bielefeld: transcript, 2007, S.171-180
- Bisley, Catherine: Aterballetto. Review.- In: The Lumiere Reader. www.lumiere.net.nz/reader/item/412. 2006. Zugriff: 30.9.2007
- Bleidner und Boege: Compagnia Aterballetto tanzt.- In: www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/musik/97983/index.html. Zugriff: 30.9.2007
- Boccador, Patricia: Mauro Bigonzetti and Aterballetto Recreate Shakespeare in Their Own Way.- In: www.culturekiosque.com/dance/inter/rhebigonzetti.htm. 2001. Zugriff: 30.9.2007
- Boccadoro, Patricia: Aterballetto and Mauro Bigonzetti. Interview.- In: www.culturekiosque.com/dance/inter/rhebigon.html. 2000. Zugriff: 30.9.2007
- Borchmeyer, Dieter: Gibt es „deutsche Klassiker“?.- In: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994, S.13-43
- Brandstetter, Gabriele: Tanz.- In: Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler, 2005, S.327-332

- Brendan, McCarthy: Les Noces.- In: www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/jun03/bmc_les_noces.htm. Zugriff: 20.9.2007
- Breutel, Eva: Ballett Romeo und Julia. Auf die Spitze getrieben.- In: MOTORRAD. Ausgabe 20. 2006. www.motorradonline.de/test/bekleidung/ballett-romeo-und-julia.247245.htm. Zugriff: 18.9.2007
- Briggs, Jody: Kinds of lighting. Dance.- In: Encyclopedia of stage lighting, Jefferson (u.a.): McFarland and Company, 2003, S.181
- Brown, Ismene: The wedding party that turns into a battle of the sexes.- In: The Daily Telegraph. Ausgabe. 5.7.2005. www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml;jsessionid=IWKIZSPLOWPCFQFIQMFCFGGAVCBQYIV0?xml=/arts/2005/05/07/btisme.xml. Zugriff: 30.9.2007
- Buccella, Elisa: Aterballetto. Teatro Valli, Reggio Emilia, Italy.- In: Dance Magazine. Ausgabe April, 1998. findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n4_v72/ai_20645527. Zugriff: 5.9.2007.
- Buccella, Maria Elisa: Coppelia. Brancaccio Theatre, Rome, Italy.- Dance Magazine. Ausgabe Februar, 1995. findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n2_v69/ai_16686079. Zugriff: 5.9.2007.
- Buccella, Maria Elisa: Don Giovanni. Teatro Olimpico, Vicenza, Italy.- In: Dance Magazine. Ausgabe Dezember, 1996. findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n12_v70/ai_18905928. Zugriff: 5.9.2007.
- Cadolora, Mario: Associazione de teatri dell'Emilia-Romagna.- Graziella Bertani (Hg.), 2007
- Carter, Alexandra (Hg.): The Routledge Dance Studies Reader.- London: Routledge, 1998
- Catellani, Stefania (Hg.): Aterballetto News. Jänner-März 2007.- Aterballetto Newsletter, 2007
- Catellani, Stefania (Hg.): Aterballetto News. Mai-Juli 2007.- Aterballetto Newsletter, 2007
- Catellani, Stefania (Hg.): Aterballetto News. September-Dezember 2007.- Aterballetto Newsletter, 2007
- Catellani, Stefania (Hg.): Aterballetto Tournen.- Fondazione nazionale della danza, 2006
- Catellani, Stefania (Hg.): Fondazione Nazionale Della Danza. Compagnia Aterballetto.- Fondazione nazionale della danza, 2006
- Catellani, Stefania (Hg.): Mauro Bigonzetti.- Fondazione nazionale della danza, 2006
- Catellani, Stefania (Hg.): Repertoire Aterballetto.- Fondazione nazionale della danza, 2006
- Compagnia Aterballetto tanzt. Les Noces. Regie: Andreas Morell. Stadttheater Fürth: ZDF/3Sat, 2006. Fassung: ZDF, 24.3.2007. 37'.
- Compagnia Aterballetto tanzt. Romeo und Julia. Regie: Andreas Morell. Theater im Pfalzbau Ludwigshafen: ZDF/3Sat, 2006. Fassung: ZDF, 25.11.2006. 101'.
- Compagnia Aterballetto tanzt. Rossini Cards. Regie: Andreas Morell. Modena: ZDF/3Sat, 2004. Fassung: ZDF, 15.6.2005. 54'.
- Compagnia Aterballetto tanzt. WAM. Regie: Andreas Morell. Stadttheater Fürth: ZDF/3Sat, 2006. Fassung: ZDF, 9.12.2006. 61'.
- Cohan, Selma Jeanne: Problems of definition, 1982.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.339-353

Cohan, Selma Jeanne (Hg.): Ballo and Balletto.- In: International encyclopedia of dance. Band 1, New York: Oxford University Press, 1998, S.351-353

Cohan, Selma Jeanne (Hg.): Martin, John.- In: International encyclopedia of dance. Band 4, New York: Oxford University Press, 1998, S.272-273

Cohan, Selma Jeanne (Hg.): Italy.- In: International encyclopedia of dance. Band 5, New York: Oxford University Press, 1998, S.540-558

Copeland, Roger (Hg.) und Marshall Cohan (Hg.): Genre and Style.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.225-237

Dahms, Sybille: Tanz.- Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter u.a., 2001

Distefano, Giuseppe: Danza/ "Serata Ariosto" per l'Aterballetto, 20.12. 2007.- In: www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/12/danza-serata-ariosto-per-aterballetto.shtml?uuid=11295b80-aedf-11dc-8731-00000e25108c&type=Libero. Zugriff: 20.1.2008

Diehl, Ingo: Aufbrüche: Neue Wege in der Tanzausbildung.- Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, TanzScripte, Band 8, Bielefeld: transcript, 2007, S.299-306

Diverse: Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Vortragsreihe im Tanzquartier Wien. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Heft 1. 2005.- Wien: Böhlau Verlag, 2005

Dowler, Gerald: Looking into the Wells.- In: Dancing Times. Ausgabe 8, 2003. www.dancing-times.co.uk/dancingtimes200308-1.html. Zugriff: 20.9.2007

Ecotopia Dance Productions (Hg.): Atterballetto - Fondazione Nazionale della Danza.- In: www.ecotopiadance.com/4/index.htm. Zugriff: 30.9.2007

European League of institutes of the arts.- In: www.elia-artschools.org/index. Zugriff: 20.1.2008

Fenlon, Ian: The origins of the seventeenth-century staged ballo.- In: Con che soavità. Studies in italian opera, Song, and dance 1580-1740. Oxford: Clarendon Press, 1995

Fischer, Eva-Elisabeth: Modern versus Klassik.- In: Ballettanz. Ausgabe 4. 2003. S.32-33.

Flynn, Tom: Michel Fokine. Father of modern Ballett.- In: www.yonkershistory.org/fokine.html. Zugriff: 12.7.2007

Fokine, Michel: Letter to „The Times“. July 6th, 1914.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.257-261

Fokine, Michel: The new ballet, 1916.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S.102-108

Foster, Susan Leigh: Choreography & Narrative. Ballet's staging of story and desire.- Bloomington: Indiana University Press, 1996

Friedman, James: Dancer and other aesthetic objects.- San Francisco: Balletmonographs, 1980

Garafola, Lynn: Legacies of twentieth-century dance.- Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

Gilbert, Jenny: Dance. Torsos like tagliatelle? Pecs like pecorino? That's Italian.- In: The Independent on Sunday, Ausgabe 8, Mai, 2005. findarticles.com/p/articles/mi_qn4159/is_20050508/ai_n14618334. Zugriff: 05 Sep. 2007

- Gori, Gabriella: Sulla chiusura del Balletto di Toscana.- In: www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=1385. 2002. Zugriff: 30.9.2007
- Gori, Gabriella: Cristina Bozzolini: una fiorentina al vertice dell' Aterballetto. 10.12.2007.- In: www.teatrionline.com/default.asp?submitted=recensioni&show=1&id=5200. Zugriff: 20.1.2008
- Gradinger, Malve: Tanz und Tradition.-In: Die deutsche Bühne. Formen 9, 2003. www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0903.html. Zugriff: 17.7.2007
- Gruber, Rainer: Der Funke des Fallens. Warum mit Einsteins Aufstieg der moderne Tanz die Gravitation entdeckte.- In: Ballettanz. Ausgabe Februar, 2006. S. 20-21.
- Hahn, Thomas: forever young. Tänze ihr könnt ewig leben.- In: Ballettanz. Ausgabe Juli, 2006. S. 68-71.
- Hälg, Anja: Das Tutu.- In: Ballettanz. Ausgabe Jänner, 2006. S.72-75.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien.-Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002
- Hüster, Wiebke: Bewahren. Zeitlos? Schön wär's! Unsterblich, Unvergänglich, Unverwüstlich: Was ist ein Klassiker?.- In: Ballettanz. Jahrbuch 2007. S.12-15.
- Iwasaki, Scott: Choreographing Carmen.- In: Deseret Morning News. Ausgabe 31, Oktober, 2004. findarticles.com/p/articles/mi_qn4188/is_20041031/ai_n11485825. Zugriff: 5.9.2007.
- Katz, Leslie: Whatever the genre, Elvis Costello makes a song most meaningful.- In: Oakland Tribune. Ausgabe 28, März, 2006. findarticles.com/p/articles/mi_qn4176/is_20060328/ai_n16187927. Zugriff: 5.9.2007.
- Kealiinohomoku, Joann: Am anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance, 1970.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.533-549
- Kirstein, Lincoln: Classical Ballet. Area of the Aerial, 1976.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S. 238-243
- Kirstein, Lincoln: Classic and Romantic Ballet, 1939.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.364-366
- Kisselgoff, Anna: There is nothing „national“ about ballet styles, 1976.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.361-363
- Klein Gabriele: Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird.- In: tanz.de. Johannes Odenthal (Hg.). Berlin: Kulturstiftung des Bundes, 2005, S. 20-27
- Koegel, Kurt: Die Erwägung eines komparativen Ansatzes. Ein Modell zur Klassifizierung von Tanztechniken.- Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz,TanzScripte, Band 8, Bielefeld: transcript, 2007, S. 289-298
- Lehmen, Thomas: Gespräch mit Pirkko Husemann. Wir bauen an einer gemeinsamen Sprache.- Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz,TanzScripte, Band 8, Bielefeld: transcript, 2007, S.281-288
- Lepecki, André: Concept and presence. The contemporary European Dance Scene.- In: Rethinking Dance History. A reader. London und New York: Routledge, 2004, S. 170-181
- Levinson, André: The spirit of the classical dance, 1925.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S.113-117

- Lido, Serge: Ballett von heute.- Berlin: Rembrandt Verlag, 1966
- Liechtenhan, Rudolf: Ballett und Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes.- München: Nymphenburger, 2000
- Liechtenhan, Rudolf: Ballettgeschichte im Überblick. Für Tänzer und ihr Publikum.- Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1990
- Lopuchov, Fedor: Writings on ballet and music.- Madison: Wiss. Verlag Univ. of Wisconsin, 2002
- Mackrell, Judith: Compagnia Aterballetto.- In: The Guardian. Ausgabe 4. Mai, 2005.
arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,11712,1476024,00.html. Zugriff: 30.6.07
- McCarthy, Brendan: Les Noces.- In: Ballet Magazine. July, 2003,
www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/jun03/bmc_les_noces.htm. Zugriff: 9.9.2007
- Merz, Richard: Wie kam der Hund zum Tritt? Und wie das Klassische Ballett zu seinem schlechten Ruf?.- In: Ballettanz. Ausgabe 7. 2001. S.18-21.
- Ministero per i beni e le attività culturali (Hg.) Relazione sull'Utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2004.- In: 194.242.241.200/spettacolo/doc/FUS%202004.pdf. Zugriff: 20.9.2007
- Ministero per i beni e le attività culturali. Dipartimento per lo spettacolo e lo sport (Hg.): Contributi 2007.- In: 194.242.241.200/spettacolo/danza/danza_assegnazioni_2007.htm. Zugriff: 20.9.2007
- Ng, Kevin: Compagnia Aterballetto. 'Les Noces', 'Pression', 'Rossini Cards'.- In: Ballet Magazin. Ausgabe April, 2005. www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/kn_rev_compagnia_aterballetto_0305.htm. Zugriff: 30.9.2007
- Ottolenghi, Vittoria: Amodio, Amedeo.- In: International encyclopedia of dance. Band 1, New York: Oxford University Press, 1998, S.82-83
- Ottolenghi, Vittoria: Aterballetto.- In: International encyclopedia of dance. Band 1, New York: Oxford University Press, 1998, S.196
- Payton, Coleen: Ballet of Transcendence.- In: Ballettanz. Ausgabe April. 2003. S.28-31.
- Payton, Coleen: Ballett of transcendence.- In: Ballettanz. No.4., 2003. S.28-31
- Piermattei, Andrea: Intervista: Mauro Bigonzetti.- In:
http://www.balletto.net/giornale.php?sezione=intervista&articolo=10. 2003 Zugriff: 23.7.2007
- Poesio, Giannandrea: Italian style.- In: The Spectator, Ausgabe 8, Juni, 2002.
findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200206/ai_n9086973. Zugriff: 5.9.2007
- Poesio, Giannandrea: Italy. Cinderella of the arts.- In: Europe dancing, London: Routledge, 2000
- Poletti, Silvia : Bigonzetti on the rise - Italian choreographer Mauro Bigonzetti.- In: Dance Magazine, Ausgabe Mai, 1995. www.thefreelibrary.com/Bigonzetti+on+the+rise-a016885321. Zugriff: 30.9.2007
- Poletti, Silvia: "Dance Mavericks converge in Bologna.- In: Dance Magazine. Ausgabe November 2000.
findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_11_74/ai_67531484. Zugriff: 5.9.2007.
- Poletti, Silvia: Artists Create 'Dream' Team. - Review - dance review.- In: Dance Magazine, Ausgabe Februar, 2001. www.thefreelibrary.com/ARTISTS+CREATE+%60DREAM'+TEAM-a070368589. Zugriff: 30.9.2007

Poletti, Silvia: Aterballetto. Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, Italy.- In: Dance Magazine. Ausgabe Mai, 1996. findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n5_v70/ai_18237489. Zugriff: 5.9.2007

Poletti, Silvia: Italians Celebrate The Work Of Jiri Kylian.- In: Dance Magazine, Ausgabe Mai, 2001. www.thefreelibrary.com/ITALIANS+CELEBRATE+THE+WORK+OF+JIRI+KYLIAN-a074293874. Zugriff: 30.9.2007

Poletti, Silvia: Mauro Bigonzetti. Italy's New Maestro of Dance.- In: Dance Magazine, Ausgabe Februar, 1999. www.thefreelibrary.com/MAURO+BIGONZETTI%3a+Italy's+New+Maestro+of+Dance-a053663451. Zugriff: 30.9.2007

Postuwka, Gabriele: Moderner Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen.- Schorndorf: Karl Hofmann Verlag, 1999

Rata, Maria: What's next? Ist his a dance city? Yes and it is a city on the edge of the Post-Soviet Era.- In: Ballettanz. Ausgabe Juni, 2006. S. 12-15.

Regitz, Hartmut: Carla Fracci. Crankos Muse.- In: Ballett international- Tanz aktuell. No. 2. 1999, S.28-31

Regitz, Hartmut: Die klassische Zukunft. Die Ballettszene in Deutschland ist so vielfältig wie nie.- In: tanz.de. Johannes Odenthal (Hg.). Berlin: Kulturstiftung des Bundes, 2005, S. 48-53.

Regitz, Hartmut: Tiefe Schatten. Drei Italiener in Berlin.- In: Ballett international Tanz aktuell. Ausgabe 4. 1998

Reynolds, Nancy und Malcolm McCormick: No fixed points. Dance in the twentieth century.- New Haven und London: Yale University Press, 2003

Rosella, Andrea: Amedeo Amodio.- In: www.balletto.net/giornale.php?articolo=463, 2005, Zugriff: 11.9.2007

Robbins, Jerome: Dance at a gathering, 1969.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S. 179-186

Schiavoni, Massimo: Bigonzetti-Plessi. All Standing.- In: www.digicult.it/digimag/article.asp?id=746. Zugriff: 20.9.2007

Schmidt, Jochen: Ramschladen oder Feinkosttheke? Große Ballettkompanien ohne stilbildende Choreographen entwickeln sich mehr und mehr zu Warenhäusern des Tanzes.- In: Ballettanz. Ausgabe 6. 2000. S.24-31.

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band.- Berlin: Henschel, 2002

Schmidt, Stefen A.: Tanz den Kontrapunkt.- In: Ballettanz. Ausgabe Oktober, 2006, S. 12-17

Sigmund, Gerald: Der Forsythe-Komplex. Ballett als System zum Verarbeiten von Information.- In: tanz.de. Johannes Odenthal (Hg.). Berlin: Kulturstiftung des Bundes, 2005, S. 54-61

Simonari, Rosella: Aterballetto. 'WAM', 'Après midi d'enfants', 'Cantata'. Mozart, Love and the 'Colours' of the South of Italy.- In: Ballet-Dance Magazine. Ausgabe April, 2006. www.ballet-dance.com/200604/articles/Aterballetto20060223.html. Zugriff: 30.6.07

Smith, Amanda: Mediterranea. Joyce Theater, New York, New York.- In: Dance Magazine, Ausgabe Juli, 1998. www.thefreelibrary.com/Mediterranea-a020933350. Zugriff: 30.9.2007

Strokes, Adrien: The classical ballet, 1935.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.244-254

Tanz ist der Spiegel der Seele. Compagnia Aterballetto. Regie: Andreas Morell. Reggio Emilia: Lavafilm, 2005. Fassung: ZDF, 9.7.2005. 50'.

Tanz, Musik und Schauspiel. Kultur in der Emilia-Romagna.- In:

www.culturadeuropa.it/accessibile/deu/danza.html

Tanz-Zentrum Aterballetto.- In: www.culturadeuropa.it/accessibile/deu/ita_compact/danza.html. Zugriff: 30.9.2007

Tarrasow, Nikolai: Klassischer Tanz. Die Schule des Tänzers, 1971 (Orig.).- Berlin: Henschel, 2005

The Firebird and Les Noces. London. Royal Opera House, 2001, 145'. Fassung: DVD. BBC/Opus Arte, 2001

Traiger, Lisa: A Fine Italian Import.- Special to The Washington Post. 4. 11, 2005.

www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/03/AR2005110300728.html. Zugriff: 30.6.07

Trombett, Sergio: Mit dem Plüschbär zum Ruhm. Die neue Generation der jungen Tänzer Italiens ist auf der ganzen Welt zu Haus.- In: Ballett international- Tanz aktuell. No. 2. 1999, S.38-40

Tudor, Antony: Talk about new ballets, 1966.- In: Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present, New York: Harper & Row, 1974, S. 174-178

Vaccarino, Elisa: Beautiful Muscles. Romeo and Juliet.- In: Ballettanz. Ausgabe Oktober, 2006. S. 36.

Vaccarino, Elisa: Die jungen Choreographen- Generation.- In: Ballett international- Tanz aktuell. No. 2. 1999, S.34-35

Vaccarino, Elisa: I fratelli – Die Brüder. Mauro Bigonzetti.- In: BAletttanz. Ausgabe Dezember. 2006. S.32.

Vaccarino, Elisa: In der inneren Hölle. Die „Comoedia“ beim Aterballetto.- In: Ballett international Tanz aktuell. Ausgabe 3. 1998. S. 51.

Vaccarino, Elisa: Kennen Sie eigentlich italienischen Tanz? Nein? Schade. Aber auch kein Wunder.- In: Ballettanz Nr. 7, 1999. S.26-28

Vallone, Patrizia: Aterballetto at the Museum of Musical Instruments in Rome.- In:

criticaldance.com/reviews/2002/Aterballetto_020725.html 2002. Zugriff: 30.6.07

Vollmer, Horst: Erneuerung heißt Leben heißt Veränderung. Eine Polemik.- In BallettTanz. Nr. 2. 1999. S. 22-23.

Voliensky, A. K.: The vertical. The fundamental principle of classical dance, 1925.- In: What is dance?, New York: Oxford university press, 1983, S.255-256

Weickmann, Dorion: Das Ballett des Adels entsprach der Rhetorik seiner Herrschaft. Es wollte göttlich sein.- In: Ballettanz. Ausgabe Juni. 2007. S. 10-15.

Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870). Reihe: Geschichte und Geschlechter. Band 39.- Frankfurt und New York: Campus Verlag, 2002

Weiss, Deborah: Aterballetto. Les Noces/Cantata. Sadler's Wells.- In: Dance Europe. Ausgabe Juni, 2005. S.57-58

Weseman, Arnd: fusion statt Fusion. Editoriol.- In: Balletttanz. No.4., 2003. S.5

Wesemann, Arndt: Die Wiederkehr der Emotion.- In: Ballettanz. Ausgabe Juni. 2007. S.20-21.

Abstract

Zeitgenössisches Ballett ist nichts Selbstverständliches. Zeitgenössisches, italienisches Ballett schien bis in die 1990er Jahre noch viel unwahrscheinlicher.

In der Diplomarbeit beschäftige ich mich mit der grundlegenden Frage: Kann überhaupt ein Zeitgenössisches Ballett existieren? Welche Faktoren sind hierfür entscheidend? Bedeutend ist die dem Ballett als Tanzgenre zugrunde liegende Terminologie, die scheinbar natürliche und unreflektierte Bezeichnung des Balletts als etwas Klassisches, als klassisches Ballett.

Die verwirrende Begrifflichkeit und der aktuelle Bühnentanz stehen sich konträr gegenüber, denn längst haben Choreographen wie William Forsythe, Jiří Kylián oder Hans van Manen das Ballett revolutioniert und auf der Tradition aufbauend das Ballett erweitert und modernisiert. Die Literatur passt sich der Praxis nur langsam an, es entstanden Begriffe wie Crossover Ballet, Postklassischer Tanz oder Semiballetic Style, welche auf verschiedene Weise und mit verschiedenen Konnotationen versuchten diese Modernisierung zu beschreiben.

Italien ist das Mutterland des Balletts, hier begann es sich während der Zeit der Renaissance an verschiedenen Höfen zu entwickeln. Im 21. Jahrhundert ist italienisches Ballett alles andere als populär, es gibt nur wenige Kompanien, die sich meist darauf beschränken klassische Stücke nachzutanzten. Es gibt aber eine italienische Kompanie, welche für das aktuelle Ballett eine große Rolle spielt. Aterballetto kommt aus der italienischen Stadt Reggio Emilia und wurde vor allem durch den Choreographen Mauro Bigonzetti zu einer neuen Größe der internationalen Ballettszene.

Ich untersuche den Zusammenhang zwischen Italien als Mutterland und gleichzeitig heute unpopulärem Ballettland und dem Versuch ein zeitgenössisches, aktuelles Ballett zu kreieren anhand der Kompanie Aterballetto. Wie geht diese Kompanie mit ihrer Herkunft um und wie versucht sie das Ballett zu aktualisieren?

Curriculum Vitae

Ausbildung

1992-2004: Volksschule Attnang-Puchheim und Bundesgymnasium Vöcklabruck. Matura im Juni 2004

2004-2008: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

2005-2007: Tanzausbildung im Studio Halfstreet 7, Wien

2005-2008: Tanzpädagogik Ausbildung im Studio PerformDance, Linz

Arbeit

Jänner 2005 - Februar 2006: Mitglied verschiedener Tanzgruppen; Tanz und Choreographie

Mai 2005-Juni 2005: Regiehospitantz bei der Produktion "Freestyle" (Regie: Peter Fuxx) für das Schauspielhaus Wien; Tänzerin bei "Freestyle"

Seit Juli 2007: Mitglied der Feuer- und UV- Showgruppe „Shining Shadows“

Oktober 2007 – März 2008: Sales Promotion für den Mobilfunkanbieter Drei.

Seit Jänner 2008: Statisterie bei der Produktion „Das Land des Lächelns“ (Regie: Beverly Blankenship) für die Volksoper Wien

Seit Juli 2008: Produktionshospitantz bei der Produktion „Weiberaufstand“ (Regie: Thomas Thalhammer) (Vorstellungen in der Arena Lindabrunn)

Seit September 2008: Platzanweiserin beim Cirque du Soleil

Seit September 2008: Tanzpädagogin für den „Kiddydanceclub“

Seit Oktober 2008: Tanzpädagogin im Kindergarten Maxi