

Wiener internationales Tanzfestival

16. Februar—25. März 1990

WIENER
KULTUR

WW



Wiener internationales Tanzfestival

TANZ'90

Messepalast

Monnaie Dance Group Mark Morris

17. und 18. Februar (20 Uhr, Sonntag auch 15 Uhr)

New Love Song Waltzes

Choreographie: Mark Morris

Musik: Johannes Brahms (Neue Liebeslieder Walzer, op. 65)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Alyce Bochette, Ruth Davidson, Tina Fehlandt, Jon Mensinger, June Omura, Kraig Patterson, Guillermo Resto, Joachim Schlömer, Jean-Guillaume Weis, Megan Williams

Sänger: Ann Liebeck, Gabrielle Zimmermann, Fermin Montagud, Kono Katsunori

Pianisten: Errico Fresis, Cornelis Witthoefft

Ten Suggestions

Choreographie: Mark Morris

Musik: Alexander Tscherepnin (Zehn Bagatellen, op. 5)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Mark Morris

Pause

Love Song Waltzes

Choreographie: Mark Morris

Musik: Johannes Brahms (Liebeslieder Walzer, op. 52)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Joe Bowie, Tina Fehlandt, Olivia Maridjan-Koop, Clarice Marshall, Jon Mensinger, Kraig Patterson, Mireille Radwan-Dana, Guillermo Resto, Keith Sabado, Joachim Schlömer, Holly Williams, Megan Williams

Sänger: Ann Liebeck, Gabrielle Zimmermann, Fermin Montagud, Kono Katsunori

Pianisten: Errico Fresis, Cornelis Witthoefft

19. und 20. Februar (20 Uhr)

Strict Songs

Choreographie: Mark Morris

Musik: Lou Harrison (Four Strict Songs)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Joe Bowie, Ruth Davidson, Tina Fehlandt, Clarice Marshall, Jon Mensinger, Rachel Murray, Kraig Patterson, Keith Sabado, Jean-Guillaume Weis, Holly Williams

Lovey

Musik: Violent Femmes („I Hear the Rain“, „Blister in the Sun“, „Country Death Song“, „Kiss Off“, „I Know It's True, But i'm Sorry to Sy“)

Choreographie: Mark Morris

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Alyce Bochette, Dan Joyce, Olivia Maridjan-Koop, Erin Matthiessen, Rachel Murray, Kraig Patterson, Joachim Schlömer, Megan Williams

Ballabili

Choreographie: Mark Morris

Musik Giuseppe Verdi (aus „Aida“)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Alyce Bochette, Dan Joyce, June Omura, Mireille Radwan-Dana, Keith Sabado, Joachim Schlömer

Pause

Love, You Have Won

Choreographie: Mark Morris

Musik: Antonio Vivaldi (Kantate „Amor, hai vinto, hai vinto“, RV 651)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Mark Morris, Guillermo Resto

Marble Halls

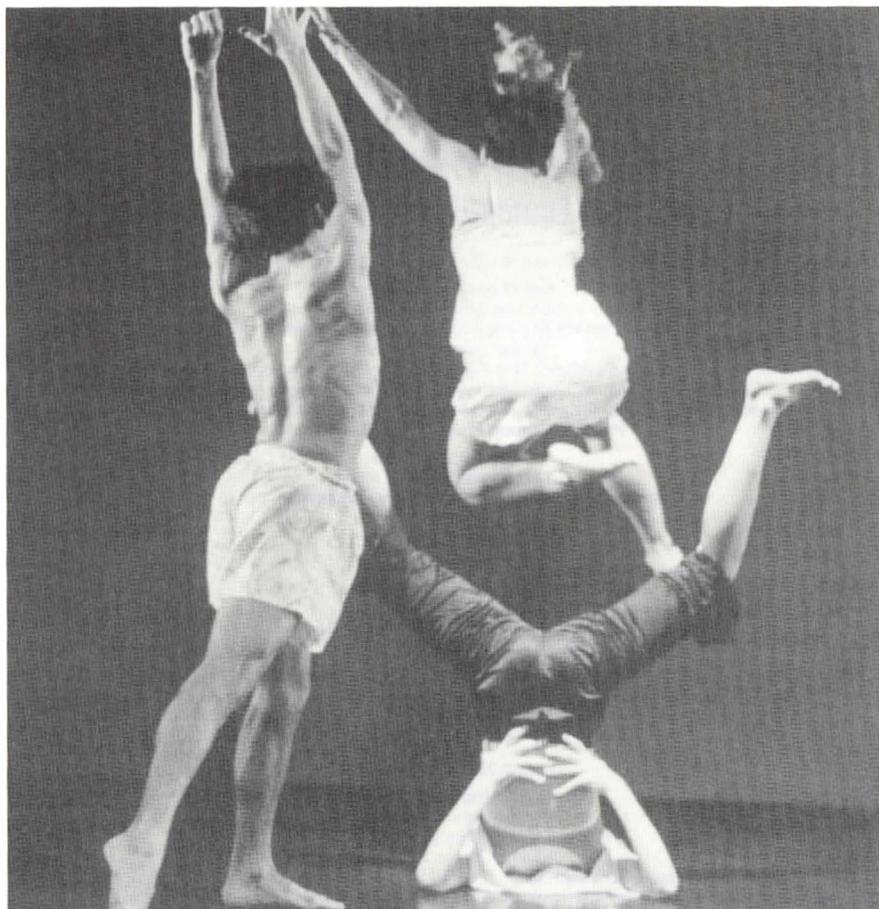
Choreographie: Mark Morris

Musik: Johann Sebastian Bach (Konzert in c-moll, BWV 1060)

Licht: James F. Ingalls

Tänzer: Joe Bowie, Ruth Davidson, Tina Fehlandt, Rachel Murray, June Omura, Kraig Patterson, Keith Sabado, Joachim Schlömer, Jean-Guillaume Weis, Holly Williams

„Sabena is the official airline of the Monnaie Dance Group Mark Morris.“



MONNAIE DANCE GROUP

Lovey

MARK MORRIS

La Monnaie: Direktor Gerard Mortier

Tänzer: Alyce Bochette, Joe Bowie, Ruth Davidson, Tina Fehlandt, Dan Joyce, Olivia Maridjan-Koop, Clarice Marshall, Erin Matthiesen, Jon Mensinger, Rachel Murray, June Omura, Kraig Patterson, Mireille Radwan-Dana, Guillermo Resto, Keith Sabado, Joachim Schlömer, Jean-Guillaume Weis, Holy Williams, Megan Williams

Künstlerischer Leiter: Mark Morris

Organisatorischer Leiter: Barry Alterman

Administrativer Leiter: Nancy Umanoff

Technischer Direktor: Johan Henckens

Chef-Inspizient: Francky Arras

Technischer Inspizient: François Decarpentries

Beleuchtungschef: Philippe Geerts

Assistent: Dominique Sournac

Bühnenmeister: Yves De Bruyckere

Verantwortlich für Requisiten, Kostüm, Maske: Christine Van Loon

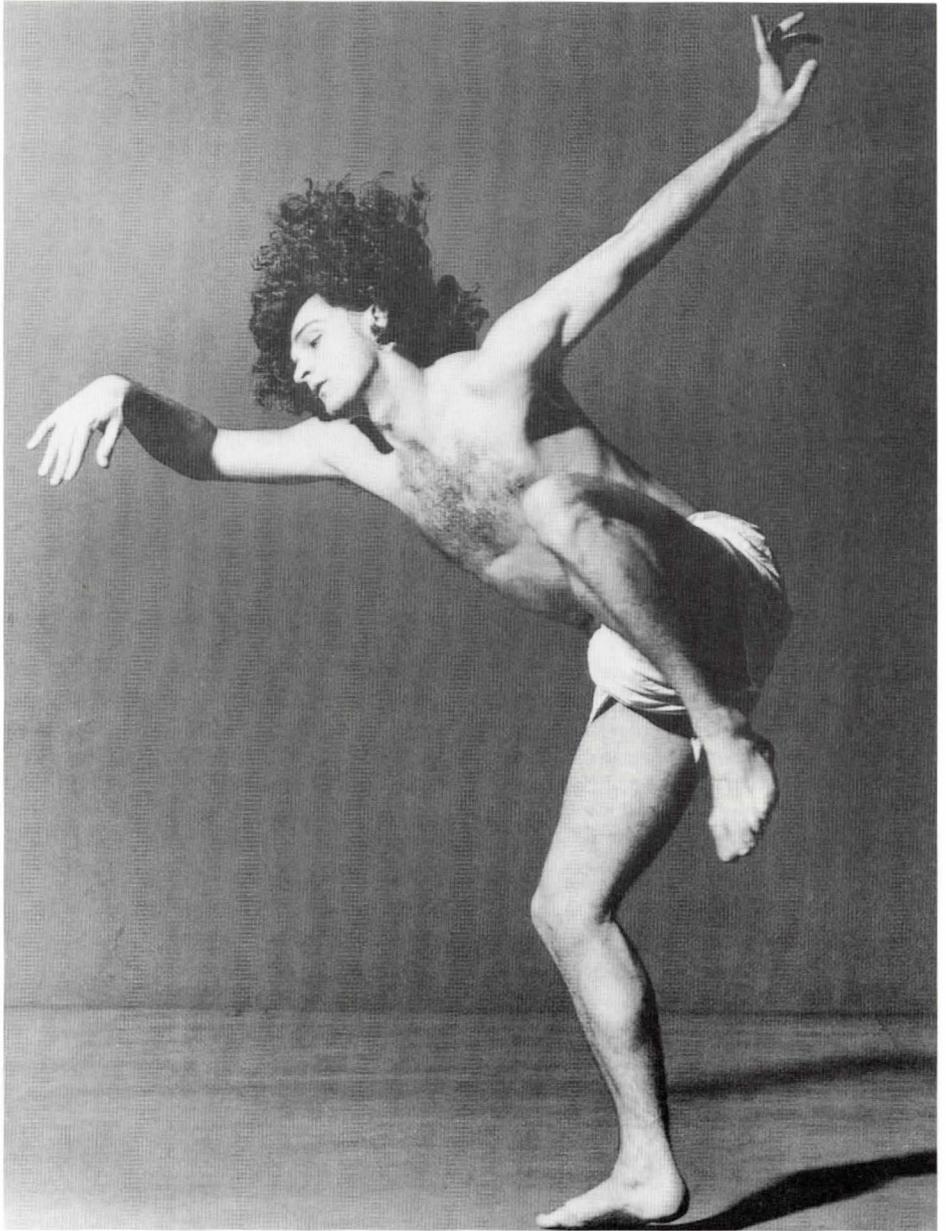
Assistent: Luigi Roncalli

Tonmeister: Patrice Blancke

Pianist: Linda Dowell

Kinesitherapeutin: Tineke Klumper

Sekretariat: Marina Pint



Mark Morris: Der Barockengel aus Amerika

Morris statt Maurice

I.

Was tut ein Amerikaner in Brüssel? von Andrea Amort

Gerard Mortier war schuld. Der rührige Brüsseler Operndirektor und künftige künstlerische Leiter der Salzburger Festspiele wagte es, Maurice Béjarts Subventionen zu kürzen. Der Ballettzar, der seit beinahe 30 Jahren das längst weltberühmte Ballett des XX. Jahrhunderts von der Brüsseler Oper aus regierte, war wütend. Und siedelte, vermutlich als erster Choreograph, samt seinem ganzen Tänzerensemble und Betreuerstab, um. Ins Ausland, nach Lausanne, wo Philippe Braunschweig und seine Frau Elvira, eine ehemalige Tänzerin, die Schweizer Regierung und den Kanton von der Notwendigkeit einer Ballettkompanie überzeugen konnten.

Brüssel war befreit von Béjarts bombastischen Theaterwerken, trauerte aber noch längere Zeit dem neoklassizistischen Rattenfänger unter den Choreographen nach. Denn: Was danach kam, war zunächst ein Schock. Auf Empfehlung von Peter Sellars, dem jungen, frechen US-Opern- und Theater-Regisseur, engagierte Gerard Mortier (im Herbst 1987), einmal mehr kühn und wagemutig, einen gewissen Mark Morris. Die Brüsseler Oper, „La Monnaie“, war unter Mortiers Leitung zu einem Zentrum modernen und anspruchsvollen Musiktheaters geworden. Jetzt sollte auch der Tanz mithalten. Wobei Mortier Protagonisten der frischen belgischen Nachwuchsszene (wie etwa Anne Teresa de Keers-

maeker) für ein etwaiges Engagement noch zu unerfahren hielt. Neben der Tatsache, daß Mark Morris als vielversprechender Choreograph galt (damals in Wien bereits vom Festival „Tanz '86“ bekannt), war für Mortier entscheidend, daß sein neuer Tanzchef „musikalische Kenntnisse hat, wie kaum jemand, den ich kenne“, er wisse aber dennoch um die große Tradition Bescheid und wolle sich dieser gleich einmal mit einer Händel-Choreographie stellen. Morris unterschrieb einen Dreijahresvertrag, der bis 1991 läuft, brachte sein 1980 gegründetes US-Ensemble, bestehend aus 12 Tänzern mit (mittlerweile 24), und sorgte fortan für Unruhe in der belgischen Tanzszene.

II

Hunde und Pferde, Sträucher und Bäume oder Morris' belgische Ernüchterung mit Händel

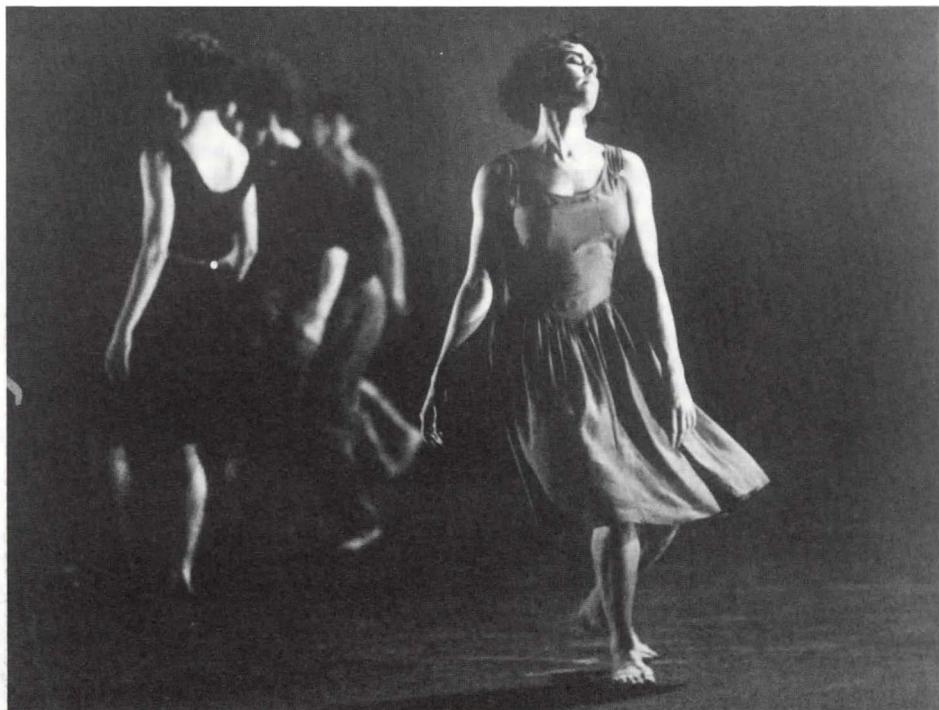
Zum ersten Mal hatte es also in Europa ein Opernintendant gewagt, einen Modern Dance-Choreographen aus den USA fix an sein Haus zu engagieren. Unter Bedingungen, die gewöhnlich meist klassischen Ensembles und wenigen Tanztheaterensembles vorbehalten sind: feste Bühne, Trainingsräume, Technikerstab und, für Morris und Mortier gleichermaßen wichtig, Orchester. Also Live-Musik von hoher Qualität, Tonband fortan nur noch für Rockmusik notwendig.

Im November 1988 kam im stimmungsvollen Brüsseler Opernhaus Morris' hundertminütiges Tanzstück in zwei Teilen heraus: Händels „L'Allegro, Il Penseroso Ed Il Moderato“. Hunde und

Mark Morris bei seinem Brüsseler Antrittsgespräch mit Gerard Mortier



TANZ'90



New Love Song Waltzes

Love Song Waltzes



Pferde, Sträucher und Bäume wuchsen da aus Tänzerkörpern heraus und illustrierten mit schier endlosen, fließenden Bewegungen aus der Musik herauskomponiert die pastorale Ode. Bizarrr wie Barockengel aus Amerika, mit aufgerissenen Mündern, aufgeblähten Backen und gekrallten Fingern. Trotz dieser expressiven Zutaten, die eine Mischung aus Amerikanismen und einer verfremdeten inhaltlichen Annäherung an europäische Traditionen ergab, hinterließ das Stück den Eindruck des Unpräzisen und Lockeren: die tanztechnischen Anforderungen mehr unter- als übertreibend.

Damit hatten die Belgier, von Morris' Vorgeschichte und seinen musikalischen Barockvorlieben unbelastet, nicht gerechnet. Der 1956 in Seattlegeborene Mark Morris hatte Ballett und Modern Dance bei Verla Flowers und Perry Brunson studiert, sich mit spanischem Tanz und anderen Volkstänzen beschäftigt. 1976 ging er nach New York und tanzte nach seinem ersten Engagement bei Eliot Feld in den Modern Dance-Ensembles von Twyla Tharp, Kathryn Posin, Lar Lubovitch, Laura Dean und Hannah Kahn. 1980 gründete er sein Ensemble und hatte mit seinen ersten Choreographien, die mehr dem etablierten Modern Dance als der Avantgarde verpflichtet waren, sofort Erfolg. 1986 zählte er zu den kreativsten und musikalischsten Choreographen der Vereinigten Staaten.

So gut wie immer ist Musik die Inspirationsquelle für Morris' Tanzstücke, die auf formalen Grundideen aufgebaut sind, mit ihrer Rasanz und ihrem Bewegungsreichtum trotzdem anekdotisch wirken können. „I love Merce, I love Paul and of course Mister Balanchine!“ Diesen Satz hört man immer wieder in Gesprächen mit Morris. Zweifellos ist er diesen choreographischen Größen, Cunningham, Taylor und Balanchine, verpflichtet. Er wandelt, mittlerweile traumwandlerisch sicher, auf ihren Spuren und reihte sich, ganz offensichtlich aber erst ein Jahr später, 1989, mit der Choreographie der Brahms'schen „Liebeslieder Walzer“ (der erste Zyklus war bereits 1982 entstanden) in die Reihe der ausschließlich aus der reinen Bewegung schöpfenden ersten Tanzkreaturen.

Was die Belgier sahen, war und ist somit dem Béjart-Stil genau entgegengesetzt: statt langgliedriger Ballett-Tänzer höchst unterschiedliche, große, kleine, gedrungene, stämmige Modern-Tänzer. (Morris möchte Menschen mit Persönlichkeit auf der Bühne.) Statt dem Ballettschuh bot sich ihnen der nackte Fuß dar. Statt Geschichten nur noch fließende, zwischen Himmel und Erde kollernde, gedrehte, ver-

schönkelte, fallende Bewegung, statt Ausstattung fast nur noch Lichteinstellungen. Nichts Faßbares mehr. „Nur“ das Kostbarste: Tanz und Musik, von Morris zu einem Ganzen verschmolzen.

III.

Tschaikowskis „Nußknacker“ modern – zum markanten Abschied 1991

Mark Morris aber ist zu selbst- und siegessüchtig, um sich durch irgend etwas oder jemanden aus der kreativen Ruhe bringen zu lassen. Köstlich genug: seine Art, sich nach der Präsentation seiner Stücke zu verneigen. Gewichtigen Schritts eilt der große, stämmige Morris auf die Bühne, die schwarze Lockenpracht schüttelnd, die großen blaugrauen Augen forsch und herausfordernd aufs Publikum gerichtet, vor seinen Tänzern ironisch und ausschweifend in einen Knicks versinkend. Geliebt wird er, wenn schon nicht von den Belgiern, so doch von den Amerikanern und mittlerweile auch von einigen Europäern. Aufsehen erregte vergangenen November sein Schönberg-Stück „Wonderland“, für das er seinen Freund, den Star Michail Baryschnikow gewinnen konnte. Ein Stück Tanz-Krimi, das Filmdramaturgie zitiert und Baryschnikow neben vier weiteren seltsamen Charakteren als vermeintlichen Täter eines mysteriösen Geschehens ausweist.

Morris inszenierte und choreographierte neben Stücken für das American Ballet Theatre, das Boston Ballet, das Joffrey Ballet, die Batsheva Dance Company („Marble Halls“, 1985) demnächst das Pariser Opernballett, auch Opern, etwa Henry Purcells „Dido and Aeneas“. Für die kommende Spielzeit ist die Uraufführung der John Adams-Oper „The Death of Klinghoffer“ geplant. Er kreierte den Abend „Mythologies“, inspiriert von Essays des französischen Sprachphilosophen Roland Barthes (zu Auftragsmusik von Herschel Garfein). Und er macht, voraussichtlich zum Abschied seines Brüssel-Engagements 1991, Mortiers Nachfolger ist noch unbestimmt, zum ersten Mal ein altes Handlungsballett neu: Tschaikowskis „Nußknacker“. Neugier ist angebracht. ■

Tanz der Zukunft – offen und menschlich

In der Monnaie-Oper. Mark Morris tänzelt die Wendeltreppe hinauf, in Jeans, ein T-Shirt über seinen Bauch gespannt, die unvermeidliche Zigarette im Mundwinkel hängend. Kurz darauf hocken wir in seiner winzigen Garderobe unter dem Dach und Morris studiert den bunten „Tanz 90“-Prospekt, den ich ihm in die Hand gedrückt hatte.

Lautes Lachen. Ralph Lemon und Keith Terry, beide treten in der New Dance-Woche auf, kennt er natürlich aus New York. In der Folge ist Morris, wie gewöhnlich, direkt, schlagfertig und gerade heraus.

Können Sie sich vorstellen, auch nach dem Weggang Gerard Mortiers in Brüssel zu bleiben?

M: Ich glaube nicht, daß es einen zweiten, richtigen Direktor in Brüssel für mich geben kann. Vielleicht gehe ich zurück in die Staaten . . .

Und die Salzburger Festspiele, würden Sie mit Mortier etwas für Salzburg erarbeiten?

M: Ich kenne die Stadt, sie ist wunderbar. Aber das Festival war bis jetzt ziemlich elitär und teuer . . . Vielleicht, wenn Mortier das ändern kann . . . (Mittlerweile gibt es Gespräche. Anmerkung der Redaktion.)

Brüssel ist ziemlich konservativ, können Sie hier arbeiten, abgesehen von den gesicherten Gehältern, den Proberäumen?

M: Es ist eine sehr ruhige Stadt. Ich arbeite sehr gut hier, ich arbeite den ganzen Tag und sehe deswegen nicht viel anderes. Ich kenne meine Nachbarn, aber ich hasse sightseeing. Und wenn wir, ich und meine company, hier gerade nicht proben oder auftreten, dann sind wir auf Tournee.

Belgien besitzt eine junge choreographische, mittlerweile sehr erfolgreiche Szene. Haben Sie Stücke von Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus oder Jan Fabre gesehen? Und was halten Sie davon?

M: Ich sehe sehr wenig, was ich davon halte, möchte ich nicht in einem Interview sagen.

Könnte Brüssel nicht ein Modell für Europa sein? Mortiers Leistung, Sie nach Europa an ein Opernhaus zu bringen, war gewagt. Glauben Sie, daß es Vorbild sein könnte, für andere europäische Städte?

M: Das ist gut möglich. Es gibt einige schreckliche Ballettkompanien, in Deutschland etwa, die überhaupt keine Funktion mehr haben. Ich liebe Ballett, das ist nicht das Problem, aber wenn es nicht gut ist . . .

Und die Arbeit an einem Opernhaus mit einem großen Ensemble, 40 oder 50 Tänzer, würde Sie das reizen?

M: Es gibt Stücke, wo ich mit vielen Tänzern arbeiten will, aber ständig kann ich es mir nicht vorstellen. Ich merke mir die Namen nicht einmal.

Also sind 24 genug?

M: Ja.

Sie machen demnächst ein Stück für das Ballett der Pariser Oper?

M: Ja, die Osterkantate von Bach, die großartig ist. Und die Tänzerinnen werden auf Spitze sein. Immer wenn ich für klassische Kompanien arbeite, mache ich Ballette. Ich choreographiere in ihrer Sprache. Das, was ich für meine Tänzer mache, könnten sie nicht und umgekehrt.



Mark Morris

In Amerika werden die Stimmen der Tanzkritiker immer lauter, die Sie zurückhaben wollen, in Europa gibt es auch negative Aussagen zu ihrer Arbeit. Wie wichtig sind Kritiker für Sie?

M: Sie haben einerseits einen ungeheuren Einfluß, andererseits ist es egal. Ich kümmerge mich nicht darum. Klar würde ich mir wünschen, daß allen das gefällt, was ich mache. Wenn eine Kritik gut geschrieben ist, kann ich mir überlegen, warum das oder jenes Stück erfolgreich oder weniger erfolgreich ist. Aber die Tanzkritiker in Belgien agieren politisch, manche erklären alles für schlecht, ohne es zu begründen . . .



TANZ'90



Was bedeutet Erfolg für Sie?

M: Wenn ein Stück auf der Bühne so funktioniert, wie ich es mir vorstelle . . .

Welche Kriterien muß ein Stück erfüllen, um in die Kategorie „gelungen“ zu fallen?

M: Es muß interessant sein. (Lautes Lachen.) Das ist das wichtigste. Es sollte seine eigene Logik haben, seine eigene Sprache, auch eine bestimmte Art der Virtuosität.

Ich entdecke in ihren neueren Arbeiten große Emotionalität, sind Sie ein sehr emotioneller Mensch?

M: Ja. (Lachen.)

Und diese Emotionalität, auch Verspieltheit mit den vielen kleinen Schritten, die Sie oft setzen, erinnert mich an die Ära des romantischen Balletts, an Bournonville. Fühlen Sie sich in irgendeiner Weise verbunden mit der Ballettgeschichte?

M: O ja, ich mag Bournonville sehr. und ich mag diese Art zu tanzen. Ich ziehe etwa „La Sylphide“ den meisten neueren Balletten vor, Balanchine natürlich ausgenommen. Das ist ein wunderbares Stück. Ich liebe den Stil . . .

Würde es Sie reizen, einen der alten Klassiker neu zu choreographieren, wie „Giselle“ etwa?

M: Ja, das könnte ich mir vorstellen. (Mortier erklärte wenige Minuten später, daß Morris Tschaikowskis „Nußknacker“ neu inszenieren wird.)

Obwohl Sie nicht gerne Geschichten erzählen?

M: Das hängt davon ab. Meine Geschichten sind gewöhnlich nicht linear, sie erzählen nichts im herkömmlichen Sinn, es sind Situationen.

Wiesteht es mit zeitgenössischen Komponisten für Ihre Stücke?

M: Ich habe mit Herschel Garfein gearbeitet für meinen „Mythologies“-Abend, mit Johnny Adams für dessen Oper „Nixon in China“, und ich mache seine neue Oper „The Death of Klinghoffer“.

Ist das einfacher oder schwerer als mit fertiger Musik umzugehen?

M: Es ist immer schwerer, mit jemanden zu arbeiten, der noch am Leben ist, die toten Komponisten sind viel kooperativer.

Was bedeutet Schönheit für Sie?

M: Ach Gott . . .

Ich frage wegen Ihres Stückes „Marble Halls“, das ich gestern gesehen habe. Ich fand die Kostüme einfach falsch, die Farben, die Form . . .

M: Ja, ich weiß. Sie sind schrecklich, aber ich mag sie. Ich probiere eben Verschiedenes aus, es gibt für mich verschiedene Möglichkeiten zu

arbeiten, verschiedene Möglichkeiten zu denken. Ich versuche, die Dinge zu verändern. Aber Schönheit ist nicht meßbar, das ist ähnlich wie mit Wahrheit oder mit Kunst. Es gibt viele Dinge, die schön sind, das kommt immer auf den Zusammenhang an . . . Es hat was mit Ehrlichkeit zu tun. Man kann nicht lügen und schön sein. Aber man kann eine schöne Lüge erzählen.

Sie geben ihre Tänzerkarriere noch nicht auf?

M: Nein, ich möchte viel länger tanzen, als das Publikum es von mir erwartet. Ich möchte länger tanzen als Merce. (Merce Cunningham ist 70 und tanzt noch. Anmerkung der Redaktion.)

Sie sollten wieder ein Stück für sich machen, ich schätze das Vivaldi-Stück „Love, You have Won“ sehr. Außerdem sind es meist die Choreographen, die ihre Schritte selbst am besten interpretieren können.

M: Klar.

Der Vivaldi hat tatsächlich etwas mit Delsartes Bewegungslehre zu tun?

M: Am Rande. Die recht emotionalen Gesten würden etwas bedeuten, wenn man sie mit einem Text in Zusammenhangbrächte. Letzten Endes bedeuten sie einfach, daß das getanzt wird, was in der Musik vorgeht. In einer sehr altmodischen Form. Total altmodisch, aber ich stehe dazu. Tanzen zur Musik. Und ich tanze schließlich, weil ich Musik liebe.

Wenn Sie Stücke kreieren, improvisieren Sie dabei?

M: Ich probiere Dinge mit den Tänzern im Studio aus, sage zu ihnen, versucht das oder jenes, aber richtig improvisieren, das mache ich nicht.

Und Sie ändern viel?

M: Ja, sehr viel. Ich mache etwas und dann ändere ich wieder alles.

Der Tanz der Zukunft, wie könnte der aussehen?

M: Ich hoffe, daß der Tanz natürlicher wird. Ich meine damit nicht Contact-Improvisation, ich denke auch nicht an Duncan oder Wigman, oder Tanz auf Video. Video ist Video, das ist nicht Tanz. Der Tanz der Zukunft sollte direkt sein, offen und menschlich. Das ist die einzige Möglichkeit, die der darstellenden Kunst einen Sinn gibt.

Sie arbeiten ohnehin in diese Richtung.

M: Ich liebe die Menschen, und das ist wichtig. Und Tänzer sind Menschen . . .

Auszüge aus einem Interview mit Mark Morris, das Andrea Amort am 20. Dezember 1989 in Brüssel führte. ■

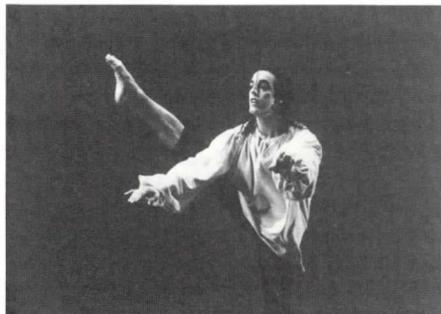
Vernunft und Schönheit

von Joan Acocella

Die Mark Morris Kompanie gibt es nun schon zehn Jahre, und es ist Zeit, zurückzublicken. Was hat Morris erreicht? Was ist aus ihm geworden? Unter den jungen Choreographen heutzutage ist er der weitaus musikalischste. In der Form, die er seinen Tänzen verleiht, wird die Form der Musik – melodische Linie und harmonische Tiefe – zu neuem Leben erweckt, nicht als Transkription, bei der hohe Noten als Sprünge wiedergegeben werden und der Baß schleppend dargestellt wird (wobei Morris auch dies kann), sondern als ursprüngliche Schöpfung. Es wäre, als ob Händel oder Purcell ihm einen eleganten Brief geschrieben hätten, auf den er jetzt ebenso gekonnt antwortet. In seinem großartigen „L'Allegro, Il Penseroso Ed Il Moderato“ aus dem Jahre 1988 befindet sich Il Moderato's letztes Lied, sein Plädoyer für die Vernunft, inmitten eines Musikteiles, welcher von einem unentrinnbaren stetigen „vernünftigen“ Takt bestimmt wird. Wenn etwas Wunderschönes zugleich als schleppend bezeichnet werden kann, so ist es dies. So gestaltet Morris einen Tanz, in dem die in Reih und Glied aufgestellten Tänzer einen und immer wieder denselben Schritt machen: ein thrakischer Reihentanz. Die Verbannung von der Fußarbeit führt zu einer wahren Explosion des erfinderischen Geistes im Bereich der Bodenmuster. Mit der Bewegung der Tänzerlinien aufeinander zu und voneinander fort entstehen auf der Bühne Kreise und Quadrate, Rhomben und Mühlräder, schlängelnde S und kleine schnittige Dreiecke, Trick-X, bei denen man nicht mehr weiß, wer sich wohin bewegt; und, so wie Kondensstreifen, verflüchtigt sich dies alles von hinten so wie es sich vorwärts bewegt. Hiermit „gehört“ Morris der Musik, schöpft aber auch während dieses Vorgangs eine gänzlich eigene neue Kreation, welche so wortgewandt wie Händel Il Moderato's Argument nachweist: daß man gleichzeitig vernünftig (die Schritte) und schön (die Muster) sein kann. Durch solche Werke hat Morris, in der Tradition des verstorbenen Balanchine und Ashton, den Hunger der Anhänger des modernen Tanzes wie auch jener des Balletts nach wahrlich musikalischer Choreographie gestillt.

Morris ist musikalisch, nicht nur als Schöpfer verschiedener Tänze, sondern auch als Architekt eines Repertoires. Seine Tänze haben ihren Ursprung in der Musik von Händel, Mozart, Bach (J. S. und C. P. E.), Satie, Strawinsky,

Verdi, Brahms, Couperin, Vivaldi, Beethoven, Poulenc, Gluck, Purcell, Boccherini, Ponchielli, Schubert, Pergolesi, Schostakowitsch, Bartók, bis hin zu Yoko Ono, Herschel Garfein, Virgil Thomson, Conlon Nacarrow, Jean Francioux und sogar der Musik der Gründerzeit, indischer Filmmusik, rumänischen Volksliedern, Punk Rock, Country-Western, Wurlitzermusik sowie eine Hymne an die Natur von Lou Harrison, komplett mit auf Wasserschalen spielenden Interpreten. Kurzum, sein Geschmack ist unbegrenzt. Aber er hat seine Vorlieben, insbesondere Barockmusik und vor allem Gesang: beide Formen schätzt er ihrer emotionalen Offenbarung wegen. Seiner Meinung nach wird die Barockmusik zu oft als einheitlich fröhlich und lustig abgetan. „Es ist zur Gewohnheit geworden“, sagt er, „Barockmusik genauso zu hören wie ‚Esplana-



Love, You Have Won

de' (Paul Taylors fröhlicher, nach Bach empfundener Tanz). Auf die Art: Ist doch toll, nicht?“ Für ihn ist Barockmusik voller Ernst. Was Gesang anbelangt, gilt sein Interesse nicht so sehr dem Text wie dem Klang – das ergreifend Physische der Stimme, einem tanzenden Körper gleich. „Sänger und Tänzer sind einander ähnlicher als Instrumentalisten und Tänzer. Das einzig Bestimmende ist der Körper, dein Körper in dieser Welt. Und so ist das Tanzen ... Ich möchte lieber Tänzer als Sänger sein, aber als Tänzer bin ich ein guter Sänger.“

Aber die Stimmen zählen auch. Eine kritische Eigenschaft seines Werkes ist seine nicht-voreingenommene Suche nach dem moralischen Sinn. Angesichts der Tanz-um-des-Tanzes-Willen-Ästhetik, welche in einigen amerikanischen Tänzer- und Kritikerkreisen vorherrscht, behauptet Morris, daß guter Tanz eine symbolische Kraft in sich birgt: egal wie abstrakt, hat er einen Bezug zum Leben. „Es mag wie Rotkäppchen und der böse Wolf aussehen“, sagt er, „aber sie sind es doch.“

Nach und nach sind auch andere dieser Meinung, welche auch auf die großen sogenannten Abstrakten unserer Zeit, auf Balanchine oder Merce Cunningham zum Beispiel, zuzutreffen scheint. Morris zeichnet sich aber dadurch aus, daß er als junger Mensch, dessen offener und anti-illusionistischer Bewegungsstil, wo Schweres und Leichtes, derbes Hocken und Stampfen mit eleganter Präzision vermischt werden, eindeutig das Produkt seiner Generation ist, solch alte und lyrische Psychologie erfaßt hat: nämlich die Idee, daß eine bestimmte Anzahl Gefühle existiert – Stolz, Neid, Zorn, Glaube, Hoffnung, Liebe, wie wir sie von Kirchenwänden kennen – und daß diese, trotz Wasserstoffbomben und der epistemologischen Revolution, weiterhin unser Leben bedeutend beeinflussen. Er ist somit Humanist nicht nur im modernen Sinne, daß er sich mit der condition humaine auseinandersetzt, sondern auch im alten, in der Renaissance gebräuchlichen Sinne, welcher die condition humaine als grundsätzlich zeitlos betrachtet, und daher sieht er sich als Verwandter und Mitarbeiter der Künstler der weitreichenden Vergangenheit. Wenn in einer englischen Oper aus dem 18. Jahrhundert die Königin Karthagos für ihre Liebe in den Tod geht („Dido and Aeneas“) oder in einem venezianischen „Gloria“ aus demselben Jahrhundert eine Seele um Gnade fleht, so ist ihm davon nichts fremd. Er stellt auch spezifischere Gefühle dar – Mitternachtsmelancholien, eiskalten Verrat und Backfischschwärmereien – und andere, welche wir zwar erkennen, für die uns aber die Worte fehlen. Weil er Klassizist ist, ist dies alles in den Schritten enthalten, aber dort ist es unverkennbar. Sogar in seinen geheimnisvollsten Arbeiten, in Poulencs „Sonate für Klarinette und Klavier“, zum Beispiel, enthält Morris' Arbeit immer einen gewaltigen emotionalen Klang.

Wie sehr ähnelt er aber den Künstlern der Vergangenheit, mit denen er sich verbunden fühlt? Amerikanische Künstler der achtziger Jahre haben das Zitieren, das Aneignen der Kunst der Vergangenheit innerhalb eines zur Distanzierung dienenden Rahmens, zu ihrem eigenen Stil gemacht, der nicht so sehr vorgibt, Kunst im Sinne der ursprünglichen Schöpfung zu sein, sondern als Kommentar zu dieser zu verstehen ist. Den hierin enthaltenen Witz findet man auch gelegentlich in Morris' Werken. Wenn er in „Championship Wrestling“ einen seiner mit Knieschützern ausgestatteten brutalen Schläger in einer klassischen Heldenpose erstarren läßt, oder wenn er in „One Charming Night“ eine Vampirverführung mit religiöser Musik unter-

legt, so entsteht eine gewisse Ironie aus dieser Nebeneinanderstellung. Während bei anderen zeitgenössischen Künstlern solche Effekte verwendet werden um zu zeigen, daß die großen Sachen, welche die Kunst früher dargestellt hat – Heldentum, Liebe und religiöser Eifer –, jetzt nicht mehr existieren oder zumindest nicht mehr unbefangen dargestellt werden können, so erscheint in Morris' Arbeit die Ironie gegen sich selbst gewendet, als erneute Bestätigung des Glaubens an das Ding an sich. Der Ringer hält seine Heldenpose stur so lange, bis der Witz erschöpft ist und man die tatsächliche Schönheit der eigentlichen Figur erkennt, daß er Ringer ist, tut nichts zur Sache. Ähnlich verhält es sich in „One Charming Night“: mit dem letzten Lied verflüchtigt sich der Schwefel, und die Liebe erscheint klar und deutlich – sowohl vampirhaft, und doch auch nicht. Die Ironie wird nicht gänzlich zerstört – wir vergessen nicht den Schock, die „Empörung“ –, aber sie zerstört auch nichts. Der Schlichtheit gegenübergestellt, läßt sie eine Art aufgeladenes und sprühendes Spannungsfeld entstehen, in dem Morris' Tänze stattfinden.

Das Resultat, wenn man von der gelegentlichen Verwirrung der Kritiker absieht, ist eine beständige Emotion. Bei Morris trägt Achilles Knieschützer; seine gottlosen Liebenden tragen roten Lidschatten und ein vampirhaftes Benehmen zur Schau. Wenn sie diesen Erfordernissen standhalten, und dies tun sie, so erscheinen sie schillernd und hartnäckig, dem Zeitgeist entsprechend, fern jeglicher Sentimentalität und Platitüden.

Ein letztes Merkmal der Morris Kompanie ist ihre Geschichte der Zusammengehörigkeit. Als sich Morris 1988 entschloß, nach Belgien zu ziehen, bestand seine Gruppe noch zum Großteil aus den Tänzern, die in seinem allerersten Konzert 1980 getanzt hatten. Und obwohl es unglaublich erscheinen mag, packten alle Mitglieder seiner Gruppe, ausnahmslos, 1988 ihre Koffer, um ihm nach Brüssel zu folgen. Hier spielen die festen freundschaftlichen Verbindungen, welche aber auch künstlerische sind, eine große Rolle. Tänzer sind Interpreten. Um aufzutreten, brauchen sie gutes Material. Morris macht aus seinen Tänzern Genies, er holt das Maximale aus ihnen heraus, vom Standpunkt der Schärfe und des lyrischen Inhalts. ■

*Love Song Waltzes*

Mark Morris über seine „Liebeslieder Walzer“

Monnaie Magazine: Mark Morris, vor rund sieben Jahren haben Sie die „Neuen Liebeslieder Walzer“ („New Love Song Waltzes“) von Brahms, op. 65, choreographiert: Sie wenden sich nun, für Ihr neues Stück, dem ersten Werk Brahms', den „Liebeslieder Walzern“, op. 52, zu („Love Song Waltzes“). In Ihrem ersten Programm dieser Saison (1989/90) wird man beide Choreographien sehen. Können Sie diese – auf den ersten Blick ziemlich seltsame – Auswahl erklären?

Mark Morris: Als ich meine „Liebeslieder Walzer“ choreographierte, hatte ich zum Glück noch nie die „Liebeslieder Walzer“ von Balanchine gesehen (Anmerkung des Redakteurs: beide Zyklen), die schließlich zu einem meiner Lieblingswerke wurden. Ich hatte Gelegenheit, diese herrliche Musik zu hören, und was mir sofort gefiel, war die allgemeine Konzeption dieses Zyklus. Eine Reihe von Walzern ist für einen Choreographen etwas ganz besonders Anziehendes; der Walzer ist einer der wunderbarsten Tänze, die es gibt. Wenn Sie den Walzer nicht lieben, lieben Sie den Tanz nicht. Der Walzer ist übrigens nicht, wie man im allgemeinen glaubt, die Domäne und das Vorrecht der klassischen Balletttänzer, sondern bietet sich jedem an, der auch nur die geringste Lust empfindet, zu tanzen. Ihre Eltern beispielsweise... (Meine Mutter

tanzte übrigens besser Walzer als ich es je konnte!).

Auf jeden Fall habe ich damals die Neuen Liebeslieder Walzer gewählt, weil mir diese Zusammenstellung von Liedern auf emotionaler Ebene komplexer erschien als die erste Sammlung; die ganze Atmosphäre ist düsterer und trauriger. Es handelte sich also um einen ganz persönlichen Vorzug.

Als ich dann schließlich Gelegenheit hatte, das Werk von Balanchine zu sehen, habe ich mir allerdings einige Fragen über meine eigene Arbeit gestellt! Ich habe immer wieder den ersten Zyklus gehört, und ich habe mir vorgenommen, eines Tages eine Choreographie zu dieser Musik zu machen. Das Problem ist, daß mein Stil sich entwickelt hat: Ich bin vielleicht etwas mathematischer geworden. Ich prüfe derzeit diese Choreographie, und sie gefällt mir noch sehr gut, darum geht es nicht, aber es handelt sich um ein sehr romantisches Werk, sehr schmeichelnd und mitreißend. Ich habe mich daher entschlossen, meine neue Choreographie auf der alten aufzubauen, zumindest in bestimmten Aspekten, um mich auf diese Art und Weise zu zwingen, dieses Vokabular ganz präziser Bewegungen wieder zu verwenden. Ich möchte, daß die beiden Werke einander entsprechen und miteinander korrespondieren, aber ich tue das aus der Distanz einiger Jahre. Für mich ist das eine Art Rekonstruktion der Zeit, da ich, ehrlich gesagt, nicht mehr gleich tanze, obwohl ich die Musik immer noch gleich empfinde. ■

Marble Halls

J. S. Bach (Konzert in c-moll)

„Marble Halls“, zuerst für die Batsheva Dance Company, Tel Aviv, Israel, 1985 entworfen, ist ein extremes Beispiel einer choreographischen Darstellung der musikalischen Struktur. Fast alle Bilder und Gesten in seinen drei Sätzen entsprechen genau einem definierbaren Muster von Bachs Partitur. Jedoch entbehrt die Partitur selbst nicht einer gewissen Zweideutigkeit der Darstellung. Vor mehr als hundert Jahren bewiesen Musikwissenschaftler mit Hilfe eines durch seine mathematische Kürze und Eleganz bestechenden Arguments, daß die Soli in Bachs Konzert in c-moll für zwei Cembalo unwiderlegbaren Beweis lieferten, daß sie ursprünglich für zwei in ihrer Struktur und Tessitura ganz verschiedene Instrumente komponiert wurden, nämlich für Violine und Oboe.

Durch ihre enge Integration mit der Musik stellt Morris' Choreographie nicht eine, sondern drei verschiedene Arten dar, jene Integration zu artikulieren. Im ersten Satz wird der orchestrale Körper von vier Tänzern dargestellt, die Soloinstrumente von zwei flankierenden Gruppen von je drei, deren Auftritte und Abgänge die groß angelegte solo-tutti, concerto-ripieno Struktur des Satzes getreu widerspiegeln. Die Bühnengestaltung ist zur Gänze streng linear. Im dritten Satz werden die kontrapunktuellen Wechselspiele der Soloinstrumente von zwei Tänzern dargestellt, während die anderen acht Tänzer mit raschen Diagonalen quer über die Bühne die wiederholten Orchesterritornellen verbildlichen. Der gemächliche zweite Satz, obgleich musikalisch am durchschaubarsten, ist choreographisch am schwierigsten; er besteht aus einem dreischichtigen Wechselspiel, dessen Mittelpunkte vom Taktschlag, vom Taktstrich und von der musikalischen Phrase bestimmt werden und welche von einem sechsköpfigen Tutti und einer Gruppe von vier Solisten (wiederholt in eine Formation von drei plus eins aufgeteilt) veranschaulicht werden. Die Gesamtwirkung ist paradox: eine totale Klarheit, welche sowohl das Auge wie auch den Geist angenehm verwirrt. ■



Love, You Have Won

Love, You Have Won

Antonio Vivaldi („Amor hai vinto, hai vinto“ R. V. 651)

Dieses Duett, die vertonte Form von Antonio Vivaldis Solo Cantata „Amor hai vinto“ RV 651 (nicht zu verwechseln mit RV 683, die wohl denselben Text, jedoch in viel üppigerer und weniger interessanter Art vertont), zeugt von solchem Witz, solcher Direktheit und solcher Einfachheit, daß es einem fast leid tut, es überhaupt zu analysieren. Obgleich es zwei Darsteller gibt, sind diese keineswegs Individuen. In den zwei Rezitativen wird die Handlung, welche teils deltsartische Pantomime, teils Zeichensprache und teils frei erfunden ist, spiegelgleich dargestellt. Beide Arien beginnen mit dem Soloauftritt eines der Zwillingssprotagonisten, und sein Doppelgänger tritt erst mit dem „da capo“ wieder auf, sozusagen um die Wiederholung mit dem tänzerischen Äquivalent der improvisierten Anmut, Läufe, Appoggiatura und ähnliches zu schmücken. „Love, You Have Won“ könnte geschaffen sein, um zu beweisen, daß beim Tanz Witz und Schönheit in direktem Verhältnis zueinander stehen. Welturaufführung Seattle, Washington, 1984. ■

Das Ensemble:

Alyce Bochette

Alyce Bochette aus Florida studierte an der New York University Tisch School of the Arts und tanzte in den Ensembles von May O'Donnell, Rachel Lampert und Doug Varone. Seit 1988 ist sie Mitglied in Morris-Ensemble.

Joe Bowie

Geboren in Lansing (Michigan), studierte Bowie Tanz während seines Literatur-Studiums an der Brown University. Er trat in New York in Stücken von Robert Wilson, Ulysses Dove, Doug Varone und Milton Myers auf. 1987 wurde er Mitglied in Paul Taylors Dance Company und tanzt nun seine erste Saison mit Mark Morris in Brüssel.

Ruth Davidson

Die New Yorkerin studierte Tanz an der High School of Performing Arts, wo sie den Helen Tamiris-Award bekam. Sie tanzte in den Ensembles von Hannah Kahn und Don Redlich und ist in dem erst kürzlich fertiggestellten Film-Porträt über Hanya Holm „Hanya: Portrait of a Dance Pioneer“ zu sehen. Ruth Davidson tanzt seit 1980 mit Mark Morris.

Tina Fehlandt

Tina Fehlandt tanzt mit Mark Morris seit 1980. Sie hat Morris' Stücke für die Repertory Dance Company Canada, die Concert Dance Company of Boston, das Boston Ballet, die New York University Tisch School of Arts einstudiert und assistierte bei Morris' Kreation für das American Ballet Theatre. Sie studierte bei Cindi Green, Ruth Currier und Deborah Lessen und hat Ballett und Modern Dance unterrichtet.

Dan Joyce

Dan Joyce aus Virginia studierte an der North Carolina School of the Arts und tanzte vier Jahre mit der Concert Dance Company of Boston. Er trat in Choreographien von Merce Cunningham, Murray Louis, Laura Dean, Kei Takei, Mark Morris und David Gordon auf.

Olivia Maridjan-Koop

Olivia Maridjan-Koop stammt aus Brüssel. Sie studierte an der Essener Folkwang Hochschule und war Mitglied des Wuppertaler Tanztheaters. Seit 1988 tanzt sie mit Mark Morris.

Clarice Marshall

Clarice Marshall, Kalifornierin, studierte Tanz an der New York University und trat unter anderem in Stücken von Rosalind Newman, Ruby Shang, als Schauspielerin in Stücken der Wooster Group und der Mabou Mines auf. Ihre eigenen Stücke waren in den USA und in Europa zu sehen und sind in dem Film „Alive from Off Center“ dokumentiert.

Erin Matthiessen

Erin Matthiessen ist Tänzer, Choreograph und Lehrer. Er tanzt mit Laura Dean Dancers and Musicians, Lucinda Childs Dance Company, Margaret Jenkins Dance Company und dem Scottish Ballet. Matthiessen war vier Jahre lang Mitglied der Tanz-Fakultät an der University of Washington.

Jon Mensinger

Jon Mensinger stammt aus Cleveland (Ohio). Er besuchte die Ohio State University und die New York State University und tanzte mit Maggie Patton, Jim Self, Douglas Dunn und der American Dance Machine. Er ist seit 1982 Mitglied des Morris-Ensembles.

Rachel Murray

Rachel Murray tanzte mit Betty Jones' Dances We dance Company in Honolulu und Senta Drivers „Harry“-Ensemble in New York.

June Omura

June Omura aus Manhattan studierte Tanz an der University of Alabama. Sie tanzte mit Cindi Green und in den Ensembles von Kenneth King, Sally Silvers, Richard Bull, Peter Healey und Hannah Kahn.

Kraig Patterson

Kraig Patterson aus Trenton (New Jersey) studierte unter anderem an den Schulen von Alvin Ailey und Martha Graham sowie an der Juilliard School. Er trat mit Glenn/Lund/Dance auf, Ohad Naharin, Rondo Dance Theater und Neta Pulvermachers „Off The Wall“. Er tanzt seit 1987 mit Mark Morris.

Mireille Radwan-Dana

Mireille Radwan-Dana stammt aus Beirut, wuchs in Rom auf und studierte dort bei Terescora, von 1986 bis 1988 an der Brüsseler Mudra-Schule. 1987 trat sie mit Jorge Donn in Kairo auf.

Guillermo Resto

Guillermo Resto erhielt den New York Dance and Performance Award („Bessie“) und tanzt mit Mark Morris seit 1983.

Keith Sabado

Keith Sabado aus Seattle tanzt mit Mark Morris seit 1984 und trat zuvor in den Ensembles von Pauline Koner, Hannah Kahn, Jim Self und Rosalind Newman auf. Er erhielt 1988 den New York Dance and Performance Award („Bessie“).

Joachim Schlömer

Joachim Schlömer studierte Tanz an der Folkwang Hochschule in Essen, wo er unter der Leitung von Jean Cébron auch zu choreographieren begann. Kurz Mitglied von Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater, tanzt Schlömer nun die erste Saison mit Mark Morris.

Jean-Guillaume Weis

Jean-Guillaume Weis stammt aus Luxemburg. Er studierte Ballett und Modern Dance und tanzte zwei Jahre mit dem Ballet Contemporain de Bruxelles. Seit 1988 ist er Mitglied des Morris-Ensembles.

Holly Williams

Holly Williams ist diese Spielzeit nach mehreren Jahren bei der Limon Company und Laura Dean Dancers and Musicians zu Mark Morris zurückgekehrt.

Megan Williams

Megan Williams, Kalifornierin, studierte an der Juillard School und tanzte mit Ohad Naharin, Glenn/Lund/Dance und Mark Haim and Dancers. ■

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Andrea Amort

Die Artikel von Andrea Amort sind Originalbeiträge. Mark Morris' Aussagen über „Liebeslieder Walzer“ stammen aus einem Interview von Yannick Vermeirsch im Monnaie-Magazin Nr. 3 (1989/90). Der Artikel „Vernunft und Schönheit“ von Joan Acocella ist im Programmbuch der Monnaie Dance Group Mark Morris (November 1989) erschienen.

Die Fotos stammen von: epa, Klaus Lefèbvre, Danièle Pierre und Didi Sattmann. Das Foto auf Seite 89 zeigt eine Szene aus Händels „L'Allegro, Il Penseroso Ed Il Moderato“.

Preis des Programmheftes: S 23.–

Tanz '90 im Messepalast
Produktionsleitung: Wolfgang Wais
Produktionsassistent: Mag. Ela Monaco
Organisation: Dr. Claudia Spitz
Aufbau: Jörg Einspieler
Bühnentechnik: Fa. Chris Karmel
Licht: Norbert Chmel, Florian Radon –
Fa. Kaltenbäck
Ton: Fa. Adolf Toegel
Raumgestaltung: Petra Windisch

TANZ'90

Messepalast

Monnaie Dance Group Mark Morris

Leitung Mark Morris

Programm I: Samstag, 17. 2., 20.00 Uhr,
Sonntag, 18. 2., 15.00 und 20.00 Uhr
Programm II: Montag, 19., Dienstag, 20. 2.,
20.00 Uhr

Ballett Frankfurt

Leitung William Forsythe

Programm I: Donnerstag, 22.,
Freitag, 23. 2., 20.00 Uhr
Programm II: Samstag, 24. 2., 15.00 und
20.00 Uhr

Stuttgarter Ballett

Leitung Marcia Haydée

Dienstag, 27., Mittwoch, 28. 2., 20.00 Uhr

English National Ballet

Donnerstag, 1., Freitag, 2. 3., 20.00 Uhr

Kibbutz Contemporary Dance Company

Leitung Yehudit Arnon

Programm I: Samstag, 3. 3., 20.00 Uhr
Programm II: Sonntag, 4. 3., 20.00 Uhr

Staatsoper

Ballett der Wiener Staatsoper

„La Sylphide“

Freitag, 16., Montag, 19., Mittwoch, 28. 2.,
Donnerstag, 8., Mittwoch, 14. 3., 19.30 Uhr

Secession

Indien 2

Leela Samson (Bharata Natyam): Sonntag,
4., Montag, 5. 3., 19.00 Uhr
Chitra Visweswaran (Bharata Natyam):
Sonntag, 4., Dienstag, 6. 3., 21.30 Uhr
Sudharani Raghupathy (Bharata Natyam):
Montag, 5., Mittwoch, 7. 3., 21.30 Uhr
Madhavi Mudgal (Odissi): Dienstag, 6.,
Mittwoch, 7. 3., 19.00 Uhr
Malavika Sarukkai (Odissi): Donnerstag,
8. 3., 19.00 Uhr
Malavika Sarukkai (Bharata Natyam): Frei-
tag, 9., Samstag, 10. 3., 19.00 Uhr
Saswati Sen (Kathak): Donnerstag, 8., Frei-
tag, 9., Samstag, 10. 3., 21.30 Uhr

Expressionismus heute

Kibbutz Contemporary Dance Company
und Ballett der Wiener Staatsoper:
Sonntag, 11. 3., 19.00 und 21.30 Uhr
Arla Siegert: Montag, 12. 3., 20.00 Uhr
Gerhard Bohner: Dienstag, 13., Mittwoch,
14. 3., 20.00 Uhr
Susanne Linke: Donnerstag, 15., Freitag,
16. 3., 20.00 Uhr
V van Laban: Sonntag, 18. 3., 16.00 Uhr

New Dance

Ralph Lemon and Company: Samstag, 17.,
Sonntag, 18. 3., 20.00 Uhr, Montag, 19. 3.,
21.30 Uhr
Stephanie Skura and Company: Montag,
19. 3., 19.00 Uhr, Dienstag, 20. 3., 21.30 Uhr
Keith Terry: Dienstag, 20., Mittwoch, 21.,
Donnerstag, 22. 3., 19.00 Uhr
Compagnie Preljocaj: Mittwoch, 21., Don-
nerstag, 22. 3., 21.30 Uhr
Rosas: Freitag, 23., Samstag, 24., Sonntag,
25. 3., 20.00 Uhr

**FÜR DIE BRETTER,
DIE DIE WELT BEDEUTEN.**



**Worldwide
Information
Systems**

Bull



Bull Computer. Ein Computer mit Kultur.

Wiener internationales Tanzfestival
TANZ '90
Messepalast

Monnaie Dance Group Mark Morris

Programm I

New Love Song Waltzes

Tänzer: William Wagner statt Jon Mensinger

Ten Suggestions

Pianistin: Linda Dowdell

Programm II

Programmabfolge geändert

Marble Halls

Love, You Have Won

Ballabili

Pause

Lovey

Strict Songs