

DAS
STUTTGARTER
BALLETT



Ballettabend

MAHLER X DREI MEISTER

Ballettabend

MAHLER X DREI MEISTER

„In liebevoller Erinnerung an Richard Cragun,
meinen Wegweiser.“

Tamas Detrich

Das Lied von der Erde

Lieder eines fahrenden Gesellen

Auszug aus Spuren



^ Gustav Mahler 1907

GUSTAV MAHLER

Komponist, Dirigent, großer Denker,
Universalgelehrter, Alleskönner

Gustav Mahler war in jeder Hinsicht eine Ausnahmepersönlichkeit, die mehr Ruhm und Verzweiflung in ihren bewegten fünfzig-jährigen Jahren auf Erden erlebte, als man es für möglich halten würde. Er stand an der Spitze der deutsch-österreichischen Spätromantik, inspirierte und förderte die jungen Komponisten der Zweiten Wiener Schule und blieb trotzdem zu Lebzeiten eine Randfigur. Während seiner zwei Jahrzehnte dauernden Amtszeit führte er die Wiener Hofoper als erster Kappellmeister und Direktor zu beispiellosen künstlerischen Höhenflügen und kämpfte dabei gegen Antisemitismus und Snobismus an. Und er heiratete und gründete eine Familie mit der berühmtesten Society-Schönheit des Wiener Fin de Siècle, Alma Schindler, nur um erst eines ihrer Kinder im fünften Lebensjahr zu verlieren – und dann sie selbst durch eine Affäre, als er gerade mit dem Herzleiden kämpfte, an dem er schließlich versterben sollte.

Mahlers Musik eignet sich in fast einzigartiger Weise von Anfang bis Ende für eine biografische Interpretation. So eröffnen die drei Werke des Ballettabends MAHLER X DREI MEISTER die Möglichkeit, Aspekte seines außergewöhnlichen Lebens zu beleuchten.

Der Visionär: Das Lied von der Erde

Mit *Das Lied von der Erde*, das den Ballettabend eröffnet, steigt man geradewegs in der Mitte von Mahlers Leben ein: Als er 1908/09 an dem Werk arbeitete, stand er auf dem Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens. Ein wichtiger Einfluss im Leben und Schaffen von Mahler war die Neunte Sinfonie von Ludwig van Beethoven. Als

schöpferischer Künstler stand Mahler zu dieser Zeit an der Spitze der frühen Moderne und durchbrach den Pomp des Wiener Kulturestablishments (und war als Hofkappellmeister gleichzeitig dessen Standardträger). Zweifelsohne beeinflusst durch seinen Hauptjob am Opernhaus, war Mahlers kompositorische Priorität zeitlebens die Verschmelzung von Lied und Sinfonie – wobei Beethovens Neunte natürlich als Standardwerk gilt. Mahlers eigene Zweite, Dritte und Vierte Sinfonien befassen sich mit dieser Verschmelzung, sowohl in monumentaler als auch in intimer Form. Im Jahr 1906, mit seiner Achten Sinfonie (später fälschlicherweise „Sinfonie der Tausend“ genannt), scheint dieser Prozess seinen Höhepunkt erreicht zu haben. *Das Lied von der Erde* jedoch leitete eine völlig neue Gattung ein: die voll integrierte Liedsinfonie.

Das Lied von der Erde zeugt von Mahlers Faszination für die Musik und das Denken anderer Kulturen. In ihr bricht er sechs Werke der chinesischen Dichtung der Tang-Dynastie, wie sie ein Jahrtausend später von Hans Bethge übersetzt wurden, durch seine einzigartige musikalische Sprache. Für seine Komposition hat Mahler die Gedichte von Bethge bearbeitet und vor allem am Ende um einen „Abschied“ ergänzt. Das Werk verkörpert Mahlers Position als einer der großen Komponisten im Dreh- und Angelpunkt zwischen Romantik und Moderne: In Harmonie, Orchestrierung und Größe blickt Mahler bereits 1909 auf die mutigen neuen Welten voraus, die von der Zweiten Wiener Schule sowie von Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker und anderen Komponisten erkundet wurden. Die Wahl von Gedichten aus einer damals so weit entfernten Kultur

verleiht diesem Werk das Gefühl von „Luft von anderen Planeten“, das auch sein junger Schützling Arnold Schönberg verströmte. Die letzten Takte von „Der Abschied“, in denen sich die großen Orchesterkräfte fast in geflüsterten kammermusikalischen Farben auflösen und die Vokalmusik ihre eindeutige Identität im Orchesterteppich verliert, sind Momente von außerordentlicher Kühnheit.

Der Außenseiter: Lieder eines fahrenden Gesellen

Geht man in der Zeit weiter zurück, sagt Mahlers frühes Leben viel über seine musikalischen Impulse aus. Mahler galt Zeit seines Lebens als Außenseiter. Einer seiner berühmtesten Aussprüche beschreibt dieses Gefühl gut: „Ich bin dreifach heimatlos: als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen, und als Jude in der ganzen Welt.“ Geboren wurde er 1860 in der Umgebung der österreichisch-ungarischen Provinz, in dem kleinen Dorf Kalischt (heute Kaliště), und zog schon früh nach Iglau (heute Jihlava). Schon in seiner Kindheit waren Gefühle von Liebe, Zugehörigkeit oder Wärme offenbar Mangelware: sechs seiner dreizehn Geschwister starben und sein Vater war gewalttätig. Das Kommen und Gehen von Händlern und Reisenden im Gasthaus der Familie, tat sein Übriges. Es steht außer Frage, dass der junge und empfindsame Gustav diese Einflüsse aufnahm – auch musikalische von den volkstümlichen Musikkapellen, die er im Gasthaus gehört haben dürfte.

Nach einer pianistischen und kompositorischen Ausbildung am Konservatorium in Wien stieg Mahler an den Provinztheatern rasch zum Dirigenten auf, so wie es für junge Maestri üblich war. Über Bad Hall und Laibach in den 1880er-Jahren sowie Budapest und Hamburg in den 1890er-Jahren erreichte er 1897 als Erster Kapellmeister und Direktor der Wiener Hofoper den Gipfel seiner Karriere. Während seines gesamten Aufstiegs

hatte Mahler mit Misstrauen und Vorurteilen aufgrund seiner jüdischen Abstammung zu kämpfen. Sein Übertritt zum Katholizismus in Vorbereitung auf die Anstellung in Wien trug wenig dazu bei, das zu verhindern.

Es ist heute allgemein anerkannt, dass Mahler in diesen zehn Jahren in Wien zusammen mit dem Ausstatter Alfred Roller und anderen Künstlern einen bis heute unübertroffenen Standard für Operaufführungen gesetzt hat. Misstrauen und Neid verfolgten ihn jedoch weiter: 1907, in einem Jahr der großen persönlichen Krise, verließ er das alte Europa, um an der Metropolitan Opera in New York zu arbeiten, wo er auch die New Yorker Philharmoniker leitete und in dieser eher egalitären Umgebung wohl allmählich ungetrübte Anerkennung fand. Als er 1907 Wien verließ, um den Atlantik zu überqueren, und 1911 nach Europa zurückkehrte, um zu sterben, wurde er als Held gefeiert: zu spät.

Sowohl die Musik als auch der von Mahler selbst geschriebene Text der *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884–85) weisen bereits auf seine Außenseiterrolle hin: Der verschmähte Liebhaber begibt sich auf eine Reise ins Ungewisse und versucht vergeblich, in der Natur Trost zu finden, begleitet nur von seinen zunehmend quälenden Fantasien. Schon die ersten Töne beschreiben eine Hochzeitsfeier, zu der der Protagonist nicht eingeladen ist: Die fröhliche Musik wird durch die Bitterkeit der Ablehnung gebrochen und in Moll präsentiert. Das ganze Lied ist ein Ringen zwischen den privaten Gedanken des ausgeschlossenen Liebhabers und den Ausbrüchen der festlichen Klänge auf Handlungsebene. Selten wurde Entfremdung so präzise musikalisch umgesetzt.

Der Autobiograf: Adagio aus der Sinfonie Nr. 10

Von Leonard Bernstein als „ein letztes Lebewohl“ beschrieben, wissen wir heute, dass die Zehnte Sinfonie alles andere als das sein sollte. Mahler hinterließ bei seinem Tod nur

den ersten und den dritten Satz orchestriert, den Rest in Kurzpartitur skizziert. Auch wenn der erste Satz tatsächlich einen Abschiedscharakter hat, so enthält er doch einige seiner subtilsten Harmonien und Kontrapunkte, die zu einer berühmten und erdrückenden Dissonanz führen, in der gleichzeitig neun der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter verwendet werden.

Mahler war zunehmend damit beschäftigt, seine Lebenserfahrungen in seiner Musik zu verarbeiten. Die Inspiration für seine *Lieder eines fahrenden Gesellen* war eine gescheiterte Beziehung mit der Sopranistin Johanna Richter 1884. Zudem erinnert ein berühmter Moment im langsamen Satz der Ersten Sinfonie an eine morbide Begegnung mit einer lärmenden Blaskapelle, die im Gasthaus in Iglau spielte, als ein kürzlich verstorbene Geschwisterkind gerade aus dem oberen Zimmer weggetragen wurde. In einer grausamen Wendung des Schicksals erweisen sich die *Kindertotenlieder* (1901/04) sogar schon im Vorfeld als autobiografisch: Mahlers Tochter Maria erkrankte drei Jahre nach der Fertigstellung des Werks an Scharlach und Diphtherie. Das Finale der Sechsten Sinfonie (1903–04) ist in der Mahler'schen Überlieferung zur Geschichte von „[einem] Held der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt wie ein Baum“ geworden. Neben dem Tod der kleinen Maria waren die anderen Schicksalsschläge, die Mahler 1907 erlebte, die Entdeckung seines letztlich tödlichen Herzleidens und sein endgültiger Rauswurf aus der Wiener Hofoper.

Mahlers Beziehung zu Alma Schindler, dem „schönsten Mädchen Wiens“, wird in dem Lied „Liebst du um Schönheit“ und dem berühmten Adagietto der Fünften Sinfonie musikalisch ausgedrückt, zieht sich aber im Wesentlichen durch das gesamte Schaffen Mahlers im letzten Jahrzehnt seines Lebens. Im Jahr 1910, als er seine Zehnte komponierte, stand ihre Beziehung auf der Kippe. Alma Mahler fühlte sich zweifellos durch den

langen Schatten ihres berühmten, grüblerischen Mannes erdrückt und suchte Trost in den Armen von Walter Gropius, dem führenden Kopf der Bauhaus-Bewegung. Dies führte den gebrechlichen und kränkelnden Mahler in fieberhafte Verzweiflung. Der Intellektuelle suchte das Verständnis für seine problematischen Beziehungen zu Frauen in der damals jungen Wissenschaft der Psychoanalyse, und zwar bei keinem geringeren als ihrem größten Vertreter Sigmund Freud. Letzterer machte gerade Urlaub in Leiden, als Mahler ihn aufsuchte. In diesen berüchtigten „Sitzungen“ thematisierte Freud unter anderem die Zeichen der Entfremdung seiner Kindheit.

Wie sich diese Sitzungen auf Mahlers Gefühlslage auswirkten, können wir nicht mit Sicherheit sagen – aber wir können in der sehr romantischen Musiksprache des ersten Satzes, des Adagios, sowie in den gequälten verbalen Anmerkungen, die sich im Manuskript finden, nach Hinweisen suchen. „Für dich zu leben, für dich zu sterben“, schrieb Mahler an seine Frau in die Partitur. Der Titel des dritten Satzes der Sinfonie, „Purgatorio (dt. Fegefeuer)“ sagt uns vielleicht alles, was wir wissen müssen.

Gustav Mahler starb am 18. Mai 1911 in Wien. Er wurde auf dem Friedhof in Grinzing neben seiner bereits verstorbenen Tochter Maria beigesetzt. Sein Stiefschwiegervater Carl Moll fertigte eine Totenmaske von ihm an. Im Tod wurde er als große Musikerpersönlichkeit und als Dirigent gefeiert; seine Anerkennung als Komponist sollte noch einige Jahrzehnte auf sich warten lassen. Als Außenseiter, Visionär und musikalischer „Romancier“ hinterließ Mahler der Welt ein einzigartiges und vielseitiges Vermächtnis, das in unserer unsicheren, zerrissenen Zeit wohl immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Christopher White



^ Friedemann Vogel, Martí Paixà in *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Eines Nachmittags war er (Gustav Mahler) von den Dielen hochgesprungen, auf denen er zwei Stunden lang still gelegen und den pulsierenden, in allen Farben leuchtenden Schmerz in seinem Kopf beobachtet hatte. Einige Sekunden stand er schwankend im Raum, ehe er zum Schreibtisch taumelte, eines der von ihm eigenhändig mit Linien bemalten Notenblätter aus der Schublade riss und hastig zu kritzeln begann. Ein Vogel hatte gerufen, in der Fichte hinter dem Komponierhäuschen. Sicher einer dieser kleinen rotbraunen, die man kaum je zu Gesicht bekam und die von den Einheimischen Abholer genannt wurden, weil sie angeblich die Seelen der Gestorbenen heimbrachten. Der Ruf bestand aus drei einzelnen Tönen, die im Gegensatz zum Äußeren des Vogels nichts Fröhliches oder Liebliches hatten, sondern einfach nur gemein klangen. Spöttisch, heiser und abgerissen – aber eben genau richtig. Es waren die Töne, die er so lange vermisst hatte, ohne sie je zu suchen. Jetzt waren sie da. Er musste sie bloß festhalten. Eine große Quart und eine kleine Terz aufwärts. Spöttisch und gemein.

Dann Abbruch. Und noch einmal. Und noch einmal. Was folgte, war klar: abwärts und wieder hoch und weiter und immer so weiter. Er hätte mehr von der amerikanischen Tinte mitnehmen sollen, dachte er. Die hiesige taugte nichts. Sie war zu dünn und tropfte von der Federspitze, ehe diese noch das Blatt berührte. Aber egal, Tropfen, Flecken, das ganze Geschmiere, er würde es sowieso ins Reine schreiben müssen, später, am Abend, in der Nacht, jetzt hieß es dranbleiben. Was zählte, war der Vogelruf, sonst nichts.

Er schrieb schnell, es fühlte sich gut und leicht an. Himmelherrgott, dachte er, lass es nicht aufhören. Nicht, ehe es zu Ende ist.

Robert Seethaler (Aus: Der letzte Satz)

HÖHEN UND TIEFEN

Gustav Mahlers Musik im Tanz

„Nicht für den Tanz“, lautete die Antwort, als Kenneth MacMillan die Idee eines Balletts zu Gustav Mahlers Musik am Royal Opera House in London vorbrachte. Der Gedanke, dass Ballett zu trivial sei, um mit symphonischer Musik von „ernsten Komponisten“ kombiniert zu werden, war in der Zeit weit verbreitet. Insbesondere Mahlers Kompositionen waren in den 1960er-Jahren in Musikkreisen hochgeschätzt. Musik für die Ballettbühne hingegen hatte sich anders entwickelt und erhielt nicht die gleiche künstlerische Wertschätzung. Komponisten wie Peter Tschaikowsky und Sergej Prokofjew hatten den Standard für Ballettmusik gesetzt – ihre Werke luden zum Geschichtenerzählen ein, indem sie mit jeder musikalischen Phrase eine Erzählung entwarfen und oftmals eigens für den Tanz geschrieben worden waren. Diese Musik sei für Tanz geeignet, so die gängige Meinung. Mahlers Kompositionen hingegen nicht.

Doch mit dem Erfolg der Ballets Russes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann das Ballett, die Vorstellungen in Frage zu stellen, wie Bewegung auszusehen hatte. Avantgardistische DesignerInnen, KomponistInnen und ChoreographInnen arbeiteten gemeinsam an immer innovativeren Produktionen und zeigten, was der Tanz zu symphonischer Musik auszudrücken vermochte. Die Möglichkeit, die musikalischen Ideen durch innovative Bewegungsabläufe auf der Bühne visuell darzustellen, begeisterte das Publikum mit jeder neuen Produktion. Dadurch wurde die Kunstform Ballett zu einer vollwertigen künstlerischen Ausdrucksform erhoben, die ihr zuvor nicht unbedingt zugesprochen worden war.

Gustav Mahler erlebte diesen Wandel des Balletts nicht aus erster Hand. Denn auf

dem Höhepunkt seines Schaffens hielt er sich in Wien auf, wo damals Ballette wie *Coppélia* und *Wiener Walzer* regelmäßig auf dem Spielplan standen. Unterhaltsame Ballette wie diese, hatten wenig mit Mahlers Kompositionen gemein. Der Komponist mag sogar der Meinung gewesen sein, dass seine Musik nicht zu der ihm bekannten Form des Balletts passte. Und doch gibt es gute Gründe für die Annahme, dass Mahlers Intention für seine Arbeiten mit der späteren Entwicklung des Balletts und seiner Hinwendung zur symphonischen Musik übereinstimmt.

Mahler war ein emotional getriebener Mensch, ein tiefgründiger Denker und jemand, der extreme Emotionen in seine Musik legte. In einem Brief paraphrasierte er den Ausklang seines *Lieds von der Erde* und zeigte damit sein inneres Ringen mit Leben und Tod: „Oh meine vielgeliebte Erde, wann, ach wann nimmst du den Verlassenen in deinen Schoß.“ Auch als Dirigent zeigte Mahler, wie eng seine Emotionalität mit seinem musikalischen Verständnis verbunden war. Sein Dirigat wurde für seine extreme, fast tänzerische Körperlichkeit bei Aufführungen sowohl gefeiert als auch kritisiert: „Er gehört zu der jüngeren Schule ... diese Jüngeren sprechen mit Armen und Händen, mit Wendungen des ganzen Körpers, wenn es sein muss, das dürre Holz des Taktstockes schlägt aus zwischen ihren Fingern und wird grün.“ Seine Qualität, die Musik als emotionales Ausdrucksmittel zu nutzen und den eigenen Körper einzubringen, um Musik zum Leben zu erwecken, entspricht den Impulsen der Ballette, die in den folgenden Jahrzehnten zu symphonischer Musik – inklusive Mahlers Werke – geschaffen wurden.

Die drei Ballette des Abends MAHLER X DREI MEISTER spiegeln die emotionale Tiefe und



^ Marcia Haydée mit Elisa Badenes und Martí Paixà in Proben zu *Spuren*



^ Gil Roman mit Matteo Miccini und David Moore in Proben zu *Lieder eines fahrenden Gesellen*

den körperlichen Einsatz wider, die Mahlers Musik zugrunde liegen. Kenneth MacMillans *Das Lied von der Erde*, das er auf Einladung von John Cranko 1965 nach der Absage aus London schließlich in Stuttgart kreierte, zeichnet sich durch eine deutlich stilisierte Bewegungssprache und eine offene, luftige Qualität aus. Obwohl es keine feste Geschichte gibt, handelt das Ballett vom Ausmaß der Versöhnung von Leben und Tod und von der Schönheit, die auf diesem Weg gefunden wird. Maurice Béjarts *Lieder eines fahrenden Gesellen* ist eines der intimsten Duette für zwei Männer im Ballettrepertoire. Es zeigt die Höhen und Tiefen persönlicher Erfahrungen in einem reduzierten Setting. Und John Crankos *Spuren* folgt dem Weg einer Frau, die einem totalitären Regime entkommen ist, in zwei Richtungen: vorwärts, in ein neues und besseres Leben, und rückwärts, zu den unüberwindlichen Schrecken ihrer Erinnerungen.

Mahler schrieb als junger Mann: „Die höchste Glut der freudigsten Lebenskraft und die verzehrendste Todessehnsucht: Beide thronen abwechselnd in meinem Herzen.“ So gestaltete sich die Bandbreite seiner Gefühle, als Mensch und als Musiker. Gerade deshalb eignet sich seine Musik so gut für Ballett, die Kunstform, die durch ihre Körperlichkeit Emotionen am nächsten ist.

Lucy Van Cleef



^ Marcia Haydée (rechts) mit David Moore, Jason Reilly und Elisa Badenes

Das Lied von der Erde

Choreographie, Bühnenbild und Kostüme Kenneth MacMillan

Musik Gustav Mahler

Das Lied von der Erde

Licht John B. Read

Einstudierung Marcia Haydée

Uraufführung 7. November 1965, Stuttgarter Ballett



^ Marcia Haydée, Richard Cragun, Egon Madsen 1966

∨ Marcia Haydée, Ray Barra 1965



EIN NEUER WEG DES TANZES

Marcia Haydée über *Das Lied von der Erde*

Kenneth MacMillan hat *Das Lied von der Erde* 1965 mit Ihnen in Stuttgart kreiert. Was kommt Ihnen als Erstes in den Sinn, wenn Sie an dieses Ballett denken?

Das Erste, was man wissen muss, ist, dass es nicht für Stuttgart geplant war, sondern für das Royal Ballet in London. Doch die Direktoren des Royal Ballet hatten gesagt, man könne keine Choreographie zu der Musik von Gustav Mahler machen. Das ginge nicht. MacMillan hat dann hier in Stuttgart angerufen und gesagt: „John, die lassen mich nicht machen.“ Und John hat geantwortet: „Komm, wir machen es hier.“ Zu der Zeit war die Beziehung zwischen Cranko und MacMillan sehr eng. Sie waren gute Freunde. Die beiden gleichzeitig in diesem Haus zu haben, war ein ganz besonderer Moment für mich.

Sie waren die große Muse von John Cranko. Wie war Ihre Beziehung zu MacMillan?

Fantastisch! Ich habe MacMillan geliebt. Er war total anders als Cranko, aber auch ein Genie. Mit ihm zu arbeiten, war einzigartig. Ich bin sehr dankbar, dass ich eine Karriere hatte, in der die Choreographen mit mir arbeiten wollten. Fast alle meine Rollen wurden für mich kreiert. Die Choreographie wurde für meinen Körper gemacht. Ich hatte die Fähigkeit, intuitiv zu verstehen, was die Choreographen bei der Arbeit mit ihren Andeutungen von Bewegungen und Anweisungen meinten. Cranko hat das erkannt. Auch als MacMillan kam, hat er mich gesehen und wollte deswegen sofort mit mir arbeiten. Es lag nicht daran, dass ich eine hervorragende Technik oder perfekte

Füße gehabt hätte. Meine große Begabung war das Verständnis, das ich für die Choreographen hatte.

Wie gestaltete sich die Arbeit mit Kenneth MacMillan im Ballettsaal?

Kenneth und John waren total unterschiedlich. Cranko wusste zwar immer, was für ein Ballett er machen wollte, und hatte die Musik im Kopf, aber die Schritte hat er erst im Ballettsaal angefangen. Und zumindest mir hat er sehr viel Freiraum gelassen. MacMillan war völlig anders. Er wusste genau, was er wollte: die Schritte, die Armbewegungen, alles. Wir haben die Bewegungen so lange wiederholt, bis er das Bild, das er im Kopf hatte, endlich vor sich gesehen hat. Es kam vor, dass es lange dauerte, bis man erreicht hatte, was er wollte. MacMillan hat in *Das Lied von der Erde* nach einer Kombination von Schritten gesucht, die man noch nicht gesehen hatte. Es ging ihm darum, einen neuen Weg des Tanzens zu finden.

In *Das Lied von der Erde* hat Gustav Mahler Gedichte von Hans Bethge, die auf chinesischen Texten beruhen, vertont. Sie erzählen vom Lauf des Lebens, von Freude und Vergänglichkeit. Haben Sie beim Tanzen auf den Inhalt der Liedtexte gehört?

Ich war nur bei MacMillan, nicht bei den Liedtexten. Es gibt in seinem Ballett keine Geschichte. Für MacMillan ging es um die Musik, die Schritte und wie man die Kombination erstellt. Das war für ihn kein Handlungsballett wie *Romeo und Julia*, was er erst kurz vorher gemacht hatte.

Auch wenn es kein Handlungsballett ist, haben viele Szenen narrative Elemente und es gibt Rollenbezeichnungen. Wie verstehen Sie Ihre Rolle, die Frau? Und wie ist Ihre Beziehung zu dem Mann und dem Ewigen?

Im zweiten Satz bin ich einfach nur eine Frau. Der Ewige hat mich ausgesucht. Im sechsten Satz treffe ich den Mann und wir führen ein gemeinsames Leben, bis er stirbt und auch ich gehe. Der Tod nimmt alles. Doch dies ist eine sehr abstrakte Form von Geschichte.

War Ihnen die Musik von Mahler zu dem Zeitpunkt bereits vertraut?

Ja, die Musik war mir bekannt. Ich liebe Mahler, *Das Lied von der Erde* besonders. Ich bin mit Musik aufgewachsen. Mein Großvater hatte eine sehr starke Beziehung zu Musik. Er kannte jede Oper, ist immer ins Konzert gegangen und hat mich mitgenommen. Als Tänzerin fühlte ich mich immer sehr mit der Musik verbunden. Ich konnte im Tanz mit der Musik spielen, wie ich wollte. Sobald die Choreographie stand, hat Cranko immer zu mir gesagt: „Marcia, mach deine Musica. Deine Qualität; wie du es spürst.“ Ich habe die Musik durch den Tanz interpretiert, nicht immer unbedingt genau im Takt. Manchmal zum Beispiel hielt ich eine Balance sehr lange und fand trotzdem einen Weg, doch noch alle Schritte unterzubringen. Für mich war Tanzen wie Sprechen zu Musik. Ballett ohne Musik, das muss sehr schwierig sein. Sie trägt alles, vor allem die von Mahler.

Sie haben das Ballett auch 1966 als Gast bei der Premiere in London getanzt. Dort hat MacMillan die Ausstattung geändert und die Rolle des Ewigen zu „Messenger of Death“ [„Bote des Todes“]

umbenannt. Hat er noch etwas geändert?

In London war es ein total anderes Ballett. Ich weiß nicht, was passiert ist, aber MacMillan scheint von den TänzerInnen dort nicht die gleiche Interpretation gefordert zu haben wie hier. Im Vergleich habe ich nur Schritte wahrgenommen und nicht den gleichen Ausdruck zur Musik von Mahler. Vielleicht weil die TänzerInnen in England eine andere Schule haben. Wir hier mit Cranko hatten nicht den einen Stil. Denn er wollte TänzerInnen, die alles können.

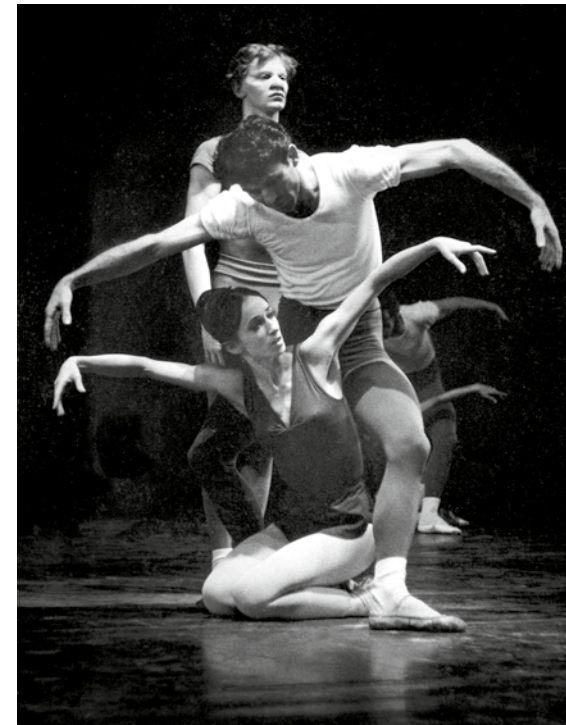
Sie arbeiten jetzt mit den TänzerInnen des Stuttgarter Balletts an der Wiederaufnahme. Wie haben Sie sich auf die Einstudierung vorbereitet? Haben Sie die Schritte sofort wieder präsent, die Bewegungen wieder im Körper?

Ich habe alte Videos von damals angeschaut. Viele Rollen, die ich getanzt habe, sind noch im Kopf. Doch *Das Lied von der Erde* habe ich jahrelang nicht mehr gesehen. Wenn ich die Musik nun wieder höre und das Stück sehe, dann kommt die Erinnerung zurück. Und der Körper hat ein sehr starkes Gedächtnis.

Was geben Sie den heutigen TänzerInnen mit auf den Weg?

Heute ist meine Aufgabe, weiterzugeben, was ich von Cranko und auch von MacMillan bekommen habe. Ich sage allen: „Das, was die Choreographen zu mir gesagt haben, das verlange ich auch von euch.“ Bei Cranko ist es etwas anders, weil seine Choreographien viel freier sind, aber bei MacMillan gebe ich jeden Schritt so weiter, wie er es wollte. Das kann nur jemand, der selbst mit MacMillan gearbeitet hat.

Können Sie ein Beispiel für einen Moment in der Choreo-



^ Marcia Haydée, Ray Barra, Egon Madsen 1965

graphie und für MacMillans Anweisungen geben?

Jeder Schritt ist gleich wichtig. Der einzige Moment, der für mich ganz besonders ist, ist das Ende vom Ballett, die letzten acht bis zehn Minuten. Denn bis zuletzt hatte MacMillan keine Idee für den Schluss. Jeden Tag haben wir geprobt, das ganze Ballett, jede Bewegung. Am Ende blieb ich alleine auf der Bühne. Jedes Mal, wenn ich gefragt habe, was dann kommt, sagte er: „Keine Ahnung. Ich warte, bis was kommt oder ich mache kein Ende.“ Kurz vor der Generalprobe, einen Tag vor der Premiere, als ich in der Garderobe stand und mich geschminkt habe, kam er aufgereggt angelaufen: „Marcia, Marcia, ich habe es gefunden! Ich weiß, was wir machen. Komm!“ Halb geschminkt wie ich war, hat er mich in den Ballettsaal geschoben. „Geh auf Spitze. Bourrée!“ Das

sind diese kleinen Trippelschritte. Mit seiner Hand hat er mich von hier nach da, kreuz und quer durch den Saal manövriert. Und ich habe gefragt: „Und was mache ich mit den Armen?“ Ihm war es egal: „Mach was du willst, aber auf Spitze.“ Ganz am Ende bin ich nicht mehr alleine auf der Bühne. Der Mann ist da, der Ewige kommt und wir schreiten zu Dritt nach vorne – das Leben geht weiter. MacMillan hatte recht gehabt. Es war nicht einfach, einen solchen Schluss zu finden. Genial, was er kreiert hat!

MacMillan hat einmal gesagt, wenn es ein Werk gebe, für das man sich an ihn erinnern sollte, dann sei dies *Das Lied von der Erde*. Was für eine Bedeutung hat das Ballett für Sie?

Für mich ist es eines der schönsten Ballette überhaupt. Ich denke, Cranko und MacMillan waren geniale Choreographen. Beide haben auch abendfüllende Ballette gemacht, aber ihre wichtigsten Werke waren im Falle von Cranko *Initialen R.B.M.E.*, ein Jahr vor seinem Tod, und von MacMillan *Requiem*, seinem Freund Cranko gewidmet, und *Das Lied von der Erde*. Es war MacMillans Traum, zur Musik von Mahler zu choreographieren. Ich glaube, er war sehr dankbar, dass Cranko ihm die Möglichkeit gegeben hat. Deshalb hat er so viel Herz in das Ballett gelegt.

*Das Gespräch führte
Pia Christine Boekhorst*



^ Marcia Haydée (rechts) mit Elisa Badenes, Jason Reilly, David Moore

v Satchel Tanner, Rocio Aleman, Marcia Haydée, Martino Semenzato, Jason Reilly



^ David Moore, Jason Reilly

v Veronika Verterich, Miriam Kacerova, Mizuki Amemiya, Ensemble

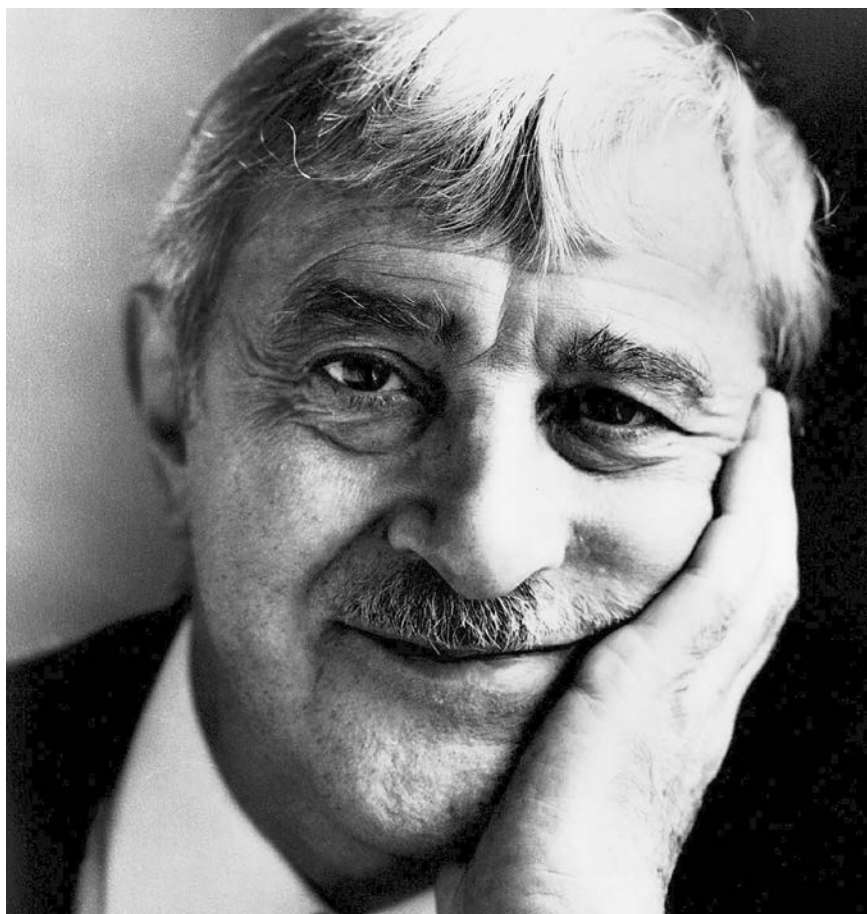




^ David Moore, Elisa Badenes, Jason Reilly

»Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Allüberall und ewig
Blauen licht die Fernen!
Ewig... ewig...«

Gustav Mahler
[Aus: *Das Lied von der Erde*, „Der Abschied“]



KENNETH MACMILLAN

Choreographie

Kenneth MacMillan zählt zu den bedeutendsten Choreographen seiner Generation. Nach einer schwierigen Kindheit bot der Tanz einen Ausweg und MacMillan begann im Alter von elf Jahren mit Ballett. Seine Ausbildung vervollkommnete er dank eines Stipendiums an der Sadler's Wells Ballet School, der Schule des späteren Royal Ballet. Er wurde in die Compagnie übernommen, schlug aber bald eine choreographische

Laufbahn ein. 1966 war er für vier Jahre Ballettdirektor an der Deutschen Oper in Westberlin, bevor er als Künstlerischer Direktor zum Royal Ballet zurückkehrte. Bis 1977 hatte er diese Position inne, blieb der Compagnie aber darüber hinaus bis 1992 als Hauschoreograph verbunden. Zudem war er Stellvertretender Direktor beim American Ballet Theatre sowie Artistic Associate am Houston Ballet.

Besonders eng war nicht nur seine Verbindung zum Royal Ballet, sondern auch zum Stuttgarter Ballett. Der Kontakt nach Stuttgart resultierte aus einer Jugendfreundschaft mit John Cranko, mit dem er Ende des Zweiten Weltkriegs gemeinsam die Ballettschule des Sadler's Wells besuchte und wenig später in die Compagnie von Ninette de Valois wechselte. Dort fiel er als Tänzer durch seinen eleganten Stil auf und wurde schnell mit Solorollen betraut, musste jedoch auf Grund seines extremen Lampenfiebers eine Auszeit von der Bühne nehmen. Cranko, der bereits das Choreographieren für sich entdeckt hatte, stand ihm in dieser Situation zur Seite. Cranko besetzte ihn mit Hauptrollen in seinen eigenen Stücken, die er abseits der großen Bühne schuf, und gab ihm so sein Selbstvertrauen zurück. Als Wendepunkt in MacMillans Leben erwies sich diese Periode vor allem, weil Cranko MacMillan ermutigte, selbst zu choreographieren und ihn beständig auf diesem Weg unterstützte.

MacMillans erste Choreographien für Workshop-Abende erhielten großen Beifall, sodass das Royal Ballet ihn mit Werken beauftragte. Als Cranko 1961 Ballettdirektor in Stuttgart wurde, übernahm er MacMillans *Solitaire* und *House of Birds* ins Repertoire. 1963 kreierte MacMillan für die Compagnie *Las Hermanas* inspiriert von Federico García Lorcas Theaterstück *Bernarda Albas Haus*. Es folgte 1965 *Das Lied von der Erde* zu Gustav Mahlers Liederzyklus, nachdem das Royal Ballet ihm nicht erlaubt hatte, zu dieser Musik ein Ballett zu schaffen. Cranko hingegen

hatte keinerlei Vorbehalte und öffnete ihm in Stuttgart alle Türen. Nach hervorragenden Kritiken übernahm das Royal Ballet das Stück später in sein Repertoire. In seiner Zeit als Ballettdirektor in London kehrte MacMillan weiterhin nach Stuttgart zurück: 1973 schuf er nach Crankos Tod in Andenken an seinen Freund *Requiem*, 1978 unter Marcia Haydées Direktion *Mein Bruder, meine Schwester*.

In Anerkennung seiner Leistung schlug Königin Elisabeth II. MacMillan 1983 zum Ritter. Die Ballettwelt nachhaltig geprägt hat er besonders durch seine Handlungsballette, die mit kontroversen Sujets, inneren Konflikten und tragischen Momenten über das bis dato Gekannte hinausgingen. An den grundlegenden Konventionen des Handlungsballetts festhaltend, entwickelte er psychologische Tanzdramen, stellte AußenseiterInnen und Abgründiges in den Mittelpunkt, so zum Beispiel in *Valley of Shadows* (1983) über eine jüdische Familie im Dritten Reich mit Szenen im Konzentrationslager, in *Anastasia* (1967/70) über eine psychisch labile Frau, die vorgibt, die letzte Tochter des Zaren zu sein, in *Different Drummer* (1984) nach Georg Büchners *Woyzeck* und nicht zuletzt in dem Historiendrama *Mayerling* (1978) über die letzten, verzweifelten Tage des Kronprinzen von Österreich-Ungarn. Bei einer Wiederaufnahme von *Mayerling* beim Royal Ballet starb MacMillan 1992 hinter der Bühne. Seitdem verwaltet MacMillans Ehefrau, die Künstlerin Deborah MacMillan, seinen Nachlass.

Kenneth MacMillan

* 11. Dezember 1929 in Dunfermline, Schottland
† 29. Oktober 1992 in London, Großbritannien

> kam Fred Astaire nacheifernd über
Steptanz zum Ballett

> starb, bevor er seine letzte Choreographie
selbst beenden konnte

> seine Tochter Charlotte MacMillan ist Fotografin

JOHN B. READ

Licht



John B. Read arbeitet als Lichtdesigner in den Bereichen Tanz, Oper, Theater und Musik, sowohl im Vereinigten Königreich als auch im Ausland. Von 1992 bis 2005 war er beratender Lichtdesigner für die Royal Opera, das Royal Ballet und das Birmingham Royal Ballet. Zu den ChoreographInnen, mit denen er maßgeblich zusammengearbeitet hat, gehören Frederick Ashton, Kenneth MacMillan, Anthony Tudor, Glen Tetley, Jerome Robbins, Rudolf Nurejew, Anthony Dowell, David Bintley, Natalia Makarova, Wayne Eagling, Ashley Page u.a. Zu seinen wichtigsten Lichtgestaltungen zählen *The Rite of Spring*, *Manon* und *Marguerite und Armand*. Auf diese Weise arbeitete er nicht nur in London, sondern auch mit den Ensembles in Mailand, Wien, Lyon, Toulouse, Kopenhagen, Stockholm, Helsinki, Lissabon, Prag und Berlin. Darüber hinaus war er beim New York City Ballet, beim Houston Ballet, beim San Francisco Ballet und bei der Alvin Ailey Dance Company sowie in Kanada tätig. John B. Read hat hauptsächlich im Bereich von Ballett gearbeitet, hat aber auch an zeitgenössischen Tanzstücken, Musicals und Opern mitgewirkt.



^ Irene Yang, Ensemble



^ Ballettmeisterin Elizabeth Toohey mit dem Ensemble

MARCIA HAYDÉE

Einstudierung



Marcia Haydée zählt zu den größten Ballettinnen ihrer Generation, die das Stuttgarter Ballett nicht nur als herausragende Muse des Choreographen John Cranko, sondern auch als Direktorin geprägt hat. Haydée wurde 1937 in Niterói, Rio de Janeiro, Brasilien, geboren. Ballettunterricht erhielt sie zunächst in Rio de Janeiro, bevor sie ab 1953 zwei Jahre an der Sadler's Wells Ballet School in London studierte. Nach einem mehrjährigen Engagement beim Grand Ballet du Marquis de Cuevas tanzte Marcia Haydée 1961 in Stuttgart vor und wurde vom damaligen Ballettdirektor John Cranko verpflichtet. Bereits ein Jahr später ernannte er sie zur Ersten Solistin. In Stuttgart schrieb Haydée als besonders ausdrucksstarke Tänzerin Ballettgeschichte: als Crankos Hauptmuse und durch die

Vielzahl an herausfordernden Hauptrollen, die er in seiner Zeit als Ballettdirektor für sie kreierte – darunter Julia in *Romeo und Julia* (1962) Tatjana in *Onegin* (1965), Katharina in *Der Widerspenstigen Zähmung* (1969), die M.-Initiale in *Initialen R.B.M.E.* (1972), den Pas de deux *Legende* (1972) für sie und Richard Cragun und die Frauenrolle in *Spuren* (1973). Auf diese Weise zählte sie zu den Persönlichkeiten, mit denen das Stuttgarter Ballett die Bühnen der Welt eroberte. Neben John Cranko ließen sich auch andere bedeutende Choreographen wie Kenneth MacMillan, Maurice Béjart und John Neumeier von Marcia Haydées Tanzkunst inspirieren und kreierte große Hauptrollen für sie, zum Beispiel in Balletten wie *Das Lied von der Erde* (MacMillan), *Die Stühle* (Béjart), *Endstation Sehnsucht* und *Die Kameliendame*

(Neumeier). Als Gast tanzte Haydée bei fast allen namhaften Ballettcompagnien der Welt, wobei u.a. Rudolf Nurejew, Michail Baryshnikov, Paolo Bortoluzzi und Jorge Donn zu ihren Partnern zählten.

Im Jahr 1976, drei Jahre nach John Crankos plötzlichem Tod, wurde Marcia Haydée Direktorin des Stuttgarter Balletts, das sie 20 Jahre lang leitete. Wie auch Cranko war Haydée sehr auf die Förderung des choreographischen Nachwuchses bedacht. Sie erkannte und förderte schon früh choreographische Talente wie William Forsythe und Uwe Scholz, die zahlreiche Choreographien für das Stuttgarter Ballett kreierte und später jeweils als Ballettdirektoren in Frankfurt bzw. Zürich und Leipzig Tanzgeschichte geschrieben haben. Von ebenso großer Bedeutung für die Compagnie war, dass sie Choreographen wie John Neumeier, Jiří Kylián, Maurice Béjart und Hans van Manen nach Stuttgart holte, um das Repertoire der Compagnie zu erweitern. Neben ihrer Verpflichtung in Stuttgart war Marcia Haydée von 1992 bis 1995 Direktorin des Ballet de Santiago de Chile, bevor sie 1996 ihr Amt als Direktorin des Stuttgarter Balletts niederlegte und an Reid Anderson als Nachfolger weitergab. Zu Beginn der Spielzeit 2003/04 übernahm Marcia Haydée erneut die Leitung des Balletts am Teatro Municipal in Santiago de Chile und stand bis 2020 an der Spitze der Compagnie.

Mit ihrer erfolgreichen *Dornröschen*-Inszenierung gab Haydée 1987 ihr Debüt als Choreographin. Es folgten weitere Kreationen, u.a. *ENAS* (1987) für Birgit Keil und Richard Cragun sowie *Giselle und die Willis* (1989). 2009 wurde Haydées Neuinszenierung von *Schwanensee* am Königlichen Ballett von Flandern in Antwerpen uraufgeführt.

Gleichzeitig entwickelte sie sich selbst als Tänzerin weiter. Durch die Zusammenarbeit mit KünstlerInnen wie dem Klezmer-Klarinettenisten Giora Feidman oder dem Tänzer und Choreographen Ismael Ivo eröffneten sich ihr seit Mitte der 1990er-Jahre neue tänzerische Ausdrucksmöglichkeiten abseits des klassischen Balletts. Ihrem Stuttgarter Publikum blieb sie weiterhin treu und steht bis heute immer wieder mit dem Stuttgarter Ballett auf der Bühne. 2009 wurde Marcia Haydée in Stuttgart von Baden-Württembergs damaligem Ministerpräsident Günther Oettinger das „Große Bundesverdienstkreuz mit Stern“ verliehen. In Anbetracht ihrer außerordentlichen Leistung für den Tanz erhielt sie 2017 den Prix Benois de la Danse für ihr Lebenswerk und 2019 den „Lifetime Achievement Award“ des Prix de Lausanne.



^ Friedemann Vogel, Martí Paixà

Lieder eines fahrenden Gesellen

Choreographie Maurice Béjart

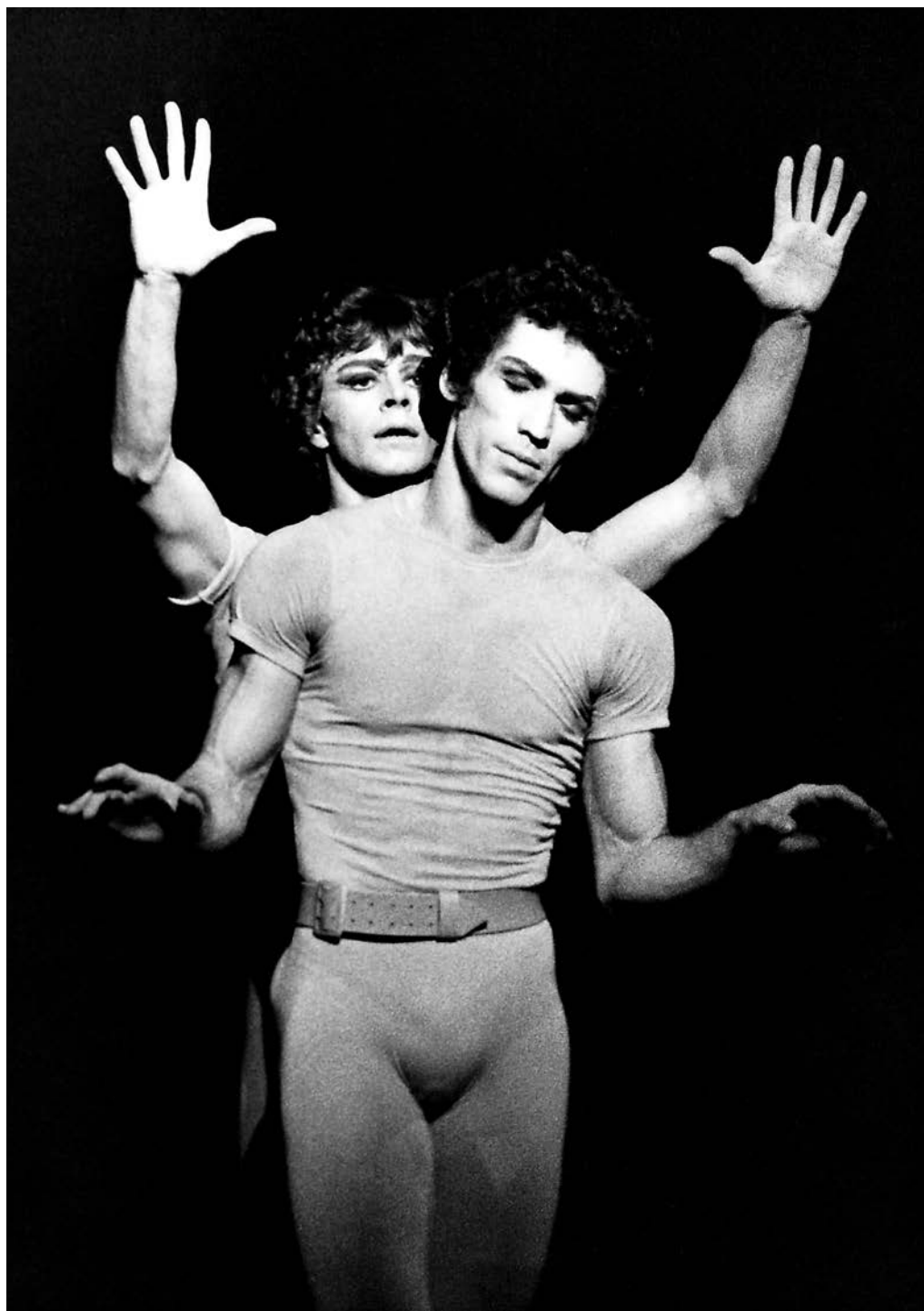
Musik Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Einstudierung Gil Roman

Uraufführung 11. März 1971, Ballet du XXe Siècle

Erstaufführung beim Stuttgarter Ballett 25. April 1976



^ Richard Cragun, Egon Madsen

ES GIBT NICHTS VERGLEICHBARES

Tamas Detrich über *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Herr Detrich, das Stuttgarter Ballett hat das Duett *Lieder eines fahrenden Gesellen* von Maurice Béjart 1976 zum ersten Mal aufgeführt. Sie haben es damals im Publikum als Schüler der John Cranko Schule gesehen. An was erinnern Sie sich?

Ich sah die Stuttgarter Originalbesetzung, Richard Cragun und Egon Madsen, zum ersten Mal auf der Bühne. Dieser einzigartige Pas de deux für zwei Männer war faszinierend. Ich war völlig gefesselt. Es wurde zum Traum von mir, das Ballett eines Tages selbst zu tanzen.

Wie kam das Ballett in das Stuttgarter Repertoire?

Béjart hatte es ursprünglich für Rudolf Nurejew und Paolo Bortoluzzi choreographiert. Nachdem Cranko gestorben war, rief Béjart Marcia Haydée an und sagte ihr: „Wenn ich dir irgendwie helfen kann, lass es mich einfach wissen.“ Also setzte sie sich mit Ricky und Egon in einen Zug und die drei fuhren nach Brüssel, wo Béjarts Compagnie damals saß. Sie trafen sich zu viert, und so kam das Ballett in unser Repertoire. In Stuttgart haben wir es immer auf unsere Art getanzt. Egon und Ricky waren starke Persönlichkeiten und Maurice ließ sie sie selbst sein.

Sie erhielten 1984 die Chance, das Ballett selbst zu tanzen. Wie kam es dazu?

Als Reid Anderson es mit dem Star von Béjarts Compagnie, Jorge Donn, tanzte, war ich im Ballettsaal dabei und lernte es mit. Ich war hungrig, zu lernen. Es gab nichts

Inspirierenderes, als den erfahrenen Tänzern bei den Proben zuzusehen. Als Egon dann Anfang der 1980er-Jahre aufhörte zu tanzen, habe ich die Rolle übernommen. Ricky war mein Idol, seit ich ihn zum ersten Mal als Romeo in New York an der Metropolitan Opera gesehen hatte. Mit ihm die Bühne in diesem unglaublichen Stück zu teilen, war etwas ganz Besonderes in meiner Karriere. Wir gingen damals auf Tournee nach Ostdeutschland und traten in drei oder vier Städten auf. *Lieder eines fahrenden Gesellen* stand zusammen mit William Forsythes *Love Songs* auf dem Programm; für die damalige Zeit war es ein wirklich moderner Ballettabend. Ich werde nie vergessen, wie ich mit Ricky bei einer Gala in der Deutschen Oper Berlin aufgetreten bin. Das Publikum war hingerissen. Damals war es eine Sensation, ein Béjart-Ballett zu sehen.

Dieses Ballett unterscheidet sich jedoch von Béjarts anderen Stücken, denn es ist weniger extrovertiert als zum Beispiel *Bolero*. Wodurch zeichnet es sich Ihrer Meinung nach aus?

Die anderen Choreographien von Béjart sind theatralischer. Dieses Ballett ist anders, es geht um die Verbindung zwischen den zwei Tänzern. Die Musik schafft eine sehr intime Tiefe und die Tänzer kommen sich immer näher. Deshalb wirkt das Ballett introvertiert. Das Publikum muss sich hinein begeben, um Teil davon zu werden. Gustav Mahlers Musik ist so kraftvoll, sie trägt alles.

Sowohl die Tänzer als auch das Publikum werden von der Musik geführt und getragen. Wie war es, in dieser Welt

auf der Bühne zu schweben?

Die zwanzig Minuten des Balletts waren surreal. Die Musik und die Intensität des Stücks haben mich in eine andere Sphäre versetzt. Es war, als ob es die Dimension der Zeit nicht gäbe. Ich fühlte mich wie in einer Ewigkeit, die ich nie wieder verlassen wollte.

Im Ballett gibt es zwei Figuren, den Wanderer und den Begleiter. Der Wanderer begibt sich auf eine Reise und der Begleiter ist ein Unterstützer, ein Freund, ein Wegweiser. Sie haben den Begleiter getanzt, schon als junger Tänzer. Haben Sie jemals die Rollen gewechselt?

Nein, ich habe immer den Begleiter getanzt. Das hat sich immer richtig angefühlt. In dem Stück gibt es tausend Möglichkeiten, die Beziehung dieser Figuren zueinander und zur Welt zu entdecken. Das hat mich schon als junger Tänzer sehr angesprochen. Ich wollte diese innere Tiefe erforschen. Und ich wollte eine andere Seite von mir zeigen. Damals hatte ich schon viele Hauptrollen getanzt. Doch ich wollte nicht nur als der Prinz gesehen werden; ich hatte mehr zu sagen. Der Begleiter war vielschichtiger, schwieriger zu definieren.

Ich habe mir immer vorgestellt, dass sich hinter der Person des Begleiters ein Geheimnis verbirgt. Manche Teile des Stücks wirken so entspannt, als ob es einfach zwei Menschen sind, die das Leben genießen. Doch es gibt Momente, in denen der Begleiter innehält und wartet: Es entsteht den Eindruck, dass die Geschichte noch weitergeht, dass es sich um eine emotionale Reise handelt.

Wie war es, diese Erfahrung mit Richard Cragun zu teilen, einem Tänzer, den Sie so sehr bewundert haben?

Ich habe auf der Bühne eine tiefe Verbindung zu Ricky gespürt. Er war wie ein älterer Bruder für mich. In dieser Phase meiner Karriere war er mein Wegweiser. Im Ballett bin ich der Begleiter, ich trage ihn, den Wanderer, in das nächste Reich. Aber im Leben war das umgekehrt.

Am Ende, wenn er seine Hand in den Himmel hebt, küsst der Wanderer das Leben, so lese ich es zumindest. Dann nehme ich seine Hand und gehe von der Bühne. Wenn Ricky in diesem Moment zurückschaute, dachte ich immer, er würde über sein Leben nachdenken.

Wenn Sie jetzt im Ballettsaal das Stück zusammen mit dem ehemaligen BÉjart-Tänzer Gil Roman für das Stuttgarter Ballett neu einstudieren, was fällt Ihnen an den Tänzern auf, die die Choreographie lernen?

Ich liebe es zu sehen, wie die Tänzer sich während der Proben das Material zu eigen machen. BÉjarts Bewegungssprache ist für die meisten von ihnen neu. Die Tänzer kennen zwar *Bolero*, aber das fordert eine ganz andere Energie. Gil ist sehr präzise, so verbunden mit der Emotion, dem Atem, dem Stil von BÉjart. Wir sind uns einig, dass die Chemie zwischen den beiden Tänzern stimmen muss.

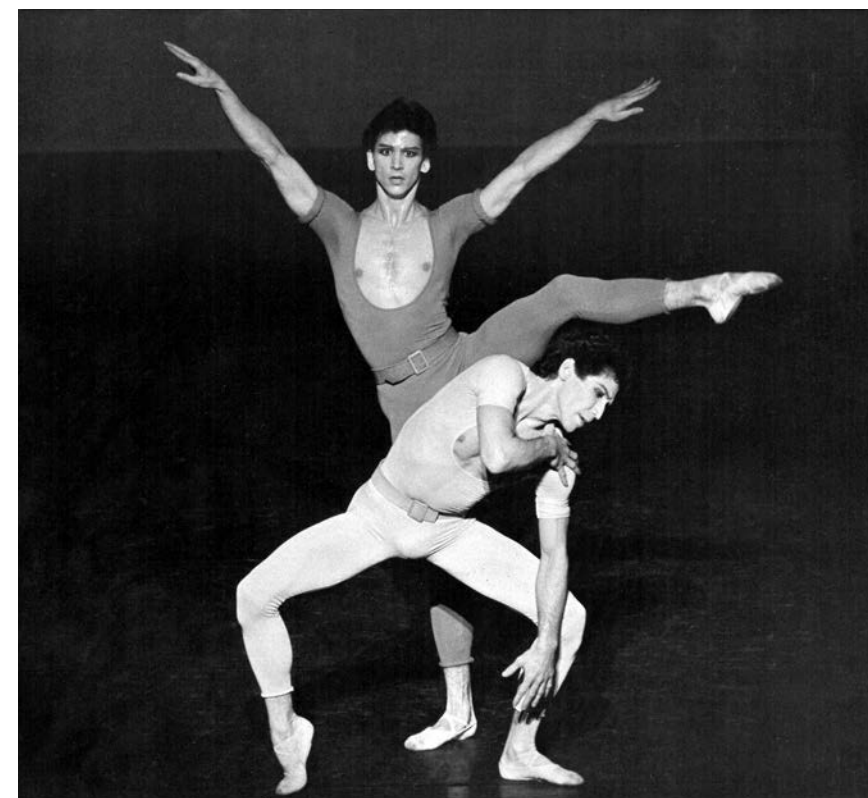
Das Ende des Balletts bleibt offen. Wie interpretieren Sie es?

Es gibt so viele Möglichkeiten, wohin die Reise geht. Es wurde mir nie in Worten gesagt, sodass ich mir meine eigene Interpretation zurechtlegen konnte. Dadurch habe ich Sicherheit in der Rolle gefunden. Ich glaube, es ist nicht die Aufgabe des Begleiters, zu sagen, wann die Reise zu Ende ist.

„Alles, Lieb und Leid und Welt und Traum“ – so lauten die Schlussworte von Gustav Mahlers selbstgeschriebenen Text im Liederzyklus. Was bleibt für Sie von der leeren Bühne, die uns BÉjarts Ballett hinterlässt?

Ich werde mich immer daran erinnern, wie ich mit Ricky auf der Bühne stand und wie sehr ich diesen Moment genossen habe. Es gibt nichts Vergleichbares. Ich wünschte, ich könnte noch einmal dorthin zurückkehren.

Das Gespräch führte Lucy Van Cleef



^ Richard Cragun, Tamas Detrich



^ v Friedemann Vogel, Martí Paixà



^ Friedemann Vogel

v Martí Paixà, Friedemann Vogel





^ > Matteo Miccini, David Moore



^ Adhonay Soares da Silva



^ Jason Reilly, Adhonay Soares da Silva

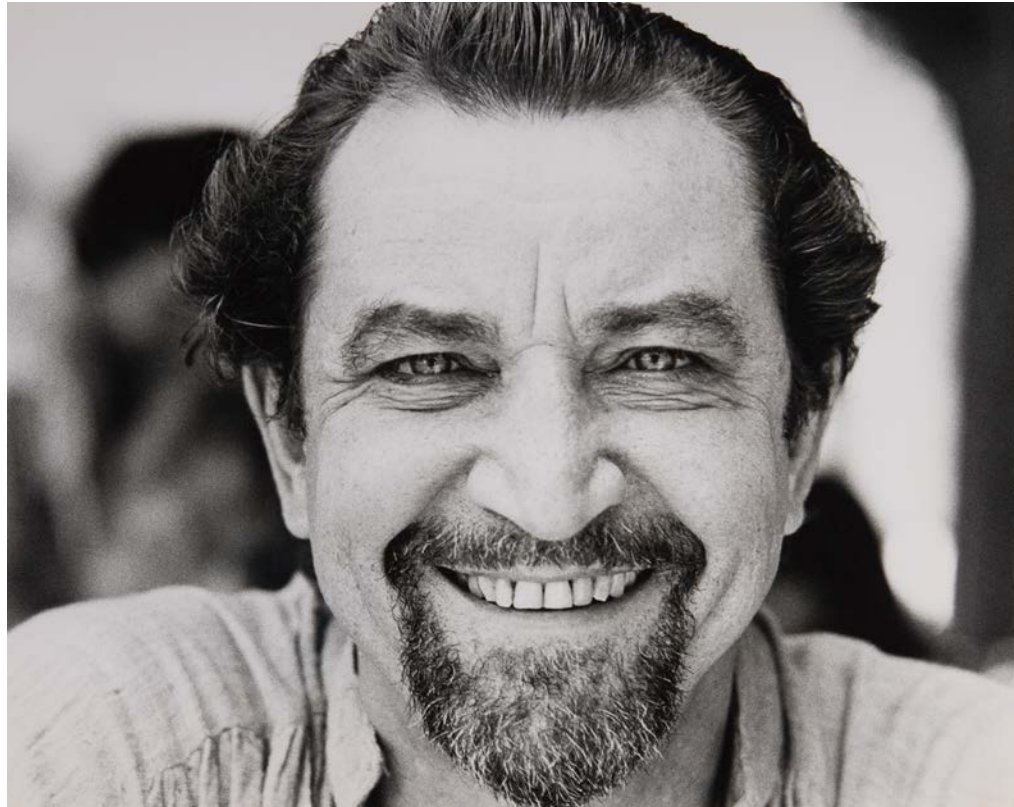


^ Friedemann Vogel, Martí Paixà

»Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!«

Gustav Mahler

[Aus: *Lieder eines fahrenden Gesellen*,
„Die zwei blauen Augen von meinem Schatz“]



Maurice Béjart

* 1. Januar 1927 in Marseille, Frankreich

† 22. November 2007 in Lausanne, Schweiz

- > wurde als Maurice-Jean Berger geboren
- > 2017 dokumentierte der Film *Dancing Beethoven* auf künstlerische Weise, wie das Béjart Ballet Lausanne seine Choreographie zu Beethovens 9. Sinfonie in Tokio auf die Bühne bringt
- > seit 2024 steht der ehemalige Béjart Tänzer Julien Favreau an der Spitze des Béjart Ballet Lausanne

MAURICE BÉJART

Choreographie

Das choreographische Schaffen des Gründers des Béjart Ballets Lausanne Maurice Béjart umfasst eine Bandbreite von zeitkritisch-provokativen über schwärmerisch-zeitlose bis hin zu mystisch inspirierten Stücken, mit denen er die Tanzwelt nachhaltig geprägt hat. Bekanntheit erlangte er auch durch popkulturelle Einflüsse wie Ballette zur Musik der Rockband Queen oder abendfüllende Ballettprogramme in ausverkauften Stadien.

Maurice Béjart begann seine Karriere 1946 in Vichy und setzte sie in Paris bei Janine Charrat und Roland Petit sowie in London beim International Ballet fort. Seine ersten Choreographien entwickelte er bereits in den 1950er-Jahren und ließ schon 1955 mit *Symphonie pour un homme seul* zu elektroakustischer Musik sein unangepasstes künstlerisches Denken erkennen. Er weckte das Interesse von Maurice Huisman, dem damaligen Direktor des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, und kreierte für ihn und die dortige Compagnie 1959 *Le Sacre du Printemps*. Ein Jahr später gründete er in Brüssel den Vorläufer des heutigen Béjart Ballet Lausanne, sein *Le Ballet du XXe Siècle*, mit dem er weltweit gastierte und für das er zahlreiche Choreographien, u. a. *Bolero* (1961), *Messe pour le temps présent* (1967) und *L'Oiseau de Feu* (1970) schuf. 1987 benannte er *Le Ballet du XXe Siècle* in Béjart Ballet Lausanne um und zog mit der Compagnie nach Lausanne, wo er diese 1992 auf 30 TänzerInnen verkleinerte, um „die Essenz

des Performers zurückzuerobern“. Er lebte bis zu seinem Tod in Lausanne und schuf dort Werke wie *Le Mandarin merveilleux*, *King Lear – Prospero*, *À propos de Shéhérazade*, *Ballet for Life*, *MutationX*, *La Route de la soie*, *Le Manteau*, *Enfant-Roi*, *La Lumière des eaux* sowie *Lumière*. 2007 verstarb der Choreograph, doch sein Erbe wird von seiner Compagnie in Lausanne weitergetragen.

Die künstlerische Zusammenarbeit von Béjart und dem Stuttgarter Ballett reicht zurück in die 1970er-Jahre, als Marcia Haydée ihn erstmals nach Stuttgart einlud. Die damalige Direktorin des Stuttgarter Balletts schätzte Béjarts Werke sehr, sodass sich ab 1976 eine intensive künstlerische Zusammenarbeit entwickelte. Bereits achtzehn seiner Stücke befanden sich im Repertoire der Stuttgarter Compagnie, darunter *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Gaîté Parisienne* und *Bolero*. Zudem schuf Béjart 1984 für Marcia Haydée und John Neumeier *Die Stühle* nach dem gleichnamigen absurden Einakter Eugène Ionescos. Im nächsten Jahr entstand *Operette*, seine einzige Uraufführung für das Stuttgarter Ballett. Seine teils progressiven, teils verträumten Ballette nehmen mit ihrer von der Neoklassik bis zum Modern Dance reichenden Tanzsprache im Repertoire des Stuttgarter Balletts von jeher eine wichtige Rolle ein. Darüber hinaus sind seine bildgewaltigen, sensationellen Inszenierungen weiterhin in Lausanne und auf internationalen Bühnen zu finden.



^ v Gil Roman mit Matteo Miccini



GIL ROMAN

Einstudierung



Der Franzose Gil Roman erhielt seine Ballettausbildung bei Marika Besobrasova, Rosella Hightower und José Ferran. 1979 trat er dem Ballet du XXe Siècle von Maurice Béjart bei. In den dreißig Jahren, die er der Compagnie angehörte, tanzte er in den berühmtesten Balletten des Choreographen. 2007 ernannte Maurice Béjart ihn zu seinem Nachfolger an der Spitze des Béjart Ballet Lausanne (BBL), wie das Ensemble seitdem heißt. Bis 2024 leitete Gil Roman die Compagnie.

Seit 1995 kreiert Gil Roman eigene Stücke, u.a. *L'habit ne fait pas le moine*, *Echographie d'une baleine*, *Réflexion sur Béla* und *Aria*. *T'M et variations* schuf er 2017 anlässlich des 30-jährigen Bestehens des BBL und des zehnten Todestages von Maurice Béjart. 2019 präsentierte er an der Oper Lausanne *Tous les hommes presque toujours s'imaginent*, eine intime Choreographie zur Musik von John Zorn, und ein Jahr später *Basso continuum* zu den Kompositionen von Richard Dubugnon. Zuletzt kreierte er 2022 *Alors on danse... !* an der Oper Lausanne.

Während seiner vierzigjährigen Karriere wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2005 erhielt er den Danza & Danza Award als „Bester Tänzer“ für seine Darstellung von Jacques Brel in Béjarts Ballett *Brel et Barbara*. Es folgte der prestigeträchtige Nijinsky Award des Monaco Dance Forums 2006, der „Prix du Rayonnement“ der Fondation Vaudoise pour la Culture 2014, der Sonderpreis des Shanghai Arts Festivals 2014 und der Maya Plissetskaya Prize 2015. In Lausanne verlieh ihm der französische Botschafter der Schweiz 2015 die Insignien des „Ritters des Nationalen Verdienstordens“, eine der renommiertesten französischen Auszeichnungen. Vier Jahre später schließlich verlieh ihm der Staatsrat des Kantons Waadt den Verdienstorden für seinen bemerkenswerten Beitrag zu Choreographie und Tanz.

Nach seinem Ausscheiden als künstlerischer Leiter des BBL studiert Gil Roman weiterhin die emblematischen Ballette von Maurice Béjart für verschiedene Compagnien weltweit ein und agiert als externer Berater für die Stiftung Maurice Béjart.



^ Martí Paixà, Elisa Badenes, Friedemann Vogel

Auszug aus

Spuren

Choreographie John Cranko

Musik Gustav Mahler

10. Sinfonie, Adagio

Bühnenbild und Kostüme Jürgen Rose

Einstudierung Marcia Haydée

Uraufführung 7. April 1973, Stuttgarter Ballett

Premiere der Rekonstruktion 30. Juni 2023, Stuttgarter Ballett

Dieses Ballett ist Galina und Valerie Panow gewidmet.



^ Richard Cragun, Marcia Haydée 1973



^ StatistInnen 1973

WAHNSINN CHOREOGRAPHIEREN

John Cranko über *Spuren* in seinem letzten Interview [1973]

Sieht man Ihre *Spuren*, hat man den Eindruck, dass Sie sich lange mit dem Werk Gustav Mahlers beschäftigt haben müssen.

Sehr lange. Ursprünglich sollte das Ballett in London herauskommen, mit Margot Fonteyn in der Hauptrolle. Mir ist dazu nicht wirklich etwas eingefallen. Mahlers Zehnte selbst ist geprägt von einer solchen Doppelwelt – da das schöne Thema, dort das sehr zerquälte. Erst als ich die Autobiografie von Nadeschda Mandelstam gelesen habe, „Das Jahrhundert der Wölfe“, ist mir klar geworden, wie eine Interpretation dieser Sinfonie aussehen könnte.

Warum sollten Sie Mahlers Zehnte für das Royal Ballet choreographieren?

Margot wünschte sich ursprünglich das *Poème de l'extase* für das Royal Ballet, aber ich zweifelte daran, ob sich in London eine ähnlich qualitative Besetzung der vier Partner finden ließe. Also schlug ich ihr als möglicher Alternative Mahlers Zehnte vor. Doch wie gesagt: Es fiel mir partout dazu nichts Passendes ein. Und eine Handlung sollte es sein. Als der Termin näher und näher rückte, entschloss ich mich notgedrungen doch noch fürs *Poème*. 1972 hatte es an Covent Garden Premiere.

Haben denn Ihre Russland-Erfahrungen einen Einfluss auf Ihre *Spuren* ausgeübt?

Das Werk entstand nach unserer Russland-Tournee, und die Erfahrungen, die wir dort machen konnten, haben sich natürlich auf die Interpretation der Zehnten ausgewirkt. Etwas hautnah mitzerleben und

etwas durch eine Buchlektüre zu erfahren, ist etwas ganz anderes. Wenn man in der Sowjetunion gewesen ist, weiß man: Es ist tatsächlich so. Liest man darüber denkt man: Wie furchtbar ist das alles, ohne sich den Schrecken wirklich bewusst zu machen. Aber wenn man Valerie Panow * unmittelbar erlebt hat, wenn man seinen Erzählungen lauscht, spürt man, dass da nichts erfunden ist. Und diese Erfahrung war letztlich der eigentliche Auslöser für das Ballett: Da machen alle so viel Tamtam wegen Panow, es gibt Demonstrationen in Amerika und in London. Alles in Ordnung. Aber ich frage mich: Selbst wenn er wieder frei kommt aufgrund vieler Interviews und dieser Publicity – wie lange wird es dauern, bis er wieder „normal“ wird, bis er wieder ein „normales“ Leben führen kann? Und über dieser Fragestellung ist mir die Idee zu meinem Stück gekommen – das nicht von irgendwelchen Horrorgeschichten handelt, sondern darüber, wie lange ein Mensch braucht, um in seinen Gedanken und Gefühlen aus diesem Horror freizukommen, um wieder ein ganz „normaler“ Mensch zu werden, was auch immer das bedeuten mag.

Ein Thema, das in der Mandelstam-Biografie nicht abgehandelt wird.

Nein, das ist ausschließlich meine Interpretation.

Niemand weiß wirklich, wo und wann Ossip Mandelstam gestorben ist, Nadeschdas Mann, einer der großen Dichter seines Landes. Hat diese furchtbare Ungewissheit einen Einfluss auf Ihr Werk genommen?

Nein, ich wollte die Schrecken ganz abstrakt halten. Es gibt unglaubliche Passagen in dem Buch, die mich beeindruckt haben. Etwa, wenn Nadeschda sagt: Denk nicht, dass es nur uns beide gibt; es gibt Legionen Menschen, die dasselbe Schicksal erleiden. Nie hat man einen Polizisten gesehen, der jemanden verhaftet hat. Niemand hat jemals nach den Gründen einer Verhaftung gefragt. Man hat sich mit dem Verschwinden einfach abgefunden. Dieser anonyme Gräuelt beschäftigt mich, diese Grundlosigkeit, diese Ungewissheit darüber, was der Grund einer Verhaftung gewesen sein könnte, weshalb er gestorben ist. Alles, was man weiß: Es ist passiert.

Deshalb sieht man in dem Ballett, was die Menschen erleiden, nicht aber wer diese Menschen quält. Hat sich denn noch etwas anderes während seiner Entstehung in das Werk eingepreßt – außer Ihrer Mandelstam-Lektüre und der eigenen Anschauung während Ihres Russland-Gastspiels? Dieter Gräfe sprach einmal von einer Masken-Ausstellung.

Er bezieht sich dabei auf diese Masken am Anfang, diese Gefangenen, Exilierten, wie auch man sie nennen mag. Ich habe die Ausstellung eines Bildhauers gesehen, mit Köpfen voller Stacheldraht, mit Rohren, die sich durch Köpfe bohren. Ich habe unserem Bühnen- und Kostümbildner Jürgen Rose Abbildungen gezeigt. Aber am Ende genügten diese haarlosen Köpfe, zu denen wir uns entschlossen haben. Alles andere wäre zu viel gewesen. Die Fotos, die einen haarlosen Panow zeigen, habe ich erst im Nachhinein zu Gesicht bekommen.

Also keine Anspielung, wie man hätte glauben können? Auch choreographisch nicht?

Nein. Auch choreographisch ist das Stück nicht auf Panow bezogen. Überhaupt nicht. Denn das Stück handelt ja von nichts anderem als von der Zeit, die ein Mensch braucht, um sich von seiner Vergangenheit zu befreien bzw. zu erholen. Ein Detail am Rande: In dem Stück entwickle ich an einer Stelle einen speziellen Gang, um die erlittene Qual sichtbar zu machen. Seitdem haben mir immer wieder Leute erzählt, dass dieser Gang tatsächlich eine Folge ihrer Gefangenschaft ist: Die Gefangenen waren gefesselt und mussten so laufen, bis sie umfallen. Irre, nicht wahr?

Oder Intuition. Sie reflektierten mit Ihrem Ballett nicht eine bestimmte historische Situation? In den Kritiken war immer vom KZ die Rede.

Aber eigentlich gemeint habe ich die Stalin-Zeit. Das, was uns in der Mandelstam-Biografie vergegenwärtigt wird. Das Ballett kann sich aber genauso gut auf das Spanien der Franco-Ära beziehen, auch wenn das Stück Valerie Panow gewidmet ist. Wer weiß, was jetzt gerade auf der Welt los ist, worauf ich mich beziehen könnte. Doch das gerade ist die Wirkung eines guten Balletts, so wie ich es begreife: dass die erzählte Geschichte jeden von uns betrifft, egal, vor welchem Erfahrungshorizont sie sich abspielt.

Doch wie sind Sie dabei musikalisch vorgegangen? Die Vorhänge kommen immer zu einer bestimmten musikalischen Sequenz ins Spiel?

Eine Sequenz klingt wie ein Gebet. Fast wie ein Monolog. Ich habe sie als eine Psychotherapie für die Frau genommen. Die Frau ist gleichsam eine Patientin. Jeder Schleier steht für eine Erlebnisschicht, die Stück um Stück zutage tritt. Das Stück wird dreimal durch diese Streichermonologe geteilt und

auch durch das „schöne Thema“, wie ich es nennen möchte, das plötzlich überleitet zu einem grässlichen.

Wie stehen Sie zu den Vorwürfen, dass man ein solches Thema nicht der Musik aufoktroizieren kann?

Man meinte, dass sich Wahnsinn nicht choreographieren lässt. Ich dagegen glaube, dass es Mahler nicht geschadet hat. Mahler

wird gespielt, und wenn man keine Lust darauf hat, dazu ein Ballett zu schauen, kann man seine Augen davor verschließen. So einfach ist das. Oder auch nicht. Bei zeitgenössischen Komponisten beschäftige ich mich immer mit dem biografischen Hintergrund des Stückes, um ein Gefühl für ihre Arbeit zu entwickeln. Gustav Mahler litt sehr unter der Tatsache, dass er Jude war, aber 1897 aus welchen Gründen auch immer zum Katholizismus übertrat. Dass ihn ein versteckter Antisemitismus quälte, lässt sich nicht von der Hand weisen – ebenso wenig, dass sich seine Zwiespältigkeit in seinem Werk ausdrückt. Mit gleichem Recht könnte man auch von *Opus 1* sagen, dass Anton von Webern seinerzeit bei der Komposition ganz sicher nicht an die Geburt und das Sterben eines Mannes dachte. Doch gerade bei diesem Werk, so finde ich, muss man sich solchen Themen stellen.

Hat das Publikum Ihrer Meinung zu wenig entschieden darauf reagiert?

Nein, ich habe immer sehr starke Reaktionen darauf erfahren. Das Publikum fühlte sich durchaus davon betroffen.

Das Gespräch führte Hartmut Regitz



^ Richard Cragun, Heinz Clauss, Marcia Haydée 1973

* Galina und Valerie Panow waren am Kirov-Ballett (dem heutigen Mariinski) in St. Petersburg engagiert und versuchten, die damalige Sowjetunion zu verlassen. Bei einem Gastspiel hatte Cranko 1972 das Ehepaar kennengelernt und setzte sich vergeblich für sie ein. Erst nach Crankos Tod 1973 gelang ihnen die Ausreise nach Israel.



^ Elisa Badenes, Martí Paixà



< Elisa Badenes

v Elisa Badenes, Friedemann Vogel





^ Elisa Badenes, Friedemann Vogel

»Je häufiger ich die Musik [das Adagio aus Gustav Mahlers Zehnter Sinfonie] hörte, desto faszinierter war ich, vor allem von ihrer Schizophrenie. Da ist auf der einen Seite das liebevolle Thema mit den vielen Streichern und dann, innerhalb von acht Takten, ein Geschrei, Folter, Agonie. Ich habe Alma Mahlers Buch gelesen und begriff: Mahler, der Jude, der katholisch geworden war in einer Zeit des Antisemitismus, war bestimmt durch dieses Doppelleben, diesen Doppelzwang.«

John Cranko über *Spuren*
im Gespräch mit Walter Erich Schäfer

JOHN CRANKO

Choreographie



John Cranko

* 15. August 1927 in Rustenburg, Südafrika
† 26. Juni 1973 auf einem Rückflug aus den USA

- > hatte einen Dalmatiner mit Namen Artus
- > las schon mal drei Bücher pro Tag
- > im Herbst 2024 kam Joachim A. Langs Spielfilm über ihn ins Kino

John Cranko hat von Stuttgart aus Pionierarbeit für das gesamte deutsche Ballett geleistet. Über 60 Jahre nach der Gründung des Stuttgarter Balletts behauptet Deutschland durch den Verdienst John Crankos seinen Platz unter den großen Ballettnationen. So beruht der Weltruhm des Stuttgarter Balletts bis in die Gegenwart auf jenen Grundfesten, auf denen John Cranko die Compagnie in den zwölf Jahren seines Wirkens aufbaute und mittels derer er das, wie er es nannte, „jungfräuliche deutsche Ballett“ auf internationales Niveau hob: eine umfassende tänzerische Ausbildung, eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen, die Schaffung eines vielseitigen Repertoires, die Erneuerung des abendfüllenden Handlungsballetts, die Förderung von NachwuchschoreographInnen, Gastspiele und allem voran die Emanzipation des Balletts vom Opernbetrieb.

John Cranko wurde am 15. August 1927 in Rustenburg, Südafrika, geboren. Seine tänzerische Ausbildung erhielt er weitgehend an der Universität von Kapstadt, wo er 1942 auch sein erstes Ballett choreographierte. Im Jahre 1946 setzte er seine Studien an der Sadler's Wells School, London, fort und wurde wenig später Mitglied des Sadler's Wells Ballet, des späteren Royal Ballet. 1947 kreierte Cranko für das Sadler's Wells Ballet eine aufsehenerregende Choreographie zu Debussys *Children's Corner*. Von 1949 an verfolgte er eine ausschließlich choreographische Laufbahn mit äußerst erfolgreichen Stücken – meist für das Sadler's Wells Ballet. 1955 choreographierte er für die Pariser Oper *La Belle Hélène*. Seine erste abendfüllende englische Ballett-Uraufführung für das Royal Ballet, *Der Pagodenprinz*, fand 1957 statt.

Im Jahre 1961 wurde John Cranko von Walter Erich Schäfer, dem damaligen Generalintendanten der Württembergischen Staatstheater, zum Stuttgarter Ballettdirektor berufen. Mit John Cranko begann in Stuttgart die Blütezeit des Balletts. Am Anfang schuf Cranko kleine Choreographien und

sammelte eine Gruppe von TänzerInnen um sich, unter denen auch Marcia Haydée, Egon Madsen, Richard Cragun und Birgit Keil waren. Der Durchbruch für Cranko und das gesamte Ensemble gelang im Dezember 1962 mit der Uraufführung von Crankos *Romeo und Julia*. Von Kritik und Publikum umjubelt, läutete diese Produktion die große Ära des Stuttgarter Balletts ein. Es folgten kleine choreographische Juwelen wie u. a. *Jeu de Cartes*, *Opus 1* und *Initialen R.B.M.E.* sowie die großartigen Handlungsballette *Onegin*, *Schwanensee*, *Der Widerspenstigen Zähmung*, *Carmen*, *Poème de l'extase* und *Spuren*. Außerdem ermutigte Cranko junge TänzerInnen seiner Compagnie, darunter auch Jiří Kylián und John Neumeier, zu choreographieren.

Crankos Talent, Geschichten nuanciert zu erzählen, seine klaren, dramatischen Strukturen und die außerordentliche Art und Weise, wie er die Kunst des Pas de deux beherrschte, eroberten das Publikum in New York während einer triumphalen Spielzeit an der Metropolitan Opera im Jahr 1969. Mit zunehmendem Ruhm begann Cranko mit dem Stuttgarter Ballett, Tournéeen in der ganzen Welt durchzuführen, u. a. in den USA, Israel, Paris und in der Sowjetunion, die den Weltruhm der jungen Compagnie und das „Stuttgarter Ballettwunder“ sicherten.

Am 26. Juni 1973 verstarb John Cranko unerwartet auf einem Rückflug von einer erfolgreichen USA-Tournee.



Jürgen Rose

* 25. August 1937 in Bernburg (Saale), Deutschland

- > wuchs auf einem großen Bauernhof auf
- > seine Großmutter nahm ihn zum ersten Mal mit in die Oper
- > liebt Blumen und hat einen großen Garten

JÜRGEN ROSE

Bühnenbild und Kostüme

Kein anderer Kostüm- und Bühnenbildner war am „Stuttgarter Ballettwunder“ so beteiligt wie Jürgen Rose. Der Erfolg von John Crankos *Romeo und Julia* begründete 1962 nicht nur den Weltruhm der Compagnie, sondern stand auch am Beginn von Roses außerordentlich erfolgreicher Karriere. Geboren in Bernburg (Saale) begann Jürgen Rose direkt nach dem Abitur als Assistent von Franz Mertz an Gustav Rudolf Sellners Landestheater Darmstadt zu arbeiten. Es folgten zwei Jahre an der Kunstakademie und an der Schauspielschule in Berlin. Sein erstes Engagement als Schauspieler und Bühnenbildner erhielt Rose 1959 an den Städtischen Bühnen Ulm, bevor er 1961 für

die Ausstattung von Shakespeares Schauspiel *Wie es euch gefällt* als Gastbühnenbildner ans Staatstheater Stuttgart kam. Dort lernte er Cranko kennen, der ihm nach *Romeo und Julia* die Ausstattung vieler seiner bedeutenden Choreographien anvertraute, u.a. *Onegin* (1965), *Schwanensee* (1963), *Poème de l'extase* (1970), *Initialen R.B.M.E.* (1972) und *Spuren* (1973). Zudem übernahm er die Ausstattung von Crankos Inszenierung der Operette *Die lustige Witwe* (1971). Roses vielseitiges Können schätzten auch andere große Choreographen wie John Neumeier, für den er u.a. *Der Nussknacker* (1974), *Illusionen – wie Schwanensee* (1967), *Dornröschen* (1978), *Romeo und Julia* (1972/74),

Die Kameliendame (1978), *Peer Gynt* (1989) und *A Cinderella Story* (1992) ausstattete. Für Marcia Haydée, nach Crankos Tod 20 Jahre lang Direktorin des Stuttgarter Balletts, schuf Rose 1987 die Ausstattungen ihrer Inszenierung von *Dornröschen*. 2019 gestaltete Rose Bühnenbild und Kostüme der Neuproduktion von Kenneth MacMillans Ballett *Mayerling*; 2022 für Edward Clugs Neuproduktion von *Der Nussknacker* nach E.T.A. Hoffmann beim Stuttgarter Ballett.

Als Bühnen- und Kostümbildner wirkte Jürgen Rose zudem in den Sparten Schauspiel und Oper. Er arbeitete am Hamburger Schauspielhaus, am Berliner Schillertheater und am Münchner Residenztheater mit bedeutenden Regisseuren wie Rudolf Nolte, Hans Lietzau und Peter Stein zusammen. Besonders eng ist sein Name mit den Münchner Kammerspielen verbunden, an denen er von 1961 bis 1971 unter August Everding und ab 1976 unter Dieter Dorn als Bühnen- und Kostümbildner tätig war. An den Opernhäusern in München, Hamburg, Berlin, Wien, Mailand, New York und London sowie bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg gestaltete Rose zahlreiche Ausstattungen.

Ab 1976 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2000 war Rose zudem Professor für Bühnenbild an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Außerdem inszenierte er Operaufführungen, u.a. *La Traviata* (1994) und *Die Zauberflöte* (1996) am Opernhaus Bonn sowie Giuseppe Verdis *Don Carlo* (2000), Leoš Janáčeks *Das schlaue Fuchslein* (2002), Vincenzo Bellinis *Norma* (2006) und Jules Massenets *Werther* (2006) an der Bayerischen Staatsoper. Insgesamt hat er bereits für über 300 Inszenierungen Bühnenbilder und Kostüme gestaltet. Sein Œuvre wurde u.a. 2014 durch eine ausführlich bebilderte Biographie von Sybille Zehle sowie 2015 durch eine Ausstellung im Deutschen Theatermuseum in München anschaulich dargestellt.

GRÜNDER

John Cranko †

BALLETTINTENDANT

Tamas Detrich

GESCHAFTSFÜHRERIN

Annabelle Gausmann

MUSIKDIREKTOR, DIRIGENT

Mikhail Agrest

MUSIKALISCHER LEITER,
DIRIGENT

Wolfgang Heinz

PERSÖNLICHE REFERENTIN
DES BALLETTINTENDANTEN

Fränzi Günther

ASSISTENTIN DER
GESCHAFTSFÜHRERIN

Christine Baumgärtner

ERSTE SOLISTINNEN /
ERSTE SOLISTEN

Rocio Aleman

Elisa Badenes *

Mackenzie Brown

Miriam Kacerova

Anna Osadcenko

Agnes Su

Henrik Erikson

Gabriel Figueredo

David Moore

Martí Paixà

Jason Reilly *

Adhony Soares da Silva

Friedemann Vogel *

SOLISTINNEN / SOLISTEN

Mizuki Amemiya

Diana Ionescu

Daiana Ruiz

Veronika Verterich

Fabio Adorisio

Clemens Fröhlich

Ciro Ernesto Mansilla

Matteo Miccini

HALBSOLISTINNEN /
HALBSOLISTEN

Vittoria Girelli

Fernanda Lopes

Alicia Torronteras

Aiara Iturriz Rico

Aoi Sawano

Irene Yang

Christopher Kunzelmann

Adrian Oldenburger

Eduardo Sartori

Martino Semenzato

Daniele Silingardi

Satchel Tanner

CORPS DE BALLET

Ava Arbuckle

Lily Babbage

María Andrés Betoret

Katharina Buck

Elisabetta Fasoglio

Julliane Franzoi

Priscylla Gallo

Farrah Hirsch

Eva Holland-Nell

Joana Romaneiro Kirn

Florencia Paez

Yana Peneva

Paula Rezende

Ruth Schultz

Joana Senra

Natalie Thornley-Hall

Abigail Willson-Heisel

Noan Alves

Emanuele Babici

Jamie Constance

Riccardo Ferlito

Joaquin Gaubeca

Macéo Gérard

Lassi Hirvonen

Leon Metelsky

Mitchell Millhollin

Dorian Plasse

Anton Tcherny

Vincent Travnicek

ELEVINNEN / ELEVEN

Annabelle McCarthy

Annalee Melton

Alice Pelizza

Isabela Souza

Adrien Hohenberg

James Platts

Carter Smalling

Carlos Strasser

Serhii Zharikov

ERSTE BALLETTMEISTERIN /
ERSTER BALLETTMEISTER

Elizabeth Toohey

Rolando D'Alesio

BALLETTMEISTER

Marc Ribaud

Wolfgang Stollwitzer

CHOREOLOGIN

Birgit Deharde

PRODUKTIONSLEITER UND
BALLETTMEISTER

Krzysztof Nowogrodzki

PROBENDISPONENTIN
UND ASSISTENTIN DES
PRODUKTIONSLEITERS

Meriel Wille

ARTIST IN RESIDENCE

Roman Novitzky

LEITUNG DRAMATURGIE
UND PUBLIKATIONEN

Lucy Van Cleef

PUBLIKATIONEN

Pia Christine Boekhorst

PRESSESPRECHERIN

Jennifer Schurr

KOMMUNIKATION UND
MARKETING

Alexandra Aschenbrenner

SONDERPROJEKTE,
MERCHANDISING

Markus Bözel

MITARBEIT KOMMUNIKATION

Sina Eger

WERKSTUDENTIN
KOMMUNIKATION

Noelle Güttinger

STUDIENLEITERIN,
KORREPETITORIN

Chie Kobayashi

KORREPETITOREN

Alastair Bannerman

Raul Rodriguez Bey

Valery Laenko

PROJEKTLEITUNG NOVERRE:
JUNGE CHOREOGRAPHEN

Sonia Santiago

BALLETTMEISTERIN FÜR
STATISTERIE UND KINDER

Angelika Bulfinsky

LEITUNG STUTTGARTER
BALLETT JUNG+

Nicole Loesaus

CHARAKTER-
DARSTELLERINNEN /
CHARAKTERDARSTELLER

Angelika Bulfinsky

Magdalena Dziejewska

Sonia Santiago

Rolando D'Alesio

INSPIZIENZ

Janis Vollert

Matteo Crockard-Villa

PHYSIOTHERAPIE

Matthias Knop (Leitung)

Raul Ferragud Del Campo

BALLETTSCHUHVERWALTUNG,
KOSTÜMVERWALTUNG
JOHN CRANKO SCHULE

Magdalena Dziejewska

BALLETTVIDEOABTEILUNG

Dora Detrich

FSJ KULTUR

Antonia Miebach

TECHNISCHER DIREKTOR
OPERNHAUS UND ZENTRALE
TECHNISCHE DIENSTE

Arno Laudel

TECHNISCHE LEITUNG OPER /
BALLETT

Michael Zimmermann

BÜHNENOBERSPEKTORIN
BALLETT

Cemile Soyulu

LEITUNG BELEUCHTUNG
BALLETT

Valentin Däumler

BELEUCHTUNGSINSPEKTOR

Clemens Gorzella

LEITUNG TON UND VIDEO

Nikolaos Lazarakopoulos

LEITUNG REQUISITE

Ralph Schaller

DIREKTION
DEKORATIONSWERKSTÄTTEN

Bernhard Leykauf

KOSTÜMDIREKTION

Sabrina Heubischl

PRODUKTIONSLEITUNG
KOSTÜME BALLETT

Diana Eckmann

Nicole Krahl

KOSTÜM ASSISTENTIN
BALLETT

Josephin Kreißl

DIREKTION MASKE

Jörg Müller

EHRENMITGLIEDER

Marcia Haydée

Georgette Tsinguirides

Reid Anderson

Richard Cragun †

* Kammertänzerin/
Kammertänzer

BALLETTINTENDANT



Tamas Detrich

ERSTE SOLISTINNEN /
ERSTE SOLISTEN

Rocio Aleman



Elisa Badenes



Mackenzie Brown



Miriam Kacerova



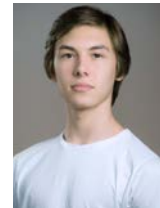
Anna Osadcenko



Agnes Su



Henrik Erikson



Gabriel Figueredo



David Moore



Marti Paixà



Jason Reilly



Adhony Soares da Silva



Friedemann Vogel

SOLISTINNEN /
SOLISTEN

Mizuki Amemiya



Diana Ionescu



Daiana Ruiz



Veronika Verterich



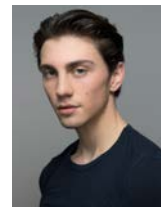
Fabio Adorisio



Clemens Fröhlich

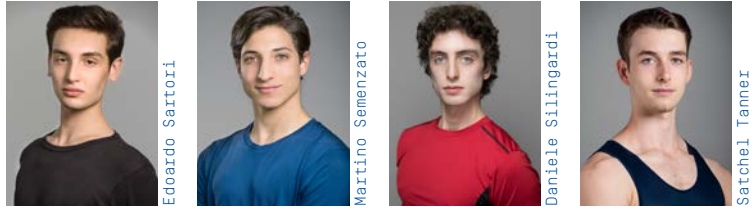


Ciro Ernesto Mansilla

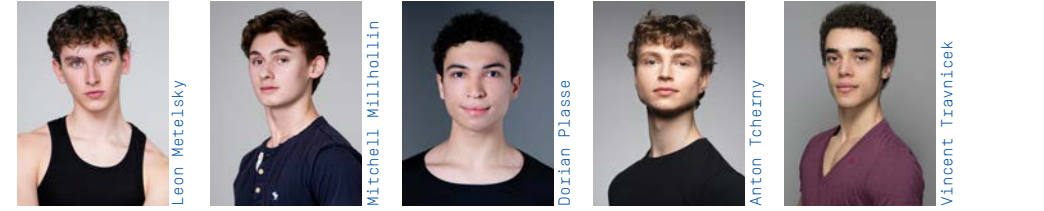
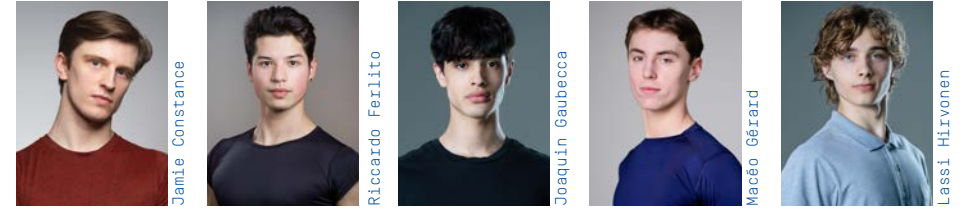
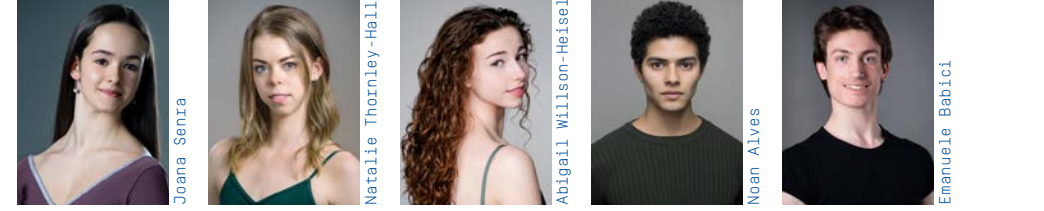
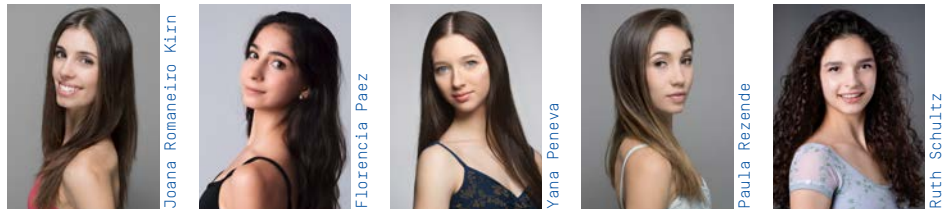
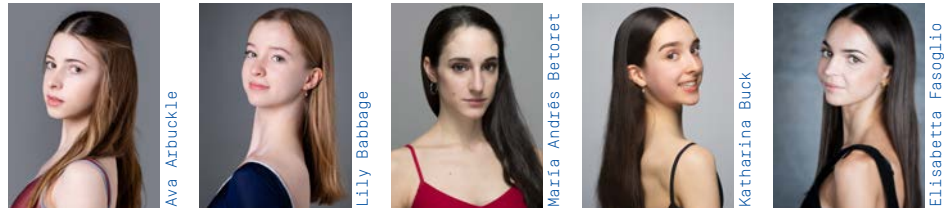


Matteo Miccini

HALBSOLISTINNEN / HALBSOLISTEN



CORPS DE BALLET



ELEVINNEN / ELEVEN



HERAUSGEBER
DAS STUTTGARTER BALLETT

Tamas Detrich, Ballettintendant
Spielzeit 2024/25

REDAKTION

Lucy Van Cleef

REDAKTIONSASSISTENZ

Pia Christine Boekhorst

TEXTNACHWEISE

Gustav Mahlers Biografie ist ein Originalbeitrag von Christopher White für dieses Programmheft. Christopher White leitet den Studiengang Oper an der Royal Academy of Music in London. Von 2016 bis 2023 war er Studienleiter an der Deutschen Oper Berlin. In seiner Doktorarbeit befasste sich White mit der Musik von Gustav Mahler.

Robert Seethaler, *Der letzte Satz* © 2020 Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München, Seite 9/10.
Mit freundlicher Genehmigung von Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG.

„Höhen und Tiefen“ verfasste Lucy Van Cleef für dieses Programmheft. Das Interview mit Marcia Haydée führte Pia Christine Boekhorst im Dezember 2024 ebenso wie Lucy Van Cleef das Interview mit Tamas Detrich für dieses Programmheft.

Das Interview mit John Cranko führte Hartmut Regitz im Mai 1973 für die Stuttgarter Zeitung. Hartmut Regitz ist als Ballett-, Opern- und Musikkritiker für zahlreiche Zeitschriften und Zeitungen im In- und Ausland tätig. Von 1980 bis 1993 war er Redakteur der Stuttgarter Nachrichten, danach vor allem für Ballettanz und Tanz tätig. Zudem hat er zahlreiche Publikationen herausgegeben, u.a. Ballettjahrbücher und Reclams Ballettführer.

John Cranko wird zitiert nach: *Über den Tanz. Gespräche mit Walter Erich Schäfer* © 1974 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, S. 83.

Die Biografien sind Beiträge der Redaktion.

BILDNACHWEISE

Cover Roman Novitzky (Martí Paixà, Elisa Badenes, Friedemann Vogel in *Spuren*)

Historische Fotos Moritz Nähr / Alamy Stock Photo (S. 2), Hannes Kilian (S. 12 oben), Alo Storz (S. 12 unten, 15), Gundel Kilian (S. 28), Leslie Spatt (S. 31), Sabine Feil (S. 44, 47)

Probenfotos Roman Novitzky

Porträts Anthony Crickmay (S. 20), Stephan Pick © Zeitsprung Pictures (S. 24), Marcel Imsand – Musée de l'Élysée, Lausanne (S. 38), Anoush Abrar (S. 41), Hannes Kilian (S. 52), Roman Novitzky (S. 54)

Compagnieporträts Carlos Quezada, Roman Novitzky

GESTALTUNG

Discodoener, Stuttgart

DRUCK

Offizin Scheufele, Stuttgart



www.stuttgarter-ballett.de

Hauptsponsor des Stuttgarter Balletts:

PORSCHE

DIE STAATSTHEATER STUTTGART
Marc-Oliver Hendriks,
Geschäftsführender Intendant

