



| Bayerisches  
| Staatsballett

Es sind die mehreren Dinge auf der  
Welt,  
So dass sie ein's nicht glauben tät',  
Wenn man sie möcht' erzählen hör'n  
Alleinig wer's erlebt, der glaubt daran  
und weiß nicht wie –  
Da steht der Bub' und da steh' ich, und  
mit dem fremden Mädels dort  
Wird er so glücklich sein, als wie halt  
Männer  
Das Glücklichein verstehen. In Gottes  
Namen.

Bayerisches Staatsballett  
Ballettdirektor Ivan Liška

Die silberne Rose  
Ballett von Graeme Murphy  
nach *Der Rosenkavalier* von Hugo von Hofmannsthal

Musik: Carl Vine  
Choreographie: Graeme Murphy  
Bühne und Kostüme: Roger Kirk  
Licht: Christian Kass  
Choreographische Mitarbeit: Janet Vernon

Uraufführung am 10. Dezember 2005 in München, Bayerisches Staatsballett,  
Nationaltheater

München 2005

Engel! Nein! Selig bin ich,  
dass ich der Einzige bin, der weiß, wie  
Du bist.  
Keiner ahnt es! Niemand weiß es!  
Du, Du – was heißt das »Du«? Was »Du  
und ich«?  
Hat denn das einen Sinn?  
Das sind Wörter, bloße Wörter, nicht?  
Du sag'!  
Aber dennoch: Es ist etwas in ihnen,  
ein Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen  
und Drängen,  
ein Schmachten und Brennen:  
Wie jetzt meine Hand zu Deiner Hand  
kommt,  
Das Zudirwollen, das Dichumklam-  
mern,  
das bin ich, das will zu Dir;  
aber das Ich vergeht in dem Du...



Sherelle Charge/Lukáš Slavický

## Handlung

### I. Akt

Die Marschallin, eine berühmte Schauspielerin, wacht aus quälenden Alpträumen auf. Erleichtert erblickt sie ihren Geliebten Octavian neben sich. Ihre aufflammende Leidenschaft wird gestört durch den Einbruch des Alltags – ihre Dienstboten betreten einer nach dem anderen das Schlafzimmer, um die Schauspielerin für einen wichtigen Fototermin und ein Interview mit einem aufdringlichen Paparazzi – Paar vorzubereiten. Octavian bleibt nichts anderes übrig, als sich zu verstecken. Mitten in den Termin hinein platzt mit viel Aufhebens Baron Ochs, ein Impresario, der stolz allen Anwesenden das Porträt seiner Verlobten Sophie von Faninal präsentiert, zusammen mit einer silbernen Rose, die er ihr zur Verlobung schenken wird.

Der Baron sucht verzweifelt einen standesgemäßen jungen Mann, der traditionsgemäß die Rose überreichen soll. Die Marschallin schlägt kurzerhand Octavian vor, der bei der Nachricht hinter seinem Wandschirm schier ohnmächtig wird. Baron Ochs dagegen ist entzückt von dem Vorschlag, und in seiner tölpelhaften Freude stößt er den Wandschirm um, hinter dem sich Octavian – in weiser Voraussicht als Kammerzofe verkleidet – versteckt hat. Als Baron Ochs das hübsche Wesen erblickt, ist die Verlobte mitsamt der Rose vergessen – mit verliebtem Gehabe stellt er ungeniert der »Kammerzofe« nach, bis die Marschallin eingreifen und Ochs bitten muss, zu gehen.

Allein mit der Geliebten, versucht Octavian, die Leidenschaft wieder anzufachen. Aber die Marschallin ist melancholischer Stimmung und bittet Octavian, sie allein zu lassen.

### 2. Akt

Im Palast Faninal ist das Verlobungsfest in vollem Gange. Eine Fanfare erklingt, und Baron Ochs betritt den Saal zusammen mit seinem Liebesboten Octavian, der die Rose für Faninals Tochter Sophie in Händen hält. Octavian geht zu Sophie, um ihr die Rose zu überreichen, blickt ihr tief in die Augen, und es ist um beide geschehen... Baron Ochs, dem diese »Liebe auf den ersten Blick« nicht verborgen geblieben ist, versucht, die ganze Zeremonie zu beschleunigen, dabei Sophie von Octavian fernzuhalten und gleichzeitig Octavian aus dem Saal zu drän-

### Die Kompositionen von Carl Vine

Symphonie, 4.2, 2. Teil  
Pipe Dreams (Konzert für Flöte und Streichorchester), 2. Satz

Pipe Dreams, 1. Satz

Micro Symphony, 1. Satz

Canzona, 1. Satz

Klavierkonzert, 2. Satz

Klavierkonzert, 1. Satz  
»V« Fanfare

Celebrare, 2. Satz  
Canzona, 2. Satz

Descent, 2. Satz

gen. Dann beeilt er sich, um schnellstens den Ehevertrag mit Faninal zu unterzeichnen.

Sophie, allein zurückgelassen, gibt sich ihrem Liebeskummer hin, während nebenan die Feier weitergeht. Octavian schleicht sich zurück zu ihr und beide umarmen und küssen sich leidenschaftlich. Die zwei Paparazzi werden Zeugen dieser intimen Begegnung, informieren umgehend den Baron und verlangen Bezahlung für ihre Dienste. Aber der Baron lehnt ab. Noch einmal versucht er, Octavian mit Hilfe zweier Polizisten aus dem Weg zu schaffen, allerdings ohne Erfolg, stattdessen aber mit erheblichen Blessuren.

Faninal erscheint und verspricht alles, um den Baron zu beruhigen. Erneut sichert er ihm die Hand seiner Tochter Sophie zu. Aber erst der Auftritt der »Kammerzofe« und die Aussicht auf ein Rendez-vous mit ihr sind geeignet, die Stimmung des Barons zu heben.

3. Symphonie, 2. Satz

### 3. Akt

Octavian wartet in einem Gasthaus ungeduldig auf das Eintreffen des Barons. Die Paparazzi, jetzt mit Octavian im Bunde, haben gemeinsam mit dem Wirt und seinen Angestellten einen Racheplan gegen den Baron vorbereitet und reiben sich schon die Hände angesichts des Spaßes, der sie erwartet. Octavian ist sorgfältig als »Kammerzofe« gekleidet. Auf ein Zeichen des Wirts verschwinden alle auf ihre Plätze, und Baron Ochs betritt den Gastraum in freudiger Erwartung seines Rendez-vous. Er schickt den Wirt fort und die Verführung beginnt – aber nicht ganz so, wie der Baron sich das vorgestellt hatte. Seltsame Dinge gehen vor, eine Kette merkwürdiger Begebenheiten verwirren den Baron zusehends, das Geschehen gipfelt schließlich in der Ankunft von Sophie, Faninal, einer mysteriösen Frau mit drei schreienden Kindern, die vorgibt, die Ehefrau des Barons zu sein, und zwei Polizisten. In mitten dieses Tumults erscheint die Marschallin, beruhigt die aufgeregten Anwesenden und mahnt den Baron diplomatisch, einen Rest Würde zu bewahren. Gleichzeitig bittet sie nun Faninal um seine Zustimmung zur Verbindung der beiden jungen Liebenden, Octavian und Sophie. Ganz Schauspielerin, versichert sie auch Octavian ihres Einverständnisses mit seiner Wahl. Erleichtert und glücklich geht das junge Paar davon. Die Marschallin bleibt mit ihren Erinnerungen zurück.

Klavierkonzert, 3. Satz

Symphonie, 4.2, 3. Teil

Smith's Alchemy, 2. Satz

## Goldene und silberne Rosen.

Anmerkungen zu einem rätselhaften Ritual

Noch bevor Richard Strauss die Partitur seines Musikdramas *Elektra* vollendet hatte, schmiedete er zusammen mit Hugo von Hofmannsthal die ersten Pläne für das nächste gemeinsame Projekt. Beide waren sich einig, dass nunmehr ein heiteres Stück Musiktheater in Angriff genommen werden sollte. Im Februar 1908 hatte Hofmannsthal zunächst die Rede auf eine Casanova-Oper gebracht, deren Ausarbeitung jedoch über wenige Schritte nicht hinauskam. Tragfähig erwies sich erst die Idee, die sich aus der Zusammenkunft Hofmannsthals mit seinem Freund Harry Graf Kessler Anfang Februar 1909 in Weimar entwickelte. Beiden schwebte ein Stück im Geiste des französischen *comédie-ballet* vor, der mit Tänzen und Musik vermischt französischen Komödie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Dass bei dieser Neubelebung der alten Form insbesondere das mimisch-tänzerische Element herausgearbeitet werden sollte, geht aus einem Brief Hofmannsthals hervor, den er noch in Weimar an Richard Strauss abgeschickt hatte:

...ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar ein kleines Ballett. (11.02.1909)

Das erwähnte Szenario enthält nahezu alle konstitutiven Elemente der Opernhandlung, die wir heute mit dem Titel *Der Rosenkavalier* verbinden: der erste Akt exponiert die Figuren der jungen Braut, des attraktiven Jünglings, des lächerlichen Bräutigams und der Marquise, der zweite Akt zeigt die Liebesnacht des Jünglings mit der Marquise, das plötzliche Auftauchen des Bräutigams, die darauf folgende Verkleidung des Jünglings als Frau sowie das Lever. Der dritte Akt schließlich hat ein Souper in einem Restaurant zum Gegenstand, in dessen Verlauf der Bräutigam vor der Hofgesellschaft kompromittiert wird und der Brautvater im Jüngling – für dessen Männlichkeit sich die Marquise zu verbürgen weiß – doch noch einen Schwiegersohn findet.

Anhand dieser Handlungsverläufe, aber auch an den im Szenario gewählten Namen »Geronte« für den Brautvater und »Pourceaugnac« für den lächerlichen Bräutigam wird deutlich, dass sich Kessler und Hofmannsthal nicht nur vom Geist Molières inspirieren ließen, sondern ganz konkrete Entlehnungen aus dem Oeuvre des französischen Dramatikers vornahmen, namentlich den Komödien *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le médecin malgré lui*. Eine weitere Quelle stellt der erotische Roman *Les Aventures du Chevalier de Faublas* von Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760-1797) dar, der im 19. Jahrhundert durch Louis Artus (1870-1960) unter dem Titel *L'Ingénu libertin ou La Marquise et le Marmiton* eine Dramatisierung erfahren hatte.



Ihr entnahmen Kessler und Hofmannsthal die Figuren der Sophie, der Marquise und des Octavian (der im Szenario konsequenterweise noch »Faublas« genannt wird).

In der ersten Detaillierung des Szenarios taucht gegen Ende des ersten Aktes erstmals das Motiv der silbernen Rose auf, und zwar mitten im Getümmel des Levers, zu dessen Personnage neben den aus der Endfassung bekannten Gestalten auch eine Ballettänzerin gehört, die vom italienischen Intrigantenpaar ganz verhüllt und wie eine antike Statue hereingeführt wird.

»Marquise frisiert: P. kritisiert im Vorübergehen alle Waren (P. entzückt: in Wien doch alles bequem!) schlägt sich vor den Kopf: die herrliche silberne Rose. Ein Lakai wird abgeschickt indessen: die Tänzerin. P. findet die Jungfer viel schöner Marquise lacht (Coloratur Hempel) Auftreten: ländliche Lakaien, 2 säuerliche Tanten (stumm), Saffian-etui. Enthüllung der Rose. Sie wird auf dem Frisiertisch deponiert. Abgang P's mit Tanten, die Intriganten schliessen sich an. Die Antichambre retiriert nach rückwärts. Faublas erscheint bei der kleinen Thür. Adieu. Er retiriert geht mit einem Negrillon der die Rose trägt.«

Im Szenario zum zweiten Akt wird die Rose nicht mit einem Wort erwähnt, doch aus der ersten Dialogfassung des ersten und zweiten Aktes geht dann klar hervor, wofür die Rose gebraucht wird: der lächerliche Bräutigam, der mittlerweile den Namen »Baron Ochs auf Lerchenau« erhalten hat, will die Rose durch einen Mittelsmann an seine Braut als Gunstbeweis überbringen lassen. Dass sich dieser Mittelsmann dann in die Braut verlieben wird, kann zu diesem Zeitpunkt noch niemand ahnen.

Schon im ersten Textentwurf bezeichnet Ochs das Überreichungsritual als »hochadelige Gepflogenheit« und Hofmannsthal behält diese Formulierung bis in die Endfassung bei. Merkwürdigerweise findet sich in der gesamten Korrespondenz zwischen Hofmannsthal, Kessler und Strauss nicht eine einzige Passage, in der dieses sonderbare Ritual diskutiert oder auf seinen Ursprung befragt würde. Es erscheint als Erfindung Kesslers und Hofmannsthals, als absolute Setzung, als unantastbarer Bestandteil des Handlungsgefüges.

Hofmannsthal wusste diesen Prozess der Verrätselung noch zu intensivieren, indem er im *Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier* (1911) erklärte, dass von den Sitten und Gebräuchen diejenigen zumeist echt und überliefert seien, die man für erfunden halten würde und diejenigen erfunden, die echt erschienen. Erst im Jahre 1929 äußerte er sich eindeutig, als ihn Walther Brecht in einem Interview für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* fragte: »Gabe es das eigentlich, das mit der silbernen Rose?«, woraufhin Hofmannsthal antwortete: »Ach woher! Keine Spur! Das haben wir uns rein ausgedacht, Kessler und ich. Es ist wirklich etwas sehr hübsches.«

Obwohl sie nunmehr endlich Klarheit zu schaffen scheint, führt Hofmannsthals Aussage in die Irre, denn das Motiv der Rosenüberreichung ist nicht erfunden, sondern leitet sich von einem jahrhundertealten Ritual aus der Liturgie der römisch-katholischen Kirche ab. Am vierten Fastensonntag, dem Sonntag *Laetare*, führte der Papst bereits in frühmittelalterlicher Zeit bei



der Stationsprozession nach Santa Croce eine Rose mit sich, die er dann dem römischen Stadtpräfecten überreichte. In späterer Zeit wurde die Rose dann Persönlichkeiten überreicht, welche sich um den Glauben und die Kirche besonders verdient gemacht hatten. Aber auch Städte und bedeutende Kirchen kamen als Empfängerinnen dieser päpstlichen Ehrenbezeichnung in Betracht. 1759 erhielt mit dem venezianischen Dogen Francesco Loredan letztmalig ein Mann die Rose, seither bleibt sie verdienstvollen katholischen Frauen, Kirchen und Städten vorbehalten und wird zumeist als »Tugendrose« bezeichnet. Unter den über 50 bislang geehrten Frauen hat nur eine einzige Bürgerliche die »Tugendrose« erhalten, nämlich Mary Gwendaline Caldwell, die Ende des 19. Jahrhunderts von Leo XIII. für die Gründung der Catholic University of America geehrt wurde. Die Mehrzahl der Empfängerinnen entstammt indes dem Hochadel, und seit der Auszeichnung von Großherzogin Charlotte von Luxemburg im Jahre 1956 ist die Rose nur noch an Kirchen und Heiligtümer vergeben worden. Papst Johannes Paul II. hat während seines über fünfundzwanzigjährigen Pontifikats immerhin vier Wallfahrtsorten die Ehre der Rosenüberreichung zuteil werden lassen: Tschenstochau (Polen), Loreto (Italien), Knock (Irland) und schließlich Lourdes (Frankreich) bei seinem Besuch im August 2004.

Nur in den seltensten Fällen konnten die Empfängerinnen der Rose die Auszeichnung direkt aus der Hand des Papstes entgegen nehmen – es geschah dies dann am Sonntag *Laetare* am Ausgang der Sixtinischen Kapelle. In aller Regel ließ der Papst die Rose jedoch durch einen Gesandten überbringen, der fallweise aus der Gruppe der »Überzähligen Kämmerer mit Schwert und Mantel« gewählt wurde. Im Jahre 1941 setzte Papst Pius XII. dann offiziell zwei Überbringer ein, denen dieses Amt auf Lebenszeit zuge-dacht war. Im Zuge der Reformen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde dieses Amt allerdings schon im Jahre 1968 von Papst Paul VI. wieder aufgehoben.

Die Gestalt der Rose hat sich im Laufe der Jahrhunderte erheblich gewandelt. Nachdem zunächst eine echte Rose überreicht wurde, setzte sich schon bald eine vergoldete Variante durch, und seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wird ein ganzer goldener Rosenbund überreicht, dessen größte Blüte mit Balsam und Moschus gefüllt ist. Zwei dieser kostbaren Gebilde fanden auch ihren Weg nach München: in der Schatzkammer der Residenz werden die Tugendrosen aufbewahrt, welche Herzogin Anna (Gemahlin Albrechts von Bayern) im Jahre 1562 von Papst Pius IV. bzw. Herzogin Maria Anna (zweite Gemahlin Maximilian I. von Bayern) im Jahre 1635 von Papst Urban VIII. verliehen bekamen.

Das nachhaltige Einwirken der Rosenüberreichung in die liturgische Praxis der Weltkirche ist an der Tatsache abzulesen, dass noch heute am Sonntag *Laetare* Rosa neben Violett als liturgische Farbe für die Messgewänder vorgesehen ist. Damit ist diese liturgische Farbe quasi-exklusiv; nur am dritten Adventssonntag, der den Namen »Gaudete« trägt und als Gegenstück zum

Tugendrose, 1562 von Papst Pius IV. an Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts V. von Bayern, verliehen

Sonntag *Laetare* in der vorweihnachtlichen Bußzeit bezeichnet werden kann, dürfen die Messgewänder ebenfalls rosafarbig sein.

In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, dass der Sonntag *Laetare* im Volksmund schnell den Beinamen »Rosensonntag« erhielt und von dieser Bezeichnung das Wort »Rosenmontag« ableitbar ist, denn 1823 wurde in Köln das »Festordnende Komitee« gegründet, welches sich zum Ziel gesetzt hatte, den bislang unregelmäßigen Karneval nunmehr geordnet ablaufen zu lassen. Dieses Komitee hielt jeweils am Montag nach dem Sonntag *Laetare* seine Generalversammlung ab. Im Laufe der Jahre verschliff sich der Name des Komitees zu »Rosenmontagsgesellschaft«, und irgendwann übertrug sich der Name »Rosenmontag« dann auf den vom Komitee veranstalteten Fastnachtsmontag.

Wie Hofmannsthal auf das kirchliche Ritual am Sonntag *Laetare* aufmerksam geworden ist, ist anhand der vorliegenden Forschungsliteratur zum *Rosenkavalier* nicht zu ermitteln – Spekulationen sind damit Tür und Tor geöffnet. Als wahrscheinlich darf gelten, dass Hofmannsthal von einem konkreten Fall einer Rosenüberreichung in Geschichte oder Gegenwart Kenntnis erlangt hat. Möglicherweise geriet er aber auch auf verschlungenen Wegen zur Inspiration: die Literaturwissenschaftlerin Katharina Mommsen hat darauf hingewiesen, dass der Umschlag einer im Jahre 1895 erschienenen Ausgabe von Schnitzlers Drama *Anatol* mit einer Zeichnung von Thomas Theodor Heine geschmückt ist, auf welcher zu sehen ist, wie ein kleiner Rokokokavalier einer jungen Dame feierlich einen Rosenbund überreicht. Bedenkt man, dass Hofmannsthal zu *Anatol* einen Prolog beigesteuert hatte, erscheint es durchaus denkbar, dass er – von dieser Buchillustration ausgehend – dem Ursprung des Motivs lesend und fragend nachzuspüren versuchte.

Dass unter Hofmannsthals Händen die goldene Rose zu einer silbernen Rose wurde, dürfte wohl weniger als Maßnahme zur Verschleierung des Motivursprungs zu werten sein, sondern vielmehr als sinnfälliges Resultat des Transfers von der sakralen in die profane Sphäre. Die große Leistung Hofmannsthals liegt freilich darin, die gewissermaßen exklusive Verbindung des Rosensymbols mit dem Begriff der Tugend um eine erotische Komponente anzureichern. Das ohnehin schon faszinierende liturgische Ritual erhält dadurch eine poetische Aura, die den Leser des Librettos unweigerlich gefangen nehmen muss.

Selbst Richard Strauss, der nicht gerade häufig als feinsinnige oder gar poetische Natur von sich reden machte, scheint von Hofmannsthals literarischer Metamorphose des Papstrituals mit aller Heftigkeit ergriffen worden zu sein, obwohl sie ja nur ein Detail der überaus verzweigten Handlung darstellt. Am 07. Mai 1909, also wenige Tage nach Erhalt des ersten Librettoentwurfs zum ersten Akt, schlug er vor, die in der Korrespondenz zumeist als »Spieloper« oder »Operette« bezeichnete Neuschöpfung mit dem Titel *Der Ochs von Lerchenau und die Silberne Rose* zu versehen.

Im Ringen um den endgültigen Titel, das sich bis kurz vor den Druck der entsprechenden Aufführungsmaterialien hinzog, behielt das Motiv der Ro-

senüberreichung letztlich die Oberhand, auch wenn sich Hofmannsthal und Strauss darüber einig waren, dass nicht Octavian, sondern Ochs als Hauptfigur der Oper zu gelten habe und lange Zeit der Titel *Ochs von Lerchenau* als ausgemacht galt. Dass Hofmannsthal im letzten Augenblick doch noch auf die Rosen-Linie einschwenkte, verärgerte Strauss gehörig, wie aus einem Brief an Alfred Roller vom 4. Mai 1910 deutlich wird:

Mir gefällt der Rosenkavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen. Hofmannsthal liebt das Zarte, Ätherische, meine Frau befiehlt: Rosenkavalier. Also Rosenkavalier! Der Teufel hol ihn!

Dem Werk hat der Titel jedenfalls nicht geschadet, und bis zum heutigen Tage hat das rätselhafte Ritual der Rosenüberreichung nichts von seiner Faszination verloren.

Christoph Gaiser



Lucia Lacarra (Sophie)

Aber wie kann das wirklich sein, dass  
ich die kleine Resi war und dass ich  
auch einmal die alte Frau sein werd?  
Die alte Frau, die alte Marschallin!  
Wie kann denn das geschehen?  
Wie macht denn das der liebe Gott?  
Wo ich doch immer die gleiche bin.  
Und wenn er's schon so machen muss,  
warum lasst er mich denn zuschaun da-  
bei?  
Mit so klarem Sinn! Warum versteckt  
er's nicht vor mir?  
Das alles ist geheim, so viel geheim.  
Und man ist dazu da, dass man's er-  
trägt.  
Und in dem „Wie“  
Da liegt der ganze Unterschied.



Sherelle Charge bei der Probenarbeit zur Marschallin

## »Painting with Bodies«

Graeme Murphy über sein Ballett *Die silberne Rose*

**Ihr Werkverzeichnis verrät, dass Sie die Form des abendfüllenden Balletts bevorzugen.**

**Graeme Murphy:** Ja, fast immer. Weltweit sind Stücke von Vorstellungslänge stärker gefragt, auch auf Seiten des Publikums. Das kommt mir entgegen, denn ich choreographiere für meine Company seit mehr als 30 Jahren Abendfüller und nur äußerst selten kurze Werke. Meine letzte kurze Arbeit dauerte 40 Minuten, was die meisten Leute schon als ein langes Werk betrachten.

**Die Anzahl Ihrer Kreationen ist beeindruckend – sind Sie so fleißig?**

Dieses Jahr habe ich drei Ballette geschaffen, *Die Silberne Rose* ist mein drittes – ein wahnsinniges Jahr; beginnend mit einem 80-minütigen Stück für mein Ensemble, die Sydney Dance Company. Dann reiste ich mit meiner Company nach China und choreographierte in Zusammenarbeit mit dem Shanghai Sing and Dance Ensemble ein 90-Minuten-Stück, in dem es um die Kriegerin Mulan ging, eine berühmte chinesische Legende. Es hatte erst vor wenigen Wochen auf dem International Shanghai Art Festival Premiere. Dort habe ich auch Ivan Liška und die Tänzer vom Staatsballett getroffen. – Nach der Premiere tanzten wir drei Vorstellungen, dann bin ich von Shanghai aus direkt nach München geflogen, um die Arbeit fortzusetzen, die ich hier Anfang September begonnen habe.

**Kommen Sie mit einem fertigen Konzept in den Ballettsaal?**

Ich möchte die Talente der Tänzer nie ungenutzt lassen. Ich versuche also immer herauszufinden, was sie mir anbieten können. Choreographie ist ein wechselseitiger Austausch und die Gelegenheit, Ideen und Verantwortung zu teilen, ist kostbar. Wenn ein Ballettmeister kommt, um etwas einzustudieren, ist er an Genauigkeit gebunden, aber ich sage zu den Tänzern: »Es gibt unzählige Möglichkeiten. Lass uns die finden, die für dich und mich passt!« Meine Arbeiten sind keine alten Meister, die es als Originale zu bewahren gilt. Ich muss für jede Besetzung die Bewegungsform finden, die für die Tänzer die ehrlichste ist. Es geht ja darum, eine Geschichte zu erzählen, und Menschen erzählen, wie man weiß, dieselbe Geschichte unterschiedlich.

**Gilt das besonders, wenn man ein so vertrautes Stück wie den *Rosenkavalier* vor sich hat?**

Ja, und dieses Stück ist besonders im Bewusstsein der Opernbesucher verankert, vor allem auch hier in München. Es ist eine Herausforderung, es in Tanz zu transponieren. Die Oper beruht auf einem starken Libretto. Tanz muss ohne Libretto auskommen und alles visuell ausrichten. Ich möchte nicht, dass die Zuschauer ein Programmheft brauchen, um zu verstehen, was auf der Bühne vor sich geht und worauf sie achten sollen.

**Wie ist Ihre Wahl auf dieses Stück gefallen?**

Ich war sehr geschmeichelt, als Ivan Liška mich bat, für eine so berühmte Company in einem so großen, renommierten Theater zu arbeiten. Er wollte gern ein narratives Werk in Richtung Klassik. Ich habe mich gefragt, ob es je





Ryan Ocampo, Alen Bottaini, Juan Eymar

ein Ballett über das Altern gegeben hat, über die Furcht vor dem Altern oder gar die überflüssige Furcht davor. Als Tänzer ist man sehr früh mit diesem Thema konfrontiert, das auch im *Rosenkavalier* eine wichtige Rolle spielt; so kam ich auf diesen Stoff. Die Zeit ist für Tänzer etwas sehr Entscheidendes, die Uhr tickt für sie viel schneller als für andere Menschen. Dabei werden Tänzer mit fortschreitendem Alter oft immer besser, ich liebe ältere Tänzer. In meiner Company tanzen 40-jährige neben 20-jährigen, ich habe das ganze Spektrum. Aber in China habe ich gesehen, dass für 25-jährige zum letzten Mal der Vorhang fällt, während ich meine, dass man da erst am Anfang seiner Karriere steht.

**Wie nah bewegen Sie sich mit Ihrem Ballett am Libretto des *Rosenkavaliers*?**

Ich habe alle Rollen dieser relativ kleinen Besetzung übernommen und die beiden italienischen Intriganten zu einer Journalistin und einem Paparazzo gemacht. Die auffälligste Veränderung ist, dass ich die Geschichte am Anfang des vorigen Jahrhunderts spielen lasse, zur Zeit des ausgehenden Jugendstils, als Hofmannsthal das Libretto schrieb und Strauss die Oper komponierte. Mein Baron Ochs könnte der Agent der Marschallin sein, eine Art Diaghilew, während sie etwas von Sarah Bernhardt hat. Aufgrund einer Beziehung dieser Art müssen beide freundlich zueinander sein. Natürlich habe ich mit den Charakteren etwas gespielt und sie dem wirklichen Leben angenähert. Der Baron ist seinen Trieben ausgeliefert, er liebt die Frauen – und bleibt am Ende ohne zurück.

**Wie würden Sie Ihre Bewegungssprache beschreiben?**

Ich versuche, den Bewegungsfaden nie abreißen zu lassen. Ich liebe es, Wege und Bewegungen zu erfinden, die etwas über die Personen und das, was sie denken, erzählen. Meine Choreographie versucht, die Story kontinuierlich weiterzuführen, Neugierde zu wecken, Einigung, Höhepunkt und Lösung zu finden. Ich unterscheide nicht zwischen klassischer, neoklassischer, moderner oder postmoderner Sprache. Das alles ist Bewegung, die Kommunikation in Gang setzen soll. Körpersprache ist etwas Fundamentales, wirkt sehr direkt. Hier in München habe ich eine klassische Company mit wunderbarer Technik, die ein reiches Spektrum an Möglichkeiten besitzt, um viele Bewegungen einzubeziehen. Generell möchte ich meine Bewegungssprache aber gar nicht beschreiben, weil ich mich nicht einschränken will. Jedes Stück hat seine natürlichen Notwendigkeiten.

**Und wenn sie an *Die silberne Rose* denken?**

Für die Marschallin geht es um Uhren und Spiegel, um Zeit. Das war einer meiner Beweggründe: Die Bewegung von Uhren und Spiegeln, die uns überall umgeben, man kann es gar nicht vermeiden, in irgendeiner Scheibe einen flüchtigen Blick auf sich zu werfen. Die Bewegungen der Figur nehmen das auf. Und Sophie ist der jugendliche Spiegel der Marschallin. Sie verkörpert für sie verblüffend das, was einmal war: Unschuld, Reinheit, Liebreiz, Unerfahrenheit. Octavian und Baron Ochs sind auch als Gegensätze konzipiert: Der Alte wird von seinem Sexualtrieb gelenkt, Octavian von der Faszination der Liebe. Das ist wunderbar, weil es alles auf die essentiellen Grundlagen des Lebens zurückführt.

**Erklären Sie damit nicht zugleich, was Tanz Ihrer Ansicht nach als spezifische Kunstform leisten soll?**

Tanz macht keine Worte. Was man da sieht, ist so direkt, man wird davon emotional berührt und weiß sofort, was es für einen bedeutet. Natürlich kann das für jeden Menschen etwas anderes sein, es gibt keine Diktatur der Bedeutung. Aber für mich liegt etwas Wunderbares in der natürlichen Direktheit des Tanzes, der als etwas Physisches durchs Auge gleich ins Gehirn dringt und uns entweder emotional trifft oder kalt lässt. Das begeistert mich. Maler wie Dichter arbeiten mit etwas, was wir alle haben – der Humanität. Der Körper beinhaltet das alles. Das ist das Außergewöhnliche am Tanz: Das Instrument ist universal. Zum Denken braucht man einen Körper; zum Tanzen braucht man einen Körper. Ich male mit Körpern, brauche keine Pigmente, kein Papier, nur Bewegungen.

**Wie werden Sie dabei von Ihrem Bühnenbildner unterstützt?**

Ich glaube, dass meine Geschichte auch in einer Black Box funktionieren würde. Aber wenn man für sie eine Welt kreiert, in der die Dinge geschehen, ist das für das Publikum eine große Hilfe. Ein Bett ist wichtig in diesem Werk, traditionell beginnt die Geschichte ja mit dem Bett. Also ist es gut, diese Dinge in einer wunderbaren Ausführung zu haben. Roger Kirk hat mir eine Welt gebaut, in der meine Charaktere wirklich glänzen und leuchten können, eine Dekoration aus weißem Glas im Jugendstil. Es ist eine zarte, anfällige Welt, wie das Bewusstsein der Marschallin, wie ihre Unsicherheit.

**Wie lösen Sie das Problem, seelische Intimität und drastische Komik, Drama und Komödie, miteinander zu vereinbaren?**

Ob meine Version funktioniert, das kann ich erst nach der Premiere sagen. Der Kopf stand mir in zwei Richtungen, dann bin ich zu dem Entschluss gekommen: Werde der ernsthaften Substanz gerecht, die wichtig ist – and go for the comedy, really push it! Ich glaube, so wird es gehen: wenn die Extreme extrem sind! Ich glaube nicht, dass eins über dem anderen verloren gehen muss.

**Welche Rolle spielt bei Ihnen der Wiener Walzer, der Johann Strauss für den Rosenkavalier inspirierte?**

Der Walzer, der am Anfang des 20. Jahrhunderts die Menschen mitriss, war 100 Jahre vorher, als *Der Rosenkavalier* spielt, noch gar nicht erfunden. War es nicht ein fabelhafter Einfall von Strauss, ihn zu benutzen? Der Walzer war ein Skandalon, etwas sehr gefährlich Erotisches. Zu Beginn des 2. Aktes, wenn Octavian mit der Rose kommt, um Sophie für den Baron zu werben, hat diese Musik die archaische Kraft eines Rituals, wird wild und triebhaft, fungiert als ein Präludium von Sophies und Octavians Vereinigung. In meiner Choreographie werfen sich die Frauen des Corps de ballet den Männern in die Arme. Sie nehmen die Zukunft dieses Paares vorweg. Damit beginnt eine sexuelle Reise, bevor Sophie und Octavian noch etwas davon ahnen. Der 1. Satz des Klavierkonzerts von Carl Vine, den ich hier benutze, ist kein wirklicher Walzer ... Walzer könnte darauf niemand tanzen, dazu ist Carls Musik wieder zu wild, ist eher ein »Frühlingsopfer«. Sie beginnt verhalten, wie dieser Abend, zu dem Octavian und alle anderen eingeladen sind, sehr reserviert und höflich und gerät dann völlig außer Kontrolle – ein wunderbares Stück!

Interview: Robert Langes

## Die Macht der Träume – Der Komponist Carl Vine

»Alles, was ich schreibe, ist im Innersten ein Produkt meiner Lebensbedingungen, meiner unmittelbaren Umgebung und der Gesellschaft und des Landes, in dem ich lebe. Und dies in einem Maße, dass es eigentlich gar nicht notwendig ist, zu sagen, ich schreibe über Australien oder über meine Umgebung (...). Es geht ganz automatisch um all diese Dinge. Wie könnte es auch anders sein?« Wenn der Komponist Carl Vine, wie in diesem Interview anlässlich seines 50. Geburtstags, von seinen musikalischen Prägungen erzählt, so erscheint es fast zwingend, dass er dabei auch auf seine australische Heimat zu sprechen kommt. Dabei bezieht er sich – mehr oder weniger explizit – nicht nur auf Natureindrücke oder spezifische soziopolitische Gegebenheiten, sondern insbesondere auch auf die musikhistorische Ausgangslage Australiens, die sich von derjenigen Europas oder der USA grundlegend unterscheidet.

Um sich der Musik Carl Vines in angemessener Weise zu nähern, ist es daher sinnvoll, sich im Vorfeld die Voraussetzungen für zeitgenössisches Komponieren in Australien zu vergegenwärtigen. Verkürzt lassen sich die wesentlichen Einflußfaktoren auf zwei Schlagworte bringen: »Jugend« und »Ferne«. Mit Jugend ist hier der historisch äußerst kurze Zeitraum gemeint, seit europäische Kultur nach Australien exportiert wurde und mit ihr der Herrschaftsanspruch über die Jahrtausende alte Kultur der australischen Ureinwohner, der Aborigines. Dies galt für alle Bereiche des sozialen und kulturellen Lebens. Wenn hier also von zeitgenössischem Komponieren die Rede ist, so ist damit ausdrücklich Musik westlicher Provenienz gemeint. Und die erhielt in Australien erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Gründung des ersten Konservatoriums auf australischem Boden im Jahr 1884 eine institutionelle Grundlage. Zum Vergleich: Gustav Mahler schrieb im selben Jahr seine *Lieder eines fahrenden Gesellen*, Brahms begann mit der Arbeit an seiner 4. Symphonie, Richard Wagner war ein Jahr zuvor gestorben und Igor Stravinski gerade zwei Jahre alt geworden. Die Epoche der Romantik neigte sich bereits dem Ende zu, und in Europa bereitete sich die Moderne vor, als in »South Australia«, der ersten sträflingsfreien Kolonie Australiens, ausge-rechnet deutsche Aussiedler dieses Konservatorium gründeten.

Im Bemühen um den Erhalt der großen europäischen Musiktradition wurden im fernen Australien die tiefgreifenden ästhetischen Umwälzungen, jene »Explosion der Moderne«, wie Kunsthistoriker die Aufbruchssituation zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerne nennen, freilich nur am Rande wahrgenommen. Erst in den letzten Jahrzehnten wurde Dank der Bemühungen um eine Verbesserung der Ausbildung australischer Musiker auch eine vertiefte und kritische Auseinandersetzung mit den Entwicklungen zeitgenössischen Musikschaffens in Europa und den USA möglich. Eine vielgestaltige Musiklandschaft entfaltet sich, für die neben Carl Vine Namen wie etwa Peter Sculthorpe, Richard Meale oder Brett Dean stehen, um nur einige wenige australische Komponisten zu nennen.



Sherelle Charge, Martin Blahuta, Ilja Sarkisov

Australiens Geschichte der Kunstmusik ist jung, und jene Ferne Australiens von den Zentren der Neuen Musik – Köln, Paris oder New York – brachte zudem auch eine innere Distanz und gelegentlich erfrischende Unbekümmertheit gegenüber der musikalischen Avantgarde Europas und der USA und ihren Dogmen mit sich. Vor diesem Hintergrund ist auch Carl Vines Hinwendung etwa zu Form und Begriff der Symphonie und seine barsche Ablehnung der europäisch-amerikanischen Musikavantgarde seit den späten 50er Jahren zu sehen: »Ich kehrte zurück zur Symphonie, um ganz klar meine Ablehnung des modernistischen Ethos zu signalisieren, das die musikalische Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Jahre zerstört hat.« Als »radikal tonal« beschreibt er seine Musik, die immer aus dem tiefen Bedürfnis gespeist ist, sein Publikum berühren zu wollen. Sein Schaffen korrespondiert somit auch mit jener neuen Hinwendung zur Tonalität, die zunächst in den späten 80er und den frühen 90er Jahren insbesondere von Komponisten aus der ehemaligen Sowjetunion in den Diskurs der zeitgenössischen Musik eingebracht wurde und die mittlerweile zunehmend Verbreitung findet.

Doch schreitet Carl Vine, insbesondere in seinen kammermusikalischen Werken, immer wieder auch bis zu einer erweiterten Tonalität fort, wie etwa in der *Miniature III* für Flöte, Posaune (oder Cello) Klavier und Perkussion aus dem Jahr 1983, oder er erforscht den Grenzbereich zum Experimentellen, wie in *Heavy Metal* für Tonband und Improvisation. Sei es Kammermusik, elektronische Musik oder Symphonik, Carl Vine hat für alle diese Genres komponiert und kann bereits ein eindrucksvolles Oeuvre vorweisen. Zentral ist – neben der Symphonik – vor allem aber seine Auseinandersetzung mit dem Ballett. So hat er seit den späten siebziger Jahren nicht nur über 20 Ballettmusiken komponiert, sondern wurde 1984 auch musikalischer Leiter der »Australia/New Zealand Choreographic School« in Melbourne.

Geboren 1954 in Perth, lernte Carl Vine zunächst Kornett und studierte später an der University of Western Australia Klavier und Komposition. In den achtziger Jahren wurde der Dirigent des Sydney Symphony Orchestra Stuart Challenger auf ihn aufmerksam, und unter seiner behutsamen Förderung trieb Vine insbesondere sein symphonisches Schaffen voran. Sechs Symphonien liegen bereits vor, und im Jahr 2006 wird die Uraufführung seiner 7. Symphonie erwartet. Doch ist Carl Vine gleichermaßen als Interpret und Förderer der zeitgenössischen australischen Musik tätig. 1979 war er Mitbegründer des »Flederman« Ensembles, das sich auf neue australische Musik spezialisiert hat. Als Pianist und gelegentlich auch als Dirigent brachte er eine Reihe von Solokompositionen australischer Komponisten zur Uraufführung und ist seit 2000 künstlerischer Leiter der Musica Viva Australia, des weltgrößten Veranstalters für Kammermusik, der nicht nur australischen Komponisten eine Plattform bietet, sondern darüber hinaus auch ein eigenes Ausbildungsprogramm zur Förderung australischer Musiker anbietet.

Carl Vines Liebe zum Ballett geht zurück bis auf die Anfänge seiner Laufbahn als Komponist. 1975 begann er, gerade erst 21 Jahre alt, als Korrepetitor bei der Dance Company South Wales, der heutigen Sydney Dance Company. Dort lernte er auch den Choreographen Graeme Murphy kennen, der 1976 künstlerischer Leiter der Company wurde. Im selben Jahr

ging Carl Vine als Stipendiat des Australia Council nach Guildford an die international renommierte Choreographen-Sommerschule Gulbenkian. Ein Erlebnis, das sein Schaffen als Ballettkomponist entscheidend beeinflusste. »Das warf mich« – erzählt er – »frisch von der Universität in die wirkliche Welt des Komponierens und die Welt des internationalen Tanzes und des Theaters. 1978 war ich der einzige australische Komponist, der auf Ballettmusik spezialisiert war und hatte die Musik für »Poppy« komponiert, die erste rein australische Produktion eines abendfüllenden Balletts.« Poppy war auch seine erste Zusammenarbeit mit Graeme Murphy, die 2000 anlässlich des Olympic Arts Festival mit dem Ballett *Mythologia* zu einem weiteren großen Erfolg führte und sich nun mit *Die silberne Rose* nach einer fast dreißigjährigen Freundschaft und Zusammenarbeit erneuert.

Hofmannsthals »leichte Komödie für Musik«, die das Libretto für Richard Strauss' gleichnamige Oper war, ist ein ideales Terrain, um sich als Komponist musikalisch zu entfalten, und dies war von Anfang intendiert. So bemerkte Hofmannsthal selbst über dieses romantische Intrigenspiel: »Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wußte, wie. (...) Einer braucht den andern, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn. (...) Sie gehören alle zueinander und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig und hier ist Raum für Musik.«

Geschrieben 1910 reflektiert der *Rosenkavalier* – gewissermaßen zwischen den Zeilen – leichtfüßig und mit den Mitteln der erotischen Verwechslungskomödie auch die gesellschaftliche Umbruchssituation jener Zeit, als die Donaumonarchie mit ihren verkommenen Sitten ihrem Ende entgegen ging. So ist der *Rosenkavalier* noch fest im 19. Jahrhundert verankert, doch es zeigen sich schon Spuren des Verfalls und mit Ihnen die Vorausahnung einer neuen Epoche. Für Carl Vine, dessen musikästhetischer Bezugspunkt die Spätromantik ist, ist dieses Sujet historisch also genau in jener Epoche situiert, von der aus er musikalisch nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten sucht, jenseits der komplexen, häufig mathematischen Kalküle der musikalischen Avantgarde. Eine Sprache, die die Tonalität nicht verleugnet, sondern sie in neuem Licht erscheinen lässt und dabei doch einen zeitgemäßen Ausdruck erlaubt. Und schließlich erscheint es auch durchaus im Sinne Hofmannsthals, dass Vine und Murphy sein Stück als Ballett bearbeiten. So wurde Hofmannsthal gegen Ende seines Lebens das Wort selbst als kalt und unsinnlich verdächtig, und er begann sich mehr und mehr für das Genre des Balletts und des (Stummfilm-)Kinos zu interessieren. In seiner »kleinen« Betrachtung *Der Ersatz für die Träume* formulierte er Gedanken zum Film und zur Sprache, in denen sich heute, fast 100 Jahre später, Carl Vines Gedanken zu spiegeln scheinen: »Und im Tiefsten, ohne es zu wissen fürchten die(se) Leute die Sprache; sie fürchten das Werkzeug der Gesellschaft. (...) Es ist zu viel Algebra in dieser Sprache, jeder Buchstabe bedeckt eine Wirklichkeit, all dies deutet von fern auf irgendetwas hin (...); aber dies alles ist zu indirekt (...) zu unsinnlich. (...) All dies läßt eher eine Verzagtheit zurück, und wieder das Gefühl, der ohnmächtige Teil einer Maschine zu sein, und sie kennen alle eine andere Macht, eine wirkliche, die einzig wirkliche: die der Träume.«

von Ulf Larsen







## **Carl Vine im Gespräch**

mit Ermanno Romanelli

**Für *Die silberne Rose* haben Sie verschiedene Teile Ihres Werkes zu einer neuen Partitur zusammengestellt. Wie haben Sie eine harmonische Verbindung geschaffen?**

*Die silberne Rose* enthält viele meiner jüngeren Werke für Orchester. Mein Musikstil ist über die Jahre sehr viel beständiger geworden, meine letzten Werke unterliegen einer eher einheitlichen harmonischen Entwicklung. Obwohl fast alle Einzelwerke vollständig in die Partitur eingeflossen sind, wurden Teile daraus neu zusammengestellt, auch mit veränderter Reihenfolge. Ich war selbst überrascht, wie gut diese Neuzusammenstellung, die eigentlich nur aufgrund des Handlungsablaufs notwendig war, musikalisch gelungen ist.

**Wie und wann kam es denn zu der Idee, für dieses Ballett so vorzugehen?**

Graeme bat mich zunächst nur, über die Musik nachzudenken, nachdem er mir eine vage Idee von seinem Ballett gegeben hatte. Ich hatte wenig Zeit, neues Material zu kreieren, aber entdeckte dann, dass drei meiner bereits existierenden Werke großes Potential für dieses Ballett bargen: *Smith's Alchemy*, *Pipe Dreams* (Flötenkonzert) und *Piano Concerto*. Nachdem Graeme dann einverstanden war, sein Ballett auf der Basis dieser Musiken zu gestalten, war es relativ einfach, die restlichen Teile einzubinden.

**Hat Ihnen die Idee denn keine Sorgen bereitet, Ihre Musikstücke völlig neu zu disponieren und zusammenzustellen?**

Ich kann mich noch gut erinnern, wie ich erschauert bin bei dem Gedanken, dass nun diese Tausende von Seiten einzelner Instrumentalstücke für das Orchester neu kopiert und zusammengefügt werden müssen. Dankenswerter Weise hat die überaus professionelle Musikabteilung des Bayerischen Staatsballetts diese wenig beneidenswerte Aufgabe übernommen.

**Bei Ihrer künstlerischen Biographie mit so vielen verschiedenen Aufnahmen und Kreationen fragt man sich, ob Sie jede Art von Musik (Ballett-, Kammer-, Chormusik, Klavierpartituren) von vornherein anders angehen, d. h. je nach Genre mit unterschiedlicher innerer Motivation.**

Ich nähere mich jeder Musikform auf unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Erwartungen. Ich habe viel Ballettmusik geschrieben und auch Musik für Theater, Film und Fernsehen. Ich fühle mich eigentlich am wohlsten, wenn ich reine Konzertmusik schreibe, aber ich liebe auch die enorme Vielseitigkeit, die andere Disziplinen erfordern.



Lucia Lacarra/Lukáš Slavický



Cyril Pierre (Baron Ochs)

**Haben Sie sich bei der Zusammenstellung der Partitur für Graeme Murphy in irgend einer Weise an die Originalpartitur von Strauss angelehnt, oder halten Sie sich von Strauss' *Rosenkavalier* völlig fern?**

Ich würde nicht im Traum an einen Vergleich mit Herrn Strauss denken, genau wie Graeme ja auch nur Hofmannsthals Libretto nutzt ohne spezifische Bezugnahme auf die Interpretation in der Oper.

**Dann wäre die zweite wesentliche Frage: wie sind Sie mit Hofmannsthals Libretto zum *Rosenkavalier* umgegangen? Haben Sie etwas verändert?**

Im modernen Tanz liegt die gesamte Disposition des Szenarios ausschließlich in den Händen des Choreographen. Ich habe mich nur um die wichtigsten dramaturgischen Elemente gekümmert und alle Details Graeme Murphy überlassen.

**In der *Silbernen Rose* werden Charaktere mit einem großen Spektrum von emotionalen Konflikten gezeigt. Kreieren Sie auch bestimmte musikalische Motive, so wie beispielsweise ein Dramatiker Charaktere für ein Theaterstück entwirft?**

Bei der Arbeit für diese Produktion gab es ja nicht die Möglichkeit, wirkliche Leitmotive für bestimmte Charaktere einzuarbeiten. Der zweite Teil meines Klavierkonzerts ist zum Thema der Marschallin geworden, aber darüber hinaus gibt es keine spezifischen Motive für einzelne Charaktere.

**Und wenn Sie auf die erzählerische Qualität der Musik fokussieren: Wie haben Sie die passende Portion Dramatik in diesem Stück erreicht?**

Die dramaturgischen Konturen werden durch das Original-Libretto bestimmt. Ich musste nur sicherstellen, dass die Musik gut harmoniert und die Handlung im Sinne von Graemes Interpretation emotional unterstützt.

**Sie haben in Ihrer Karriere bisher rund 20 Ballettpartituren geschaffen. Nur wenige Komponisten sind heutzutage so dem Tanz zugeneigt.**

Ich habe sogar schon 30 Partituren für Ballette geschrieben, aber einige waren so schlecht, dass ich sie verbrennen musste. Der größte Teil meiner Ballettmusiken entstand vor 1985.

**Sie haben lange als Komponist für die Sydney Dance Company gearbeitet, haben den "Adams"-Preis erhalten für Ihre Verdienste um den Tanz, dann waren Sie Musikdirektor an der Schule für Choreographie u.s.w. Welches sind die wirklichen Gründe Ihrer Vorliebe für das Ballett?**

Ich glaube nicht, dass ich mich aktiv für den Tanz entschieden habe, der Tanz hat eher mich gewählt. Als der moderne Tanz in Australien aufkam (1975–85) und jeder Choreograph im Land darauf aus war, das erste entsprechende australische Werk zu schaffen, war ich eben gerade als Komponist zugegen...

Die Zeit im Grund,  
Die Zeit, die ändert doch nichts an den  
Sachen.  
Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding.  
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar  
nichts.  
Aber dann auf einmal, da spürt man  
nichts als sie.  
Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns  
drinnen.  
In den Gesichtern rieselt sie,  
im Spiegel da rieselt sie  
in meinen Schläfen fließt sie.  
Und zwischen mir und Dir  
da fließt sie wieder, lautlos, wie eine  
Sanduhr  
Manchmal hör' ich sie fließen –  
unaufhaltsam  
Manchmal steh' ich auf mitten in der  
Nacht  
Und laß die Uhren alle, alle stehn  
Allein man muss sich auch vor ihr nicht  
fürchten.  
Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters,  
der uns alle erschaffen hat.



Sherelle Charge, Lukáš Slavický, Lucia Laccarra

## Über Alter und Schönheit

Altern heißt, sich über sich selbst klar werden und sich beschränken. Ich habe mich gegen jeden Zwang zur Wehr gesetzt, habe aber nicht verhindern können, dass die Jahre mich eingekerkert haben. Ich werde noch lange in diesen Wänden wohnen, in denen ich mein Leben verbracht habe. Ich werde alten Freunden treu bleiben. Der Vorrat an Erinnerungen wird, auch wenn er ein wenig zunimmt, erhalten bleiben. [...] Dabei finde ich es verwirrend, dass ich der Zukunft entgegengelebt habe, und jetzt rekapituliere ich meine Vergangenheit: Man könnte sagen, die Gegenwart sei mir abhanden gekommen. Jahrelang habe ich geglaubt, dass mein Werk vor mir liege, und plötzlich liegt es nun hinter mir: In keinem Augenblick hat es stattgefunden. [...] Ich muss an andere Dinge denken und stoße plötzlich auf mein Alter. Diese überreife Frau ist meine Zeitgenossin. Ich erkenne dieses Jungmädchengesicht wieder, das auf einer alten Haut haften geblieben ist. [...] An allen Ecken springt mir die Wahrheit ins Gesicht, und ich verstehe nicht recht, warum sie es darauf anlegt, mich von außen zu packen, während sie doch in mir steckt. Das Alter: von weitem hält man es für eine Institution, aber es sind junge Menschen, die plötzlich alt geworden sind. Ich [...] höre die Versprechungen, mit denen ich mein Herz berauschte, als ich diese Goldmine zu meinen Füßen betrachtete, ein ganzes Leben, das vor mir lag. Sie wurden erfüllt. Aber wenn ich jetzt einen ungläubigen Blick auf dieses leichtgläubige junge Mädchen werfe, entdecke ich voller Bestürzung, wie sehr ich geprellt worden bin.

Simone de Beauvoir, Der Lauf der Dinge

»Jugend ist das einzige, was zu besitzen sich lohnt. [...] Jetzt bezaubern Sie jedermann, wohin Sie auch gehen. Wird es immer so sein? [...] Schönheit ist eine Form des Genies, steht in Wahrheit höher als das Genie, da sie keiner Erklärung bedarf. Sie gehört zu den großen Tatsachen der Welt, wie das Sonnenlicht oder der Frühling oder die Spiegelung der silbernen Muschel, die wir Mond nennen, in dunklen Gewässern. Sie kann nicht in Frage gestellt werden. Sie hat ihr göttliches Hoheitsrecht. Sie macht Fürsten aus denen, die sie haben. Sie lächeln? Oh! Wenn Sie sie verloren haben, lächeln Sie nicht mehr... Die Menschen sagen manchmal, die Schönheit sei nur auf der Oberfläche. Das mag wohl sein. Aber zum mindesten ist sie nicht so oberflächlich wie das Denken. Für mich ist Schönheit das Wunder aller Wunder. Nur hohle Menschen urteilen nicht nach dem Schein. Das wahre Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare. ...«

Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray



Eines Tages, ich war schon alt, kam in der Halle eines öffentlichen Gebäudes ein Mann auf mich zu. Er stellte sich vor und sagte: Ich kenne Sie seit jeher. Alle sagen Sie seien schön gewesen, als Sie jung waren, ich bin gekommen, Ihnen zu sagen, dass ich Sie heute schöner finde als in Ihrer Jugend, ich möchte Ihr junges Gesicht weniger als das von heute, das verwüstete.

Ich denke oft an jenes Bild, das einstweilen nur ich sehe und von dem ich nie gesprochen habe. Es ist immer noch da, in der gleichen Stille, wunderbar. Es ist das einzige Bild von mir, das mir gefällt, das einzige, in dem ich mich wieder erkenne und welches mich entzückt.

Marguerite Duras, Der Liebhaber

Das Wichtigste, das Unwiederbringlichste, was mir [...] widerfahren ist: Ich bin [...] gealtert. Das bedeutet vielerlei. Vor allem hat sich die Welt rund um mich verändert. Sie ist zusammengeschrumpft und enger geworden. Ich kann nicht mehr vergessen, dass die Erdoberfläche ebenso begrenzt ist wie die Zahl ihrer Bewohner, der Pflanzengattungen und Tierarten und ebenso begrenzt wie die Zahl der Gemälde, der Bücher und der Denkmäler.

Als wir jung waren, trafen [wir] oft auf Individualitäten, die über uns hinausreichten, das heißt, dass sie sich der Analyse entzogen und in unseren Augen etwas aus der Wunderwelt der Kindheit zurückbehalten hatten. Dieser mysteriöse Kern ist zerfallen, das Pittoreske tot, die Narren kommen mir nicht mehr geheiligt vor, die Massen berauschen mich nicht mehr. Die damals so faszinierende Jugendzeit sehe ich nur noch als Vorspiel der Reife. Die Wirklichkeit interessiert mich noch, aber ihre Nähe erschüttert mich nicht mehr. Die Schönheit allerdings bleibt bestehen. Obwohl sie mir keine verblüffenden Offenbarungen mehr bringt und obwohl die meisten ihrer Geheimnisse erforscht sind, geschieht es zuweilen noch, dass sie die Zeit stillstehen lässt. Oft finde ich sie auch abscheulich.

Simone de Beauvoir, Der Lauf der Dinge

## München und *Der Rosenkavalier* im Spiegel der Zeit

Mit dem *Rosenkavalier* begann der neue Intendant der Bayerischen Staatsoper, Clemens Krauss (1937–1945), in Zusammenarbeit mit seinem künftigen Oberspielleiter Rudolf Hartmann, ein ehrgeiziges Programm: die szenische Erneuerung aller Strauss-Opern. Krauss verstand dieses Unternehmen, in dessen Rahmen er bis 1942 sieben Opern und ein Ballett in neuen Inszenierungen und zusätzlich zwei Uraufführungen herausbrachte, als Wiedergutmachung all der Versäumnisse, die München und die Staatsoper im Verhältnis zu Strauss sich hatten zu Schulden kommen lassen. Krauss setzte bei der Aufführung des *Rosenkavalier* seine konservative Vorstellung von einem barocken Milieustück durch und versicherte sich zur Verwirklichung dieser stilistischen Ideen der Mitarbeit des prominenten Wiener Bühnenbildners Alfred Roller, der schon die Münchner Erstaufführung 1911 ausgestattet hatte. Das Ergebnis war eine detailgenaue Rekonstruktion von Architektur, Interieur und Ornamentik der Handlungszeit, des Zeitalters Maria Theresias, das Rudolf Hartmann noch 1962 in seiner dritten Münchner *Rosenkavalier*-Inszenierung weiterentwickelte. Die stilistische Kontinuität seit der Münchner Erstaufführung ist unverkennbar: Hermine Bosetti (Octavian) und Zdenka Fassbender (Marschallin) sowie Charlotte Kuhn-Brunner (Sophie) und Friedrich Brodersen (Ochs) in der Erstaufführung 1911 unterschieden sich in Kleidung und Haltung wenig von späteren Darstellern wie Felicity Lott als Marschallin in der Gegenwart oder den brillanten Ochs-Interpreten Kurt Böhme in den 1960er Jahren und Kurt Moll, der den Ochs bis 2000 regelmäßig sang.

Die stilistischen Vorgaben der frühen *Rosenkavalier*-Inszenierungen (Hermine Bosetti als Octavian und Charlotte Kuhn-Brunner als Sophie in der Münchner Erstaufführung 1911) und das ästhetische Konzept Alfred Rollers, die Gesellschaftskomödie nur historisch zu denken, hinterließen in München ihre unverkennbaren Spuren bis zur umjubelten Inszenierung von Otto Schenk, der 1972 in Räumen und Kostümen von Jürgen Rose die früheren Produktionen stilistisch wiederholte, die Details noch opulenter gestaltete. Das Palais des Faninal war der Amalienburg nachempfunden. Unter der musikalischen Leitung von Carlos Kleiber entstand in diesem prachtvollen Ambiente eine hochrangige Interpretation, die schon bald den Status einer Kult-Inszenierung erhielt. Als sängerisches wie darstellerisches Ruhmpaar erschienen Lucia Popp als Sophie und Brigitte Fassbaender als Octavian. Nach 17 Jahren wurde diese Inszenierung von Brigitte Fassbaender aufpoliert und in einer Wiederaufnahme erneut herausgebracht. Die Langlebigkeit tradierter Rollen- und Dekorationsklischees ist auch hier unübersehbar. Brigitte Fassbaenders Octavian von 1972 und der Hertha Töppers von 1963 machen keinen Unterschied zu Georgine von Milinkovic um 1940 oder Gerda Sommer Schuh (Sophie) und Maud Cunitz (Octavian) in der Inszenierung von 1949.

Hessler/Schläder/Braunmüller/Hösl,  
Macht der Gefühle, 350 Jahre Oper in München



Kurt Moll (Baron Ochs)



Hertha Töppers (Octavian)



Lucia Popp (Sophie) und Brigitte Fassbaender (Octavian)

## München und *Der Rosenkavalier* im Spiegel der Zeit

Mit dem *Rosenkavalier* begann der neue Intendant der Bayerischen Staatsoper, Clemens Krauss (1937–1945), in Zusammenarbeit mit seinem künftigen Oberspielleiter Rudolf Hartmann, ein ehrgeiziges Programm: die szenische Erneuerung aller Strauss-Opern. Krauss verstand dieses Unternehmen, in dessen Rahmen er bis 1942 sieben Opern und ein Ballett in neuen Inszenierungen und zusätzlich zwei Uraufführungen herausbrachte, als Wiedergutmachung all der Versäumnisse, die München und die Staatsoper im Verhältnis zu Strauss sich hatten zu Schulden kommen lassen. Krauss setzte bei der Aufführung des *Rosenkavalier* seine konservative Vorstellung von einem barocken Milieustück durch und versicherte sich zur Verwirklichung dieser stilistischen Ideen der Mitarbeit des prominenten Wiener Bühnenbildners Alfred Roller, der schon die Münchner Erstaufführung 1911 ausgestattet hatte. Das Ergebnis war eine detailgenaue Rekonstruktion von Architektur, Interieur und Ornamentik der Handlungszeit, des Zeitalters Maria Theresias, das Rudolf Hartmann noch 1962 in seiner dritten Münchner *Rosenkavalier*-Inszenierung weiterentwickelte. Die stilistische Kontinuität seit der Münchner Erstaufführung ist unverkennbar: Hermine Bosetti (Octavian) und Zdenka Fassbender (Marschallin) sowie Charlotte Kuhn-Brunner (Sophie) und Friedrich Brodersen (Ochs) in der Erstaufführung 1911 unterschieden sich in Kleidung und Haltung wenig von späteren Darstellern wie Felicity Lott als Marschallin in der Gegenwart oder den brillanten Ochs-Interpreten Kurt Böhme in den 1960er Jahren und Kurt Moll, der den Ochs bis 2000 regelmäßig sang.

Die stilistischen Vorgaben der frühen *Rosenkavalier*-Inszenierungen (Hermine Bosetti als Octavian und Charlotte Kuhn-Brunner als Sophie in der Münchner Erstaufführung 1911) und das ästhetische Konzept Alfred Rollers, die Gesellschaftskomödie nur historisch zu denken, hinterließen in München ihre unverkennbaren Spuren bis zur umjubelten Inszenierung von Otto Schenk, der 1972 in Räumen und Kostümen von Jürgen Rose die früheren Produktionen stilistisch wiederholte, die Details noch opulenter gestaltete. Das Palais des Faninal war der Amalienburg nachempfunden. Unter der musikalischen Leitung von Carlos Kleiber entstand in diesem prachtvollen Ambiente eine hochrangige Interpretation, die schon bald den Status einer Kult-Inszenierung erhielt. Als sängerisches wie darstellerisches Ruhmpaar erschienen Lucia Popp als Sophie und Brigitte Fassbaender als Octavian. Nach 17 Jahren wurde diese Inszenierung von Brigitte Fassbaender aufpoliert und in einer Wiederaufnahme erneut herausgebracht. Die Langlebigkeit tradierter Rollen- und Dekorationsklischees ist auch hier unübersehbar. Brigitte Fassbaenders Octavian von 1972 und der Hertha Töppers von 1963 machen keinen Unterschied zu Georgine von Milinkovic um 1940 oder Gerda Sommer Schuh (Sophie) und Maud Cunitz (Octavian) in der Inszenierung von 1949.

Hessler/Schläder/Braunmüller/Hösl,  
Macht der Gefühle, 350 Jahre Oper in München

## Werkverzeichnis Graeme Murphy

Kreationen für die Sydney Dance Company, wenn nicht anders angegeben

\*Abendfüllende Werke

- 1970 – *Ecco*, Musik: Nino Rota  
für das Australian Ballet
- 1975 – *Papillon*, Musik: Carl Offenbach  
für die Australian Ballet School
- *3 Conversations*, Musik: Bela Bartok  
für das Queensland Ballet
- *Sequenza VII*, Musik: Luciano Berio
- 1976 – *Glimpses*, Musik: Margaret Sutherland  
für das Australian Ballet
- 1977 – *Fire, Earth, Air, Water*, Musik: John Tavener
- *Scintillation*, Musik: Carlos Salzedo
- *Tip*, Musik: Carl Vine (Auftragskomposition)
- *UP*, Musik: György Ligeti
- *Volumina*, Musik: György Ligeti
- 1978 – *Rumours II*, Musik: Barry Conyngham  
Teil einer Trilogie, 1979 beendet
- *Tekton*, Musik: Tolia Nikiprowetsky  
für das Australian Ballet
- *Poppy\**, Musik: Carl Vine (Auftragskomposition)
- 1979 – *Signatures*, Musik: Alexander Scriabin
- *Rumours I & II*, Musik: Barry Conyngham  
(Trilogie beendet)
- *Shéhérazade*, Musik: Maurice Ravel
- 1980 – *Viridian*, Musik: Richard Meale
- *Daphnis and Chloé*, Musik: Maurice Ravel
- 1981 – *An Evening\**, Musik: Diverse
- 1982 – *Wilderness*, Musik: Bela Bartok
- *Meander*, Musik: Jean Sibelius  
für das Australian Ballet
- *Limited Edition\**, Musik: Graeme Koehne
- *Hate*, Musik: Carl Vine (Auftragskomposition)
- *Homelands*, Musik: Leoš Janáček
- 1983 – *Some Rooms\**, Musik: Collage
- *Flashbacks\**, Musik: Collage
- *The Selfish Giant\**, Musik: Graeme Koehne (Auftragskomposition)
- 1984 – *After Venice*, Musik: Olivier Messiaen  
Abendfüllendes Werk
- *Old Friends, New Friends*, Musik: Graeme Koehne (Auftragskomposition)  
(späterer 3. Akt von *Nearly Beloved*)

- *Song of India* (Duo)  
für Torvill and Dean
- *Orpheus*, Musik: Igor Stravinsky  
für The Royal New Zealand Ballet
- *Deadly Sins\**, Musik: Collage  
Abendfüllendes Werk
- *Death in Venice*, Musik: Benjamin Britten  
Choreographie für die Canadian Opera Company
- 1985 – *Metamorphoses*, Musik: Brian Howard  
Inszenierung und Choreographie für die Opera Australia
- *Sirens*, Musik: Collage  
Abendfüllendes Werk
- *Boxes\**, Musik: Iva Davies (Auftragskomposition)
- *Shimmering*, Musik: Karol Szymanowski  
(späterer 2. Akt von *Shining*)
- 1986 – *Shining\**, Musik: Karol Szymanowski
- *Fire and Ice*, TV-Produktion  
für Torvill and Dean und Compagnie
- *World Tour Production*  
für Torvill and Dean und Compagnie (Welttournee)
- *Nearly Beloved\**, Musik: Graeme Koehne (Auftragskomposition)
- 1987 – *Song of the Night*, Musik: Karol Szymanowski  
für das Nederlands Dans Theater
- *Gallery*, Musik: Graeme Koehne (Auftragskomposition)  
für das Australian Ballet
- *Afterworlds*, Musik: Collage
- *Late Afternoon of a Faun*, Musik: Claude Debussy
- 1988 – *Kraanerg\**, Musik: Iannis Xenakis
- *Vast\**, Musik: Barry Conyngham (Auftragskomposition)  
für die Sydney Dance Company mit dem WA Ballet; ADT, Qld Ballett
- 1989 – *Evening Suite*, Musik: Collage
- 1990 – *King Roger\**, Musik: Karol Szymanowski
- *In the Company of Women\**, Musik: Collage
- *Soft Bruising\**, Musik: Gavin Bryars
- 1991 – *Turandot*, Musik: Puccini  
Inszenierung und Choreographie für die Opera Australia
- *Bard Bits*, Musik: Cleo Laine & John Dankworth
- 1992 – *Nutcracker\**, Musik: Tschaikowsky  
für das Australian Ballet
- *Piano Sonata*, Musik: Carl Vine (Auftragskomposition)
- *Synergy with Synergy\**, Musik: Collage
- 1993 – *The Protecting Veil*, Musik: John Tavener
- *Salome*, Musik: Richard Strauss  
Inszenierung und Choreographie für die Opera Australia
- *Beauty and the Beast\**, Musik: Carl Vine

- 1994 – *Sensing*, Musik: Ross Edwards (Auftragskomposition)  
TV-Veranstaltung, ABC TV
- *The Trojans*, Musik: Hector Berlioz  
Inszenierung und Choreographie  
für die Opera Australia & Sydney Dance Company
- 1995 – *Berlin\**, Musik: Iva Davies/Max Lambert
- *Fornicon\**, Musik: Martin Armiger (Auftragskomposition)
- 1996 – *Embodied*, Musik: Alfred Schnittke  
Solo für Mikhail Baryshnikov, White Oak Dance Project
- *Free Radicals\**, Musik: Michael Askill (Auftragskomposition)
- 1998 – *Samson et Dalila*, Musik: Sain-Saens  
Choreographie für The Metropolitan Opera, New York
- *Party\**, Musik: Michael & Daniel Askill
- *Salome\**, Musik: Michael Askill (Auftragskomposition)
- 1999 – *Air and Other Invisible Forces\**, Musik: Michael Askill  
(Auftragskomposition)
- 2000 – *Mythologia\**, Musik: Carl Vine (Auftragskomposition)  
für das Olympic Arts Festival
- *Body of Work\**, Musik: Collage
- 2001 – *Tivoli\**, Musik: Graeme Koehne (Auftragskomposition)  
für die Sydney Dance Company mit dem Australian Ballet
- 2002 – *Swan Lake*, Musik: Tschaikowsky  
für das Australian Ballet
- *Ellipse\**, Musik: Matthew Hindson
- 2004 – *Shades of Gray\**, Musik: Collage
- 2005 – *Hua Mulan*, Musik: Michael Askill (Auftragskomposition)  
für die Sydney Dance Company und das Shanghai Song & Dance  
Ensemble
- *Grand\**, Musik: Collage
- *Die silberne Rose\**, Musik: Carl Vine  
für das Bayerische Staatsballett München



### **Graeme Murphy**

Graeme Murphy ist seit 1976 Künstlerischer Direktor der Dance Company New South Wales, der heutigen Sydney Dance Company. Seitdem hat er ein beeindruckendes Repertoire an Choreographien geschaffen, darunter dreißig abendfüllende Produktionen.

Mit *Poppy*, einem abendfüllenden Stück über das Leben von Jean Cocteau, erzielte Murphy im Jahre 1978 seinen Durchbruch als Choreograph und legte gleichzeitig den Grundstein für eine intensive Zusammenarbeit mit dem Komponisten Carl Vine.

Überhaupt lässt Murphys choreographisches Schaffen ein besonderes Interesse für die Musik des 20. Jahrhunderts erkennen – Choreographien auf Kompositionen von Maurice Ravel, Iannis Xenakis, Karol Szymanowski, Olivier Messiaen, Steve Martland, Istvan Marta und Giya Kanceli legen davon ein eindrucksvolles Zeugnis ab. Dennoch haben ihn insbesondere australische Komponisten für seine Arbeiten inspiriert. Neben Carl Vine (*Tip, Poppy, Piano Sonata, Beauty and the Beast, Mythologia*) arbeitete Murphy mit Barry Conyngham (*Rumours, VAST*), Richard Meale (*Viridian*), Graeme Koehne (*The Selfish Giant, Nearly Beloved, Tivoli*), Martin Armiger (*Fornicon*), Ross Edwards (*Sensing*), Iva Davies (*Boxes, Berlin*), Max Lambert (*Deadly Sins, Berlin, Tivoli*), Michael Askill (*Free Radicals, Salome, Air and Other Invisible Forces*) und Matthew Hindson (*Ellipse*).



Zusätzlich zu seiner Arbeit mit der Sydney Dance Company ist Murphy auch dem Australian Ballet als Choreograph verbunden und schuf für diese Compagnie eine Version des *Nussknacker* sowie im Jahre 2002 eine viel beachtete und mehrfach preisgekrönte Neufassung von *Schwanensee*. Außerdem choreographierte er für das Nederlands Dans Theater (*Song of the Night*, 1987), das Royal New Zealand Ballet (*Orpheus*, 1987), sowie ein Solo für Michail Baryschnikows White Oak Dance Project (*Embodied*, 1996).

Seit Mitte der achtziger Jahre ist Graeme Murphy auch als Opernregisseur tätig und hat unter anderem Puccinis *Turandot*, Strauss' *Salome* und Berlioz' *Les Troyens* in Szene gesetzt. Darüber hinaus schuf er Opernchoreographien für die Canadian Opera Company (*Death in Venice*) und die Metropolitan Opera New York (*Samson et Dalila*).

Zu Graeme Murphys wichtigsten Arbeiten der letzten Jahre gehören *Mythologia* (geschaffen für das Olympic Arts Festival im Jahre 2000, Musik von Carl Vine), *Tivoli* (eine Koproduktion von Australian Ballet und Sydney Dance Company aus dem Jahr 2001, die vier nationale Tanzpreise gewann) sowie die Neufassung von *Schwanensee* für das Australian Ballet (2002) in Zusammenarbeit mit seiner Partnerin Janet Vernon und Designer Kristian Fredrikson, für die er mit dem Australian Dance Award für die beste Choreographie und dem Green Room Award für Konzept und Umsetzung ausgezeichnet wurde.

Murphys neuestes Werk für die Sydney Dance Company, *GRAND* (für Solo-Piano) wurde im Juni 2005 am Sydney Opernhaus uraufgeführt. Kürzlich hat er ein Stück über die chinesische Legende vom Mulan für das Shanghai International Festival kreiert. Bei *Hua Mulan*, einem Werk für 60 Tänzer und Musiker, arbeitet die Sydney Dance Company mit dem Shanghai Song & Dance Ensemble zusammen. *Die silberne Rose*, ein abendfüllendes Stück nach Hugo von Hofmannsthals *Der Rosenkavalier* ist Graeme Murphys erste Arbeit für das Bayerische Staatsballett.

Graeme Murphy erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen namhafter australischer Kulturinstitutionen, er ist Träger der Australian Medal (AM) für seine Verdienste um den Tanz und wurde von drei australischen Universitäten zum Ehrendoktor ernannt.



### **Janet Vernon**

Janet Vernon wurde in Adelaide/Australien geboren und tanzte beim Australian Ballet, der Compagnie Felix Blaska in Frankreich und bei der Sydney Dance Company. 1976 wurde sie gemeinsam mit Graeme Murphy in die Leitung der heutigen Sydney Dance Company berufen, die sie zu einer der führenden Ballettkompanien Australiens mit einem ganz eigenen Repertoire und hohem technischen Standard entwickelten. In den ersten Jahren tanzten beide noch oft gemeinsam auf der Bühne in einer inzwischen legendär gewordenen Partnerschaft.

Ihre bedeutendsten Rollen tanzte sie in *Shéhérazade*, *Daphnis and Chloé*, *Some Rooms (The Bathroom)*, *After Venice*, *Nearly Beloved*, als Blanche in *A Streetcar Named Desire*, als Königin Roxana in *King Roger*, in *The Protecting Veil*, *Fornicon*, *Berlin*, als Andromache in *The Trojans* (eine Zusammenarbeit mit Opera Australia), und als Herodias in *Salome*.

Beide Künstler arbeiten bei der Kreation neuer Werke eng zusammen, im Jahre 2000 wurde ihre gemeinsame Produktion *Body of Work – A Retrospective* als herausragende Leistung für die Sydney Dance Company gefeiert, und ihre neue einzigartige Version von *Schwanensee* (2002) erhielt zahlreiche Auszeichnungen.

In letzter Zeit entstanden in gemeinsamer Arbeit drei abendfüllende Ballette für die Sydney Dance Company – *Shades of Gray* (2004), *Grand* (2005) und *Hua Mulan* – bevor sie *Die silberne Rose* in München kreierten, ihre erste Arbeit für das Bayerische Staatsballett.



### **Carl Vine**

wurde 1954 in Perth geboren und studierte Klavier bei Stephen Dornan und Komposition bei John Exton an der University of Western Australia. Nachdem er 1975 seinen Lebensmittelpunkt nach Sydney verlegt hatte, arbeitete er als freischaffender Pianist und Komponist mit einer Reihe von Ensembles, Theater- und Tanzcompagnien zusammen. Er war »resident composer« bei der Sydney Dance Company (1978), dem London Contemporary Dance Theatre (1979), dem Australian Chamber Orchestra (1987) und der Western Australian University (1989).

Im Jahre 1979 war er an der Gründung des Ensembles für zeitgenössische Musik »Flederman« beteiligt, welches sich auf neue australische Musik spezialisierte und viel von Vines eigener Musik präsentierte. Er hob mehrere australische Werke für Soloklavier aus der Taufe und trat als Dirigent und Pianist in Europa, Großbritannien und den USA in Erscheinung. Von 1980 bis 1982 unterrichtete er elektronische Musik am Queensland Conservatorium of Music. Carl Vine hat bisher sechs Symphonien und fünf Solokonzerte geschaffen, außerdem Kammermusik, Vokalwerke sowie Kompositionen für Theater und Film. Ein Großteil seiner Kompositionen wurde bei den Labels ABC Classics und Tall Poppies auf CD eingespielt. Erste Erfahrungen im Bereich Ballettmusik sammelte Carl Vine in den Jahren 1975 bis 1978 als Korrepetitor bei der Sydney Dance Company, die ihm 1977 auch einen ersten tanzspezifischen Kompositionsauftrag erteilte. In seiner Zeit als »resident composer« bei dieser Compagnie schrieb er die Musik zu *Poppy*, dem ersten abendfüllenden Ballett, welches ausschließlich von Australiern auf die Bühne gebracht wurde. In den folgenden Jahren komponierte Vine rund dreißig Werke für verschiedene australische Tanztruppen. 1984 wurde Carl Vine zum musikalischen Leiter der von Glen Tetley geleiteten Australia/New Zealand Choreographic School in Melbourne berufen.

Seine letzte Partitur für Graeme Murphy, das Ballett *Mythologia*, wurde im Jahre 2000 im Rahmen des kulturellen Begleitprogramms der olympischen Sommerspiele in Sydney uraufgeführt und von der Kritik als Meisterwerk gewürdigt.

Die Musik für *Die silberne Rose* setzt sich aus Kompositionen aus Vines reichem Oeuvre zusammen, darunter die 4. Symphonie und sein Klavierkonzert, und fügt sich zu einer wie für den Stoff geschaffenen abendfüllenden Ballettpartitur.



### **Roger Kirk**

Roger Kirk wurde beim australischen Fernsehsender ABC zum Bühnentechniker und Aufnahmeleiter ausgebildet und arbeitete dann für drei Jahre im Londoner West End. Nach seiner Rückkehr zur ABC wechselte er in die Abteilungsabteilung und entwarf die Studiodesigns für einige populäre Fernsehshows, die ihm schnell einen Ruf als »Meister des Glamour« einbrachten. Über einen Choreographen des ABC lernte er Richard Wherrett kennen, der ihm für seine Musicalproduktion *Chicago* (Sydney 1981) das Kostümdesign anvertraute und damit Kirks erstes großes Theaterengagement begründete.

Anschließend arbeitete Kirk mit der australischen Regisseurin Gale Edwards an einer Produktion von Mozarts *Zauberflöte* an der Victoria State Opera. Die Zusammenarbeit erwies sich als äußerst erfolgreich, weshalb sie ihm auch Kostümdesign und Bühnenbild für ihre nächste Produktion, *Aspects of Love* (1992) anvertraute. Andrew Lloyd Webber wurde auf diese Produk-



### **Wolfgang Manz**

Wolfgang Manz, Jahrgang 1960, zählt zu den erfolgreichsten deutschen Pianisten seiner Generation für das Klassische Repertoire. Er ist Preisträger mehrerer bedeutender internationaler Pianisten-Wettbewerbe, z. B. Leeds (1981, 2. Preis) und Brüssel (Concours Reine Elisabeth, 1981, 2. Preis) und gewann 1980 in Berlin den Mendelssohn-Bartholdy-Preis. Als vielgefragter Solist für Konzerte mit Orchester sowie für Solorezitale und Kammermusik gastierte er mit renommierten Orchestern und Dirigenten in kulturellen Zentren in Europa und Übersee. Sein Repertoire umfasst etwa 50 Klavierkonzerte von Bach bis zur Moderne und ein umfangreiches Soloprogramm. Neben seiner solistischen Karriere hat Wolfgang Manz sich auch als Pädagoge einen Namen gemacht, leitete Klavierseminare bei den Internationalen Meisterkursen in Trier und unterrichtete an der Musikhochschule Karlsruhe, in Belgien, Österreich, Südkorea und an der Ferris – Universität in Yokohama / Japan.

Mit seinem Kollegen Rolf Plagge – ebenfalls Preisträger in Brüssel und beim Tschaikowsky-Wettbewerb Moskau – gründete Manz ein erfolgreiches Klavierduo, welches sich unter der Bezeichnung »Duo Reine Elisabeth« etabliert hat.

Es existieren mehrere CD – Einspielungen mit Wolfgang Manz bei verschiedenen Labels wie ARTE NOVA (Brahms-Klavierkonzerte), THOROFON, CHANDOS (Dohnanyi Klavierquintett), TELOS CORDARIA und SOJUZ.

Wolfgang Manz ist seit 1986 regelmässig als Klaviersolist bei Ballett-Produktionen an den Opernhäusern Leipzig, Dresden und Berlin tätig, ausserdem in John Neumeiers Ballett »Kameliendame« am Bayerischen Staatsballett München.

Im Jahr 2000 wurde er zum Professor für Klavier an die Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg berufen.

## Jason Lam

Jason Lam ist ein junger Künstler, der Tanz, Performance, Animation und visuelle Medien miteinander verknüpft. Als visueller Künstler und Filmemacher hat er bereits mit der Sydney Dance Company, der Sydney Theatre Company, mit TasDance, One Extra und Dance North zusammengearbeitet. Außerdem arbeitet er regelmäßig mit dem Choreographen und Regisseur Jason Pitt zusammen, mit dem er die visuellen Effekte in *Blueprint*, *inasmuch* und *Tarkett* kreiert und umgesetzt hat. Er ist Absolvent der Kunsthochschule New South Wales, seine Werke wurden bereits in der Kunstgalerie New South Wales ausgestellt, im Australian Centre for Moving Image in Melbourne und den Raw Space Galleries in Brisbane. Er hat außerdem eine Vielzahl von Kurzfilmen gedreht, sowohl Dokumentar- als auch Spielfilme sowie experimentelle und digitale Animationsfilme.

Als Darsteller hat er bereits mit der Sydney Dance Company, mit TasDance, der Oper Australia, mit One Extra, dem Bondi Ballet und freien Künstlern gearbeitet. 2004 erhielt er ein Stipendium für junge aufstrebende Künstler des Australian Council, 2005 war er Finalist für die »Realise your Dream«-Auszeichnung des British Council. Außerdem hatte Jason Lam in diesem Jahr das große Privileg, bei »Time Place Space 4«, einem nationalen Kunstworkshop in Adelaide, sowie bei »Raw Space« in Brisbane teilzunehmen. Er ist außerdem ein gefragter Gastredner, Designer und Klangkünstler.

### Impressum

Programmheft zu *Die silberne Rose*  
Dezember 2005

Bayerisches Staatsballett  
Ballettdirektor Ivan Liška

Redaktion und Gestaltung: Bettina Wagner-Bergelt  
Mitarbeit: Yvonne von Duehren

### Textnachweise

Christoph Gaiser: Goldene und silberne Rosen. Anmerkungen zu einem rätselhaften Ritual. Originalbeitrag für dieses Heft.

Robert Langes: »Painting with Bodies«. Nach einem Interview mit Graeme Murphy im November 2005; Erstveröffentlichung TAKT 3, 2005; überarbeitete und ergänzte Fassung für dieses Heft.

Ulf Larsen: Die Macht der Träume – Der Komponist Carl Vine. Originalbeitrag für dieses Heft.

Carl Vine im Gespräch. Interview von Ermanno Romanelli. Übersetzt von Yvonne von Duehren.

Über Alter und Schönheit. Zitate von: Simone de Beauvoir; Der Lauf der Dinge; Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray; Marguerite Duras, Der Liebhaber.  
Zusammengestellt von Yvonne von Duehren.

München und *Der Rosenkavalier* im Spiegel der Zeit. Aus: Hessler/ Schläder/ Braunmüller/ Hösl, Macht der Gefühle, 350 Jahre Oper in München.

Zitate Umschlagseiten, Seiten 2, 12, 28, Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*: Mainz 1987.

Das Werkverzeichnis wurde uns von der Sydney Dance Company zur Verfügung gestellt.

### Fotonachweise

Wilfried Hösl: Titelfoto, S. 3, 11, 13, 19, 22/23, 25, 26, 29, 33 oben links, 42

Bayerische Schlösserverwaltung: S. 8

Hugh Hamilton: S. 37, 39

Sascha Kletzsch: S. 41

Ken Martin: S. 40

Charles Tandy: S. 15

Sabine Toepffer: S. 33 oben rechts u. unten

Heut oder morgen oder den über-  
nächsten Tag.

Hab ich mir's denn nicht vorgesagt?

Das alles kommt halt über jede Frau

Hab' ich's denn nicht gewusst?

Hab' ich nicht ein Gelübde getan,  
dass ich's mit einem ganz gefassten  
Herzen ertragen wird'...

heut oder morgen oder den über-  
nächsten Tag

2005/2006

ENSEMBLE

| Bayerisches  
| Staatsballett

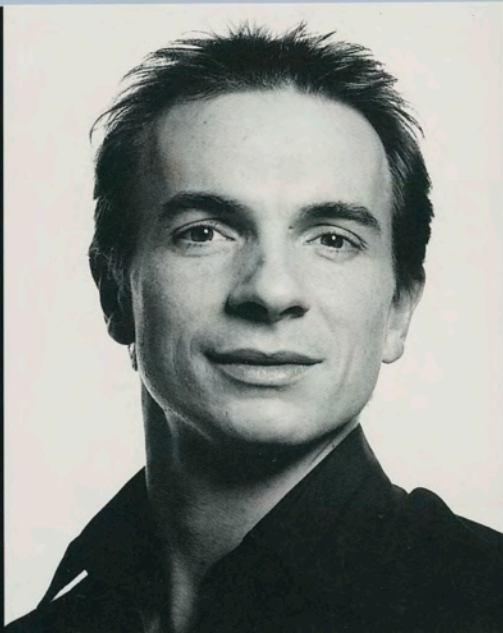


## Erste Solistinnen / Erste Solisten

Lisa-Maree Cullum Roman Lazik Lukáš Slavický Sherelle Charge  
Cyril Pierre Lucia Lacarra Alen Bottaini Natalia Kalinitchenko

(von links nach rechts)



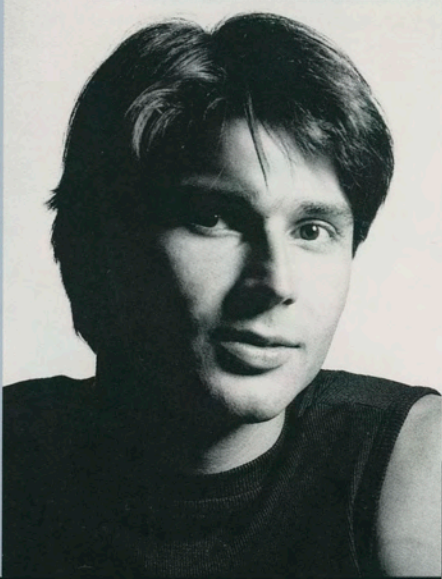
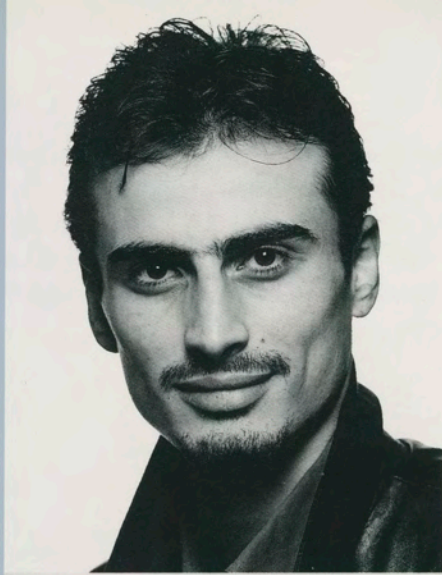


## Solistinnen / Solisten

Roberta Fernandes   Norbert Graf   Tigran Mikayelyan  
Erkan Kurt   Séverine Ferrolrier   Valentina Divina

(von links nach rechts)

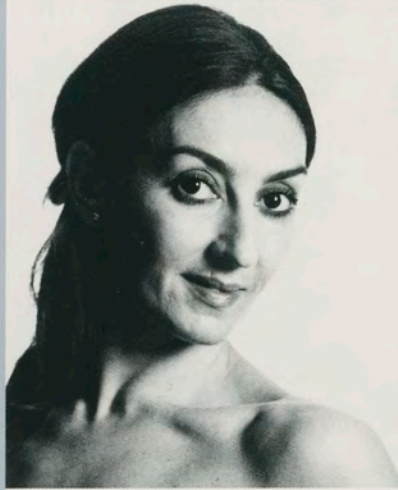




## Demi-Solo Damen

Silvia Confalonieri   Laure Bridel-Picq  
Fiona Evans   Zuzana Zahradníková   Ivy Amista

(von oben nach unten)





## Charaktertänzerinnen / Charaktertänzer

Ferenc Barbay  
Irene Steinbeißer  
Peter Jolesch

## Volontärinnen

Mia Rudic  
Viktoria Slavina  
Lucie Barthélémy  
(von links nach rechts)



# Bayerisches Staatsballett München

Ballettdirektor Ivan Liška  
Geschäftsführender Direktor: Dr. Roland Felber

## Ensemble Spielzeit 2005/2006

Stellvertreter des Ballettdirektors:  
Bettina Wagner-Bergelt (Dramaturgie / Öffentl.-Arbeit / Produktion)  
Wolfgang Oberender (Dramaturgie / Presse / Produktion)

Verwaltungsleiter: Dirk Pützfeld

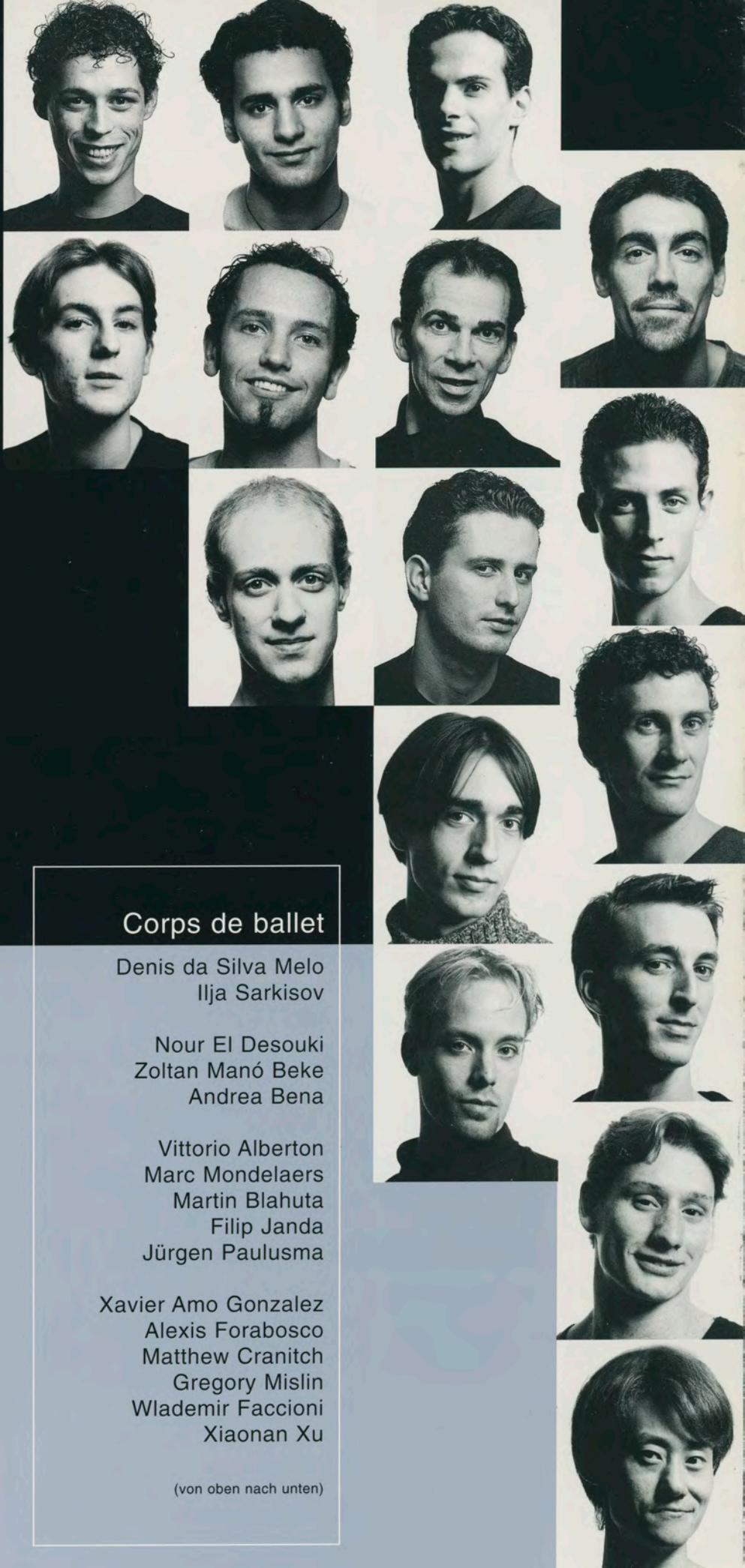
Assistentin des Ballettdirektors: Bettina Kräutler  
Direktionsassistent: Peter Jolesch

Ballettmeister/innen: Colleen Scott, Cherie Trevaskis (Choreologin),  
Judith Turos, Stefan Eler (Ballettmeister / Leitung des Opernballetts),  
Gamal Gouda, Thomas Mayr.  
Gäste: Irina Jacobsen, Peter Appel

Dirigenten: Myron Romanul (Erster Dirigent), Dieter Rossberg, Valery Ovryanikov

Pianisten: Maria Babanina, Svetlana Behrisch, Bogdana Lenek, Simon Murray

Masseurin: Tatjana Berini  
Spitzenschuh-Verwaltung: Elaine Underwood



## Corps de ballet

Denis da Silva Melo  
Ilja Sarkisov

Nour El Desouki  
Zoltan Manó Beke  
Andrea Bena

Vittorio Alberton  
Marc Mondelaers  
Martin Blahuta  
Filip Janda  
Jürgen Paulusma

Xavier Amo Gonzalez  
Alexis Forabosco  
Matthew Cranitch  
Gregory Mislin  
Wladimir Faccioni  
Xiaonan Xu

(von oben nach unten)

## Corps de ballet

Gabriella Darvas Chiara Serafini Wunsze Chan Anne Poncet  
Caroline Rocher Siting Qiu Ilana Werner Isabelle Pollet-Villard  
Isabelle Severs Jade Dardano Joana de Andrade Julia Carnicer  
Katharina Sobotka Leonor de Távora Magdalena Lonska Maira Fontes  
Marcella Zambón Sophia Carolina Fernandes Claudine Schoch  
Stephanie Hancox Feline van Dijken

(von links nach rechts)







## Demi-Solo Herren

Ryan Ocampo Juan Eymar Olivier Vercoutère  
Vincent Loermans Marlon Dino

(von oben nach unten)