1007

+

1008

+

1009

+

1010

+

1011

+

1012

MITTEN WIR IM LEBEN SIND

Bach 6 Cellosuiten

Komposition: Johann Sebastian Bach

Choreografie: Anne Teresa De Keersmaeker
Cello: Jean-Guihen Queyras
Von und mit: Boštjan Antončič, Anne Teresa De Keersmaeker, Marie Goudot, Julien Monty, Michaël Pomero

Kostüm: An D'Huys
Licht: Luc Schaltin
Dramaturgie: Jan Vandenhouwe
Sound: Alban Moraud
Künstlerische Assistenz: Carlos Garbin, Femke Gyselinck, Cynthia Loemij
Künstlerische Koordination & Planung: Anne Van Aerschot
Künstlerische Beratung: Thierry De Mey
Technischer Direktor: Joris Erven
Kostümkoordination: Heide Vanderieck

Technische Projektleitung: Darko Šošić
Künstlerische Produktionsleitung: Anne Hege
Produktion und Technik: Team Rosas und Team der Ruhrtriennale

Eine Produktion von Rosas in Koproduktion mit der Ruhrtriennale, La Monnaie / De Munt (Brussel / Bruxelles), Concertgebouw Brugge, Le Théâtre de la Ville avec le Festival d'Automne à Paris, Sadler's Wells (London), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra de Lille, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Elbphilharmonie (Hamburg), Montpellier Danse 2018.

Mit Dank an: Thomas Hertog, Palle Dyrvall, Anke Loh, Aurianne Skybyk, Mathieu Bonilla, François Deppe, Alain Franco, Kimiko Nishi.

„Mitten wir im Leben sind / Bach 6 Cellosuiten" wurde realisiert mit Unterstützung des Tax Shelter-Programms der Belgischen Regierung in Zusammenarbeit mit Casa Kafka Pictures Tax Shelter empowered by Belfius.

Rosas wird unterstützt durch die Flämische Gemeinschaft.

Mitten wir im Leben sind / Bach 6 Cellosuiten
Uraufführung

26., 27., 29., 30., 31. August 2017: 19.30 Uhr
Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck

Dauer: ca. 2 h, keine Pause
Einführung jeweils 45 min vor Vorstellungsbeginn

Suiten für Violoncello

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suite für Violoncello Solo Nr. 1
G-Dur BWV 1007

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I – II
Gigue

Suite für Violoncello Solo Nr. 2
d-moll BWV 1008

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I – II
Gigue

Suite für Violoncello Solo Nr. 3
C-Dur BWV 1009

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I – II
Gigue

Suite für Violoncello Solo Nr. 4
Es-Dur BWV 1010

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I – II
Gigue

Suite für Violoncello Solo Nr. 5
c-moll BWV 1011

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I – II
Gigue

Suite für Violoncello Solo Nr. 6
D-Dur WVV 1012

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I – II
Gigue

Michaël Pomero

Zwischen Schwerkraft und Erhöhung

Anne Teresa De Keersmaeker und Jean-Guihen Queyras
im Interview mit Jan Vandenhouwe

Sechs Ausgaben von Bachs Cellosuiten liegen auf einem großen Holztisch, dazwischen verstreut geometrische Skizzen und Abhandlungen über Bach, Leibniz, Newton, Physik und Astronomie. Um den Tisch herum sitzen fünf Tänzer und ein Cellist, das Instrument zwischen den Knien: Jean-Guihen Queyras, Anne Teresa De Keersmaeker und vier Tänzer ihrer Compagnie Rosas. Hier in ihrem Brüsseler Studio bereiten sie ihre erste gemeinsame Produktion vor.

Während Queyras die Allemande der ersten Suite spielt, erklärt er den Tänzern die harmonische und rhetorische Struktur des Stücks, was diese eifrig in ihre Noten eintragen. „Ich bin dankbar und glücklich, dass sich Jean-Guihen die Zeit nimmt, trotz seines vollen Tourkalenders hier mit uns zu arbeiten“, gesteht De Keersmaeker. „Aber nein“, entgegnet Queyras, „ich bin es, der die ganze Zeit dazulernt!“

Wie entstand die Idee einer gemeinsamen Produktion?
Jean-Guihen Queyras: Ich muss gestehen, dass ich, was Tanz angeht, ein absoluter Laie bin. Ich bin zwar oft von Freunden zu Tanzaufführungen mitgeschleppt worden, aber ich war nie wirklich überzeugt – vor allem, weil ich keine befriedigenden Verbindungen zwischen der Musik und den Bewegungen der Tänzer herstellen konnte. Dann aber gab mir der belgische Komponist und Organist Bernard Foccroulle den Tipp, mir die Arbeiten von Anne Teresa anzusehen.

Anne Teresa De Keersmaeker: Oh ja, Bernard Foccroulle hat uns wirklich zusammengebracht! Mir hat er nämlich empfohlen, ein Konzert von Jean-Guihen im Brüsseler Bozar zu besuchen. In der Folge haben wir darüber gesprochen, wie ein gemeinsames Projekt aussehen könnte.

JGQ: Ich hätte mir nie träumen lassen, mit jemandem wie ihr zu arbeiten! Ich war immer davon beeindruckt, dass ihre Herangehensweise der eines Komponisten ähnelt. Sie geht zu den Wurzeln, zum

Kern, zum Herz einer Komposition und lässt ihre Choreografie von dort erwachsen. Und schon beim ersten Treffen habe ich Deinen Wunsch gespürt, etwas mit Bach zu machen.

ATDK: Ja, allerdings ist es nicht das erste Mal, dass ich mich mit Bach beschäftige. Bereits die Produktionen „Toccata“, „Zeitung“ und „Partita 2“ kreisten um seine Werke. Bach hat für mich schon immer eine ganz besondere Rolle eingenommen. Seiner Musik nähere ich mich immer mit Demut und einer gewissen Beklommenheit. Kein anderer Komponist strahlt diese perfekte Verkörperung des Abstrakten aus. Er macht das Göttliche menschlich und das Menschliche göttlich. Er stellt einen besonderen Moment in der Musikgeschichte dar, nein, in der Menschheitsgeschichte.

Was fasziniert Tänzer an seiner Musik?
ATDK: Seine Musik ist sehr strukturiert, aber dennoch der Bewegung und dem Tanz verpflichtet. Jean-Guihen hat mir außerdem die Bedeutung der Harmonien in seinen Werken erklärt – das Verhältnis von Tonarten, von einzelnen Akkorden, zwischen Dur und Moll. So schuf Bach auch in großen Werken Zusammenhänge. Dabei habe ich bemerkt, dass ich mich mit diesem Aspekt nicht genug beschäftigt hatte in meinen früheren tänzerischen Annäherungen an Bach.

JGQ: Schön, dass Du Dich von den Musikern inspirieren lässt, mit denen Du arbeitest! In der Tat habe ich das Gefühl, dass ich Dich schon infiziert habe mit meiner Obsession für harmonische Verläufe bei Bach. Wenn ich die Suiten spiele, konzentriere ich mich ganz auf diese Verläufe und lasse mich von ihnen leiten. Als ich in den Proben erwähnte, dass es oft eine Art „unsichtbare“ Bassstimme gibt, die unter der naturgemäß einstimmigen Melodie mitläuft, hast Du mich sofort gedrängt, sie in Noten aufzuschreiben.

ATDK: Als ich mit der Geigerin Amandine Beyer an der Chaconne der zweiten Violinpartita arbeitete, fanden wir auch so eine Bassstimme. Die Choreografie dazu beruhte dann auf dem Prinzip „My walking is my dancing“. [Sie steht auf und schreitet durch den Raum.] Gehen ist die einfachste Bewegung, die mich voranbringt und die meine Zeit strukturiert. Allerdings fand diese Bewegung nur auf einer Ebene statt. Heute suche ich Möglichkeiten, in einer zusätzlichen Dimension zu arbeiten, in einer horizontalen und einer vertikalen Achse.

Wie funktioniert das?
ATDK: Typisch für die menschliche Haltung ist die senkrechte Wirbelsäule – im Gegensatz zum Tier, das meist horizontal auf vier Beinen steht. Beim Menschen ist die Horizontale die Ebene des Sozialen: Ich kann auf jemanden zugehen oder ihn meiden. Die vertikale Achse gehört der Spiritualität. Sie verbindet die niedrigen und höheren Sphären, den Himmel und die Erde.

Die Arbeit an den Cellosuiten bedeutete für mich eine neue Herausforderung: Wie kann man die harmonische Struktur eines Werks auf die Haltung des menschlichen Körpers übertragen? In „Così fan tutte“ haben wir Modulationen der Tonarten oder Wechsel von Dur nach Moll auf Bewegungen und Gesten vorwärts oder zurück, nach oben oder nach unten, nach innen oder nach außen übertragen. Man kann wirklich viel von der Körpersprache lernen: Eine aufrechte Wirbelsäule vermittelt eine offene, positive Stimmung, während eine gebeugte Wirbelsäule eine geschlossene, melancholische Ausstrahlung erzeugt. Weißt Du, Jean-Guihen, wann der Mensch eine perfekte horizontale Stellung einnimmt?

JGQ: Wenn er schläft? Oder etwas anderes macht? [Er lacht.]

ATDK: Wenn er stirbt. Es ist sozusagen das völlige Sich-Ergeben, zwischen Passiv und Aktiv, zwischen Yin und Yang der taoistischen Philosophie. Bach war lutherischer Protestant; der Tod spielte nicht nur in seinen Kantaten eine wichtige Rolle, sondern auch in anderen Musikstücken. „Mitten wir im Leben sind / Mit dem Tod umfangen“, lautet die Zeile aus einer von Luther aus dem Latein übersetzten mittelalterlichen Hymne, die auch auf dem Grabstein von Pina Bausch zu lesen ist.

Hier auf dem Tisch liegen Bücher über den Physiker Isaac Newton und den Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz …
ATDK: Newton hat bekanntlich die Gesetze der Schwerkraft beschrieben. Leibniz interessierte sich unter anderem für chinesische

Julien Monty

Naturphilosophie und das Orakelbuch „I Ching“. Diese beiden Denker verkörpern für mich die beiden entgegengesetzten Pole der vertikalen Achse: Newton die Schwerkraft des Bodens, Leibniz die Erhöhung. Gelehrte wie sie prägten den intellektuellen Rahmen von Bachs Zeitalter. Also lasse ich mich von ihnen inspirieren – aber das sind interne Prozesse bei mir, von denen ich gar nicht so viel ausplaudern möchte.

JGQ: Jetzt hast Du mich erst richtig neugierig gemacht!

ATDK: Für mich geht es einfach um grundsätzliche Naturgesetze. Choreografie bedeutet, Bewegungen in Raum und Zeit zu organisieren, mit Blick auf Abstufungen in der Intensität, oder nicht? Also studiere ich die Gesetze der Natur, um in ihnen Muster und Strukturen zu finden, von denen ich mich inspirieren lassen kann.

Ist es nicht eine große Herausforderung, eine zweistündige Aufführung nur auf Musik für Solo-Cello aufzubauen?
ATDK: Klar, das Cello als einstimmiges Instrument unterliegt gewissen Beschränkungen. Es ist spannend zu sehen, wie Bach damit umgeht und die Möglichkeiten maximal ausreizt.

JGQ: Absolut richtig. Auf geniale Weise verwandelt er ein Handicap in einen Vorteil. Für Bach ist die physische Realität des Instruments und des Spielers genauso wichtig wie die intellektuelle Konstruktion der Komposition. Es ist sozusagen die perfekte Mischung von Geist – der Macht der Konzeption – und Materie. Bach war sich beispielsweise sehr bewusst, was die Verwendung eines drei- oder vierstimmigen Akkords für Auswirkungen auf den Klang und den zeitlichen Ablauf hat. Denn die Töne eines solchen Akkords kann man auf dem Cello nicht gleichzeitig spielen wie auf dem Klavier, sondern nur nacheinander.

Die Satzbezeichnungen der Suiten verweisen auf barocke Tänze wie Allemande oder Menuett. Spielten diese in der Entwicklung der Choreografie eine Rolle?
ADTK: Ich habe mich früher schon einmal mit den Charakteren barocker Tänze beschäftigt, auf Basis von Bachs „Französischer Suite

Nr. 5“ anlässlich des Projekts Toccata. In meiner Choreografie zu den Cellosuiten spielen sie aber nur am Rande eine Rolle: In den Courantes beschäftigen wir uns mit der Idee des Laufens, in den Allemandes mit fließenden und in den Sarabanden mit majestätischen Bewegungen, in den Gigues mit Energie.

JGQ: Tatsächlich ist es unmöglich, die Regeln des barocken Tanzes streng auf die Suiten anzuwenden. Bach griff auf die basalen Prinzipien zurück, um sein musikalisches Vokabular zu entwickeln, das schon. Aber die Sätze der Suiten sind keine Tänze im eigentlichen Sinne. Wer möchte, kann ja mal versuchen, zur Allemande der sechsten Suite eine barocke Allemande zu tanzen … Nein, Bach abstrahiert und transzendiert das Prinzip des Tanzens.

Hat die Zusammenarbeit mit den Tänzern ihre Haltung als Cellist beeinflusst?
JGQ: Aber ja. Letzt Woche zum Beispiel habe ich die Suiten wieder einmal im Konzert aufgeführt, ohne Tanz. Während ich spielte, dachte ich darüber nach , wie die Tänzer wohl diese oder jene harmonische Wendung, Pause oder Spannungskurve umsetzen würden. Das sind genau die Fragen, über die wir hier in den Proben gemeinsam nachdenken.

ATDK: Der Einfluss ist wechselseitig. Zudem bringen alle Tänzer ihre jeweiligen persönlichen Erfahrungen in den kreativen Prozess mit ein. Ich arbeite schon sehr lange mit diesen Tänzern; gemeinsam haben wir einige Schlüsselprojekte entwickelt. Dieses Mal widmet sich jeder Tänzer einer Suite. Ich vergleiche unsere Arbeit gerne mit einem Kreis, der sich nie schließt, also eher einer Spirale. Wir kommen immer wieder am Anfang an, aber auf einer anderen Ebene – und immer auf dem Weg zu etwas Neuem.

Marie Goudot

Boštjan Antončič

Eine Spirale zwischen Himmel und Erde

Von Jan Vandenhouwe

Als „Triumph des Geistes über die Materie“ bezeichnete der große Bach-Biograf Philipp Spitta Bachs Kompositionen für Solo-Streichinstrumente, zu denen neben den sechs Cellosuiten auch die Sonaten und Partitas für Solo-Geige gehören. Die sechs Suiten zeigen nicht nur, dass Bach über profundes Wissen in Bezug auf die technischen Möglichkeiten des Cellos verfügte, sondern sie bezeugen auch die Meisterschaft, mit der er den polyphonen und harmonischen Reichtum seiner musikalischen Sprache auf dem an sich einstimmigen Instrument zu realisieren wusste. Akkorde und mehrstimmiger Kontrapunkt sind auf dem Cello schwierig zu spielen, dennoch gelingt es Bach, Musik zu schreiben, die so reich und frei klingt, wie seine großen Klavier- und Chorwerke – und das macht die Cellosuiten zu Meilensteinen der westlichen Kompositionskunst.

Dass Bach auf der Grundlage äußerst beschränkter Mittel einen monumentalen Zyklus kreierte, übt auf Anne Teresa De Keersmaeker große Faszination aus. Auch ihr geht es als Choreografin und als Tänzerin darum, sich auf das Wesentliche zu beschränken, das heißt die Essenz zu erfassen und herauszuarbeiten. Anne Teresa De Keersmaeker hat ihre Arbeit als Choreografin wiederholt definiert als „das Organisieren von Bewegung in Zeit und Raum, auf einer horizontalen und einer vertikalen Achse“. Die horizontale Achse ist die soziale Achse, auf der Menschen aufeinander zugehen oder einander ausweichen. Die vertikale Achse ist die spirituelle Achse zwischen Himmel und Erde, Geist und Materie. In „Mitten wir im Leben sind“, ihrer Choreografie der sechs Cellosuiten, ist Bachs Musik das Leitprinzip, das sowohl den zeitlichen Verlauf als auch die räumliche Struktur bestimmt. Auf dem Boden der Bühne ist die Projektion einer farbenfrohen, geometrischen Grundstruktur von sich überlagernden Pentagrammen, Kreisen und Spiralen zu sehen, die sich ins Unendliche fortzusetzen scheinen.

Großen Einfluss auf die räumliche Organisation des Tanzes hatte die Entscheidung, den Cellisten Jean-Guihen Queyras auf der

Tanzfläche zu platzieren, das heißt dass er nicht, wie bei klassischen Konzerten üblich, dem Publikum frontal gegenüber sitzt, sondern zu Beginn jeder Suite seinen Standort auf der Bühne wechselt. Dadurch nehmen die ZuschauerInnen die körperliche Anwesenheit des Musikers und der TänzerInnen bei jeder Suite aus einer anderen Perspektive wahr, öffnet sich im Laufe der Vorstellung die Spirale der Grundstruktur und dehnen sich die Pentagramme aus. Das architektonische *framework* der Choreografie folgt der Grundstruktur von Bachs sechsteiligem Zyklus „auf dem Fuß".

Anne Teresa De Keersmaeker weiß auf einzigartige Weise musikalische Strukturen in einer Choreografie sichtbar zu machen. Während der Proben hat Jean-Guihen Queyras mit ihr und ihren TänzerInnen die Phrasierung und die harmonische Struktur analysiert, in der die Architektur und Rhetorik der Cellosuiten verankert sind. Unter der melodischen Hauptlinie des Cellos lässt sich oft die nicht hörbare Basslinie mit den Grundtönen des harmonischen Verlaufs bemerken. Die harmonische Struktur von Bachs Musik ist für Anne Teresa De Keersmaeker maßgeblich für die Bewegungen der TänzerInnen und die Entfaltung der Choreografie. Modulationen oder Wechsel von Dur nach Moll beeinflussen die Entwicklung der vertikalen Achse, die aus der sich öffnenden Spirale der in Bewegung befindlichen menschlichen Wirbelsäule entsteht.

In ihrer Form ähneln die sechs Cellosuiten den sogenannten „Englischen Suiten" für Cembalo. Jede der sechs Suiten ist aus sechs Teilen zusammengesetzt. Den traditionellen Tänzen der barocken Suiten – Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – geht ein ausgedehntes Präludium voraus, und zwischen den Sarabanden und den Gigues fügt Bach moderne „Galanterien" ein: Menuette, Bourrées und Gavotten. Weil jede Suite einen ausgesprochen eigenen Charakter besitzt, unterscheidet sie sich – trotz der allen Suiten gemeinsamen Grundstruktur – deutlich von allen anderen. Aus diesem Grund koppelt Anne Teresa De Keersmaeker die ersten vier Suiten des Zyklus jeweils an die Persönlichkeit der einzelnen TänzerInnen: in der ersten Suite an Michäel Pomero, in der zweiten an Julien Monty, in der dritten an Marie Goudot und in der vierten an Boštjan Antončič.

In den Präludien der Suiten bietet Anne Teresa De Keersmaeker der Individualität der einzelnen TänzerInnen Raum, entwickelt das choreografische Material jedoch immer aus der sich öffnenden Spiralbewegung der Wirbelsäule und verknüpft es eng mit dem spezifischen Charakter, der Klangfarbe und Tonart der jeweiligen Suite. Die Ausgangsposition der einzelnen TänzerInnen bleibt in Relation zu dem wechselnden Standort von Queyras auf der sich öffnenden Spirale des geometrischen Grundmusters auf dem Tanzboden immer gleich. Im Laufe des Zyklus wird eine dramaturgische Strategie sichtbar. Während Michaël Pomero im Präludium der ersten Suite das geometrische Grundmuster mit großen Bögen überzieht und rhythmisch einen gewissen Abstand zur Musik bewahrt, besteht die Choreografie für Boštjan Antončič zu Beginn der vierten Suite aus kurzen rhythmischen *loops,* die die Musik vorgibt. Anne Teresa De Keersmaeker koppelt, ihrem Prinzip „one note, one step" folgend, hier jede Bewegung und jeden Schritt des Tänzers an die Noten, und es scheint, als würde auch das Publikum im Laufe der Vorstellung Schritt für Schritt tiefer in den Sog von Bachs Musik geraten.

Weil die ersten vier Suiten jeweils an einen bestimmten Tänzer oder eine bestimmte Tänzerin gekoppelt werden, entsteht eine choreografische Handschrift, die – in Übereinstimmung mit Bachs Musik für Solo-Cello – dem Wesen nach einstimmig ist. Bei dem Versuch, das Element der Mehrstimmigkeit in die Choreografie zu integrieren, lässt Anne Teresa De Keersmaeker große Zurückhaltung walten. In den Allemanden, die sich aus den Präludien entwickeln, kommt sie zu ihren TänzerInnen hinzu und tanzt selbst eine choreografische Phrase, die sich wiederholt und immer exakt gleichbleibt. Die TänzerInnen reagieren darauf individuell verschieden, und so entwickeln sich immer neue Variationen auf diese Konstante: „Es entsteht ein fließender Kontrapunkt, in dem die TänzerInnen das Material meiner Phrase aufnehmen, aber mit minimalen Verschiebungen", erklärt De Keersmaeker. Zwischen Unisono und Kontrapunkt entsteht ein Kontinuum.

Auch in den anderen Tänzen der Suiten versuchen De Keersmaeker und ihre TänzerInnen, mit modernem Bewegungsmaterial eine Antwort zu formulieren auf die historischen Tanzformen, die der

Anne Teresa De Keersmaeker, Michaël Pomero, Marie Goudot, Jean-Guihen Queyras, Julien Monty

Komposition zugrunde liegen. In den Couranten sind Laufbewegungen der logische Ausgangspunkt der Choreografie, da der Name dieses schnellen Tanzes von *courir,* dem französischen Wort für „rennen“, abgeleitet ist. Auf den Zirkeln des geometrischen Grundmusters laufen die TänzerInnen die A-Teile der Komposition im Uhrzeigersinn, die B-Teile gegen den Uhrzeigersinn, die Dur-Passagen vorwärts und die Moll-Passagen rückwärts.

Das langsame Tempo der feierlichen Sarabanden dagegen lädt zum Einnehmen skulpturaler Posen ein, wobei die TänzerInnen in die Mitte der geometrischen Grundstruktur zurückkehren, in das Herz der sich öffnenden Spirale, die mit dem sich verschiebenden Pentagramm verbunden ist. Ausgangspunkt der Choreografie ist – wie in den Präludien – die vertikale Achse, die in der harmonischen Struktur der Musik verankert ist.

Im fünften Teil der Suite, den Menuetten, den Bourées und Gavotten, verlagert sich der Tanz auf die diagonale Linie, die im Rahmen der Grundstruktur zugleich die Tangente der sich öffnenden Spirale ist. Einem weiteren Prinzip von Anne Teresa De Keersmaeker – „my walking is my dancing“ – folgend, laufen die TänzerInnen hier die untergelegte Basslinie, das in der Regel nicht hörbare musikalische Skelett der Cellosuiten. Die zirkuläre Grundstruktur kehrt in den Gigues zurück, in denen die Choreografie den brillanten, virtuosen Charakter dieser schnellen Schlusstänze widerspiegelt.

Es ist kennzeichnend für Bachs systematisches Vorgehen, dass er die sechs Suiten eindeutig als Zyklus geplant hat. Es ist nämlich kein Zufall, dass es sich bei den vorletzten Teilen der ersten beiden Suiten um Menuette handelt, bei der dritten und vierten Suite um Bourrées und, im Fall der beiden letzten Suiten, um Gavotten. Bei den Menuetten setzt De Keersmaeker nur einen Tänzer ein, bei den beiden Bourrées entweder zwei Tänzerinnen oder drei Tänzer, und bei der letzten Gavotte alle fünf.

Mit der fünften Suite scheint Bach einen neuen Weg einzuschlagen und ein neues Kapitel zu beginnen. Das umfangreiche Präludium besteht aus zwei Teilen und referiert an die sogenannte „Französische Ouverture“, in der eine langsame, feierliche Einleitung einer Fuge vorausgeht. Um eine Fuge – die musikalische Form der Mehrstimmigkeit schlechthin – für ein im Grunde einstimmiges Instrument zu schreiben, musste Bach einen kompositorischen Kraftakt vollbringen. Die gesamte, in d-Moll geschriebene Suite ist von einer sehr eigenen Sonorität geprägt, weil Bach vorschrieb, die a-Saite auf g umzustimmen. Bach entschied sich für diese ungebräuchliche Stimmung, um Resonanzen und andere Formen des Zusammenklangs zu generieren. Die melancholische Sarabande ist nicht nur das dunkle Herzstück der fünften Suite, sondern des gesamten Zyklus. Für Anne Teresa De Keersmaeker, in deren Werk mathematische Proportionen eine große Rolle spielen, ist es von besonderer Bedeutung, dass diese Sarabande im Verlauf der circa zweistündigen Gesamtdauer des Zyklus kurz nach dem Goldenen Schnitt erklingt. An dieser Stelle der Choreografie herrschen Düsternis, Leere und Abwesenheit.

Umso strahlender klingt danach die sechste Suite in d-Dur, die Bach zweifellos als Krönung des gesamten Zyklus konzipiert hat. Diese Suite unterscheidet sich in ihrem Aufbau nicht von den vorhergehenden, die Expressivität und der technische Schwierigkeitsgrad sind hier jedoch erheblich gesteigert. Diese Suite erfordert ein Cello, dessen fünfte Saite auf e gestimmt ist, und sie klingt von Beginn an wie ein brausendes Fest mit den vier tanzenden d, von denen fis, a und die Oktave wie Funken aufwirbeln und – nach dem dunklen De Profundis der fünften Suite – dem Schluss des Zyklus eine Auferstehungsstimmung verleihen: Bachs „Triumph des Geistes über die Materie“ klingt als Triumph des Lebens über den Tod. Anne Teresa De Keersmaeker choreografiert die sechste Suite als kollektiven Tanz, an dem alle PerformerInnen, das heißt, die fünf TänzerInnen und der Cellist, teilnehmen. Ihre Auseinandersetzung mit den Cellosuiten fasst sie wie folgt zusammen: „Bachs Genialität liegt meiner Meinung nach in der Tatsache, dass er nicht nur ein großer Musiker, sondern auch ein Architekt, Maler und Dichter war. Im Zyklus der sechs Cellosuiten ist ein unterschwelliger Strom menschlicher Grunderfahrungen und existentieller Gefühle spürbar, die für jeden erkennbare condition humaine.“

Jean-Guihen Queyras

Biografien A – Z

Boštjan Antončič, geboren 1980, tanzte in Arbeiten von Matjaž Farič, Susan Quinn, Mia Lawrence, Matej Kejžar, sowie in einigen seiner eigenen Arbeiten. Er unterrichtete Workshops in Slowenien und vielen weiteren europäischen Ländern. 2005 kam Bostjan zu Rosas und tanzte unter anderem in „Steve Reich Evening“ (2007), „Vortex Temporum“ (2013) und „Work / Travail / Arbeid“ (2015).

Marie Goudot studierte Tanz in Lausanne. 1998 wurde sie Mitglied des Béjart Ballet Lausanne das sie 2000 verließ, um als freie Tänzerin zu arbeiten. 2005 gründete sie zusammen mit Michaël Pomero und Julien Monty das Kollektiv Loge 22 mit dem eine Vielzahl von Tanzproduktionen, Filmen und Choreografien entstanden. 2010 trat Marie Goudot Rosas bei.

An D’Huys studierte Modedesign in Brüssel und in Antwerpen. Seit den 1980er Jahren arbeitet sie als Kostümdesignerin für verschiedene Theaterkompanien, darunter TG STAN, Toneelgroep Amsterdam, Toneelhuis, die Flämische Oper und Rosas. Außerdem hat D’Huys auch in der Filmwelt gearbeitet und war Teil des Designteams von Ann Demeulemeester.

Anne Teresa De Keersmaeker, 1960 geboren, studierte Tanz in Brüssel und New York. 1983 gründete De Keersmaeker in Brüssel die Kompanie Rosas. Mit Rosas hat sie als Choreografin eine Vielzahl von Arbeiten geschaffen, bei denen sie mit musikalischen Strukturen und Stücken aus verschiedenen Epochen, von früher bis zeitgenössischer Musik, arbeitet. 1995 gründete De Keersmaeker zusammen mit De Munt /La Monnaie die Schule P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) in Brüssel.

Julien Monty trat 1997 dem Ballett und Opernhaus Nizza als Tänzer bei. Er war Mitglied der norwegischen Tanztheatergruppe B-Valiente Kompani, der Carte Blanche Contemporary Dance Company und des Ballett Preljocaj, sowie der Ballett Kompanie an der Oper Lyon. Seit 2001 arbeitet er eng mit François Laroche-Valière zusammen. 2005 gründete Monty mit Marie Goudot und Michaël Pomero das Kollektiv Loge 22.

Michaël Pomero tanzte beim Béjart Ballet in Lausanne und bis 2003 im Ensemble der Lyon Opera. 2005 gründete er das Kollektiv Loge 22 in Lyon mit, in dem er bis heute mitwirkt. Er arbeitete freiberuflich mit verschiedenen Choreografen zusammen und war unter anderem in den Produktionen „The Song“, „Cesena“ und „Vortex Temporum“ von Anne Teresa De Keersmaeker zu sehen.

Jean-Guihen Queyras, geboren 1967, lernte bei Pierre Boulez, mit dem ihn eine lange Zusammenarbeit verband. Der Cellist ist regelmäßig zu Gast bei renommierten Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Paris sowie am Leipziger Gewandhaus und an der Tonhalle Zürich. Queyras ist künstlerischer Leiter des Festivals „Rencontres Musicales de Haute-Provence“ in Forcalquier.

Luc Schaltin ist gelernter Fotograf. Seine Arbeit als Lichtdesigner für Tanz, Theater und Musik lernte er am Kunstzentrum

STUK in Löwen und beim belgischen Tanzfestival Klapstuk, dessen Technischer Direktor er drei Jahre lang war. Er kreierte Lichtdesigns unter anderem für Jan Decorte, Raimund Hoghe, Kris Verdonck, Needcompany und Meg Stuart / Damaged Goods.

Jan Vandenhouwe ist Chefdramaturg der Ruhrtriennale 2015–2017. Ab Juli 2019 wird er künstlerischer Leiter der Opera Vlaanderen (Antwerpen / Gent). Von 2005 bis 2008 war er musikdramaturgischer Mitarbeiter Gerard Mortiers an der Opéra Nationale de Paris. Als freier Dramaturg arbeitete er unter anderem für das Teatro Real, Ensemble InterContemporain und das Klarafestival. Er kollaborierte mit Regisseuren wie Alain Platel, Ivo Van Hove und Johan Simons zusammen.

So klingt nur Dortmund.

DI 05.09.17

ROYAL STOCKHOLM PHILHARMONIC ORCHESTRA, SAKARI ORAMO, RENÉE FLEMING
Strauss, Barber, Nielsen, Tarrodi

SA 23.09.17

PHILHARMONIA ORCHESTRA, ESA-PEKKA SALONEN, PEKKA KUUSISTO
Sibelius, Saariaho, Bjarnason

FR 15.12.17

LUDWIG ENSEMBLE, BARBARA HANNIGAN
Gershwin, Berg, Schönberg, Debussy

KARTENVERKAUF UNTER
konzerthaus-dortmund.de

KONZERTHAUS DORTMUND

Tanztheater Wuppertal
Pina Bausch
Spielzeit 2017–2018
Wuppertal

1980 – Ein Stück von Pina Bausch
10.–19. November 2017
Die sieben Todsünden
Tanzabend von Pina Bausch
Neueinstudierung
21. 23. 24. 26. 27. 28. Januar 2018
Masurca Fogo
Ein Stück von Pina Bausch
29. + 31. März 2018, 1. + 2. April 2018
Neues Stück
von Dimitris Papaioannou
Uraufführung
12. 13. 15. 16. 18. 19. 20. Mai 2018
Neues Stück
von Alan Lucien Øyen
Uraufführung
2. 3. 5. 6. 8. 9. 10. Juni 2018

Gastspiele
in New York, Ottawa, Antwerpen,
Taipeh, Taichung, Paris …

pina-bausch.de

STIFTUNG MERCATOR | nationales performance netz | Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010

WWW.RINGLOKSCHUPPEN.RUHR

Team Mitten wir im Leben sind / Bach 6 Cellosuiten

Technikteam Rosas: Max Adams, Joris De Bolle, Michael Smets, Bert Veris, Quentin Maes
Technikteam Ruhrtriennale: Christian Benz, Ingo Fey, Anke Lindner, Gerd Mikuscheit, Lydia Pauels, Adam Petrenko, Verena Rogler, Barbara Li Sanli, Markus Wiemann
Kostüm & Maske Ruhrtriennale: Daniela Bermudez, Julia Strauss
Vorderhaus: Tanja Alstede, Lukas Arp, Alexis Bondzio, Julius Brüntink, Jonathan Dieberg, Anita Harder, Jannica Hümbert, Sarah Justus, Julia Krebber, Alexandra Kühntoph, Charlotte Merfeld, Bernadetta Pandham, Juliane Spence, Zara Rößler, Nora Weitkämper, Maren Zimmermann, Caroline Zirves, Assistenz: Barbara Müller

Team Rosas: General and Artistic Director: Anne Teresa De Keersmaeker; General Manager: Luk Van den bosch; Senior Advisor: Kees Eijrond; Financial Manager: Frederik Beernaert; Technical Director: Joris Erven; International Relations: Griet Verstraelen; Press and Communication: Hans Galle; Executive Assistant: Floor Keersmaekers; Assistant to the Artistic Director: Femke Gyselinck; Artistic Coordination and Planning: Anne Van Aerschot; Tour Manager: Stefanie Van Rompaey, Martine Lange; Coordinator Educational Projects: Katrien Van Aerschot; Technicians: Joris De Bolle, Max Adams, Michael Smets, Bert Veris; Costumes Coordinator: Heide Vanderieck; Wardrobe: Ella De Vos, Sophia Evgenikos, Emma Zune; Assistant to the Financial Manager: Emily-Sue Van Horenbeeck; Bookkeeper: Siri Libens; Receptionist: Johanna Buys; Infrastructure Coordinator: Wieter Bloemen; House technician: Steven Peeters; Maintenance: Raimonda Santino, Anna Caterina Freitas, Farah Azizi; Handyman: Czeslaw Wnorowski; Caretaker: Ermias Kifleyesus; Kitchen: Carole Sainte-Marie, Arnaud Tabary; Filmcrew: Olivia Rochette, Gerard-Jan Claes, Lennert De Taeye; Transport: Frank Verhagen; Cook: Mitslal Kifleyesus-Matschie

Impressum

Texte: Das Interview „Zwischen Schwerkraft und Erhöhung“ (Übersetzung: Clemens Matuschek) und „Spirale zwischen Himmel und Erde“ (Übersetzung: Criss Esser) von Jan Vandenhouwe sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
Fotos: Anne Van Aerschot

Wir haben uns bemüht, alle Urheberrechte zu ermitteln. Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, bitten wir, uns dies mitzuteilen.

Herausgeber: Kultur Ruhr GmbH, Gerard-Mortier-Platz 1, 44793 Bochum
Geschäftsführung: Johan Simons, Dr. Vera Battis-Reese
Redaktion: Jan Vandenhouwe
Konzept und Design: Base Design Brüssel / **Grafik:** Moritz Kappen
Druck: Druckerei Kettler, Bönen / Westfalen

Team der Ruhrtriennale 2017

Intendanz: *Johan Simons,* Sabine Krüger / **Geschäftsführung:** *Dr. Vera Battis-Reese,* Stefanie Kusenberg, Lisa Neidig; Vanessa San Román, Swantje Stephan, Annika Trockel; Simon-André Wensing / **Dramaturgie:** *Jan Vandenhouwe,* Felicitas Arnold, Dr. Vasco Boenisch, Dorothea Neweling, Tobias Staab; Junge Kollaborationen: Cathrin Rose, Caroline Wolter; Campustriennale: Christoph Bovermann, Carla Gesthuisen / **Künstlerisches Betriebsbüro, Produktionsbüro:** *Boris B. Ignatov,* Christiane Biallas, Susanne Blank, Monique Collas, Jennifer Köhler, Jana Wiechers / **Marketing und Vertrieb:** *Martin Obermayr, Stefan Kriegl,* Lisa Blume, Regina Weidmann; Grafik: Moritz Kappen, Lea Szramek; Ticketing: Ulrike Graf, Isabel Korda, Anja Nole, Karsten Wnuck / **Presse:** *Dijana Tanasić,* Sarah Beer, Anne-Kathrin Däumer, Vera Fleischer, L* Reiter / **Technik, Ausstattung:** *Will-Jan Pielage,* Kirsten Ballhorn, Ingo Fey, Ralf Hitzner, Georg Kolacki, Tanja Martin, Frits Nieuwland, Lydia Pauels, Anne Prietzsch, Ulrike Ranft, Julia Reimann, Iris Rodenburg, Nina Sabath, Ioannis Siaminos, Saskia Tappe, Erik Trupin, Bram van Gameren, Anke Wolter, Benjamin zur Heide / **Kostüm, Maske:** *Tina Carstens,* Marie Gäthke, Sybille Ridder / **Verwaltung:** *Uwe Peters,* Tanja Alstede, Anne Burke, Fatima Derhai-Unger, Hosam Elkoulak, Renate Ingenwerth, Alexandra Kühntoph, Franz-Josef Lortz, Felicia Moldenhauer, Natalja Riffel, Annika Rötzel, Julia Schmidt, Michael Turrek / **Veranstaltungsorganisation:** *Claudia Klein,* Eileen Berger / **Auszubildende:** Daniel Kalischewski, Karina Kopocz, Paula Packheiser, Jakob Spitzlay

Festivalteam Marketing / Ticketing: Alina Baranowski, Inga Barnick, Sebastian Brocks, Katharina Ciax, Julia Dammer, Romy Gerritzen, Philipp Goldt, Fabio Gorchs, Nicola Grothe, Sascha Hahn, Carolin Hasenkamp, Ailin Heuer, Anna Herdick, Nicole Hetmanski, Alina Hüning, Milica Jojevic, Iris Kücükince, Denise Oppenberg, Alina Ragus, Marlene Ruther, Roland Schiffer, Lena Schmees, Anastasiya Stefanyuk, Dorothee Stemmler, Camilla Szymanski, Franziska van Stephaudt, Johannes Tosta, Jana Wegener, Madita Wendland, Julia Zimmermann, Sebastian Zimmermann

Programmhinweis:

Tanz: Caen Amour
Trajal Harrell
ab 6. September 2017: PACT Zollverein, Essen
ruhr3.com/cae

Bringen Sie Farbe aufs Programmheft:
Hier ist Platz für einen Stempel mit Datum.
Auf zu unserer Stempelstation im Foyer!

RUHRTRIIIENNALE
Festival der Künste

Gesellschafter & Öffentliche Förderer

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

metropoleruhr
Regionalverband Ruhr

Projektförderer

Flanders
State of the Art