

Compania
Nacional
de Danza Madrid



THEATER
IMPFALZBAU
LUDWIGSHAFEN

DUENDE

Kennzeichnend für die Arbeitsmethode Nacho Duato ist, daß er niemals mit vorgefaßten Ideen an die tänzerische Umsetzung von Musik herangeht; seine »Ideenschöpfung« für eine Choreographie ist vielmehr immer von der Musik bestimmt. Möglicherweise trifft das auf Duende stärker zu als auf alles andere, da die Musik die einzige Inspirationsquelle für dieses Ballett war. Schon früh verliebte sich Duato in die Musik Debussys, insbesondere in die Art des Komponisten, in der er der Natur mit seiner Musik Ausdruck verleiht. Wenn er dessen Musik hört, visualisiert Duato Schatten und Formen, keine Menschen, Beziehungen oder Ereignisse. Darum begreift er seine Funktion bei der Choreographie von Duende beinahe als die eines Bildhauers: ein Körper, eine Bewegung, die auf die Melodie hören.

Literarisch spielt Duende auf Elfen und Feen an, und zwar auf solche, die das verstreute Spielzeug von Kindern nachts aufräumen; dadurch impliziert es auch den negativen Wink im Hinblick auf Spitzbuben und ungezogene Kinder. In seiner allgemeinen Bedeutung wird das Adjektiv duende auf Persönlichkeiten bezogen, die einen gewissen Zauber und großen Charme ausstrahlen und dementsprechend fast eine magische Anziehungskraft auf andere ausüben. In Andalusien sagt man, daß der Flamenco duende hat, was nur sehr schwer in eine andere Sprache übersetzt werden kann. Der Flamenco trägt die Spuren eines Zaubers, könnte man sagen, ähnlich wie schwarze Musik »Seele« hat.



»Die Musik beginnt da, wo das Wort unfähig ist, auszudrücken; Musik wird für das Unausprechliche geschrieben; ich möchte sie wirken lassen, als ob sie aus dem Schatten herausträte und von Zeit zu Zeit wieder dahin zurückkehrte; ich möchte sie immer diskret auftreten lassen.

Ich wünschte für die Musik eine Freiheit, die ihr vielleicht mehr als irgendeiner anderen gemäß ist, da sie nicht auf eine mehr oder minder genaue Nachahmung der Natur beschränkt ist, sondern auf die geheimnisvollen Beziehungen zwischen der Natur und der Phantasie.«

Claude Debussy

Debussys Zauberklänge

Wenn ihn ein anderer, und diesmal höchst 'un-naiver', russischer Neuerer auch nicht »beeinflusst« hat, so teilte doch Debussy aus den gleichen Gründen, die ihn auch mit den Symbolisten und den l'art-pour-l'art-Ästhetikern in Einklang brachten, Sergej Diaghilews Genie und Geschmack in der Kunst, das Barocke mit dem Fernliegenden und das Abenteuerliche mit dem Ornamentalen zu mischen. Die gleichen andalusischen oder nah- und fernöstlichen Tausend-und-eine-Nacht-Phantasien, die den Stil und den Zauber von Diaghilews Russischem Ballett bestimmten, sind auch in Debussys Partituren zu entdecken. Schon seit 1889, als Debussy auf der Pariser Weltausstellung javanische Musik hörte, begann er, das Exotische in seine Musik einzuführen, und zwar nicht als gelegentliches Maskenballkostüm, sondern als ein organisches Element zwischen Haut und Knochen dieser Musik. Und Diaghilews Träume wiederum finden ihre Erfüllung in jenen »Choreographien ohne Tänzer« wie Debussys venezianische »Masques« und andalusische »Ibéria«. Und nicht zuletzt wurde Diaghilews Barock in »Le martyre de Saint-Sébastien«, diesem außergewöhnlichen und noch heute kaum entschlüsselten Meisterwerk, auf Höhen geführt, die ein Diaghilew wohl kaum je geahnt haben dürfte.

COMING TOGETHER

Die rasante Wiederholung musikalischer Strukturen und rezipierter Texte aus Frederic Rzewskis wilder Komposition schafft mit Begleitung und Kontrapunkt ein abstraktes Werk. Nacho Duatos, das uns als Kontrast zu einer traumhaften Atmosphäre mit aufbrausender Kraft und übersprudelnder Lebhaftigkeit dem Wahnsinn von Ekstase und Raserei näherbringt. Beide Phänomene erscheinen wahlweise abwechselnd oder auch gleichzeitig, so wie sich auch die Rhythmen und Empfindungen einstellen, die sich in einer großen Stadt entwickeln.

Dieser ganz offensichtlich zeitgenössische Stil hat zur Folge, daß der Zuschauer dazu gebracht wird, seine Aufmerksamkeit auf die zahlreichen Wechsel des choreographischen Schaffensprozesses zu richten, ebenso wie auf das System und die Struktur der Schritte, und nicht wie sonst üblich auf die beschreibenden und erzählenden Elemente.

Frederic Rzewskis Stücke »Coming Together« und »Attica«, die beide für Sprecher, tiefe Instrumente und Instrumentalensemble geschrieben sind und beliebig in zwei voneinander unabhängigen Teilen aufgeführt werden können, sind von entscheidender Bedeutung in der Geschichte repetitiver Musik, und zwar nicht nur wegen des offenkundigen Einflusses auf spätere Stücke. Die Techniken der Wiederholung und Strukturierung enden darin nicht in sich selbst, sondern rufen durch die stark emotional gefärbte Musiksprache in einer stimmigen, dramatischen Welt neue Bedeutungen hervor. Wie Rzewskis andere Wer-

ke greift »Coming Together« auf die Mittel der Improvisation und Wiederholung zurück, es ist aber darüber hinaus auch ein engagiertes Werk sowohl in sozialer als auch in politischer Hinsicht. Rzewski ist es gelungen, die politische und ideologische Bedeutung des Textes und die musikalische Struktur zu verbinden und mittels einer originalen, »minimalen« Idee zu einem homogenen Ganzen zusammenzufügen.

Die acht Sätze aus einem Brief von Sam Melville (eines politischen Gefangenen, der 1971 während eines Aufstands im Staatsgefängnis »Attica« von New York ums Leben kam) werden zunächst in aufeinander aufbauenden, später dann in rückblickenden Sequenzen erzählt. Der Titel des Stückes bezieht sich auf einen Satz aus dem Brief und auf die Technik musikalischer Improvisation.



RASSEMBLEMENT

In diesem Stück setzt sich Duato auf mitreißend und kraftvolle Weise mit Haiti und der Musik Toto Bissainthes auseinander. Sein frischer, klarer Stil ist mit dem Jordi Tancats vergleichbar.

Es beginnt ruhig mit vier Paaren in grauer Arbeitskleidung und endet in einem faszinierenden Finish, in dem das Wort »liberté« (Freiheit) beschwörend im Refrain des Songs wiederholt wird.

Rassemblement wird durch die befreiende Kraft der Musik und des Tanzes zu einem mitreißenden Appell für die Menschenrechte. Die Songs sind meist Sklavenlieder aus dem Voodoo-Kult. Sie erzählen vom täglichen Leben der Sklaven und ihrer Sehnsucht nach Afrika - als dem mythischen Land der Freiheit. Widerstand und Verweigerung kommen in ihnen zum Ausdruck: Widerstand gegen den Kolonialismus, Verweigerung gegenüber dessen Politik, Religion, Kultur und Sprache.

Ihr neues Bewußtsein hat einen Zusammenhalt zwischen den Sklaven in der neuen Welt geschaffen, der es ihnen ermöglichte, ihre Unabhängigkeit zu erlangen. Sie wurden revolutionäre Bauern, freie Bauern. Doch aus den freien Bauern wurden wieder unterwürfige Bauern. In der Geschichte Haitis haben sich die Gesichter der Herren ständig verändert. Ihr gegenwärtiges Gesicht ist getarnt durch das Make-up des Tourismus. Dahinter jedoch verbergen sich Armut, Ausbeutung und Gewalt. Man kann erkennen, daß das Netzwerk wirtschaftlicher Interessen unter dem Deckmantel von Hilfsaktionen kultureller und religiö-

ser Organisationen das Bindeglied zwischen gegenwärtigen Machtstrukturen und Imperialismus sind. Das Kapital hat in Haiti die Bedeutung des Voodoo verändert. Zuerst kam der Ethnograph, dann der Tourist, für dessen freudige Erregung beim Genuß des Exotischen die Folklore geschaffen wurde. Voodoo, der den armen, ausgebeuteten Landarbeitern eine Möglichkeit bot, in ihr unerträgliches tägliches Leben ihre afrikanische Herkunft einfließen zu lassen, wurde zu einer »Religion« und damit zu einem Instrument der Macht.

Das »Voodoo-Phänomen« läßt sich nicht einfach frisch und frei besingen. Die Schönheit der Songs ist auch nicht dazu da, sich genüsslich daran anzulehnen; unser Werk führt uns in eine andere Richtung, hin zu einer anderen Art von Authentizität. Die Geburt des Voodoo in einem Exilland, die erste gemeinsame Sprache von Sklaven unterschiedlicher ethnischer Abstammung war ein lebendiger, kreativer Moment, eine kulturelle Vereinigung, das die Welt umwandeln sollte: eine Grenzöffnung. Das ist der Moment, den wir besingen. Indem wir die traditionelle Musik Haitis verwenden, treffen wir auf andere musikalische Formen, die einen Weg hin zu zeitgenössischer Musik eröffnen, die keine Grenzen kennt.





Am Nerv unserer Zeit

Für die Ohren, Nerven,
die Intelligenz und den
Instinkt unserer Zeit er-
zeugt, scheint Avant-
garde-Musik eine zwie-
fache Wurzel, einen
doppelten Boden und

einen geteilten Sinn zu haben. Ganz offensichtlich zeigt sie ihre Freude an komplexen Regeln und «Strukturprinzipien» - nie zuvor haben Komponisten sich so ausführlich in Gebrauchsanweisungen ihrer Partituren über ihre Technik geäußert - und ist dann zunächst ein den Ausführenden vorgeschlagenes Spiel, bei dessen Spielregeln es sich darum handelt, die Formeln des Komponisten zu entziffern und auszudeuten und das Ergebnis solcher Bemühungen dann einer wenigstens oberflächlich in die Geheimnisse des Spiels eingeweihten Hörschaft darzubieten. Xenakis - und nicht er allein - hat sogar musikalische Streitspiele ausgedacht, für zwei Dirigenten an der Spitze zweier Orchester, zum Beispiel «Stratégie» (1962). Woraus sich erklärt, warum trotz aller Mannigfaltigkeit der Klänge die Avantgarde-Musik sich oft als monochrom im Ausdruck erweist. Schachpartien gestalten sich ebenfalls sehr verschieden und sind trotzdem immer von der gleichen Art.

Avantgarde-Musik ist jedoch nicht nur das Ergebnis raffinierter Spielregeln, die der Homo ludens, wie der holländische Geschichtsphilosoph Huizinga ihn genannt hat, erfindet und befolgt. Sie ist in ganz entscheidender Weise auch die Beschäftigung des Homo turbatus, des verwirrten, angsterfüllten Menschen unserer Zeit. In diesem Sinn ist diese Musik mit Geräuschen versetzt und, um harmlose Ohren zu verführen, mit einem schattenhaften Rest «natürlicher» Musik. Avantgarde-Komponisten verstehen sich darauf, mit musikalischen Zauberkraften oder, prosaischer ausgedrückt, mit musikalischen Drogen umzugehen. Die halbvergessene primitive, magische Macht der Gongs und Trommeln, der immer etwas unheimliche Bann, in den die Klangfiguren und die Riten und Regeln des Spiels bei Boucourechlieu oder dem Spanier Luís de Pablo umschlagen, die hypnotische Wirkung langer monochromer Klangstrecken kommen da zur Entfaltung. Die Notwendigkeit, eine solche Entfesselung halbdunkler Gewalten in strengem mathematischen oder sonstigem Zwang zu halten, zeugt vom Ernst des Unternehmens, aber auch von seinen Gefahren. Denn bei genauem Hinhören klingt es immer wieder, als stünde der Taumel der Figuren im Begriff, die Ketten seiner Darstellung zu sprengen, als wäre der Caliban des Klangs gerade dabei, dem Ariel der Musik den Hals umzudrehen.

Frederick Goldbeck



Samstag, 23.10.93, 19 Uhr, BR 1
Sonntag, 24.10.93, 19 Uhr, BR 2

COMPANIA NACIONAL DE DANZA MADRID

DUENDE

Uraufführung für das Nederlands Dans Theater im AT&T Danstheater Den Hague am 21.11.1991 • Premiere für die Compania Nacional de Danza im Teatro de la Zarzuela Madrid am 11.12.1992

Choreographie	Nacho Duato
Musik	Claude Debussy
Bühnenbild	Walter Nobbe
Kostüme	Susan Unger
Lichtdesign	Nicolás Fischtel
Kostümherstellung	Company Wardrobe
Bühnenbildherstellung	Carmina Burana

PASTORALE

1. Teil der Sonate für Flöte, Geige und Harfe (1916)

Tänzerinnen und Tänzer am 23.10.: Alexandra Scott, Patrick de Bana, Africa Guzmán

Tänzerinnen und Tänzer am 24. 10.: Catherine Allard, Mar Baudesson, Ricardo Franco

SYRINX

Flötensolo (1912/13)

Tänzerinnen und Tänzer am 23. 10.: Eva López Crevillón, José Antonio Quiroga

Tänzerinnen und Tänzer am 24.10.: Sandra Seijo, Antonio Calero

FINALE

3. Teil der Sonate für Flöte, Geige und Harfe (1916)

Tänzer am 23.10.: Luis Martín Oya, José Manuel Armas, Tony Fabre

Tänzer am 24.10.: Oscar Torrado, Jean Emile, Raúl Tino,

DANSE SACRÉE

für Harfe und Streicher (1904)

Tänzerinnen und Tänzer am 23.10.: Yoko Taira, Patrick de Bana, Marisa Cerveris, José Antonio Quiroga, Nathalie Buisson, Angel Rodriguez

Tänzerinnen und Tänzer am 24.10.: Luisa Deigado, Ricardo Franco, France Nguyen, Antonio Calero, Catherine Habasque, José Antonio Beguiristáin

DANSE PROFANE

für Harfe und Streicher (1904)

Corps de Ballet

COMING TOGETHER

Uraufführung für die Compania Nacional de Danza im Teatro de la Zarzuela in Madrid am 23.12.1991

Choreographie	Nacho Duato
Musik	Frederic Rzewski
Bühnenbild und Kostüme	Nacho Duato
Lichtdesign	Nicolás Fischtel
Kostümherstellung	Company Wardrobe

Tänzerinnen und Tänzer am 23.10.: Catherine Allard, José Manuel Armas, Mar Baudesson, José Antonio Beguiristáin, Nathalie Buisson, Eduardo Castro, Africa Guzmán, Ricardo Franco, Catherine Habasque, Luis Martín Oya, Eva López Crevillén, José Antonio Quiroga, France Nguyen, Hans Tino, Luisa Ramos, Raúl Tino

Tänzerinnen und Tänzer am 24.10.: Caty Arteaga, Daniel Alonso, Mireia Bombardó, Patrick de Bana, Marisa Cerveris, Antonio Calero, Luisa Delgado, Jean Emile, Esther Oliva, Tony Fabre, Sandra Seljo, José Martínez, Alexandra Scott, Angel Rodríguez, Yoko Taira, Oscar Torrado

RASSEMBLEMENT

Uraufführung für das Cullberg Ballett im Hjalmar Bergman Theater Örebro in Schweden am 27.2.1990 • Premiere für die Compania Nacional de Danza im Teatro de la Zarzuela in Madrid am 13.12.1991

Choreographie	Nacho Duato
Musik	Toto Bissainthe (Rasanbléman)
Bühnenbild	Walter Nobbe
Kostüme	Nacho Duato
Lichtdesign	Nicolás Fischtel
Inszenierung	Lena Wennergren-Juras
Kostümherstellung	Company Wardrobe
Bühnenbildherstellung	Carmina Burana

Tänzerinnen und Tänzer am 23.10.: Catherine Allard, Mar Baudesson, Mireia Bombardó, Luisa Ramos, Tony Fabre, Luis Martín Oya, Angel Rodríguez, Raúl Tino

Soldaten: José Antonio Beguiristáin, José Martínez

Tänzerinnen und Tänzer am 24.10.: Caty Arteaga, Africa Guzmán, France Nguyen, Yoko Taira,

Patrick de Bana, José Antonio Beguiristáin, Antonio Calero, José Martínez

Soldaten: Angel Rodríguez, Oscar Torrado

Ende ca. 21 Uhr

Compania de Danza Madrid

Die Berufung Nacho Duatos zum künstlerischen Leiter im Juni 1990 hat für die Compania Nacional de Danza große Veränderungen mit sich gebracht. Ohne die klassische Linie aufzugeben, ist es Duatos Anliegen, der Compania einen eigenen Stil zu geben, der zunehmend die zeitgenössische Note adaptiert. Seit Nacho Duato 1990 die Leitung der Compagnie übernommen hat, sind in kürzester Zeit mehrere eigene Choreographien entstanden, wobei für Nacho Duato der Reichtum der spanischen Kultur und Folklore eine unerschöpfliche Quelle ist.

Die Compania Nacional de Danza wurde 1979 mit dem Namen «Ballet Nacional de Espana Classico» unter seinem ersten Direktor Victor Ullate gegründet. Mit jungen spanischen Tänzern gab die Compagnie viele Vorstellungen in Spanien und auch im Ausland.

1983 übernahm Maria de Avila die Leitung, die die internationale Tätigkeit der Compagnie ausbaute und besondere Akzente setzte, indem sie jungen, damals in Spanien wenig bekannten Choreographen wie George Balanchine und Anthony Tudor - die Türen öffnete. Maria de Avila importierte aber nicht nur Choreographien, sondern sorgte auch für eigene Kreationen.

Im Dezember 1989 wurde die berühmte russische Primaballerina Maja Plisetskaja zur künstlerischen Leiterin der Compagnie berufen. Sie fügte dem Repertoire eine Reihe bedeutender klassischer Stücke bei wie «La fille mal gardée» sowie Stücke von Alexander Gorsky und Assaf Messerer.

Nacho Duato

1957 in Valencia/Spanien geboren, begann Nacho Duato seine professionelle Tanzausbildung mit 18 Jahren an der Rambert School in London. Später studierte er an der Mudra Schule Maurice Béjarts in Brüssel und schloß schließlich seine Tanzausbildung beim Alvin Ailey American Dance Centre in New York ab.

1980 unterzeichnete Nacho Duato seinen ersten Vertrag beim Cullberg Ballett in Stockholm. Bereits ein Jahr später holte ihn Jiri Kylian nach Den Haag in das Nederlands Dans Theater, wo er sich schnell in die Compagnie und das Repertoire einfügte.

Für seine Dienste als Tänzer wurde Nacho Duato 1987 mit dem Goldenen Tanzpreis ausgezeichnet.

Seine natürliche Begabung ließ Nacho Duato schon bald über die Grenzen des Tänzers hinauswachsen und sich der Choreographie zuwenden. Sein erster Versuch «Jardi Tancat» zu der spanisch-katalanischen Musik von Maria del Mar Bonet wurde 1983 ein unglaublicher Erfolg und brachte ihm den ersten Preis des Internationalen Choreographischen Wettbewerbs in Köln ein.

Impressum

Herausgeber: Theater im Pfalzbau
Intendant: Michael Haensel (verantwortlich)
Redaktion: Carolin Grein
Übersetzung: Carolin Grein, Karin Schuster
Gestaltung: Gabriele Roloff
Druck: GKD, Bad Dürkheim



STADT
LUDWIGSHAFEN
AM RHEIN

Literatur

Texte der Compania Nacional de Danza Madrid.
Jean Barraqué, Debussy, Hamburg 1964.
Frederick Goldbeck, Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts, München 1978.

Fotos

Paco Ruiz, Michael Slobodian, Ana Solanilla



Sie brauchen keinen
Hechtsprung
mehr wagen, um eine
Eintrittskarte
zu ergattern!

Jetzt können Sie auch
in
allen
führenden
Reisebüros

Original-Eintrittskarten kaufen. Gleich zum Mitnehmen! Sicher gibt es auch in Ihrer Nähe ein Reisebüro mit dem Computer-System von START Ticket. Bei Fragen: START Ticket GmbH, Tel. (069)7588-522

Mohrbacher Kaffee – täglich frisch geröstet

65
Jahre
1924 1989



H-Mohrbacher
LUDWIGSHAFEN AM RHEIN

Kaffee-Großrösterei
Kaffee-Tee-Spezialgeschäft
Mundenheimer Straße 233
6700 Ludwigshafen
Telefon (0621) 563541