

20

Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas,
Pavel Kolesnikov

DIE GOLDBERG VARIATIONEN, BWV 988

WELTPREMIERE

20

TANZ, MUSIK

Ort Halle E im MuseumsQuartier

Termine 26. / 27. / 28. August, 20 Uhr,
29. August, 15 Uhr und 20 Uhr,
30. August, 16 Uhr

Dauer 120 Min., inkl. 1 Umbaupause

Wir bitten Sie, während dieser kurzen Pause den Saal nicht zu verlassen.

Choreografie, Tanz Anne Teresa De Keersmaeker

Mit Musik von Johann Sebastian Bach, *Goldberg-Variationen*, BWV 988

Klavier Pavel Kolesnikov, Alain Franco (am 29. August, 15 Uhr)

Musikalische Zusammenarbeit Alain Franco

Choreografische Assistenz Diane Madden

Bühne, Licht Minna Tiikkainen

Sound Alban Moraud

Künstlerische Assistenz Martine Lange

Künstlerische Koordination Anne Van Aerschoot

Technische Leitung Marlies Jacques

Koordination Kostüme Heide Vanderieck

Näherin Emmanuelle Erhart

Technik Max Adams, Bram Geldhof, Michel Smets

Produktion Rosas

Koproduktion Wiener Festwochen, Concertgebouw (Brügge), La Monnaie / De Munt (Brüssel), Théâtre de la Ville à Paris - Théâtre du Châtelet (Paris), Internationaal Theater Amsterdam / Julidans, Sadler's Wells (London), Montpellier Danse

Dank an Takeshi Sakai, Anke Loh, Kees Van Houten, Leen Decin, Cynthia Loemij, Jacob Storer

Mit Unterstützung durch das Tax Shelter Programm der Belgischen Regierung in Zusammenarbeit mit Casa Kafka Pictures Tax Shelter empowered by Belfius

durchgeführt vom **Team Wiener Festwochen**

Rosas wird unterstützt von der Flämischen Gemeinschaft und BNP Paribas Foundation

Premiere August 2020, Wiener Festwochen

Publikumsgespräch 28. August,
im Anschluss an die Vorstellung

Einführungen

26. / 29. August, 19 Uhr, *Goldberg-Variationen*:
Einführung von Pianist und Rosas-Begleiter
Alain Franco, in deutscher Sprache

30. August, 15 Uhr, *Why do I like De Keersmaeker's work*,
Einführung von Christophe Slagmuylder,
in englischer Sprache

Portikus im Haupthof des MuseumsQuartier

ABSCHIEDNEHMEN, HEIMKOMMEN

Über Anne Teresa De Keersmaekers *Goldberg Variationen*

von Bojana Cvejić

Ein junger Mann und eine Frau mit weißem Haar betreten einen dunklen, leeren Raum. Während der Mann am Klavier Platz nimmt und seine nackten Füße auf die Pedale stellt, beginnt die Frau in der Stille zu tanzen. Ihre Bewegungen durchschneiden die Luft in fünf verschiedene Richtungen, während sie sich um die eigene Achse dreht. Von ruhiger Kraft bestimmt und doch sanft und anmutig, scheint sie eher von ihrem Tanz getrieben zu werden anstatt ihn zu steuern. Schimmernde Reflektionen einer zerknitterten silbernen Leinwand auf ihrem silbrigen Pferdeschwanz durchsetzen punktförmig die Dunkelheit. Wenn die ersten Töne der Aria der *Goldberg-Variationen* in den Raum sickern, beginnen sich meine Ohren und Augen auf ein feines, zartes Sinnesystem einzustellen. Glenn Gould hatte Recht, als er erklärte, dass das Publikum überrascht werden muss, wenn es die Interpretation eines kanonischen Werks erlebt, und zwar „in dem Ausmaß, dass es sich ab der ersten Note bewusst ist, dass gleich etwas Anderes passieren wird.“ Entgegen meiner, Goulds berühmter Aufnahme von Bachs spätem Tasten-Meisterwerk geschuldeten Erwartungen, aber auch dank meiner Vertrautheit mit Anne Teresa De Keersmaekers Arbeit beginne ich in einer Aufführung eine Reise voll winziger, intimer Entdeckungen. Die Aufführung ist das Solo von Anne Teresa De Keersmaeker, getanzt nach den *Goldberg-Variationen* BWV 988, die live mal von Pavel Kolesnikov, mal von Alain Franco gespielt werden.

Es ist keine Überraschung, dass De Keersmaeker für ihren Tanz diese Musik auswählt, ist es doch ihr sechstes Aufeinandertreffen mit Bach, nach den jüngeren Choreografien zu Bachs Partita für Violine (*Partita 2* mit Boris Charmatz, 2012), zu den Suiten für Violoncello (*Mitten*, 2017) und nach *Die sechs*

Heimath

Und niemand weiß.

Friedrich Hölderlin
(*Heimath*, Dritte Fassung)

Brandenburgischen Konzerte (2018). Ungewöhnlich ist, dass sie sich für ein Solo entscheidet. „Ich liebe es zu tanzen, es ist meine Art in der Welt zu sein“, sagt die Choreografin, zu deren Werk eine ganze Reihe großformatiger Choreografien zählen. Ein Solo in einem der größten Œuvres eine*r lebenden Choreograf*in – nach Merce Cunningham, Trisha Brown und William Forsythe – bedeutet eine Gelegenheit, für einen Moment innezuhalten und zu reflektieren. Um handwerkliches Können zu zeigen oder neues Territorium zu erkunden? Eine Gelegenheit, zurückzuschauen, aber auch nach vorn, über sich selbst hinaus. Wenn Tanzen das ist, wie du in dieser Welt bist und Tanz das, wofür du mehr als 40 Jahre lang gelebt hast, was sollst du dann jetzt tun? Was möchtest du behalten und was lässt du los? Wonach wirst du suchen und womit experimentieren? Wenn deine Arbeit darin bestand, Tänzer*innen zu beobachten und sie in ihrer höchsten Kunst zum Funkeln zu bringen, welche Eigenschaften erwartest du, wenn du selbst tanzt? Diese Fragen tauchten auf, als mir De Keersmaeker von ihrem Wunsch erzählte, zu ihrem bevorstehenden 60. Geburtstag ein neues Solo zu machen. Die zwar raren, insgesamt im Output aber bedeutenden Soli von De Keersmaeker strukturieren ihr Werk mit präzisen Fragen und klaren Statements – von *Violin Phase* (1982), getrieben von der Entscheidung, sich das Choreografieren selbst beizubringen, über *Once* (2002), das ihre politische Haltung als Performerin offenlegte, bis zu *Keeping Still* (2007), das die Möglichkeit von natürlichem Licht versus Dunkelheit, Ruhe versus Bewegung thematisierte und Fragen zum Überleben der Erde stellte. Nachdem sie ihr erstes Solo (*Violin Phase*) an eine jüngere Tänzerinnengeneration übergeben hat, beschenkt sie sich selbst und uns nun mit einem neuen Stück.

Beim Choreografieren geht es sehr stark darum, wie wir Zeit und Raum organisieren, wie wir die Zeit und den Raum zwischen uns organisieren. Den Körper mit all seinen verschiedenen Aspekten: mechanisch, sinnlich, sozial, emotional, intellektuell, spirituell – und jetzt bleibt uns im Grunde nur der Blick ... Es ist eine sehr interessante Sache, dass man einander mit dem Blick berührt. Denken wir an die Skulpturen und Gemälde im Spätmittelalter und in der Frührenaissance. Gemälde, auf denen man sich nicht berührt, nur der Blick berührt.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Auch wenn die Idee, zu den *Goldberg-Variationen* zu tanzen, zunächst ein Zeichen für einen besonderen Hang zu Meisterschaft und Klassizismus sein könnte, gibt es spezifischere Gründe, De Keersmaekers kompositorische Prinzipien zu betrachten, die kongenial mit Bachs Musik zusammengehen. Insbesondere mit diesem Stück, das Bachs Kompositionen für Cembalo in seinem Spätwerk krönt. Die Neigung, eine Reihe von Fragen methodisch zu ergründen, ergibt eine komplexe, aber fesselnde Komposition – etwas, das De Keersmaeker bei all ihren musikalischen Partnern gesucht hat. Die Aria und ihre 30 Variationen sind zyklisch angeordnet, in einem sich wiederholenden Muster zu drei Stücken: ein Kanon, der den strikten Kontrapunkt vorführt und formal an das eher strenge Barock alten Stils verweist, ein „Charakterstück“, in dem Bach den aufkommenden *Empfindsamen Stil* der 1740er-Jahre auszudrücken sucht, und ein virtuoses Stück („concerto“), in dem der Tastenspieler – in diesem Fall der Pianist – brillieren kann. Im vorgerückten Alter gewährt Bach in dieser *Clavier Übung / bestehend / in einer ARIA / mit verschiedenen Veränderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen* eine umfassende Einsicht in die musikalische Welt, in der er lebt. Folglich wirft er einen Blick zurück auf die barocken Tanzrhythmen

wie Gigue, Passepied, Sarabande und Menuett, die er gekonnt mit den kontrapunktischen Techniken der Imitation kombiniert. Mit dem *style galant*, in dem seine älteren Söhne komponierten, macht er aber auch einen Sprung in die Zukunft und wagt sich in einen kühnen Chromatizismus eines ergreifenden Adagios (Variatio 25), das bei Alain Franco wie Mozart zu klingen beginnt. Dazu aber später.

All diese kompositorischen Feuerwerke werden dank Bachs brillanter Architektonik möglich, jenem Handwerk, in dem De Keersmaeker zuhause ist. Wenn wir die Sache genauer unter die Lupe nehmen, werden wir zu zählen beginnen: 32 Takte in der Aria und 32 Stücke (30 Variationen plus die Aria zu Beginn und am Ende, da *capo*); steigend anwachsende Intervalle bei den Kanons (von einstimmig, *unisono*, bis zur Dezime, *a decima*) und Anordnung der Kanons jeweils bei jenen Zahlen, die durch drei teilbar sind; symmetrische Teilung der 30 Variationen in zwei Teile, wobei in Variatio 15 von G-Dur zu g-Moll übergegangen wird. Musikwissenschaftler*innen haben schon beachtlich viel Tinte verbraucht, um verschiedene Ziffern aufzuzählen, die geheime Zahlenspiele bei Bach enträtseln. Und dann schlägt Bach mit bodenständigem Humor zurück, der den

ernsten Charakter einer konstruierten Einheit zunichtemacht: In der mit *Quodlibet* („was auch immer“) überschriebenen Variatio 30 bindet er zwei deutsche Volkslieder mit den folgenden Refrains ein: „*Ich bin so lang nicht bei dir g(e)west*“ und „*Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' meine Mutter Fleisch gekocht, wär' ich länger geblieben.*“ Wahrscheinlich konnten seine Zeitgenossen diese Melodien vor sich hinsummen, so berühmt waren sie. Was von dem historischen Witz übrigbleibt, ist eine launige Anspielung, ein selbstironischer Kommentar zu den Variationen, die in ihrem Charakter zu weit von der Aria abgekommen sind, nun müssen wir wieder nach Hause zurückkehren und die Aria da *capo* wieder aufnehmen.

Bei De Keersmaeker entsprechen Zahlen den Gesetzen heiliger Geometrie: fünf Außenpunkte als Ausgangspunkte für Bewegung (zwei Hände, zwei Beine und der Kopf) plus drei innere Zentren (Herz-Nieren, Blick und Becken), ein Pentagramm auf dem Boden und ein Dodekaeder (der Körper mit 12 fünfeckigen Seiten). Geheime Inschriften verweisen auf eine weitere Analogie zwischen De Keersmaekers und Bachs Poetik. Bach gilt als eine der letzten Figuren in der Geschichte der deutschen Kultur, bei der es noch keine Trennung zwischen Künstler und Intellektuellem gab. So wie es der Filmemacher Jean-Marie Straub in seinem mit Danièle Huillet gedrehten Filmporträt von Bach ausdrückt: „bei ihm gibt es überhaupt keine Trennung zwischen Intelligenz, Kunst und Leben; und es gibt auch keinen Konflikt zwischen Kirchenmusik und säkularer Musik, bei Bach existiert alles auf der gleichen Ebene.“ Auch bei De Keersmaeker findet man etwas von einer Eine-Welt-Perspektive. Die Biologie des Körpers spiegelt die Raumgeometrie wider, Musik und Licht bewegen sich in Abstimmung zueinander, Muster und Prinzipien organisieren nicht nur die Parameter einer Choreografie, sondern sollen auch bestimmen, wie jemand lebt und tanzt, Architektur und Makrobiotik.

Da wir De Keersmaeker als eine der raren Choreograf*innen kennen, für die Musik noch immer der „Boden“ ist, auf dem getanzt wird, könnten wir fragen, wie sie in diesem Solo an Bachs Partitur herangeht. Und hier geht es gleich los mit den Neuerungen im Vergleich zu ihren früheren Arbeiten. Die *Goldberg-Variationen* basieren auf der Kompositionsmethode der Variation, wobei sich die höchste Vielfalt aus einem einzigen Muster ableitet.

Dieses Muster ist nur die Basslinie und nicht die Melodie der Aria, wie man es bei einem Thema erwarten könnte, wodurch die Aria als Thema gleich bewertet wird wie die nachfolgenden Variationen. So ist also jede Variation, inklusive der Aria, Ausdruck des gleichen Universums aus der jeweiligen Perspektive: entweder als Kanon oder expressives Barockstück oder als raffinierte Konzertetüde. Jede Variation ist auf alle anderen abgestimmt und doch in sich selbst komplett und unabhängig, so wie Leibniz' Monade. Monaden, diese metaphysischen Einheiten des Seins, sind eine große Anzahl von Individuen, jedes einzelne mit ausreichender Daseinsberechtigung und mit allen anderen kompossibel, weil sie Teil einer vorgegebenen Harmonie sind. Jede Variation (auch die Aria) ist wie eine Monade angelegt, ein eigenständiger Ausdruck der gleichen Welt, der gleichen harmonischen Basslinie. Wir können die Analogie mit der Metaphysik von Leibniz, der als Bachs Zeitgenosse seine *Monadologie* ein paar Dekaden vor den *Goldberg-Variationen* veröffentlichte, fortsetzen, indem wir behaupten, dass die Basslinie von Akkorden jedes Stück auf die anderen abstimmt. Unsere Analogie endet mit dem Komponieren von Variationen, da wir sie nicht weiterführen und wir Leibniz' letztem Prinzip der universellen Harmonie, wonach unsere Welt die beste aller möglichen Welten sei, nicht zustimmen können. Solch ein Ideal ist für Kunst reserviert, in der ein harmonisches Ganzes nur geträumt und projiziert werden kann. Dieses Ideal sucht De Keersmaeker hier nicht. Vielmehr wird die perfekte Verbindung von Tanz und Musik einige Male von Momenten der Stille unterbrochen, ebenso wie von desynchronisierten Anfängen und Enden (der Tanz geht weiter, während die Musik endet). Als Erstes fällt uns auf, dass der Tanz nicht nach den zyklischen Dreiergruppen der Musik strukturiert ist. In der Tat hört und reagiert ihr Tanz anders auf die Musik als beispielsweise Steve Paxtons Improvisation zu den *Goldberg-Variationen*. Während Paxton auf jede Variation anders zu reagieren suchte, indem er ihren Charakter, so wie er ihn hörte, einer anderen charakteristischen Figur, einer Bewegung im Raum oder einem Rhythmus zuordnete, ist De Keersmaeker von der musikalischen Mikrostruktur erstaunlich unabhängig.

Das breite Repertoire an Beziehungen zwischen Musik und Tanz, das De Keersmaeker in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt hat, bleibt ungenutzt. Am auffälligsten ist, dass sie sich von

dem Prinzip verabschiedet, eine Stimme oder ein Instrument mit einem Tänzer gleichzusetzen, was letztlich zum „Mickey-Mousing“ führt, weil es musikalische Rhythmen oder Strukturen in Bewegungen überträgt. Sogar noch wichtiger ist das Fehlen einer Grundphrase, die der harmonischen Basslinie der Aria entspricht, was in vielen früheren Rosas-Stücken als Hauptkompositionsprinzip und wichtigste Materialquelle diente. Anstelle der Grundphrase gibt es nun einen Kern, einen Keim, bestehend aus Körperausrichtungen, die geometrische Konturen zwischen Körper und Raum zeichnen, und aus Richtungen, die zwischen Armen, Beinen, Kopf, Solarplexus und Beckenbereich einerseits und Sternen und Volumen im Raum andererseits gezogen werden. Der Keim wird nicht systematisch von einer Variation zur nächsten weiterentwickelt. Und er ist auch nicht auf dem Bühnenboden als Bodenplan, von dem jede Tanzbewegung ausgehen soll, festgeschrieben. Stattdessen fließt er wie ein Leitmotiv, wie ein loses Strukturmuster, das genauso leicht auftauchen wie auch wieder von der Bildfläche verschwinden kann.

Eine weitere Abweichung von De Keersmaekers vertrauten Stilmitteln ist die Abkehr vom strengen Kontrapunkt. Ein Körper kann nicht zwei-, drei- oder vierstimmige Kanons vermitteln, das ist also nicht die Absicht dieses Solos. Das Anordnen von Schichten geschieht jetzt an anderer Stelle und in anderer Weise – zwischen verschiedenen Tänzen aus De Keersmaekers Vergangenheit, Narrativen von Gesten, die mit formalerem, geometrisch verortetem Tanz wechseln. Man wähnt sich in einem *stream of consciousness*-Roman wie in Virginia Woolfs *The Waves (Die Wellen)* oder an Leopold Blooms Tag in *Ulysses*. Parallele Gedanken und Stimmen, die an vergangene Zeiten und bereits besuchte Plätze erinnern, zeichnen sich halbopak und doch deutlich ab. Über den ganzen ersten Teil verteilt (bis Variatio 15) finden sich Reminiszenzen an ikonische Bewegungen und Haltungen aus *Fase*. Zum Beispiel taucht in der Tat immer wieder das schnelle Drehen mit einem angehobenen, gestreckten Bein auf, als wäre es aus ihrem Körpergedächtnis hervorgebrochen. Das Aus-dem-Sprung-auf-dem-Boden-Aufstampfen erinnert auch an die Bewegung, die mit dem Bild des stehenden Straßenfiedlers in *Violin Phase* verbunden ist. Dasselbe gilt für Liegepositionen, auch wenn ich nicht mehr sicher bin, ob ich das Hin-und-Herwälzen wie im Schlaf aus der Anfangssequenz von *Rosas danst Rosas* erkannt oder mir nur eingebildet habe.

Und in Variatio 7, *alla giga*, von beiden Pianisten in einem langsameren Tempo gespielt als gewöhnlich, bringt der mit einem Siciliano punktierte Rhythmus die vergnügten Sprünge des Rosas quartet zu Bartóks Musik zurück, den berühmten „kataklop“, wie das Schlagen der Beine in die Luft onomatopoetisch genannt wird.

In Variatio 11 wird eine Fülle von Erinnerungen in neuen Gesten auf die Bühne gebracht, die Signature Move-Charakter erlangen. Es beginnt mit einem sehr kurzen, kraftvollen Kick in die Luft (und erinnert damit an die wunderbare Eröffnungsphrase von *Drumming*, das in Variatio 16 ganz erkundet wird), doch gleich danach sprudelt ein anderer Charakter aus ihrem Körper, ein Wackelgang à la Charlie Chaplin (oder ist es eine Erinnerung an die verschiedenen Arten zu gehen aus *The Golden Hours*, 2015, oder *Die sechs Brandenburgischen Konzerte*, 2018?). Etwas später, – in einem Moment der Stille –, beißt sie in ihren Unterarm und zeigt dann ihre Handflächen wie in der Schlusszene von *Elena's Aria*, in der die fünf Frauen, dem Publikum zugewandt, einen Tanz der Hände aufführen. Plötzlich erzeugt das die Stimmung dieser frühen, hauptsächlich auf Stühlen und in Stille stattfindenden Arbeit, in der junge Frauen als Antwort auf die Frage „Wie tanzt du, wenn du keine Lust hast, von deinem Stuhl aufzustehen?“ einfach unbeweglich sitzen bleiben. Der Lauf dieser Variation wird in dem Moment unterbrochen, wenn De Keersmaeker zum Klavier geht. Als würde sie in das Territorium der Musik eindringen, hört der Pianist zu spielen auf und springt abrupt von seinem Stuhl hoch. Die Zäsur ist umso dramatischer, als er reglos dasteht und zusieht, wie sie weitertanz, dabei tritt eine spezielle Bewegung in den Vordergrund, als würde man mit einer Sense mähen, einer von zumindest vier Signature Moves, die in dem Stück wiederkehren. Sie sieht aus, als würde sie eine Sense halten, während sie sich auf der Stelle dreht. Die Bewegung ähnelt dem Mähen von Gras oder dem Abernten in einer kreisenden Bewegung. Auffällig wird die Gestik, weil sie im Lauf des Stücks mehrmals wiederkehrt. In christlichen Kulturen trägt der Tod eine Sense, der Sensenmann kommt, um die Toten zu ernten. Wofür steht diese Geste hier? Markiert sie den Zeitpunkt, zu dem der Tod kommen könnte und dass es Zeit wird, Bilanz zu ziehen über das eigene Leben oder den eigenen Tanz? Manchmal kombiniert sie die Schneidebewegung mit einem kurzen Angriff, was an die Kriegssense als altes Autoritätssymbol

Ich liebe es zu tanzen. Es ist nicht Eitelkeit, wenn ich das sage. Es ist einfach meine Art mit der Welt in Verbindung zu treten.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

denken lässt. In ihren frühen Arbeiten war De Keersmaeker für ihre energiegeladene Tanzweise bekannt, ihre spezielle Eigenheit unter den vier Rosas Tänzerinnen. Aber jetzt schneidet die Sense tiefer und wird entschiedener angepackt.

Drei weitere Gesten erreichen Signature Move-Status. Eine eindrucksvolle Haltung mit dem Kopf und den von sich gestreckten Gliedmaßen wie bei Leonardos vitruvianischem Menschen – ist es aus Liebe zu den Körperproportionen? Finger, die ein Rechteck bilden, – ein Rahmen, durch den auf das Publikum geschaut werden kann – mit ambivalenter Bedeutung. Ist es ein Rechteck in den Proportionen des Goldenen Schnitts? Oder, wie mir De Keersmaeker augenzwinkernd sagte, die Kreditkarte? So oder so ist es ein wichtiges Element der Produktion! Und dann die von ihr so oft hineingeschmuggelte Geste: in die Handfläche atmen und zusehen, wie der Atem davonfliegt. Diese Geste erinnert an „Mein Atmen ist mein Tanzen“, das Motto eines anderen Solos (2015) zur Flötenmusik von Salvatore Sciarrino. Der Atem ist die ganze Zeit über präsent, so wie der vokale Schatten von Glenn Goulds Summen, während er Bach spielt. In De Keersmaekers Sprache ist es die Metonymie für die Lebensenergie (Qi), eine akustische Spur des Körpers beim Anspannen und Loslassen und ein Überrest weiblicher Verführung. Wie auch immer, die Markenzeichen Sense, vitruvianischer Mensch, Rechteck und Atem gehen rasch und im Halbdunkel vorüber, gerade so, dass sie auffallen, aber nicht eindeutig genug, um eine Geschichte zu enthüllen.

Das Anführen all dieser Gesten und Erinnerungen vermittelt den Eindruck, man würde De Keersmaekers Solo umso mehr schätzen, je mehr man die Geschichte von Rosas zu lesen versteht. Doch auch das Gegenteil stimmt. Ikonische Gesten, Kristalle von Tanzformen und schwungvolle Schritte, die die

Architektur des Raums zu Sternen, Spiralen und Kreisen formen, enthalten eine Fülle performativer Zustände und tänzerischer Qualitäten, tanzender Gesichter und Körper, an denen sich Augen und Ohren erfreuen. Diese Fülle kommt gepaart mit einem Sinn für Hingabe, für den Verzicht auf das Festhalten an einer Struktur. Anstatt ein mit methodisch erarbeiteten Möglichkeiten abgestecktes Territorium zu konsolidieren, öffnet De Keersmaekers Tanz einen Raum und dieser Raum atmet vor widersprüchlichen Ausdrücken. Da kann sie im einen Moment abstrakt und ernst tanzen und im anderen eine flashige Disco-Nummer à la John Travoltas *Saturday Night Fever* hinlegen. Ausgehend von einer perfekt ausgeführten Armhaltung kann sie plötzlich abrutschen und zum Beispiel gangstermäßig gestikulieren oder raffiniert im Musicalstil wackeln oder hexengleich wie eine alte Baba Jaga daherwanken. Sie kann auch zu tanzen aufhören und völlig reglos warten. Beim Tanzen muss das Spektrum Selbstironie enthalten und die Fähigkeit, nicht zu tanzen. Letzteres passiert in Variatio 9, wenn sie an der Seite sitzt und sich unter den schimmernden Reflexen der silbernen Platte an die Wand lehnt. Der Tanz wird angehalten und der Körper ist der Ruhe ausgeliefert. Ist er müde? Nachdenklich? Beobachtet er den Raum im Nachleben ihres vorangegangenen Tanzes? Schaut er himmelwärts? Oder De Keersmaeker friert ein, wie im finalen *Quodlibet* (Variatio 30), stehend mit dem nackten Rücken zu uns, nachdem sie ihr Hemd abgelegt hat – zögernd mit kaum wahrnehmbaren Bewegungen. Das Bild von ihr, – stillstehend, mit dem Blick in die Bühne hinein und dem Rücken dem Publikum zugewandt –, kommt in dem Solo wiederholt vor. Als würde sie gleich abheben, irgendwohin, während sie doch zuhause ist. Ist es möglich, Abschied zu nehmen und gleichzeitig nach Hause zu kommen? In den Momenten der Ruhe und Posen, in Zäsuren, wenn die Musik aufhört und der Tanz in der Stille weitergeht, wird das Zuhause zum Ort des Unbekannten. Diese

Performance ist zwischen zwei Polen gefangen: dem Heimkommen durch das Eintauchen in frühere Tanzchoreografien und dem Abschiednehmen, wo der davon durchdrungene Körper noch einmal leicht und unbekannt wird.

Bisher habe ich dieses Solo vor allem als Einzelunterfangen beschrieben. So wie in anderen Rosas-Stücken gibt es hier ein paar gewichtige Andere, im Rampenlicht wie auch im Schatten. Bach wurde bereits als De Keersmaekers „Vermittler“ gewürdigt, als jemand, der in ihrem Namen vermittelt und interveniert. Seine Musik wird in einem veritablen Konzert dargeboten, was De Keersmaekers Solo eine zusätzliche Dimension verleiht. Bei den meisten Vorstellungen werden wir Pavel Kolesnikov, einen jungen Pianisten aus Russland, hören. Kolesnikovs Klavierkunst hat seinen Ursprung in einem bemerkenswerten Klang, einem Anschlag mit Einflüssen aus dem romantischen Virtuosenrepertoire, aus dem frühen französischen Barock und aus experimentellen Klangaufnahmen. Das erzeugt eine außergewöhnlich kraftvolle und doch zart gespielte, zurückhaltende Virtuosität, vibrierende Texturen in einem fließenden, perlenden Spiel. Oftmals, wenn man erwarten würde, dass er schneller oder lauter spielt, schlägt er den entgegengesetzten Weg ein zu mehr *sostenuto*, *sotto voce*, mehr *pianissimo*, oft mit erstaunlicher und außergewöhnlicher Wirkung. In Variatio 6 erzeugt ein Haltepedal bei ziemlich langsamem Tempo nostalgische Obertöne von nachklingenden Harmonien, so als sollten sie nicht verklingen. Dann kam es mir vor, als würde ich heimlich durch eine angelehnte Tür einer Musik lauschen und mein Ohr wäre der Trichter für die Klänge eines nebenan spielenden Pianisten. Im Gegensatz dazu ist Alain Francos Zugang weniger intimistisch und eher rowdyhafter Rock'n'Roll. Er zeigt oft ein wenig exzentrische Perspektiven auf die *Goldberg-Variationen*, insbesondere bei der Kantilene von Variatio 25, in der sein lyrisches Herangehen an jeden einzelnen Ton bei mir die Frage aufwirft, ob der Komponist Bach oder Mozart heißt. Die Nonchalance, mit der er all die Sechzehntelnoten in den letzten Variationen (27–29) bewältigt, zeugen von einem musikalischen Esprit, befreit von pianistischer Virtuosität.

Kolesnikovs fließendes Spiel und Francos Nonchalance wirken sich beide auf De Keersmaekers Tanz aus. Dabei passiert etwas Bemerkenswertes: Die für ihren strukturalistischen Zugang bekannte

Choreografin wirkt nun, als würde sie improvisieren. Die Wahrheit ist, dass ihr Solo zum Großteil durch Improvisation entstand. Bei diesem Unterfangen wurde De Keersmaeker von einer höchst kompetenten, engen Vertrauten begleitet, von Diane Madden, der außergewöhnlichen Trisha Brown-Tänzerin, die auch Trisha Brown bei vielen Produktionen choreografisch assistierte. Madden war De Keersmaekers Mittlerin, die ihr half, Bewegungen auszuwählen und die sie ermutigte zu improvisieren und nach Leichtigkeit und Glanz zu suchen. Das Ergebnis ist ein Tanz, bei dem jeder Moment präzise festgelegt ist, akribisch komponiert und doch so unmittelbar aufgeführt, als wäre er im Hier und Jetzt gefunden. Unberechenbarkeit auf der Bühne gibt es nie umsonst.

Und last but not least tragen Kostüme und Licht zur Gesamtdramaturgie bei. In Zusammenarbeit mit De Keersmaeker hat Minna Tiikkainen eine Reise von einer kalt silbernen Atmosphäre ins warm goldene und dann rote Nachmittagslicht entworfen. Dabei ist der Höhepunkt verschiedener Momente schnellerer Lichtwechsel, – zum Beispiel die goldene Röhre, die zwischen dem Ende des ersten und Anfang des zweiten Teils auf der Bühne von vorn nach hinten hin- und herrollt oder das Ausrichten der Scheinwerfer auf das Publikum beim goldenen Abschnitt des Stücks rund um Variatio 21 –, für Variatio 25 reserviert. Da erreicht das fließende Licht in Trapezform den Pianisten und lässt Tänzerin und den ganzen Raum im Dunkeln liegen. Dann gleitet es zu etwas Goldenem neben dem Klavier, zu einer zerknüllten Rettungsdecke auf dem Boden. Danach ist die Bühne mondhell mit einem Hauch von Orange-rot ... und harmoniert mit der glutroten Farbe von De Keersmaekers Hemd. Das Feuer muss brennen bis zum Ende, bis es finster wird.

Bojana Cvejić ist Autorin verschiedener Bücher, die zwischen Philosophie und Performance Studies angesiedelt sind, darunter *A Choreographer's Score*, ein dreibändiges Werk, entstanden in Zusammenarbeit mit Anne Teresa De Keersmaeker.

LEAVE-TAKING, HOMECOMING

On Anne Teresa De Keersmaeker's Goldberg Variations

by Bojana Cvejić

A young man and a woman with white hair walk into a dark, bare space. While the man takes a seat at the piano, placing his naked feet on its pedals, the woman begins her dance in silence. Her movements slice the air in five different directions revolving around her axis. Determined by a quiet force, yet gentle and graceful, she appears driven by her dance rather than steering it. The darkness is dotted by the shimmering reflections of a crumpled silver screen on her silvery ponytail. As the first tones of the aria from the *Goldberg Variations* seep into the room, my ears and eyes begin to attune themselves to a fine and delicate sensory apparatus. Glenn Gould was right when he proclaimed that, in attending an interpretation of a canonical work, the audience must be surprised “to the extent that from the first note they are aware that something different is going to happen”. Against my expectations rooted in Gould's famous take on Bach's late keyboard masterpiece, but also in my familiarity with Anne Teresa De Keersmaeker's work, I begin a journey of minute and intimate discoveries in a performance. The performance is the solo danced by Anne Teresa De Keersmaeker to the *Goldberg Variations BWV 988* played live by Pavel Kolesnikov and Alain Franco in alternation.

It is not surprising for De Keersmaeker to choose this music to dance to, for this would be her sixth encounter with Bach, after the more recent choreographies to Bach's Partita for Violin (*Partita 2* with Boris Charmatz, 2012), Cello Suites (*Mitten*, 2017) and *The Six Brandenburg Concertos* (2018). What is unwonted is her choice to create a solo. “I love to dance, it is my way of being in the world,” says the choreographer, whose oeuvre features a great many large-scale choreographies. A solo in one of the largest bodies of work by a living choreographer – after Merce

Cunningham, Trisha Brown, and William Forsythe – means an opportunity to pause for a moment and reflect. To exhibit craftsmanship or peer into a new territory? An occasion to look back, but also to look forward, ahead of oneself. If dancing is how you *are* in this world, and dance is what you have cherished for more than forty years, what must you do now? What would you like to keep and what will you let go? What will you search for and experiment with? If your work has been to observe dancers and make them sparkle in their utmost artistry, which qualities will you attend to in your own dancing? These were the questions that came to mind when De Keersmaeker told me about her wish to create a solo for her forthcoming 60th birthday. Few in number, yet significant in the output as a whole, De Keersmaeker's solos punctuate her oeuvre with sharp questions and feisty statements – from *Violin Phase* (1982) urged by a decision to teach herself how to choreograph, through *Once* (2002), which unveiled politically her performative persona, to *Keeping Still* (2007), which looked at the capacity of natural light vs darkness, stillness vs movement as well as posing questions regarding the Earth's survival. Having relinquished her first solo (*Violin Phase*) to the youngest generation of dancers, she will gift herself, and us, with a new piece.

Although dancing to *Goldberg Variations* might at first signal an affinity for mastery and classicism, there are more specific reasons to consider De Keersmaeker's compositional principles, which are congenial to Bach's music, and particularly, to this piece that crowns Bach's writing for harpsichord in his late period. A penchant for methodically exploring a set of problems yields a complex but compelling composition – something that De Keersmaeker has looked up to in all her musical partners. The aria and

Home

And no one knows.

Friedrich Hölderlin
(*Heimath*, third version)

So much of choreographing is about organizing time and space, about organizing time and the space between us. It is about the body and all its different aspects: mechanical, sensuous, social, emotional, intellectual, spiritual – and now, basically, all that remains is the gaze. It's a very interesting thing, this touching with the gaze: think of the sculptures and paintings in the late Middle Ages and the early Renaissance. Paintings in which there is no touching; it's the gaze that touches.

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

thirty variations are grouped circularly, in a repeating pattern of three pieces: a canon, exhibiting the strict counterpoint that formally nods to the more austere and old-style Baroque; a 'character' piece in which Bach explores the expression of the upcoming *Empfindsamer Stil* of the 1740s ('sensitive style'); and a virtuoso ('concerto') type in which the keyboard player – in this instance a pianist – can display extravagant brilliance. Bach provides an encyclopaedic view of the musical world in which he lived, in his old age, in this *Clavier Übung / bestehend / in einer ARIA / mit verschiedenen Veränderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen*. Hence, he retrospectively glances at the baroque dance rhythms, like gigue, passepieds, sarabandes and minuets, which he dexterously combines with the contrapuntal techniques of imitation. But he also leaps ahead into the future, with the *style galant* in which his older sons were composing, and ventures into a bold chromaticism of a poignant adagio (Variation 25) that in the hands of Alain Franco begins to sound like Mozart. We will return to it later.

All these compositional fireworks are made possible by Bach's splendid architectonics, the craft that De Keersmaeker is at home with. Looking through a pair of thick-lensed glasses, we would start counting:

32 bars of Aria for 32 pieces (for 30 variations and aria at the beginning and at the end, da capo); progressive increase of intervals for canons (from *unisono* to the tenth, *a decima*), placing canons in the order of numbers divisible by three; symmetrically dividing 30 variations in two parts by mutating G-major to G-minor in Variation 15. Musicologists have spilled a considerable amount of ink counting various numbers that unravel secret numerological correspondences in Bach. Yet Bach strikes back with a mundane humour that undoes the serious character of a constructed unity: in Variation 30, marked as *quodlibet* ('whatever'), he weaves two German folk songs with the following refrains: "I have for so long a time been away from you" and "Cabbage and beets have driven me away; had my mother cooked meat I might have longer stayed". His contemporaries would probably have hummed these melodies, so famous were they. What remains of the historical joke is a witty allusion, a self-ironical comment about the variations that, in character, drifted too far from the aria, and now we must return home to reprising the aria da capo.

With De Keersmaeker, numbers comply with the laws of sacred geometry: five external points of initiating

movement (two hands, two legs, and the head) plus three visceral centres (heart-kidney, gaze and pelvis); a pentagram on the floor and a dodecahedron (the volume organized in twelve pentagonal faces). Secret inscriptions hint at another analogy between De Keersmaeker's and Bach's poetics. Bach has been cast as one of the last figures in the history of German culture in whom there is not dichotomy between the artist and the intellectual. As the filmmaker Jean-Marie Straub put it when he and Danièle Huillet made their film portrait of Bach, "there is not in him the slightest separation between intelligence, art, and life; nor is there a conflict between sacred and secular music; in Bach, everything exists on the same plane". There is something of a one-world perspective in De Keersmaeker, too. The body's biology mirrors the spatial geometry, music and light move in concert, patterns and principles organize not only the parameters of a choreography, but must also guide how one lives and dances, architecture and macrobiotics.

Knowing De Keersmaeker as one of the rare choreographers for whom music is still the 'floor' upon which to dance, we might ask how she approaches Bach's score in this solo. And this is where the first series of novel divergences from her previous works begins. *Goldberg Variations* applies the method of composition by variation whereby the utmost diversity is derived from a single pattern. This pattern is merely the bass line and not the melody of the aria as we would expect from a theme, which makes the aria as theme equal to the subsequent variations. Thus, each variation, including the aria, expresses the same universe from its point of view: either a canon or an expressive baroque piece or an adroit concerto etude. Each variation is coordinated with all the others, yet is complete in itself and independent, just like Leibniz's 'monad'. Monads, those metaphysical units of being, are a great many individuals, each having a sufficient reason to be, and compossible with all others being part of a pre-established harmony. Each variation (aria included) is conceived like a monad, a self-contained expression of the same world, the same harmonic bass line. We can continue the analogy with the metaphysics of Leibniz, who was Bach's contemporary and published his *Monadology* a few decades before *Goldberg*, by contending that the bass line of chords harmonizes each piece with the others. Our analogy stops with the composition by variation as we cannot take it further and cannot agree with Leibniz's ultimate principle of universal

harmony that our world is the best of all possible worlds. Such an ideal is reserved for art, in which a harmonious entity can only be dreamed and projected. De Keersmaeker does not seek that ideal here. In fact, here, the perfect marriage between dance and music is disrupted several times by silences, as well as by de-synchronized beginnings and endings (dance continues where the music stops). The first thing we notice is that the dance does not structure itself around the music's cyclical triplets. Indeed, her dance listens and reacts to the music differently from, say, Steve Paxton's improvisation to the *Goldberg*. While Paxton always sought a different response to each variation, matching its character – such as he heard it – with another characteristic figure, spatial manoeuvre or rhythm, De Keersmaeker is curiously independent of the music's microstructure.

The wide repertory of relations between music and dance that De Keersmaeker has developed over the past few decades is set aside. Most famously, she is taking leave of the principle of equating a voice or instrumental part with a dancer, which ultimately leads to "mickey-mousing", i.e. transposing rhythms or textures from music to movements. Even more importantly, there is no basic phrase to correspond to the harmonic bass line of the aria, which served as the main compositional principle and source of material in many previous Rosas pieces. What remains instead of the basic phrase is a nucleus, a seed comprised of bodily orientations that lay out geometrical contours between the body and the space, and directions drawn between, on the one hand, arms, legs, head, the solar plexus and the pelvic region and, on the other, stars and volumes in the space. The seed is not systematically exploited from one variation to another. Nor is it inscribed in the ground as a floor plan from which all dancing should radiate. Instead, it floats like a *leitmotif*, an untethered structural pattern that can appear as readily as it can vanish into thin air.

Another peculiar divergence from De Keersmaeker's familiar devices is the departure from strict counterpoint. One body cannot convey canons in two, three or four voices, so that is not the purpose of this solo. The layering is happening elsewhere and otherwise – between various dances from De Keersmaeker's past, narratives of gestures alternating with more formal, geometrically rooted dancing. The impression is that of being in a stream-of-consciousness novel,

Virginia Woolf's *Waves*, say, or Leopold Bloom's day in *Ulysses*. Parallel thoughts and voices, recollecting times past and places once visited, loom in a semi-opaque, yet distinct way. The whole first part (until Variation 15) is interspersed with reminiscences of the iconic movements and postures that characterized *Fase*. For example, spinning with one leg raised and extended appears as a matter of fact along the way, as if it had broken out of her body memory. Stamping the floor in a jump is yet one more reminiscence of the movement associated with the image of the standing street fiddler in *Violin Phase*. The same occurs in recumbent positions, although I am no longer certain if I recognized or imagined the tossing and turning of sleep at the outset of *Rosas danst Rosas*. Or, in Variation 7, *alla giga*, played by both pianists in a slower-than-usual tempo, the siciliano-dotted rhythm evokes the jolly leaps of the Rosas quartet to Bartók's music, the famous "kataklop", the onomatopoeic name for the legs clapping in air.

In Variation 11, an abundance of memories is played out with new gestures that acquire a signature status. It begins with a very brief and vigorous kick into mid-air (recalling the magnificent opening phrase of *Drumming*, which will be fully explored in Variation 16), but soon enough a different character spills out of her body, a Chaplinesque wiggling walk (or is it a reminiscence of various ways of walking from *The Golden Hours*, 2015 or *Brandenburg Concertos*, 2018?). A little later, in silence, she is biting her forearm and then offering the palms of her hands, as in the closing scene of *Elena's Aria* when the five women perform a dance of hands facing the audience. This suddenly brings to mind the mood of that early work, which played out mainly on chairs and in silence, young women sitting defiantly motionless, in response to the question: how do you dance when you don't feel like moving from your chair? The course of this variation is interrupted when De Keersmaecker approaches the piano. As if she is infringing upon the territory of the music, the pianist halts and abruptly jumps off his chair. The caesura is all the more dramatic as he stands there motionless, watching her continue to dance, and what comes to the fore is a peculiar gesture of scything, one of at least four signature moves that recur in the piece. She looks as if she is holding a scythe while rotating on the spot. The movement resembles that of mowing grass or of reaping crops in a circular motion. Recurring many times in the course of the piece, the gesture becomes

conspicuous. In Christian cultures, death carries a scythe, the Grim Reaper who comes to harvest the dead. What is this gesture meditating upon here? Does it mark the moment when death might be approaching and it is time to take stock of one's life, or one's dance? Sometimes, she adds a slight attack to the cutting movement, which brings to mind the martial scythe as an ancient symbol of authority. In her early works, De Keersmaecker was known for the attack of her dancing; this was her idiosyncrasy among the four Rosas girls. But now the scythe cuts deeper, and with a more sober grip.

Three more gestures gain signature status. An arresting posture, with head and limbs spread out like Leonardo's 'Vitruvian Man' – is it out of love for bodily proportions? The fingers forming a rectangle, a frame through which to gaze at the audience, its meaning is ambiguous. Is it a rectangle in the same proportions as the golden ratio? Or those of a credit card, as De Keersmaecker told me with a wink? Either way, it is an important element of the production! And then the gesture she smuggles in so often: breathing into the palm of her hand and watching that breath fly away. This gesture recalls "my breathing is my dancing", the motto of another solo (2015) to flute music by Salvatore Sciarrino. Breath is present all the way through, like the vocal shadow of Glenn Gould humming while playing Bach. In De Keersmaecker's utterance, it is the metonym for life energy (Qi), an acoustic trace of the body in contraction and release, and a vestige of feminine seduction. However, the signatures of scythe, Vitruvian Man, rectangle and breath pass swiftly and in half-light, just enough for us to note their prominence but not enough to reveal a story.

Mentioning all these gestures and recollections gives the impression that the more we read of the history of Rosas, the richer our appreciation of De Keersmaecker's solo. The opposite is true, too. Iconic gestures, crystals of dance forms, and sweeping strides that shape the architecture of the space into stars, spirals and circles – bear an abundance of performative states and dancing qualities, of faces and bodies of dance for eyes and ears to enjoy. This abundance comes with a sense of abandon, of giving up the total grip of the structure. Instead of consolidating a territory staked out by methodically elaborated possibilities, De Keersmaecker's dance opens up a space, and the room breathes with contrasting expressions.

I really love to dance. It's not vanity when I say this. It's really my way of relating to the world.

ANNE TERESA DE KEERSMAECKER

One moment, she might be dancing in an abstract and earnest way, while the next she breaks into a glitzy disco routine with a nod to John Travolta in *Saturday Night Fever*. Out of pristine arm lines she can creep into a glitch, for example, gesturing gangster-style, or wiggling sneakily in the style of musicals or staggering about like an old woman, Baba Yaga-like. She can also come to a stop and stand still, waiting. The spectrum of one's dance must include self-irony as well as the potential not to dance. The latter happens in Variation Nine when she sits off to the side, leaning against the wall under the glimmering reflections of the silver plate. Dance is suspended and the body is delivered to stillness. Is it tired? Contemplative? Observing the space in the afterlife of her previous dance? Looking heavenward? Or, as in the final quodlibet (Variation 30), De Keersmaecker freezes, standing with her naked back to us, having cast off her shirt – hesitating through barely perceptible movements. The image of standing still, looking into the depth of the stage with her back turned to the audience is a recurring one in the solo. As if she is about to take off somewhere while still at home. Is it possible to take one's leave and still come home at the same time? In these moments of stillness and these poses, in the caesuras when the music stops and the dance continues in silence, home becomes this place of the unknown. This performance is caught between two poles: the homecoming, revisiting the previous dances and the leave-taking, where the traversed body once again becomes light and unknowing.

Until now, I have described this solo mainly as an individual endeavour. Here, as in other Rosas pieces, there are a few significant others, in the limelight or in the shadows. Bach was the first to be recognized as De Keersmaecker's "intercesseur", a figure that mediates and intervenes on her behalf. *His* music is mediated in a veritable concert, which endows De Keersmaecker's solo with an extra dimension. On most

evenings, we will be listening to Pavel Kolesnikov, a young pianist from Russia. Kolesnikov's pianism stems from a remarkable tone, *une touche* that harbours the influences of the Romantic virtuoso repertoire, early French baroque and sound recording experiments. This generates exceptionally vigorous yet soft-toned, subdued virtuosity, vibrant textures in a fluid *jeu perlé*. Often when you expect him to accelerate or play louder, he takes the opposite route towards more *sostenuto*, *sotto voce*, more *pianissimo*, which is often astonishing and exquisite. Applying the pedals in a rather slow tempo in Variation Six creates nostalgic overtones of lagging harmonies, as if they mustn't go. I imagined eavesdropping through a door left ajar, my ear funnelling sounds from a pianist playing next door. By contrast, Alain Franco's approach is less intimist and more rowdily rock 'n' roll. It often sports somewhat eccentric perspectives on the *Goldberg*, especially in the cantilena of Variation 25, where his lyrical attention for each tone made me doubt whether the composer was Bach or Mozart. The nonchalance with which he delivers all the sixteenth notes in the last variations (27-29) reveal a musical wit unburdened by pianistic virtuosity.

Kolesnikov's fluidity and Franco's nonchalance both resonate with De Keersmaecker's dancing. Something striking is happening there: the choreographer who is known for her structuralist approach now appears as if she is improvising. The truth is that most of her solo was born through improvisation. In that venture, De Keersmaecker was accompanied with the deftest possible partner-in-dance, Diane Madden, the outstanding dancer in the works of Trisha Brown, whom she also assisted in many creations. Madden was De Keersmaecker's *intercesseur* who helped her choose movements and emboldened her to improvise and search for lightness and splendour. The result is a dance in which every moment is sharp, meticulously composed, yet performed crisply, as if it were found

here and now. The sense of whimsical play is never gratuitous.

Last but not least, costumes and light contribute to the overall dramaturgy. In collaboration with De Keersmaeker, Minna Tiikkainen designed a compelling journey from a cold silver atmosphere to the warm gold and then red afternoon light. Among several moments marked by more abrupt changes of light – for example, the golden pipe rolling downstage and upstage between the end of the first and beginning of the second part, or redirecting the light to the audience at the golden section of the piece around Variation 21 – the high-point is reserved for Variation 25. There, the floating light in the shape of a trapezoid arrives at the pianist, leaving the dancer and the whole space in darkness. And then it glides onto something golden next to the piano, an emergency blanket crumpled on the floor. After that, the stage is moonlit with a touch of orangey red, chiming with the fiery colour of De Keersmaeker's shirt. The fire must burn until the very end: the darkness.

Bojana Cvejić is author of several books between philosophy and performance studies, among others *A Choreographer's Score* in three volumes co-written with Anne Teresa De Keersmaeker.

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber und Verleger

Wiener Festwochen GesmbH,
Lehár-gasse 11/1/6, 1060 Wien
T +43 1 58922 0
festwochen@festwochen.at
www.festwochen.at

Geschäftsführung

Christophe Slagmuylder,
Wolfgang Wais

Künstlerische Leitung

(für den Inhalt verantwortlich)
Christophe Slagmuylder
(Intendant)

Textnachweis

Originalbeitrag von
Bojana Cvejić

Übersetzung

Monika Kalitzke

Gefördert von
der Stadt Wien Kultur

Biografien

Anne Teresa De Keersmaeker, geboren 1960, ist eine belgische Choreografin und Tänzerin. Sie studierte an der Mudra Tanzschule von Maurice Béjart und der Tisch School of the Arts in New York, bevor sie 1980 ihre erste Choreografie *Asch* entwickelte. Zwei Jahre später folgte die Uraufführung von *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. 1983 gründete sie mit der ikonischen Arbeit *Rosas danst Rosas* ihre eigene Kompanie Rosas. 1995 schließlich die Schule P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) in Brüssel. Ihre Choreografien fußen auf der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und Bewegung, wobei das musikalische Repertoire von Alter Musik bis zur Gegenwart reicht. Ihre choreografische Handschrift zieht Inspiration aus geometrischen und numerischen Mustern, der Natur und sozialen Strukturen. Im vergangenen Jahr war ihre Interpretation von Johann Sebastian Bachs *Die sechs Brandenburgischen Konzerte* bei den Wiener Festwochen zu sehen. Zuvor war sie bereits mit *Ottone, Ottone (1989)*, *Verklärte Nacht* in der Version für 14 Tänzer*innen (1996) und *Counter Phrases* (2003) zu Gast.

Pavel Kolesnikov, geboren 1989, ist ein russischer Pianist. Er studierte in Nowosibirsk und Moskau. Seine Konzerte finden in Konzertsälen und bei Festivals rund um den Globus statt; er spielte bereits in der Carnegie Hall, im Konzerthaus Berlin, im Louvre, bei der Vancouver Recital Society, La Jolla Music Society, beim Spoleto Festival USA, Ottawa ChamberFest und Banff Summer Festival in Kanada, Plush Music Festival in Dorset und bei den BBC Proms. Aufnahmen von ihm erschienen beim Label Hyperion. Honens veröffentlichte eine Liveaufnahme seines mit dem Honens Prize 2012 ausgezeichneten Auftritts. Sein aktuelles Album mit Chopin-Mazurkas wurde von Kritiker*innen weltweit gelobt und gewann 2016 den Diapason d'Or Award. Pavel Kolesnikov lebt in London.

Alain Franco, geboren 1964, absolvierte Studien in Klavier und Musiktheorie in Belgien und Israel. Am IRCAM-EHESS in Paris erhielt er einen Post-Master Degree in Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Sein tiefgehendes Interesse an zeitgenössischer Musik und Kunst, sowohl als Pianist als auch als Dirigent, führte zu Kollaborationen mit führenden Ensembles und Musiker*innen, wie Ensemble Modern (Frankfurt), Ictus (Brüssels), Liege Philharmonic Orchestra, Lyon Opera Orchestra, Chamber Music Ensemble of La Monnaie (Brüssel) und Oh Ton (Oldenburg). Als ästhetische und künstlerische Erweiterung seines Schaffens entwickelte er nach und nach originäre und allgemeingültige Überlegungen zu Repräsentation und Performance. Das führte zur Zusammenarbeit mit Künstler*innen wie Anne Teresa De Keersmaeker, Meg Stuart, deufert&plischke, Jan Lauwers, Romeo Castellucci u.a.

Biographies

Anne Teresa De Keersmaeker, born in 1960, is a Belgian choreographer and dancer. After studying dance at the Mudra School of Maurice Béjart and the Tisch School of the Arts in New York, she created *Asch*, her first choreographic work, in 1980. Two years later, this was followed by the premiere of *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. In 1983, De Keersmaeker established her own dance company Rosas parallel to creating the iconic choreography *Rosas danst Rosas*. The foundation of the dance school P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) in Brussels dates back to 1995. Her choreography is grounded in a profound exploration of the relationship between music and movement, based on a repertoire that extends from early to contemporary music. Her choreographic practice also draws inspiration from geometric and numerical patterns, nature and social structures. Last year, her interpretation of Johann Sebastian Bach's *The Six Brandenburg Concertos* was presented by Wiener Festwochen, following other guest performances with *Ottone, Ottone (1989)*, *Verklärte Nacht* in a version for 14 dancers (1996) and *Counter Phrases* (2003).

Pavel Kolesnikov is a Russian pianist. Born in 1989, he studied in Novosibirsk and Moscow. He has played in concert halls and at festivals around the world, performing inter alia at Carnegie Hall, Konzerthaus Berlin, the Louvre, Vancouver Recital Society, La Jolla Music Society, Spoleto Festival USA, Ottawa ChamberFest and Banff Summer Festival in Canada, Plush Festival in Dorset and at the BBC Proms. Recordings of Pavel Kolesnikov's performances were released by the Hyperion label; Honens released a live recording of his recital honoured with the 2012 Honens Prize. His recent album of Chopin mazurkas has met with worldwide critical acclaim and won the 2016 Diapason d'Or Award. Pavel Kolesnikov lives in London.

Alain Franco, born in 1964, graduated in piano and music theory in Belgium and Israel and obtained a post-master degree in 20th century Musicology at the IRCAM-EHESS institute of Paris. His genuine interest for contemporary music and art, both as pianist and conductor, resulted in collaborations with leading ensembles and musicians like Ensemble Modern (Frankfurt), Ictus ensemble (Brussels), the Liege Philharmonic Orchestra, the Lyon Opera Orchestra, the Chamber Music Ensemble of La Monnaie (Brussels) and the Oh Ton ensemble (Oldenburg). As an aesthetic and artistic extension to his practice he progressively developed an original and overall reflection on representation and performance. This led to artistic collaborations with artists such as Anne Teresa De Keersmaeker, Meg Stuart, deufert&plischke, Jan Lauwers, Romeo Castellucci, among others.

WIENER FEST WOCHE

FESTWOCHE SERVICE

T +43 1 589 22 22
service@festwochen.at

TAGESKASSE

Foyer der Halle E+G
im MuseumsQuartier,
Museumsplatz 1, 1070 Wien
T +43 1 589 22 456
täglich 10–18 Uhr

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

T +43 1 589 22 11



#festwochen2020
www.festwochen.at

FESTWOCHE EMPFEHLUNGEN

MAL – EMBRIAGUEZ DIVINA

Unter dem Einfluss heimsuchender Visionen und verrotteter Tatsachen formiert sich ein Chor auf der Bühne, um im Feld des Bösen zu wühlen. In der brandneuen Arbeit der kapverdischen Choreografin Marlene Monteiro Freitas trifft erneut Formstrenge auf grenzenlose Ekstase in sich überschlagenden Bildern.

Termine 3. / 4. / 5. / 6. September, 20 Uhr

Ort Halle E im MuseumsQuartier

FESTWOCHE X IMPULSTANZ RESEARCH PROJECTS

Begleitend zu zwei großen Festwochen Produktionen sowie dem [ImPulsTanz Special] zu 15 Jahren Liquid Loft laden vier Künstler*innen zum gemeinsamen Forschen ein: der Musiker Alain Franco (*Die Goldberg Variationen, BWV988*) und Rosas-Tänzerin Marie Goudot, der Tänzer und Schauspieler Frank Willens (*Ultraworld*) sowie der Choreograf Chris Haring.

Termine Alain Franco und Marie Goudot,
27. bis 29. August / Chris Haring, 13. bis 15. September /
Frank Willens, 27. bis 29. September

Ort Odeon

Details und Bewerbung auf www.impulstanz.com

Hauptsponsoren der Wiener Festwochen



DEM GLÜCK
EINE CHANCE
GEBEN

CASINOS AUSTRIA



Mit freundlicher Unterstützung

Medienpartner



tanz

Die Wiener Festwochen danken dem Labor Dr. Mustafa –
Medizinisch Diagnostisches Labor für die wichtige
Unterstützung bei der Durchführung aller PCR-Tests.