



WIENER STAATSBALLET

BALANCHINE | LIANG | PROIETTO

George Balanchine – Georges Bizet

SYMPHONIE IN C

Edwaard Liang – Ezio Bosso

MURMURATION

Daniel Proietto – Mikael Karlsson, Frédéric Chopin

BLANC

(Uraufführung)



Über die heutige Vorstellung	4
SYMPHONIE IN C	7
<i>Symphonie in C</i>	8
George Balanchine Biographie	10
Balanchines-Ballete an der Wiener Staatsoper	11
Georges Bizet Biographie	14
Ben Huys Biographie	16
„Jungbrunnen“ Balanchine	19
MURMURATION	31
<i>Murmuration</i>	32
Edwaard Liang Biographie	34
Kommentare des Choregraphen zu seinem Werk	37
Ezio Bosso Biographie	38
Laura Lynch, Lisa J. Pinkham Biographien	40
<i>Murmuration</i> – ein Ballett der Lüfte	42
BLANC	53
<i>Blanc</i> (Uraufführung)	54
Daniel Proietto Biographie	56
Mikael Karlsson Biographie	58
Frédéric Chopin Biographie	60
Alan Lucien Øyen, Leiko Fuseya, Stine Sjøgren, Martin Flack Biographien	62
Text zu Blanc Alan Lucien Øyen	66
Kommentare des Choregraphen zu seinem Werk	72
Michail Fokin und <i>Les Sylphides</i>	82
Fremdsprachige Einführungen	87
Impressum	94

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOOPER



ÜBER DIE HEUTIGE VORSTELLUNG

Der Traum vom Fliegen – ob in den Flugmaschinen des Barocktheaters, den Schwänen und dem Feuervogel, der schwerelosen Leichtigkeit des Seins der Wilis oder der Sylphiden, den legendären „Vogelschwingen“ Alvin Aileys – liegt dem Tanz mit zu Grunde.

Speziell das klassische Ballett strebt nach oben, sucht in der gestreckten Silhouette die Berührung des Himmels und in der Verwendung des Spitzenschuhs die Minimierung des Bodenkontakts: Es schwebt und pflegt mit dem so genannten Ballon – der Fähigkeit im Sprung Haltungen einzunehmen, die vom Boden geläufig sind, um somit eine besondere „Leichtigkeit“ und „Mühelosigkeit“ im Sprung zu suggerieren – das Verharren in der Schwerelosigkeit.

Noch ganz in romantischer Tradition und ungeachtet der historischen Bedeutung des Werks für die Entstehung der Moderne trugen die Tänzerinnen in Fokins 1908 uraufgeführtem *Les Sylphides* Flügelchen am Rücken – *Blanc*, ein Auftragswerk für das Wiener Staatsballett von Daniel Proietto, nimmt von diesem Meilenstein der Ballettgeschichte seinen Ausgang.

Ganz konkreten Flugbewegungen widmet sich Edwaard Liang in *Murmuration* – der Begriff bezeichnet das sich Trennen und Durchmischen einzelner Vogelschwärme bzw. Schwarmteile, insbesondere der Stare.

Balanchine schließlich, das Genie des Tanzes, folgte dem stürmischen Flug seiner Gedanken: *Le Palais de Cristal* – so der originale Titel der *Symphonie in C* – entstand 1947 für das Pariser Opernballett in nur zwei Wochen, nachdem ihn Igor Strawinski auf die Partitur aufmerksam gemacht hatte. In Anbetracht von Balanchines gewaltigem, über 445 Werke umfassenden Œuvre könnte man sich auch an ein Wort Martin Luthers erinnern fühlen: „[...] der Mensch ist zum Arbeiten geboren wie der Vogel zum Fliegen.“

George Balanchine – Georges Bizet

SYMPHONIE IN C



SYMPHONIE IN C

Choreographie

George Balanchine

Musik

Georges Bizet

Symphonie in C

Uraufführung unter dem Titel *Le Palais de Cristal*

28. Juli 1947, Ballet de l'Opéra de Paris, Paris

Erstaufführung unter dem Titel *Symphony in C*

22. März 1948, Ballet Society, City Center of Music and Drama, New York

Österreichische Erstaufführung unter dem Titel *Le Palais de Cristal*

8. März 1952, Gastspiel des Ballet de l'Opéra de Paris, Wiener Volksoper

Erstaufführung an der Wiener Staatsoper unter dem Titel *Symphonie in C*

8. September 1956, Gastspiel des New York City Ballet

Erstaufführung durch das Wiener Staatsopernballett

unter dem Titel *Palais de Cristal*

8. November 1972, Wiener Staatsoper

Wiederaufnahme an der Wiener Staatsoper unter dem Titel *Symphonie in C*

29. Oktober 1976

Übernahme an der Wiener Volksoper

19. Juni 1977

Wiederaufnahme an der Wiener Staatsoper

6. Oktober 1983



Premiere der Neueinstudierung für das Wiener Staatsballett

1. November 2016, Wiener Staatsoper

Einstudierung: Ben Huys

(Anmerkung: Zwischen dem 11. November 1958 und dem 30. Dezember 1962 tanzte das Wiener Staatsopernballett *Symphonie in C* in der Choreographie von Dimitrije Parlić.)

Zum Inhalt

„Ein Ballett, worin die Musik direkt in ein klassisches Vokabular umgesetzt wird, in dem Musik durch die Choreographie sozusagen sichtbar gemacht wird, ist Bizets *Symphonie in C*, das Balanchine am 28. Juli 1947 für die Kompanie der Pariser Opéra herausbrachte. Der prächtigen Ausstattung Léonor Finis wegen nannte man das Ballett allerdings *Le Palais de Cristal*. Wie schon bei der amerikanischen Erstaufführung des *Apollon Musagète* (1937) hatte sich Balanchine entschlossen, Dekoration, Kostüme und Titel zu vereinfachen. Das nunmehr *Apollo* genannte Werk wird seit damals in einfacherer Ausstattung getanzt. Ähnlich ging Balanchine auch bei *Le Palais de Cristal* vor. Seit der von der Kompanie der Ballet Society getanzten New Yorker Premiere am 22. März 1948 wird das in *Symphonie in C* umgetaufte Ballett ohne Dekoration getanzt.“

Aus der Programminformation der Wiener Staatsoper zur Wiederaufnahme der *Symphonie in C* in der Saison 1983/1984, Text: Lothar Knessl



George Balanchine

GEORGE BALANCHINE | *Choreographie*

- 1904** Am 9. (22.) Jänner in St. Petersburg geboren.
- 1913** Beginn des Balletstudiums an der Kaiserlichen Theater Schule in St. Petersburg (beziehungsweise Petrograder Staatliche Theater Schule).
- 1915** Als Student Tänzerdebüt in Petipas *Dornröschen* am Mariinski-Theater.
- 1920** Erste Choreographie für eine Schulaufführung: *La Nuit*.
- 1921** Engagement als Tänzer am Staatlichen Akademischen Theater für Oper und Ballett (ehemaliges Mariinski-Theater).
- 1922** Mitbegründer, Tänzer und Choreograph des Jungen Balletts in Petrograd.
- 1924** Geht mit einem russischen Ensemble nach Deutschland. Wird Tänzer, Choreograph und (ab 1926) Ballettmeister in Diaghilews Ballets Russes.
- 1925** Erste Choreographie für die Ballets Russes: *Le Chant du Rossignol*.
- 1932** Ballettmeister und Choreograph der Ballets Russes de Monte-Carlo.
- 1933** Gründet gemeinsam mit Boris Kochno in Paris Les Ballets 1933.



- 1934** Nach seiner Übersiedlung in die USA, gemeinsam mit Lincoln Kirstein Gründung der School of American Ballet. Als sein erstes Ballett in den USA entsteht *Serenade*.
- 1935** Chefchoreograph des American Ballet (eine Position, die er bis 1938 innehat).
- 1941** Gründet mit Kirstein das American Ballet Caravan.
- 1944** Choreograph des (amerikanischen) Ballet Russe de Monte Carlo.
- 1946** Mitbegründer und Chefchoreograph der Ballet Society.
- 1948** Wird Ballettmeister und Chefchoreograph des New York City Ballet.
- 1949** Choreographiert als erstes Werk für das New York City Ballet *Firebird*.
- 1982** Sein letztes Ballett, *Variations for Orchestra*, trägt die Opuszahl 425.
- 1983** Balanchine stirbt am 30. April in New York.

Auszeichnungen (Auswahl): Dance Magazine Award (1964), Handel Medallion of the City of New York (1970), Ordre de la Légion d'Honneur (1975), Knight of Dannebrog (1978), National Gold Medal Award of National Society of Arts and Letters (1980), Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst (1981), Presidential Medal of Freedom (1983).



BALANCHINE-BALLETTE AN DER WIENER STAATSOPER

Erstaufführungen durch das Ballettensemble des Hauses

- 1958 *Pas de trois aus „Paquita“* (Ludwig Minkus)
- 1964 *Die vier Temperamente* (Paul Hindemith)
- 1966 *Serenade* (Peter Iljitsch Tschaikowski)
- 1967 *Apollo* (Igor Strawinski)
- 1969 *Divertimento (KV 287)* (Wolfgang Amadeus Mozart)
- 1972 *Palais de Cristal (Symphonie in C)* (Georges Bizet)
- 1976 *Duo Concertante* (Igor Strawinski)*
- 1977 *Liebeslieder Walzer* (Johannes Brahms)
- 1978 *La Valse* (Maurice Ravel)
- 1991 *Sylvia: Pas de deux* (Léo Delibes)*
- 1996 *Tschaikowski-Pas de deux* (Peter Iljitsch Tschaikowski)
- 1998 *Thema und Variationen* (Peter Iljitsch Tschaikowski)
- 1999 *Sonatine* (Maurice Ravel)*
- 2010 *Rubies* (Igor Strawinski)
- 2011 *Stravinsky Violin Concerto* (Igor Strawinski)
- 2014 *Allegro Brillante* (Peter Iljitsch Tschaikowski)
- 2016 *Tarantella* (Louis Moreau Gottschalk)

* getanzt von Gastsolisten



Georges Bizet

GEORGES BIZET | *Biografie*

Der 1838 in Paris geborene Sohn einer Pianistin (sie war die Schwester des berühmten Bewegungspädagogen François Delsarte) und eines Gesangslehrers besuchte schon als Kind das Pariser Conservatoire. Zu seinen Lehrern zählten Charles Gounod und Fromental Halévy. Mit 17 Jahren komponierte er die Symphonie in C-Dur, die sich einen festen Platz im Konzertrepertoire eroberte. 1857 wurde Bizet mit dem Rompreis ausgezeichnet. Während seines dreijährigen Aufenthalts in Rom kam er in Kontakt mit der italienischen Oper und eignete sich die kompositionstechnischen Voraussetzungen für seine späteren Bühnenwerke an. 1863 wurde im Pariser Théâtre-Lyrique seine Oper *Les Pêcheurs de perles* uraufgeführt, 1867 ebendort *La Jolie fille de Perth*. 1872 brachte er an der Opéra-Comique den Einakter *Djamileh* heraus. Im selben Jahr entstand die Schauspielmusik *L'Arlésienne* zu dem gleichnamigen Stück von Alphonse Daudet. Bizets früher Tod – drei Monate nach der Uraufführung seiner Oper *Carmen* an der Opéra-Comique – ließ ihn den weltweiten Ruhm, den dieses Werk erlangen sollte, nicht mehr erleben. Bizet starb 1875 in Bougival bei Paris.

Wiewohl Bizet, sieht man von Tänzen in seinen Opern ab, keine spezifische Ballettmusik geschrieben hat, wurden seine Kompositionen oftmals Basis für Ballette. Neben *L'Arlésienne* sind vor allem zu nennen die zahlreichen Arrangements der Musik zu *Carmen* – zu den bekanntesten *Carmen*-Balletten zählt jenes von Roland Petit aus dem Jahr 1949 – und die Symphonie in C-Dur, die von George Balanchine für sein 1947 für das Ballett der Pariser Oper geschaffenes *Palais de Cristal* verwendet wurde. Aber auch die Klavierkomposition *Jeux d'enfants* wurde wiederholt von Choreographen herangezogen (erstmalig 1932 von Léonide Massine, 1974 auch von Roland Petit). Bizets Symphonie *Roma* diente 1955 George Balanchine als Grundlage für ein Ballett.



Ben Huys bei den Proben
mit dem Wiener Staatsballett

BEN HUYS | *Einstudierung*

Ben Huys wurde in Gent (Belgien) geboren und absolvierte seine Ausbildung an der Ballettschule Antwerpen und ab 1985, unterstützt durch den Gewinn eines „scholarship award“ des Prix de Lausanne vom selben Jahr an der School of American Ballet. 1986 schloss er sich dem New York City Ballet an, wo er zum Solisten avancierte und vor allem in Balletten von George Balanchine, Jerome Robbins und Peter Martins tanzte. 1996 führte sein Weg zum Ballett Zürich. Speziell ab 1998 trat er auch als Gastsolist mit einer Vielzahl an Kompanien auf, darunter das Ballet du Grand Théâtre de Genève, Asami Maki Ballet, Tokyo Star Dancers Ballet und das Suzanne Farrell Ballet. Zudem gründete er mit den Stars of American Ballet eine eigene u.a. aus Solistinnen und Solisten des New York City Ballet, American Ballet Theatre, San Francisco Ballet, Dance Theatre of Harlem und National Ballet of Canada bestehende Truppe.

Für den George Balanchine Trust und den Jerome Robbins Rights Trust ist er als Einstudierer tätig, darüberhinaus war er als Traingsleiter bzw. unterrichtend für zahlreiche Institutionen tätig, darunter die Ballettschule für das Opernhaus Zürich, das Ballet Arizona, Universal Ballet, Guangzhou Ballet, Shanghai Ballet, Miami City Ballet, Star Dancers Ballet Japan und das Korean National Ballet. Zuletzt studierte er für das Wiener Staatsballett *The Four Seasons* von Jerome Robbins ein.



Liudmila Konvalova
und Vladimir Shishov
bei den Proben

„JUNGBRUNNEN“ BALANCHINE

„Watching it is a rejuvenating experience“, schrieb Nancy Goldner in ihrem 2011 erschienenen Buch *More Balanchine Variations* über die *Symphonie in C*. Die Publikation feiert das Werk Balanchines als einen Höhepunkt seines Schaffens und streicht dabei die für Balanchine – der lebenslang aus tiefer künstlerischer Überzeugung einem seiner bekanntesten Leitsprüche „dance is music made visible“ folgte – so typische, unauflösliche Verbindung zwischen der Partitur Bizets und dem choreographischen Konzept des Meisters heraus. Jeder der einzelnen vier Sätze der Symphonie wird dabei in charakteristischer Weise jeweils einer Ballerina, einem Premier Danseur und dem Corps de ballet zugeordnet und das hoch intellektuelle Spiel zwischen Musik und Tanz setzt sich auf verschiedensten Ebenen fort.

Besonders eindrucksvoll und geradezu „multimedial“ dürfte dieser Ansatz bei der Pariser Uraufführung zu erfahren gewesen sein, anlässlich derer Léonor Fini die Kostüme gestaltet hatte. Jeder der vier Sätze erstrahlte, wie Nancy Reynolds in ihrem mit einem Vorwort von Lincoln Kirstein 1977 veröffentlichten Kompendium *Repertory in Review, 40 Years of the New York City Ballet* unterstreicht, dabei in unterschiedlicher Farbe und beim Finale mit 52 Ausführenden, sah sich die Bühne sogar in einzelne Farbsektionen unterteilt. Für die spätere New Yorker Fassung sollte Balanchine dagegen auf Kostüme von Karinska zurückgreifen, womit ein strikter „Dresscode“ (Damen weiß, Herren schwarz) Einzug in die *Symphonie in C* hielt.

Die Besetzungsstärke des Werkes war dabei, wie Reynolds dankenswerterweise für die Nachwelt festhielt, im Zuge der Aufführungsgeschichte durchaus variabel und sah sich darin auch von den jeweiligen ökonomischen Umständen der ausführenden Kompanien bestimmt: So musste Balanchine, nachdem er das Werk nach dessen Pariser Uraufführung in das New Yorker Repertoire übernommen hatte, fünfzehn Jahre warten, ehe er es wieder in personeller Hinsicht vergleichbarer Opulenz auf die Bühne bringen konnte. Im Zuschnitt auf die Pariser Oper war und ist die *Symphonie in C* zugleich ein Werk für großes Ensemble, und von dieser Eigenschaft profitierte das Werk auch, als



es auf die Bühne des New Yorker State Theater (heute auch als David H. Koch Theater bekannt) übersiedelte, ein Theater, das bei seiner Errichtung auch durch Wünsche Balanchines geprägt wurde, wobei vor allem auf die Vermeidung von Sichteinschränkungen im Zuschauerhaus Wert gelegt wurde.

Das personell massiv besetzte Finale der *Symphonie in C* bildet nicht nur ein Juwel der Ballettliteratur, Nancy Goldner sieht es sogar als das Finale der Finale Balanchines: „Balanchine was a master of the finale, and the finale of the *Symphonie in C* was his masterpiece.“ Sie unterstreicht auch die besondere Fähigkeit Balanchines, mit souveräner Handschrift wirkungsvolle Kontraste zu schaffen: 36 Damen des Ensembles bilden mit einfachen Bein- und Armbewegungen einen Hintergrund, während die vier Ersten Solistinnen im Zentrum des Geschehens mit höchster technischer Virtuosität pirouettieren – die bewusste Reduktion einerseits akzentuiert dabei die Leistung des Herauszustellenden andererseits. Die Wortwahl Goldners „pirouette madly“ beschreibt den Ausbruch fast übermenschlicher Tanzlust, die diesem Moment innewohnt, treffend und diese überbordende Kraft der choreographischen Inspiration Balanchines – das Werk entstand in nur zwei Wochen und lässt damit auf ein fast „rauschhaftes“ Kreieren des Choreographen schließen – trägt unterstützt vom Charakter der Musik Bizets ihr Übriges zum jugendlichen Gesamteindruck des Werkes bei.

Das Ballett beinhaltet nicht nur damit neoklassizistisch funkelnde Glanzmomente des Damenrepertoires, getreu einem anderen Leitsatz Balanchines: „Ballet is woman.“ Für die Balanchine-Kennerin Goldner ist nicht nur das Finale „iconic“, sie verortet auch in der „adagio ballerina“ der *Symphonie in C* die „perhaps most prized role in the Balanchine repertory“, um die Partie an eine Seite mit der Odette aus *Schwanensee* zu stellen: „To contemporary dancers she is what Odette used to signify to ballerinas of earlier generations. This Bizet Ballerina is imperturbable.“

Wie aber schätzte Balanchine die *Symphonie in C* selbst ein?

Mit *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* (der Kommentar bezieht sich auf die Revised and Enlarged Edition by George Balanchine and



Francis Mason in der 1977 gedruckten Auflage) hinterließ das choreographische Ausnahmegenie einen verlässlichen und stimmungsvoll zu lesenden Führer durch große Teile des eigenen Werks, wobei die Lektüre damit zugleich einen faszinierenden Einblick in die Selbsteinschätzung des vielleicht größten Choreographen des 20. Jahrhunderts ermöglicht, der unter Aufbietung einer bis ins Alter reichenden, enormen Schaffenskraft, ein kaum überblickbares Gesamtwerk schuf:

445 Opus-Nummern umfasst das „Balanchine-Verzeichnis“, das auch in elektronischer Form online verfügbar ist (Balanchine Catalogue © 1983, The Eakins Press Foundation. Revised and updated electronic edition © 2007, The George Balanchine Foundation, Inc.) und einen genaueren Blick aller Ballettbegeisterten lohnt. Dabei wurden in der 1983 veröffentlichten Publikation *Choreography by George Balanchine* zunächst 425 Werke präsentiert. In den darauffolgenden Jahren wurden 20 weitere Werke aufgefunden, die mit dezimaler Schreibweise (z. B. Werknummer 8.1) in den Katalog aufgenommen wurden, um die ursprüngliche Reihung nicht obsolet zu machen. Dezidierte Ballette stehen dort neben Choreographien für Opern, Operetten und Musicals. Einige Werke – darunter auch die *Symphonie in C*, die sowohl unter ihrem originalen Titel *Le Palais de Cristal* als Werknummer 240 wie auch in der überarbeiteten Version unter dem neuen Titel als Werknummer 244 gelistet ist – finden sich als charakteristische Eigenheit dieses Werkkataloges mehrfach.

War Balanchine damit an Opus-Nummern gemessen der produktivste Choreograph überhaupt?

Eine Beantwortung der Frage sieht sich einer Vielfalt statistischer Hindernisse gegenüber, doch gelingt es mit Vorsicht, ein Spitzenfeld der Meistschaffenden herauszuarbeiten: **George Balanchine** (1904 bis 1983, 61 Schaffensjahre: 445 Werke) gefolgt von **Maurice Béjart** (1927 bis 2007, 56 Schaffensjahre: ca. 296 Werke) und **Mary Wigman** (1896 bis 1973, 47 Schaffensjahre: ca. 284 Werke) bilden die Elite, danach reihen sich ex aequo **August Bournonville** (1805 bis 1879, 48 Schaffensjahre: ca. 210 Werke) und **Marius Petipa** (1818 bis 1919, 65

Schaffensjahre: über 200 Werke), **Rudolf von Laban** (1879 bis 1958, 37 Schaffensjahre: ca. 200 Werke), **Martha Graham** (1894 bis 1991, 64 Schaffensjahre: ca. 191 Werke), **Merce Cunningham** (1919 bis 2009, 67 Schaffensjahre: ca. 183 Werke), **Roland Petit** (1924 bis 2011, 69 Schaffensjahre: ca. 176 Werke) und **Frederick Ashton** (1904 bis 1988, 62 Schaffensjahre: ca. 164 Werke) ein. Deutlich über 100 Werke haben auch **Michail Fokin** (1880 bis 1942, 37 Schaffensjahre; ca. 135 Werke), **Bronislawa Nijinska** (1891 bis 1972, 37 Schaffensjahre: ca. 133 Werke) und **Léonide Massine** (1895 bis 1979, 45 Schaffensjahre: ca. 123 Werke) hinterlassen, womit eine repräsentative Auswahl gegeben sei, die zudem nur abgeschlossene Biographien umfasst. Solche Überlegungen sollten nicht ohne Hinweis auf das andere Ende des quantitativen Spektrums bleiben: Vaslav Nijinsky (1889 bis 1950) hinterließ im Gegensatz zu allen bisher Genannten mit „nur“ vier Werken einen sehr überschaubaren Werkkatalog, es gelang ihm damit aber doch, essentielle Beiträge zu leisten.

Über 400 eigene Werke zur Zeit der Drucklegung der entsprechenden Ausgabe von *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* im Jahr 1977 lagen vor – 83 davon schafften es in Balanchines Auswahl der *Great Ballets*. Dies spricht ebenso von Selbstbewusstsein wie vitaler Selbstkritik. Die Auswahl erscheint dabei auch aus heutiger Sicht stimmig, denn die Aufführungsgeschichte hat der damaligen Einschätzung Recht gegeben und so bilden die im Buch präsenten Werke nach wie vor den Kern des auf internationalen Bühnen gezeigten Balanchine-Repertoires. Oder hat Balanchines Buch die Meinung der Nachwelt in ihrer Auswahl möglicherweise beeinflusst?

Im Falle der *Symphonie in C* wäre es leicht denkbar, denn wer darin die detailreiche Beschreibung der Choreographie liest, dem tönt, springt und flirtet das Werk in schillerndsten Farben entgegen.

Werkbeschreibung als pure Poesie – ist die über Balanchine erschienene Fachliteratur auch reich an wertvollsten Beiträgen, so bleibt das ewig frische Genie als Botschafter des eigenen Werkes doch unersetzbar.



Ketevan Papava bei den Proben



Masayu Kimoto bei den Proben



Nina Tonoli und Denys Cherevycho bei den Proben



Nina Poláková und Roman Lazik bei den Proben



Liudmila Konvalova und
Vladimir Shishov bei den Proben



Alice Firenze und
Robert Gabdullin bei den Proben



Edwaard Liang – Ezio Bosso

MURMURATION



MURMURATION

Choreographie

Edwaard Liang

Musik

Ezio Bosso

Violinkonzert Nr. 1, *Esoconcerto* in a- und g-Moll, op. 167

Kostüme

Edwaard Liang und Laura Lynch

Licht

Lisa J. Pinkham

Uraufführung

7. März 2013, Houston Ballet, Wortham Theater Center

Erstaufführung an der Wiener Staatsoper

1. November 2016

Einstudierung: Susan Dromisky



Zum Inhalt

„Inspired by the Flight Patterns of Starling Birds“ überschreibt Edwaard Liang sein 2013 kreiertes Werk, welches als herausragende Eigenschaften seiner choreographischen Handschrift nahtlos fließende Bewegungen von acht Paaren und einem Tänzer vor dem Hintergrund großer emotional durchdrungener Spiritualität präsentiert.

Liangs Inspiration ging dabei aus der Faszination für das Phänomen der Vogelwelt hervor, wobei sich die in *Murmuration* etablierten choreographischen Konzepte nach den eigenen Worten des Choreographen insbesondere an den „beautiful shapes and patterns in the sky“ entzündeten und so spontane Richtungswechsel, lebhaft-verzahnte Bewegungsmuster und kreisartige Elemente beinhalten, die vorallem zum Ende hin auf Basis eines Kanons durchgestaltet sind.

Der Begriff des Kanons begegnet sowohl in der Musik als auch im Tanz, in beiden meint er Gestaltung durch imitative Verarbeitung eines klar exponierten Motives bzw. Themas. Sind Kanonformen im Bereich der Musik v.a. ein zeitliches Phänomen, so kennt die Choreographie Kanonformen in der Zeit und im Raum. In beiden Kunstrichtungen ist die Erstellung eines Kanons zugleich maßgeblich an die Niederschrift desselben und den damit sich eröffnenden konzeptionellen Möglichkeiten gebunden. Eine der bedeutendsten Publikationen zur Kanontheorie des Tanzes liegt bislang mit: Ann Hutchinson Guest, Robert van Haarst: *Canon Forms, Advanced Laban Notation edited by Ann Hutchinson Guest, Issue 1*, Dance Books, London 2011 (Neuaufgabe der Originalausgabe von 1991) vor.



Edwaard Liang

EDWAARD LIANG | *Choreographie*

Edwaard Liang wurde in Taipei (Taiwan) geboren und wuchs in Marin County (Kalifornien) auf, wo er beim Marin Ballet im Alter von fünf Jahren seine Tanzausbildung begann. 1989 trat er in die School of American Ballet ein. Im Frühjahr 1993 schloss er sich dem New York City Ballet an und gewann im selben Jahr Medaillen beim Prix de Lausanne und Mae L. Wien Award. 1998 avancierte er zum Solotänzer. 2001 schloss er sich in einer Hauptrolle dem mit einem Tony Award prämierten Broadway Ensemble von *Fosse* an. Im Jahr 2002 lud Jiří Kylián ihn ein, Mitglied des gefeierten Nederlands Dans Theater 1 zu werden, ein Schritt, durch den er seine Leidenschaft und Liebe für die Choreographie entdeckte. Nach seiner Rückkehr aus Holland war er von 2004 bis 2007 wiederum beim New York City Ballet tänzerisch tätig.

Seine choreographische Karriere begann beim Workshop des Nederlands Dans Theater 1. Sein Stück *Flight of Angels* gelangte seitdem durch verschiedene Kompanien weltweit zur Aufführung. 2004 wurde er vom renommierten New York Choreographic Institute zur Teilnahme eingeladen; im selben Jahr wurde *Distant Cries*, getanzt von Peter Boal und Wendy Whelan (beide Erste Solisten des New York City Ballet), uraufgeführt, welches von der *New York Times* enthusiastisch gefeiert im Joyce Theater, beim New York City Ballet und im City Center gezeigt wurde.

Seitdem er sich als freischaffender Choreograph etabliert hat, bringen zahlreiche namhafte Kompanien rund um den Globus seine Werke zur Aufführung, worunter sich in letzter Zeit vor allem folgende finden: Mariinski Ballett, Bolshoi Ballett, Hamburg Ballett John Neumeier, Dortmund Ballett, Shanghai Ballet, National Theater Beijing, Singapore Dance Theatre, New York City Ballet, San Francisco Ballet, Houston Ballet, Pacific Northwest Ballet, Kansas City Ballet, Tulsa Ballet, Washington Ballet und Hubbard Street Dance Chicago.

Im Jahr 2006 wurde Edwaard Liang vom *Dance Magazine* unter den „TOP 25 to Watch“ im Bereich Choreographie gelistet. 2006 gewann er den National Choreographic Competition und wurde zur National Choreographers Initia-



tive 2007 eingeladen. Darüber hinaus erhielt er den Prince Prize Grant for Choreography und den Choo San Goh Award for Choreography. 2008 und 2010 wurde er für die Goldene Maske (in den Kategorien „Beste Produktion“ bzw. „Bester Choreograph“) nominiert.

Im Buch *New York City Ballet Workout* wie dem dazugehörigen Video sowie im Fotobuch *Glory* von Richard Corman wurde Edwaard Liang besonders gewürdigt. Seine Fernsehauftritte beinhalten die in den USA landesweit im Rahmen von *PBS Great Performances* ausgestrahlte Übertragung von *Dance in America: From Broadway: Fosse*, die auch als DVD erschien.

Seit 2013 ist Edwaard Liang künstlerischer Leiter des BalletMet (Columbus, Ohio) und arbeitet aktuell an zahlreichen künstlerischen Projekten. Bei der *Nurejew Gala 2016* war an der Wiener Staatsoper der Pas de deux *Distant Cries* von Edwaard Liang zu sehen.



EDWAARD LIANG: MURMURATION.

Kommentare des Choreographen zu seinem Werk.

Die Entstehungsgeschichte von *Murmuration* begann damit, dass mir Maestro Ezio Bosso vor vielen Jahren sein Violinkonzert schickte. Ich habe mich sofort in das Stück verliebt, aber es dauerte noch einige Jahre, bis die Rahmenbedingungen für die Kreation dieses Balletts – Tänzer, Location und auch meine innere Einstellung – stimmten. 2012 schließlich war es so weit, und ich choreographierte *Murmuration* für das Houston Ballet. Als ich zum ersten Mal die unwiderstehliche Macht der Tonsprache dieses Stücks erlebte, war ich sofort von der Wucht, Tiefe und nuancenreichen Vielfalt dieser Komposition fasziniert, die ungeahnte Gefühle in mir weckte. Vor langer Zeit schickte mir ein Freund eine Videoaufzeichnung von einer *Murmuration* – ein Naturphänomen, bei dem Schwärme von Staren in der Dämmerung in beeindruckenden Formationen fliegen, die sie wie ein einziger großer Organismus erscheinen lassen. Ich dachte mir, dass dieser „Tanz der Stare“ perfekt zu Ezio Bossos epischem Werk passen würde. Ich konnte die wirbelnden Muster sehen, die mit ihrer Dynamik die Musik lebendig werden ließen. Als nächster Schritt stellte ich mir die Frage: Welche Emotionen weckt dieses Phänomen in mir? Welche Gefühle löst es in mir als Künstler und Choreograph aus? Für mich ist wichtig, dass mein künstlerisches Schaffen von Intentionalität geprägt ist, dass eine Geschichte hinter meinen Werken steht. Das gilt auch für abstrakte Ballette. Ich verstehe mich als Geschichtenerzähler. *Murmuration* erweckt in mir das Gefühl, dass die Welt endlos ist. Meine Verbindung zur Natur wird vertieft und verinnerlicht, ich entdecke meine eigene Spiritualität neu. Also habe ich mir eine Geschichte ausgedacht, bei der sich die Protagonisten an einem magischen, energiegeladenen Ort – genannt Bühne – versammeln, um ihr Bewusstsein für einander und die Natur zu erleben, vor allem aber die Nähe zu Gott zu suchen.



Ezio Bosso

EZIO BOSSO | *Musik*

Ezio Bosso wurde in Turin geboren und – nach erstem Klavierunterricht durch eine enge Verwandte – in Wien u.a. bei Streicher, Österreicher und Schölckner ausgebildet. Als Komponist, Pianist und Dirigent bzw. Mitglied von Kammermusikensembles trat er unter anderem in der Royal Festival Hall, im Southbank Centre London, Sydney Opera House, Palacio de las Bellas Artes in Mexico City, Teatro Colón in Buenos Aires, in der Carnegie Hall, im Teatro Regio in Turin, in der Houston Symphony und im Auditorium Parco della Musica in Rom auf. Gegenwärtig lebt er in Turin, Bologna und London, wo er das Ensemble „The London Strings“ leitet. Durch Vermittlung von Gidon Kremer lernte er 2013 den Cellisten Mario Brunello kennen, mit dem ihn seitdem eine enge Zusammenarbeit verbindet. Seit 2014 besteht zudem eine Kooperation mit dem Geiger Sergey Krylov, den er anlässlich seines Debüts mit der *Fantasy for Violin and Orchestra* beim London Symphony Orchestra kennenlernte.

Zu seinen Preisen zählen der Green Room Award in Australien, welchen er 2011 für *We Unfold*, eine Arbeit für Raphael Bonachela und die Sydney Dance Company, erhielt und der FICE Award 2007 für die Filmmusik zu *Il dolce e l'amaro*. 2003 schrieb er für den Regisseur Gabriele Salvatores die Filmmusik zu *I'm not scared*. Seine Filmographie umfasst zahlreiche weitere Einträge. Neben Filmmusik hat sich Bosso kompositorisch v.a. auf Musik für Streichinstrumente fokussiert, sein umfangreiches Werkverzeichnis listet bislang zudem 4 Sinfonien, 4 Opern und 14 Werke für Tanz, die v.a. für Raphael Bonachela und Christopher Wheeldon entstanden. 2015 schrieb er ein Auftragswerk für die Universität Bologna für Chor und Orchester.

An Konzertwerken für Violine und Orchester sind das Violin Concerto Nr. 1 *Esoconcerto* (welches er an Edwaard Liang sandte, der sich davon begeistert zeigte und es zur musikalischen Grundlage von *Murmuration* machte), das Violin Concerto Nr. 2, das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello sowie die Fantasie für Violine und Orchester zu nennen.

LAURA LYNCH | *Kostüme*



Im Anschluss an das Studium der Theaterwissenschaften an der Sam Houston State University (Huntsville, Texas) arbeitete Laura Lynch freischaffend an verschiedenen Theatern in Texas, 1989 ließ sie sich in Houston nieder, um sich dort ihrer künstlerischen Karriere zu widmen. In der Folge arbeitete sie dort beim Actor's Workshop, dem Skyline Theatre, dem Alley Theatre, dem Houston Ballet und der Houston Grand Opera. 1998 schloß sie sich als Organisatorin der Kostümabteilung ganz dem Houston Ballet an und ist seit 2007 Leiterin selbiger. Sie ist ehrenamtlich in der Jugendarbeit tätig, wobei sie die Produktionsleitung und Ausstattung von Musicals in der Region Houston betreut.

LISA J. PINKHAM | *Licht*

Das Werkverzeichnis von Lisa Pinkhams mehr als 3 Jahrzehnte umspannender Karriere umfasst über zweihundert Ballette, Opern und Theaterstücke, die sich u.a. im Repertoire des American Ballet Theatre, Boston Ballet, Houston Ballet, Joffrey Ballet, Pacific Northwest Ballet, Dance Theatre of Harlem, San Francisco Ballet, Ballet West, Birmingham Royal Ballet, Norwegian National Ballet, Hong Kong Ballet, Singapore Dance Theatre und Staatsballett Berlin befinden. Eine besonders erfolgreiche Zusammenarbeit verbindet Pinkham mit dem Choreographen Stanton Welch. 1991 bis 1999 war sie Chefin der Beleuchtung beim San Francisco Ballet, gegenwärtig arbeitet sie in dieser Funktion für das Houston Ballet.

SUSAN DROMISKY | *Einstudierung*



Susan Dromisky wurde in Thunder Bay, Ontario (Kanada) geboren und ist Absolventin der National Ballet School of Canada. Sie begann ihre berufliche Laufbahn unmittelbar nach ihrem Abschluss und wurde 1985 zur Solotänzerin ernannt. 1985 bis 1986 war sie als Solistin beim English National Ballet engagiert. Zu ihren wichtigsten Rollen zählten Hauptrollen in Balletten wie *Der Nussknacker* (diverse Fassungen), *Coppélia* (Erik Bruhn), *Napoli* (Peter Schaufuss) und *Onegina* (John Cranko), wobei sie im Laufe ihrer Karriere u.a. persönlich mit Rudolf Nurejew, Erik Bruhn, Frederick Ashton, Kenneth MacMillan, James Kudelka, Peter Schaufuss, Glen Tetley, Natalia Makarova, Brian MacDonald, David Allen, John Alleyne, Michael Clark und John McFall arbeitete. 1978 wurde sie mit einem Peter Dwyer Scholarship for High Excellence in Dance ausgezeichnet, 1979 folgte ein Canada Council Grant for the Arts. Nach der Beendigung ihrer aktiven Karriere wirkte sie an der National Ballet School of Canada bevor sie 1998 an das BalletMet (Columbus, Ohio) wechselte, wo sie als Leiterin des Traineeprogramms und des Senior Performance-Ensembles wirkte. Gegenwärtig ist sie Ballettmeisterin des BalletMet und studiert internationale Werke von Edwaard Liang ein, für das Wiener Staatsballett zuletzt dessen *Distant Cries* bei der *Nurejew Gala 2016*.

MURMURATION – EIN BALLETT DER LÜFTE

„Es wäre irrational, ein Phänomen, bei dem es sich um die sicherlich bemerkenswerteste soziale Leistung des Stars handelt, lediglich als zweckentleertes Ritual ohne Bedeutung für das Fortbestehen der Art abzutun. Viel naheliegender wäre vielmehr die Annahme, dass ein so perfektioniertes Verhalten der Gruppe eine sehr wichtige Funktion erfüllt.“

Vero Wynne-Edwards, *Animal dispersion in relation to social behaviour* (1962)

Jedes Jahr im Herbst und Winter versammeln sich riesige Schwärme von Staren, die aus Tausenden von Individuen ohne ersichtlichen Leitvogel bestehen, in vielen Städten Europas, vor allem in südlichen Regionen, zum Beispiel Rom. Tagsüber gehen sie auf Nahrungssuche (hauptsächlich Oliven) in der ländlichen Umgebung, kehren aber jeden Abend in die wärmere Stadt zurück. Dabei landen sie aber nicht einfach in Baumkronen oder Sträuchern, sondern vollführen stattdessen spektakuläre Flugmanöver über der Skyline der Stadt. In riesigen schwarzen Schwärmen tanzen sie bis zum Sonnenuntergang und sogar nach Einbruch der Dunkelheit wie eine große, synchron wabernde Wolke durch den Abendhimmel, bevor sie sich schließlich zu ihren Schlafplätzen zurückziehen. Aus der Ferne betrachtet, erinnern sie an die Rauchzeichen, die einst von den Ureinwohnern Nordamerikas zur Verständigung verwendet wurden, und auch heute könnte man sie als Signale für andere Schwärme deuten, die damit aus kilometerweiter Entfernung zur Stadt dirigiert werden. Die tägliche „Vogelshow“ ist eine beliebte Attraktion für Touristen und Künstler. Von den Stadtbewohnern wird sie weniger geschätzt, da der Kot der Vögel (und der damit verbundene Teppich aus geschiedener Olivenkerne) auf Autos und Straßen nicht nur eine Geruchsbelästigung bedeutet, sondern auch zu Unfällen führen kann.

Ein im Kollektiv fliegender Schwarm von Staren wird als „Murmuration“ bezeichnet. Im antiken Rom studierten Auguren die Flugmuster der Vögel, um damit den Willen der Götter zu erkunden. Die Faszination der Stare liegt zum Teil an ihrer Angewohnheit, scheinbar eine Art von Sprache in die Luft zu sch-

reiben – wenn wir sie denn nur lesen könnten. Oder projizieren wir nur unsere eigenen Vorstellungen in sie hinein? Warum bilden sie überhaupt solche Muster? Und wie? Welche Botschaft wollen sie damit vermitteln, und an wen? Ein Team von Ornithologen, Physikern und Biologen aus mehreren europäischen Ländern führte mithilfe von Videoaufnahmen und Computerberechnungen systematische Untersuchungen der „Starwolken“ durch. Das primäre Ziel bestand darin, das „Kollektivverhalten“ der Vögel zu verstehen – die Regeln, die es ihnen ermöglichen, ihre halsbrecherischen Manöver ohne Zusammenstöße zu absolvieren. Zehntausende Vögel fliegen nur wenige Zentimeter voneinander entfernt mit einer Geschwindigkeit von mehr als 50 km/h, ändern urplötzlich ohne ersichtlichen Grund die Richtung und bleiben dennoch ein Schwarm. Können wir uns eine Flugzeugstaffel vorstellen, die ein solches Manöver vollbringt? Das Interesse der Wissenschaft konzentrierte sich darauf, durch die Erforschung der Stare Einblicke in bestimmte Merkmale des menschlichen Sozialverhaltens – oder zumindest die ihm zugrundeliegenden biologischen Wurzeln – zu gewinnen. Mithilfe der Vögel sollten Erklärungen für das Herdenverhalten der Menschen gefunden werden, vor allem für das Phänomen der Börsenpanik.

Zahlreiche Wissenschaftler vertreten die Meinung, dass kollektive und koordinierte Handlungen das Resultat einer Kombination einfacher Entscheidungen der Masse sind. Dasselbe Prinzip, vom Komplexitätsforscher Jeffrey Goldstein als „Emergenz“ bezeichnet, kann auch auf andere komplexe Systeme angewendet werden. Ein praktisches Beispiel ist das vom Computergrafikexperten Craig Reynolds entwickelte Programm „Boids“, das in dem Film *Batman 2* verwendet wurde, um Fledermausschwärme zu animieren. Jedes einzelne Schwarmmitglied musste nur wenige und einfache Regeln befolgen – das Ergebnis war eine extrem realistische Darstellung des in der Natur auftretenden Schwarmverhaltens.

Ein Evolutionsbiologe, der eine „Murmuration“ beobachtet, wäre natürlich von der spektakulären Show begeistert und würde darüber nachdenken, wie die Vögel diese enorme Leistung zustande bringen. Im Zentrum seiner Überlegungen würde aber die Frage stehen, WARUM sie es tun. Langzeitbeobachtungen eines Teams von Ornithologen und Ethologen, die viele Winterabende mit Kameras und Ferngläsern auf den Dächern von Rom verbrachten, haben

ergeben, dass die Stare damit in erster Linie versuchen, Falken auszuweichen. Große Aggregationen von Beutetieren ziehen naturgemäß Räuber an. Die Jagd im Schwarm ist aber kein einfaches Unterfangen, wie man sich unschwer vorstellen kann. Studien haben ergeben, dass Arten, die in großen Zusammenschlüssen auftreten – von Fisch- bis zu Vogelschwärmen – diese Strategie einsetzen, weil das Individuum im Schwarm viel besser gegen Angriffe von außen geschützt ist. Einen einzelnen Vogel im Kollektiv auszumachen, ist eine große Herausforderung für das kognitive System des Jägers. Außerdem muss der Falke Zusammenstöße mit den anderen Schwarmmitgliedern vermeiden, die ebenfalls Schutz im Kollektiv suchen, und deren aufmerksame Augen den Räuber, sein Verhalten und seine Absichten unschwer ausmachen. Das ist aber nur ein Teil des Phänomens. Wenn ein Schwarm Stare einem Feind ausweicht (in Rom wäre das typischerweise der Wanderfalke), reagieren die Vögel mit einer blitzschnellen Folge spektakulärer Ausweichmanöver – die Starenwolke zieht sich ruckartig zusammen, wogt hin und her, fliegt vom Falken weg und wieder auf ihn zu, pulsiert, formt Kugeln und Wellen. Eine der spektakulärsten „Murmurationen“ tritt auf, wenn sich ein dunkles Band durch den Schwarm zu kräuseln scheint – eine sogenannte Erregungswelle, bei der sich einzelne Vögel seitwärts abfallen lassen und die anderen Tiere weiter unten im Schwarm diese Bewegung innerhalb von Sekundenbruchteilen übernehmen. Dieses von Evolutionsbiologen als konvergente Evolution bezeichnete Phänomen, bei dem einzelne Tiere schnell das Fluchtverhalten eines benachbarten Tiers wiederholen, wurde auch bei anderen Vogel- oder Fischschwärmen beobachtet.

Offensichtlich muss es Regeln für die Koordination und Selbstorganisation (d.h. das Handeln ohne Führungsindividuum) geben, die einfach und hoch effizient umgesetzt werden können. Sie werden von theoretischen Biologen mithilfe von Rechenmodellen untersucht, die auf empirischen Beobachtungen aufbauen. Die Grundregel lautet offenbar, das zu tun, was auch die Nachbarn (ca. 6 bis 7, was die numerische Kompetenz von Vögeln zu sein scheint) tun. Das Zickzack-Manöver entsteht also durch Richtungsänderungen einzelner Vögel und nicht durch Veränderungen in der Schwarmdichte. Die Geschwindigkeit der Welle ergibt sich durch die Zahl der benachbarten

ein bis sieben Vögel, die die Bewegungen imitieren (ohne Berücksichtigung der weiter entfernten Schwarmmitglieder). Der wichtigste Effekt dieser Welle besteht darin, den Angreifer zu verwirren und es ihm zu erschweren, sich auf ein einzelnes Ziel zu fokussieren.

„Murmurationen“ sind aber auch zu beobachten, wenn keine Jäger angreifen. Es könnte sich dabei um Fälle von falschem Alarm handeln, oder aber um Flugmanöver zu Übungs- oder sogar spielerischen Zwecken. Letztere Annahme ist jedoch wahrscheinlich nur eine anthropozentrische Hypothese – obwohl man denken könnte, dass der Tanz in einem solchen „Ballett der Lüfte“ durchaus Spaß macht und positive Gefühle hervorruft!



Ein Schwarm von Staren bildet eine typische „Murmuration“



oben: Ioanna Avraam, Rebecca Horner, Nina Tonoli und Ensemble bei den Proben
unten: Nina Poláková, Jakob Feyferlik und Ensemble bei den Proben



Susan Dromisky bei den Proben
mit dem Wiener Staatsballett

Nina Poláková und
Jakob Feyferlik bei den Proben



James Stephens bei den Proben



Nina Poláková und Roman Lazik bei den Proben



Nina Tonoli und Leonardo Basilio bei den Proben



Daniel Proietto – Mikael Karlsson, Frédéric Chopin

BLANC



BLANC (Uraufführung)

Choreographie

Daniel Proietto

Musik

Frédéric Chopin: Prélude op. 28/7 A-Dur

Mikael Karlsson: *Blanc*

Frédéric Chopin: Klavierkonzert Nr. 1 op. 11 e-Moll *Romance – Larghetto*

Mikael Karlsson: *Blanc*

Text

Alan Lucien Øyen

Kostüme

Stine Sjøgren

Bühnenbild

Leiko Fuseya

Licht/Video

Martin Flack

Uraufführung

1. November 2016, Wiener Staatsballett, Wiener Staatsoper

Inhalt

Szene 1 – In der Wohnung des Dichters

Der Poet ist allein mit seinem Schatten und wartet auf Inspiration. Er ist seiner düsteren Umgebung ausgesetzt, und sein kämpferisches Bestreben etwas zu erschaffen übermannt ihn.



Szene 2 – Der Wald

Vom Gefühl beherrscht, Gefangener seines Lebens in der Stadt zu sein, flieht der Poet gedanklich in den Wald. Er trifft auf eine Gruppe von Sylphiden, wird von diesen jedoch nicht behelligt. Während er einen verzweifelten Kampf mit den leeren Blättern seines Notizbuches ausficht, bemerkt er nicht, dass er überall von Inspiration umgeben ist.

Szene 3 – Die Muse

Endlich findet der Poet seine Muse in Gestalt einer jungen Frau. Sein Schatten tanzt voller Leidenschaft mit der Muse, während der Poet beginnt, sein Gedicht niederzuschreiben. Doch er weiß, ihr Besuch ist nur von kurzer Dauer, und er ergibt sich neuerlich der Einsamkeit.

Szene 4 – Die Welt der Negation

Der Poet bewegt sich spiralförmig in die Dunkelheit hinein und erblickt Spiegelungen seiner selbst und seiner Muse. Seine Welt ist jedoch auf den Kopf gestellt, und die Funken der Inspiration verkehren sich in düstere Gedanken. Er stürzt in die Nacht hinaus.

Szene 5 – Die Schattenwelt

Während der Poet sich in sich selbst verliert, taumelt sein Schatten ziellos umher. Haltlos in einem emotionalen Schwebestadium treibend, umrunden den Poeten finstere Erinnerungen an die Muse – seine Geliebte. Um ihn herum treibt Inspiration wie eine todbringende Gefahr.

Szene 6 – Abseits des Festes

Der Poet sitzt am Flussufer, abseits eines rauschenden Festes. Eine Frau verlässt das Fest, um frische Luft zu schnappen. Es ist die Muse, die ihn besucht hatte, dieses Mal scheint sie jedoch real. Er versucht mit ihr zu sprechen, doch seine Worte sind zusammenhanglos und sie antwortet nicht. Er ist nicht von dieser Welt, ein Gefangener seines Geistes: verloren. Ein einzelner Mann – alleine.



Daniel Proietto

DANIEL PROIETTO | *Choreographie*

Daniel Proietto wurde in Rio Negro (Argentinien) geboren und am Instituto Superior de Arte del Teatro Colón in Buenos Aires ausgebildet. Nach dem Gewinn mehrerer Wettbewerbe schloss er sich im Alter von 16 Jahren dem Ballet de Santiago in Chile an. Des Weiteren arbeitete er mit Kompanien wie dem Teatro Argentino und Carte Blanche und trat dabei insbesondere in Arbeiten von Choreographen wie Amanda Miller, Ina Christel Johannessen, Ohad Naharin und Robyn Orlin auf. Als Tänzer, Choreograph und Lehrer hat Daniel Proietto über 30 Länder bereist, worunter vor allem Gastauftritte im New York City Center und der Brooklyn Academy of Music in New York, im Theater National du Chaillot in Paris, Sadler's Wells und Coliseum in London, Tokio Bunkamura Theater, Teatro Colón in Buenos Aires, Esplanade in Singapur und Grimaldi Forum in Monaco zu erwähnen sind. 2013 wurde er Mitglied des Norwegischen Nationalballetts Oslo und war dort in einer Reihe von Hauptwerken und -rollen zu sehen, darunter in Balletten von Jiří Kylián, Liam Scarlett und Medhi Walerski, in Theaterproduktionen von Alan Lucien Øyen trat er darüber hinaus als Schauspieler auf. Im Herbst 2013 tanzte er die Titelrolle in *Petruschka* von Øyen, ein Werk, das den Ballettabend *In the World of Fokine* eröffnete. Im Rahmen dieser Produktion zog er auch als Choreograph große Aufmerksamkeit auf sich: Mit *Cygne*, einer modernen Version von *Der sterbende Schwan*. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet Daniel Proietto mit Russell Maliphant: *Afterlight (Part 1)*, speziell für Proietto erstellt, wurde im Jahr 2010 für den Laurence Olivier Award nominiert und erbrachte Maliphant einen UK Critics' Circle National Dance Award in der Kategorie „Best Choreography“ und Proietto denselben Award in der Kategorie „Outstanding Male Dancer“. Seit 2005 arbeitet Proietto auch eng mit Alan Lucien Øyen und dessen Kompanie *Winter Guests* zusammen. 2007 erhielt Proietto den Ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Choreographen in Hannover, in der Spielzeit 2009/2010 wurde er von der Fachzeitung *Dance Europe* unter den 100 besten Tänzschaffenden gelistet. 2011 erhielt er den italienischen ApuliArte Award und 2013 den Rolf Gammleing Award. Daniel Proietto tanzte im Jahr 2012 in dem Film *Anna Karenina* (Regie Joe Wright). Bei der *Nurejew Gala 2016* war das Solo *Cygne* von ihm an der Wiener Staatsoper zu sehen.

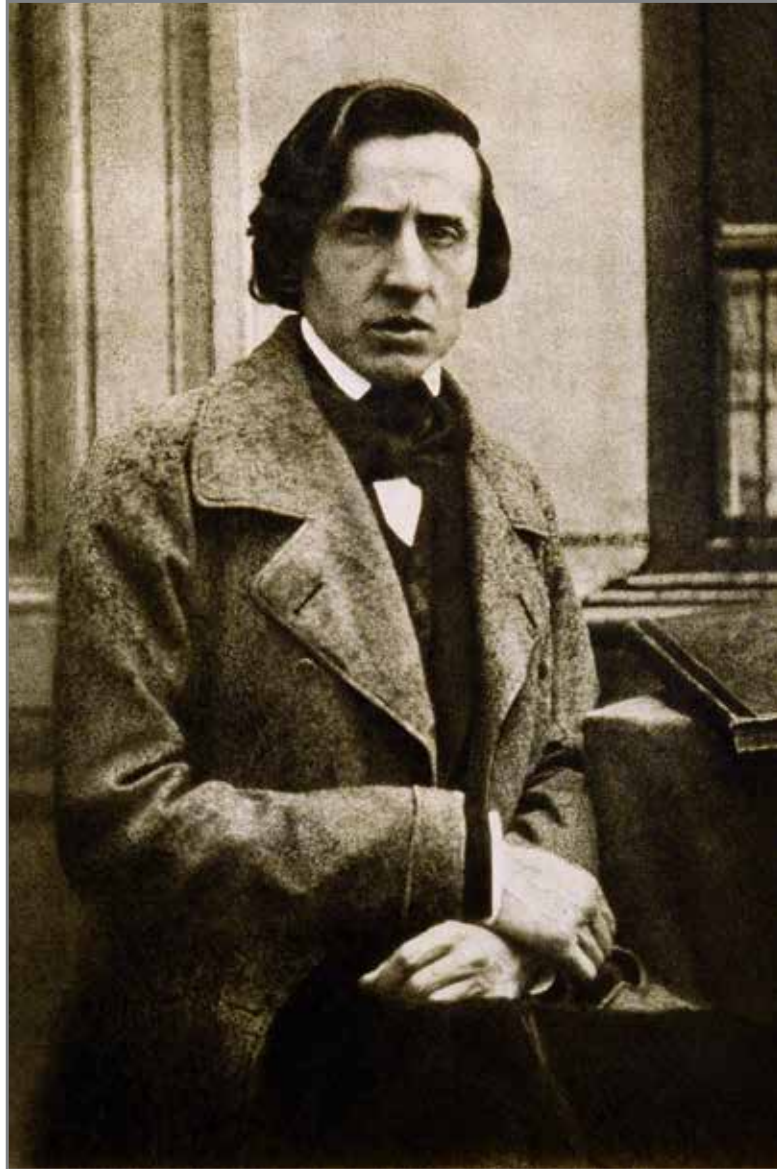


Mikael Karlsson

MIKAEL KARLSSON | *Musik*

Mikael Karlsson lebt in Harlem (New York), wohin er 2000 von Schweden aus übersiedelte und wo er 2005 an der Aaron Copland School of Music seine kompositorische Ausbildung mit einem Master Degree Summa Cum Laude (with departmental honors) abschloss.

Seine Werke wurden in der Carnegie Hall, Brooklyn Academy of Music, im Le Poisson Rouge, Lincoln Center, Joyce Theater, Museum of Modern Art (MoMA, im Rahmen des Ecstatic Music Festival in der Merkin Concert Hall), im Festspielhaus Baden-Baden, Oslo Opera House, Royal Swedish Opera House, in der Semperoper Dresden, im Ingmar Bergman Center (Fårö) und bei Festivals Neuer Musik sowie weiteren Opernhäusern gespielt. Seine Auftragsarbeiten für Tanz umfassen Werke für das Norske Opera & Ballett, das NDT 2, Ailey II, the Royal Swedish Opera and Ballet, die Semperoper sowie zahlreiche Werke für die Cedar Lake Contemporary Ballet. Neben *Blanc* arbeitet er an Auftragswerken für das Ballett der Pariser Opéra und den Norske Opera & Ballett, die 2017 zur Uraufführung gelangen, beide in der Choreographie von Alexander Ekman. Mit Ekman verbindet Karlsson eine besonders intensive Zusammenarbeit: Seit 2012 haben sie acht gemeinsame Werke auf die Bühne gebracht. Für den Modedesigner Henrik Vibskov hat er 2015 eine elektronische Version des Abschnitts *Flocking* aus Ekmans *A Swan Lake* für Shows bei der Paris Fashion Week und Copenhagen Fashion Week erstellt. Des Weiteren hat er für das International Contemporary Ensemble, American Contemporary Music Ensemble, Black Sun Productions, Lydia Lunch, Claire Chase, Joshua Rubin, das Mivos Quartet, Sirius Quartet, Dahlkvist Quartet, Niklas Brommare, Abby Fischer und die Popsängerinnen Lykke Li, Anna von Hausswolff und Mariam Wallentin. Gegenwärtig arbeitet er an drei Opern. Mikael Karlsson hat über ein Dutzend Alben mit Orchesterwerken, Kammermusik und Soundtracks (von Pop über Filmmusik bis hin zu Klangcollagen), Werken für Tanz und Avantgarde-Musik veröffentlicht. Zu seinen Preisen zählt der Wladimir and Rhoda Lakond award „for an exceptional mid-career composer“ der American Academy of Arts and Letters (2014). Im selben Jahr gründete Mikael Karlsson seine eigene Produktionsfirma Rough State Sound.



Frédéric Chopin

FRÉDÉRIC CHOPIN | *Musik*

Frédéric Chopin wurde 1810 in Żelazowa-Wola (Herzogtum Warschau) als Sohn eines gebürtigen Franzosen und einer Polin geboren und erhielt ab dem sechsten Lebensjahr Klavierunterricht. 1817 entstanden erste Kompositionen, im Jahr darauf erfolgte sein erster öffentlicher Auftritt. In der Folge wurde er zunächst Privatschüler des Direktors des Warschauer Konservatoriums Joseph Elsner, von 1826 bis 1829 studierte er an selbigem Klavier und Komposition. 1829 bis 1830 entstand das zweite Klavierkonzert f-Moll op. 21, chronologisch vor dem so genannten ersten Klavierkonzert e-Moll op. 11, welches er erst drei Jahre später schrieb. 1829 besuchte er auch erstmals Wien, 1830 gab er ein Abschiedskonzert in Warschau und hielt sich danach wieder in Wien auf. 1831 ließ er sich dauerhaft in Paris nieder, wo er Kontakte und Freundschaften mit Musikern wie Rossini, Liszt und Berlioz schloss. Nach einem ersten Auftritt in der Stadt (1832) bestritt er seinen Lebensunterhalt mit Klavierunterricht. 1835 zog er sich nach einem letzten öffentlichen Konzert in die Welt der privaten Salons zurück, im selben Jahr lernte er die Schumanns kennen. 1836 verlobte er sich nach schwerer Krankheit mit Maria Wodzińska, die Ehe wurde jedoch nicht geschlossen. 1838 wurde George Sand seine Geliebte. Während eines Aufenthaltes mit George Sand auf Mallorca stellte er auch die *Préludes* op. 28 fertig. 1847 trennten sich die beiden. 1848 gab er sein letztes Konzert in Paris und trat eine Konzertreise nach England und Schottland an, wobei eine deutliche Verschlechterung seines Gesundheitszustandes auftrat. Nach Paris zurückgekehrt musste Chopin seine Unterrichtstätigkeit in der Folge aufgeben, er starb 1849.

ALAN LUCIEN ØYEN | Text

Alan Lucien Øyen schloss seine Ausbildung als Tänzer 2001 an der State School of Art in Oslo ab, wandte sich jedoch sehr rasch dem Feld der Choreographie und der Aufführung eigener Werke zu. Seitdem ist er als Autor, Regisseur und Choreograph tätig. 2006 gründete er seine Kompanie „Winter Guests“ für die er Werke in englischer Sprache schrieb und inszenierte, die auch auf zahlreichen Tournées zu sehen waren. Für seine Choreographien und Theaterproduktionen wurde er mehrfach ausgezeichnet, u.a. erhielt er für das sechsstündige, zusammen mit Andrew Wale geschriebene Stück *Coelacanth* den HEDDA Award (Norwegian Theatre Awards) in der Kategorie „Best Original Play“ sowie weitere Nominierungen, darunter in den Kategorien Best Director and Best Play. Seine Position als Artist in Residence bei Den Norske Opera & Ballett gibt ihm die Möglichkeit zusammen mit seinem Ensemble „Winter Guests“ Produktionen für das Norwegian Opera House zu erarbeiten. Neben seiner Tätigkeit für „Winter Guests“ entstehen Auftragswerke für norwegische und internationale Kompanien, u.a. hatte im März 2015 *if we shadows have offended* an der Gothenburg Opera Premiere. Für die Saison 2017/2018 sind zwei Werke für das Ensemble „Winter Guests“ sowie ein weiteres für die Gothenburg Opera, und die Inszenierung eines Werks des schwedischen Dramatikers Lars Norén am Det Norske Teatret in Planung. Seit 2004 werden Alan Lucien Øyen und die „Winter Guests“ vom Norwegian Arts Council unterstützt.

LEIKO FUSEYA | Bühnenbild

Leiko Fuseya wurde in Japan geboren und studierte an der New York University und der Yale University. Seit 1996 ist sie in Norwegen und den USA als Bühnen- und Kostümbildnerin für Tanz, Oper, Sprechtheater und andere szenische Events tätig. In den letzten Jahren statete sie u.a. Daniel Proiettos *Woman* und Alan Lucien Øyens *Jingle Horse* (Den Norske Opera & Ballett), *Carmen* (für das at Kilden KTS in Kristiansand), *Madama Butterfly* und *Aida* (für die OscarsborgOperaen) sowie *La Bobème* (für Den Nye Opera, Bergen) aus und arbeitete überdies für eine Vielzahl der Norwegischen Theater. In den USA zeichnete sie u.a. für die Ausstattung von Benjamin Britzens *A Midsummer Night's Dream* (für das Chicago Opera Theater mit Andrei Serban) aus und arbeitete mit Mark Lamos für das Washington Shakespeare Theatre und das Yale Repertory Theatre.

STINE SJØGREN | Kostüme

Stine Sjøgren hat ihre Ausbildung im Fachbereich Kostüm- und Bühnenbild an der Northwestern University in Chicago sowie im Bereich Modedesign an der ESMOD fashion design school absolviert. Als Designerin hat sie bereits für zahlreiche Theater gearbeitet, wobei sie sich Schauspiel, Musical, Oper und Ballett gleichermaßen widmet. Seit 2008 ist sie Leiterin der Kostümwerkstätten von Den Norske Opera & Ballett und hat für zahlreiche kleinere wie umfangreiche Tanzproduktionen vom einzelnen Pas de deux bis hin zu *Petruschka* an der Norwegischen Oper Kostüme entworfen. Mit Alan Lucien Øyen hat sie bereits neun Produktionen zusammen erarbeitet. Durch ihre Tätigkeit für dessen Kompanie Winter Guests kam es auch zur Zusammenarbeit mit Daniel Proietto, für den sie bislang Kostüme zu vier Stücken kreierte.

MARTIN FLACK | *Lichtdesign*

Martin Flack lebt in Bergen und ist als Video- und Lichtdesigner für Tanz und Theater tätig. Zu den in den jüngeren Vergangenheit von ihm betreuten Produktionen zählen *if we shadows have offended* (Göteborgsoperan, 2015), *Back to the Future* (The Norwegian Opera & Ballet, 2015), *Simulacrum* (The Norwegian Opera & Ballet, 2016) und *ICON* (Göteborgsoperan, 2016). Beim Ensemble „Winter Guests“ ist er als Produktionsleiter tätig, sowie im Bereich Video, Lichtdesign und Bühnenbild. Mit Daniel Proietto arbeitete er bereits bei *Woman* (CODA Oslo International Dance Festival, 2015) und *Bolero* (Den Norske Opera & Ballett, 2016) zusammen.

Erika Kováčová, Suzan Opperman, Eszter Ledán
und Ketevan Papava bei den Proben



Laurence Rupp bei den Proben



TEXT ZU *BLANC*

1.

Morgen.

Ich bin nicht richtig wach, mehr in Erwartung.

Der Tag wird spürbar und bringt Spannung: Ist sie hier?

Ist irgendjemand da?

Ich beobachte, wie das Morgenlicht draußen die Vorhänge entlang wandert.

Ich möchte es beschreiben. Die Stickereien auf dem dünnen Gewebe, Schatten, die sich in den Falten verbergen – eine Wolke, die vorbei zieht.

Ich kann sehen, wie schön ist.

Aber ich kann es nicht beschreiben.

Ich weiß jetzt, dass ich mit mir selbst allein bin.

Ich versuche Ausschau zu halten, aber das ländliche Idyll vor meinem Fenster wird mit den Vorhängen weggezogen, und bringt eine Stadt zum Vorschein: ein betonierter Hinterhof.

Grau. Bedrohlich. Gleich.

So tot wie gestern, so tot wie die traumlose Nacht, aus der ich gerade vergebens geflüchtet bin.

Die Sonne ist dort draußen, aber ich kann sie nicht sehen – und sie sieht mich nicht.

Sie versteckt sich – überall. Unbeständig. Brüchig. Zerstreut.

Sie ist überall und nirgends.

Sie zerstreut alles. Enthüllt alles. Prüft. Hebt nichts hervor. Keine Richtung. Nichts zu sehen.

Alles grell – stumpf. Ich kneife die Augen zusammen, um weiter zu starren.

Das ist alles, wofür ich taugte, starren – stumm und abgestumpft auf die fahle und verschwindende Welt. Sie bleicht aus – verblasst: nicht ins Schwarze, sondern ins Weiße. Brennt – schillert – zwingt mich, meine brennenden Augen zu schließen. Zwingt mich zum Rückzug in die graue Finsternis meiner

verdunkelten Netzhaut: eine leblose Leinwand hinter fest geschlossenen Augenlidern: meine trübe Welt, mein dunkles Nichtsein. Nirgendwo-Land. Kein Geruch. Verrottet nicht – nicht tot – nicht lebendig. Bloß wartend.

Immer da: Mittelmäßigkeit.

– Zurück ins Bett, du lebloser Narr. Da ist nichts. Da ist niemand.

2.

Die leere Seite.

Sie starrt mich an mit all ihrem Wissen. Alles, was in der Erwartung enthalten ist, nachdem alles verneint ist. Nichts da, impliziert alles. Hier. Könnte sein. Alles, das gesagt werden könnte, wenn nichts erwähnt wird. All die Gedanken, die durch meinen Kopf rasen, die Spuren hinterlassen könnten, Worte, die vielleicht von etwas erzählen könnten. Aber ich weiß, wenn ich sie zu Papier bringe, kratzen sie nur widersprüchlich – widersprüchliche Kratzspuren – kein Lotse für einen unsteten Geist.

– Unberechenbar.

Kein Pfad, dem ich folgen könnte, nichts, mit dem ich mitlaufen könnte. Keine Geschichte – keine entlaufende Geschichte, mit Volldampf voran – auf Schiene, ich bin entgleist, ich entgleise – meine monströsen Scheinwerfer stürmen in eine Dunkelheit, lassen nur Klischees aufleuchten, bevor ich zum nächsten Halt komme.

Noch immer kein einziges Wort. Mein Magen dreht sich um. Warum will ich es so sehr?

Warum?

Diese leere Seite. Hör auf mich anzustarren!

Blank. Leer. Du siehst mich an. Ich sehe dich an.

Leer starren wir einander an.

Erzähl mir dein Geheimnis. Was willst du von mir?

Warum sollte ich meinen Tag mit dir verschwenden? Hier. Mein Morgen ist vergänglich; mein Leben ist vergänglich. Dieses Papier ist vergänglich. Es wird verblassen. Es wird vertrocknen. Es wird welken. Es wird sterben.

Reimen? Hör auf so zu tun, als wärest du ein Dichter.

OK. Aber wenn ich es doch sage. Es wird gesagt werden, und was, wenn es sich herausstellt, dass ich die ganze Zeit nichts zu sagen hatte. Ich weiß, ich bin nichts. Ich weiß, ich kann nicht. Was ich nicht weiß ist, warum ich mir immer wieder das Gegenteil einrede. Mich selbst anlüge. Verborgene Botschaften an meine geheimsten Gedanken. Dann kann ich schreiben. Kurze Geschichten über Größe von einem vorpubertären Schuljungen an einen anderen auf der Hinterbank des Klassenzimmers. „Eines Tages werden wir Großes erreichen. Wir werden es der Welt schon zeigen“. Wer glaubst du, dass du bist? Wer bin ich? Gewiss ist es Narzissmus, Zeit mit meinen müßigen Gedanken zu verbringen – in meinen trägen Geist zu starren. Wo niemals etwas passiert. Weil ich mich mit nichts anderem beschäftige als mit meiner eigenen Beschäftigung. Wenn ich nur darüber schreiben könnte. Nein. Warum würde sich irgendjemand dafür interessieren. Wahrheit hinzuzufügen bringt nur Schande, wenn es nichts Kunstvolles gibt, dem man es zuordnen könnte. Ich sollte eher Künstliches sagen. Das ist es nämlich – diese eitle Selbstschmeichelei eines Traums. „Eines Tages werde ich“, „Ich sollte“, „Ich könnte“.

Verschone die Welt. – Sogar das, die Annahme, dass die Welt jemals von deinen Worten verschont werden müsste, als ob sich irgendwer je die Mühe machen würde, das zu lesen. Verschone nicht sie. Verschone mich.

3.

Veränderung.

Ein plötzliches Wehen.

Du bist hier.

Deine Berührung ist so zart wie der Regen.

Zuerst Gedanken. Unbemerkt. Tropfen.

Ich beginne zu sehen.

Dann, aus einem offenen Nirgendwo über mir – Worte.

Ein Sommersturm. Es strömt.

Du sprichst die Worte aus, während ich sie pflücke. Sie tröpfeln.

Ich blute Feuer durch deinen brennenden Regen:



„Immer“. „Endlos“. „Jetzt“.

Schwärmerei erfasst mich, aber mein Geist ist in der Schöpfung.
Ich suche. Ich finde.

Ich reiche dir meine Augen, sodass du mich sehen kannst.
In Fragmenten – in der Fantasie – eine gebrochene Kreatur – seine hochgestochenen Träume, tanzend.
Für dich. Für mich.

Wenn ich dir meine Sehnsucht zeige, wird dein Leben zu meinem.
Und meine Worte werden zu deinen Zeilen, und du flüsterst mir meine Geheimnisse zurück zu dir selbst, von meinen Lippen, während ich auf dich warte. In mir wächst das Verlangen nach dir, deiner Inspiration.

Aber deine Samen sind gepflanzt in schöpferischer Furcht.
Und meine Liebe ist eins und selbstsüchtig.

4

Wieder grau, wieder allein.
Nacht, in einer erzählenden Welt.

Ich schwöre, dass ich dich sah, aber wenn ich die Notizen unserer Gespräche durchlese, schäme ich mich vor mir selbst.

Ich begreife, dass der Tag seit dem Morgen weint.
Endlose entmutigende Streifen über einer trägen Stadt.
Regnerische Kratzspuren auf schmutzigen Fenstern.
Die Welt schämt sich.

Lichter tauchen auf. Nachtlichter.
Ich gehe hinaus.



5

Der Dichter spricht mit vielen Abständen dazwischen. Sie reagiert überhaupt nicht.

- Es wird jetzt kälter.
- Bald wird all das zugedeckt sein.
- Dir ist sicher kalt.
- Nimm meine Jacke.
- Es wird spät.
- Du musst müde sein vom vielen Tanzen.
- Ich sollte wirklich nicht hier draußen sein.
- Sterbende Erde.
- Diese nackten Wälder. Sie werden zugedeckt werden.
- Diese welken Worte hier draußen. Sie werden auch zugedeckt werden.
- Ich sollte wirklich nicht hier draußen sein.
- Vergib mir. Ich nerve.
- Du möchtest bestimmt alleine sein.
- Ich bin auch müde – von all dem Warten.
- Du solltest zur Party zurück gehen.
- Ich werde hier eine Weile warten.
- Warte hier. Zwischen den Worten.
- Diese Wälder.
- Ich schaue zu, wie sie welken, eine Weile.
- Sie werden bald zugedeckt sein.



Daniel Proietto bei den Proben
mit dem Wiener Staatsballett

DANIEL PROIETTO: BLANC.

Kommentare des Choreographen zu seinem Werk.

Die Idee zu *Blanc* entstand während ich *Afterlight* tanzte, eine Choreographie von Russel Maliphant, die sich mit Vaslav Nijinsky auseinandersetzt. Man kann eine solche Rolle nicht tanzen ohne sich intensiv mit dem Stoff zu beschäftigen und so habe ich mich tiefgehend mit den Ballets Russes und ihrer Geschichte befasst. Dabei kam ich auch wieder darauf, dass das erste Solo, welches ich gelernt hatte, *Les Sylphides* gewesen war. Wann immer ich mit Leuten über dieses Werk sprach, fand ich heraus, dass es nicht zu deren bevorzugten Werken gehörte und eher als langweilig eingestuft wurde. Im Gegensatz dazu schätze ich dieses Ballett sehr. Nicht nur weil es das erste Solo war, das ich gelernt habe, sondern auch wegen seiner besonderen Schönheit, und so beschäftigte ich mich im Zuge meiner Studien rund um *Afterlight* besonders intensiv mit diesem Werk. Ein weiterer wichtiger Schritt in Richtung *Blanc* war meine Choreographie *Cygne* [Anm.: Diese war an der Wiener Staatsoper bei der *Nurejew Gala 2016* zu sehen], anlässlich derer ich mich erneut intensiv mit den Choreographien von und der Person Michail Fokin sowie seiner Rolle in der Ballettgeschichte auseinandersetzte. Im Allgemeinen bin ich diesbezüglich sehr „nostalgisch“, alte Filmdokumente der Bühnentanzkunst verschlinge ich geradezu. Ich bewundere, wie man seinerzeit tanzte – da war so viel Leidenschaft, Musikalität, Glanz und Gestaltungskraft. Die Art wie man tanzte, ist im Laufe der Zeit verloren gegangen. Ich möchte dies gerne in meinen Werken wieder aufleben lassen, weil ich so leidenschaftlich dafür empfinde, ich halte es für wichtig, diese Qualitäten zurückzubringen.

Fokins *Les Sylphides* selbst war eine Hommage an *La Sylphide* – somit ist *Blanc* eine Hommage an die Hommage. Gleichzeitig war *Les Sylphides* eine Hommage an das ballet blanc – die so genannten weißen Akte – auf die sich der Titel meines Stückes ebenfalls bezieht. Ich bin davon fasziniert und frage mich oft, warum und wie man dieses Phänomen der geradezu „magischen“ Momente hervorgebracht hat, für mich sind die weißen Akte ebenso myste-

riös wie schön. Darüber hinaus war *Les Sylphides* eines der ersten „abstrakten“ Ballette – also ein Ballett ohne Handlung. Und doch gibt es da die Rolle des Poeten, also einen Hinweis auf eine reale Handlung. Wir wissen womit die Figur ihren Lebensunterhalt verdient, können darauf aufbauend über ihre Persönlichkeit und viele andere Dinge spekulieren. *Les Sylphides* ist also nicht ganz handlungslos: Mehr und mehr fragt man sich wer dieser Poet ist, was mit ihm geschieht und so weiter. Ich selbst bevorzuge Handlungen als Basis in meinen Werken und kam so aufbauend auf dieser Idee des abstrakten Balletts mehr und mehr auf diese Figur zurück: Der Poet selbst ist „handlungslos“ – er findet keine Worte, ist uninspiriert und leer. Deshalb ist er im Wald – er sucht nach Inspiration. Seine Gedanken sind leer und weiß, er sieht ein weißes und leeres Blatt Papier vor sich, das gefüllt werden will. So erklärt sich ein weiteres Mal der Titel *Blanc*. Die Figur des Poeten, die von einem Schauspieler dargestellt wird, und v.a. der gesprochene Text eröffnen viele Bezüge zum quälenden Zustand, als Künstler „blanc“ und uninspiriert zu sein, Frustration, Druck, Angst und Unsicherheit gegenüber der Situation empfinden zu müssen, sich dieser gähnenden weißen Leere gegenüber zu sehen, zu wissen, dass man später auch für und durch das Werk kritisiert werden wird.

Man sollte nie vergessen, dass wir heute stehen wo wir sind, weil es große Künstlerinnen und Künstler vor uns gab. Deren Erbe hat großen Respekt verdient. Sie haben uns mit ihrer Kreativität und ihren Anstrengungen die Türen geöffnet. Im „Osten“ ist es ein wenig anders, weil man dort Traditionen hoch achtet. Bei uns im „Westen“ aber glauben wir ständig, Dinge besser zu machen, als die Generationen vor uns. Indem wir uns selbst ständig ins Zentrum stellen, verlieren wir aus den Augen, wie die Dinge wirklich entstanden sind oder gedacht waren. So sehen wir heutzutage Ballette, die vielleicht 20 oder 40 Jahre alt sind, sich aber trotzdem bereits total verändert haben. Vergleicht man Musik über denselben Zeitraum, sagen wir 60 Jahre, so klingen die Wiedergaben für mich heute fast noch ident mit den damaligen Aufnahmen, aber der Tanz hat sich in derselben Zeit in etwas verwandelt, das komplett verschieden ist. Wenn aber ein Werk existiert, hat es einen Grund, warum es so ist wie es ist, es gibt eine Struktur dahinter. Ich selbst zum Beispiel investiere

so viel Anstrengung in meine eigene Arbeit, die für Jahre gedacht ist – ich will, dass meine Werke bestehen und gültig bleiben. Das Publikum kann die Werke schlussendlich mögen oder nicht, das ist eine andere Sache, aber die Werke sind von sich aus dazu gedacht, Bestand zu haben. Ich hoffe, dass wir auch der nächsten Generation vermitteln können, was Tradition und die Weitergabe eines Erbes, der Balletttradition bedeutet. Selbstverständlich finde ich es gut, dass es Entwicklung gibt, wir neue Dinge entwickeln – wir müssen neue Werke schaffen – aber wir sollten auch nicht die Essenz des Alten verlieren, z.B. weil wir nur mehr den Fokus auf das Technische haben, auf diese heutzutage unglaublichen Körper und was wir alles damit machen können. Selbstverständlich sollen wir unsere nach heutigen Maßstäben durchgebildeten Körper im Ballett benutzen, aber darüber eben nicht das Eigentliche der Kunst vergessen, das ist sehr wichtig.

In der Zusammenarbeit mit meinem Team – Komponist, Textautor, Bühnenbildnerin, Videogestalter usw. – lege ich meine Wünsche und Visionen für das Werk fest und danach arbeiten wir zusammen am Werk. An der Kooperation mit dem Komponisten gefällt mir besonders, dass er sich ganz auf meine Vorstellungen einlässt und nicht sagt, „so ist meine Musik, komm damit zurecht“. Ich empfinde es wirklich als Luxus einen Komponisten als Partner zu haben, der sich ganz auf meine Anforderungen und Wünsche einlässt. Auch der Text richtet sich ganz nach der Musik, da unser Textdichter sehr „kinoartig“ beim Entwurf des Textes verfährt, es gibt immer einen Subtext dazu. Der Text richtet sich auch ganz am Verlauf der Musik aus, man könnte sagen, fast wie bei einer Oper.

Die Musik zu *Chopiniana/Les Sylphides* (deren Instrumentierung von Glasunow stammt) wollte ich nicht verwenden, da sie mir so unauflöslich mit der Arbeit Fokins verwoben schien, ich gelangte zum Schluss, dass wir andere Musik für *Blanc* benötigen. Ich bevorzuge Frédéric Chopins Klavierwerke gegenüber seinen Werken für Klavier und Orchester, aber wenn man für ein ganzes Ensemble choreographiert, kann die Verwendung von Orchestermusik gegenüber einem Klaviersolo vorteilhaft sein, nicht zwangsläufig, aber mitunter. So habe ich mich neben einem Prélude für den zweiten Satz aus



seinem ersten Klavierkonzert entschieden, weil wir so Chopin nicht neu instrumentieren mussten, die Orchestrierung stammt von ihm selbst. Sehr viele Leute halten diesen Satz von Chopin auch für das „Romantischste“, das er komponiert hat. So dachte ich: *Blanc* setzt sich mit Romantik auf vielen Ebenen auseinander, ist ein „romantisches“ Stück, damit ist es genau die Musik, die ich brauche. Chopin selbst hat gesagt, dass diese Musik ein romantischer Traum ist und so passt es für mich perfekt zu meiner Vorstellung von *Blanc*.

In meinem choreographischen Stil vermischt sich Vieles, von Tai Chi über Butoh zu anderen Elementen. Ich habe mich immer mit dem Aspekt des Fließens befasst, Fragen der Einzigartigkeit von bestimmten Dingen bzw. Erscheinungen und dem Übergang von Einem zum Anderen. Ich denke die Dinge sind offenkundig und sie sind da, ich bin vom Vermischen und Zusammenschmelzen fasziniert und arbeite choreographisch auch viel mit Schwerkraft und Schweben, unseren Platz bzw. Fluss im Universum symbolisierend. Auch von Bildhauerei bin ich sehr beeinflusst, speziell wenn ich mich mit Fokin und den Ballets Russes auseinandersetze: Diese waren so stark mit den größten bildenden Künstlern ihrer Zeit verbunden. Heutzutage sind wir beim Ballett zumeist leider von der bildenden Kunst unserer Zeit entfernt. Ich liebe Gemälde und Skulpturen und bemühe mich diese in meine Arbeit einzubeziehen. Skulpturen beinhalten großartige Winkel und Spannungen, Verwindungen – umso „verwundener“ sie sind, umso schöner sind sie und ich versuche diese Ästhetik in meinen choreographischen Stil so intensiv als möglich zurückzubringen. Wichtig ist mir das Gefühl für den Fluss, für die Skulptur, für die Harmonie des Visuellen. In den meisten meiner Werke verwende ich auch Videos – ich denke sie sind Teil der bildenden Kunst unserer Zeit, daher integriere ich sie gerne. Auch Elemente anderer Künste wie bei *Blanc* zum Beispiel einen Schauspieler, ich versuche möglichst viele Kunstformen in meinen Stil einzubeziehen, aber es muss sinnvoll für das jeweilige Stück sein und dazu passen. Mein Stil kann also in gewisser Weise als eklektisch bezeichnet werden, ich bemühe mich allen diesen Elementen Aufmerksamkeit zu schenken und sie in meinen eigenen Stil zu verwandeln.



Heutzutage herrscht eine große Hektik, alles muss rasch geschehen. Es gibt eine Rastlosigkeit, welche es verhindert, sich Zeit zu nehmen, um Dinge schätzen zu können. Ich meditiere gerne, bin der fernöstlichen Kultur sehr verbunden und habe auch Butoh und Kabuki für viele Jahre intensiv studiert. Ich bin daher sehr sensibel gegenüber Fragen des Tempos. Natürlich habe auch ich meine „Tango“-Bewegungen, mein feuriges Temperament. Ich nehme mir aber auch gerne Zeit, alles ist so rastlos, nichts soll zu lange dauern, alle erwarten von Dir, dass die Dinge schon gestern gemacht sein sollten. Man sollte sich aber eine Minute, seine Zeit im Leben nehmen um zu träumen, nachzudenken, um gewahr zu werden, dass man lebendig ist, dass man im Theater ist, sich zu freuen, dass sich dort gerade eine große Menge Leute bemüht, einem eine tolle Show zu bieten und zugleich katharsische Energie zu kreieren. Diese Dinge sind es wert, sich dafür Zeit zu nehmen.



oben: Eno Peci und Ketevan Papava bei den Proben
unten: Ioanna Avraam, Nina Tonoli, Eszter Ledán und Ensemble bei den Proben



Davide Dato und Natascha Mair bei den Proben

Ketevan Papava und
Ensemble bei den Proben



oben: Eno Peci und Ketevan Papava bei den Proben
unten: Eno Peci und Ensemble bei den Proben





Walentin Scrow, Anna Pawlowa in *Les Sylphides*, 1909

MICHAIL FOKIN UND *LES SYLPHIDES*

Ein kurzer Steckbrief

1880 in St. Petersburg geboren, wurde Michail Fokin an der dortigen kaiserlichen Ballettschule ausgebildet. 1898 wurde er an das kaiserliche Ballett am Mariinski-Theater engagiert (sein Debüt gab er in *Paquita*), ab 1902 wirkte er auch an der dortigen Ballettakademie. 1907 entstand *Der sterbende Schwan* für Anna Pawlowa, 1908 *Chopiniana (Les Sylphides)*. 1909 ging Fokin als Chefchoreograph für Serge Diaghilews Ballets Russes nach Paris und kreierte in der Folge u.a. *Scheherazade*, *Der Feuervogel* (beide 1910), *Le Spectre de la rose*, *Petruschka* (beide 1911), *Daphnis und Chloe* (1912) und *Josephs Legende* (1914). Nachdem er die Ballets Russes verlassen hatte und nach St. Petersburg zurückgekehrt war, ließ er sich 1919 in New York nieder, wo er 1942 auch verstarb.

Bereits 1894 war Alexander Glasunows (1865 bis 1936) *Chopiniana. Suite pour grand Orchestre à la mémoire de Frédéric Chopin* bei Belaïeff in Druck. Diese Partitur benützte Fokin für seine Erstfassung des heute unter dem Titel *Les Sylphides* bekannten Balletts, die er 1907 in St. Petersburg vorstellte. Die Erstfassung unterschied sich dabei auch in ihrem Erscheinungsbild noch deutlich vom späteren Werk, so wurde z.B. in Nationalkostümen getanzt. Auf Wunsch Fokins orchestrierte Glasunow zusätzlich den Walzer op. 64/2 von Chopin, wobei diese für Anna Pawlowa und Michail Obuchow erstellte Nummer *Vision im Mondlicht* – als Referenz an das „romantische Ballett schlechthin“ *La Sylphide* (1832) gedacht – den Nukleus für die weiteren Versionen des Balletts bildete. Anna Pawlowa trat dabei in einem von Léon Bakst gestalteten Kostüm auf, welches sich an dem von Marie Taglioni in *La Sylphide* Getragenen orientierte. Für eben diese späteren Varianten aus den Jahren 1908, *Chopiniana (Rêverie Romantique: Ballet sur la musique de Chopin)* in St. Petersburg, die das heute bewunderte ballet blanc etablierte, welches aus der Stimmung des Aufeinandertreffens eines jungen Mannes (eines Poeten) mit Sylphiden auf einer Waldlichtung lebt, bzw. 1909 in Paris (anlässlich derer das Ballett von *Chopiniana* in *Les Sylphides* umbenannt wurde) kamen von Maurice Keller (1908) bzw. u.a. auch Igor Strawinski (1909) neu instrumentierte



musikalische Teile hinzu. 1936 erarbeitete der Brite Roy Douglas (1907 bis 2015) für das Honorar von 25 Pfund eine neu arrangierte musikalische Fassung des Balletts, die in der Folge weite Verbreitung fand. 1941 wurde auch der britische Komponist Benjamin Britten (1913 bis 1976) vom Ballet Theater (heute American Ballet Theater) für ein Honorar von 300 Dollar (inklusive aller zukünftigen Rechte daran) mit einer Neuorchestrierung betraut, eine Partitur, die lange verschollen, erst 2013 wieder aufgefunden werden konnte. Bietet *Les Sylphides* – wie an dieser knappen Auswahl ersichtlich – sowohl aus musikalischer wie tänzerischer Sicht zahlreiche Fassungsvarianten, gilt es doch als Inbegriff und Initialmoment des „handlungslosen“ Balletts, das den puren Tanz an sich zu seiner einzigen Bestimmung erhebt, ohne im engeren Sinne eine Geschichte zu erzählen.



Ketevan Papava und
Eno Peci bei den Proben

Fremdsprachige Inhalte

(English, French, Italian, Russian, Japanese)



ABOUT TODAY'S PERFORMANCE

The dream of flying – whether it is expressed in the flying machines of Baroque theatre, or in the swans or the Firebird, or in the weightlessness of the Wilis or the sylphides, or in Alvin Ailey's legendary "bird wings" – is part of the very foundation of dance.

Classical ballet in particular is always reaching upwards, seeking in the outstretched silhouette to touch the sky, and reducing contact with the earth by the use of the point shoe: and in the "ballon" – the ability to take up positions while jumping which are familiar from the earth, in order to suggest a particular "lightness" and "effortlessness" in the jump – the dancer hovers and appears to hold on to a state of weightlessness.

Still very much in the Romantic tradition, and irrespective of the historical significance of the work for the emergence of the modern period, the dancers in Fokine's *Les Sylphides* (first performed in 1908) wore wings on their backs – and *Blanc*, a work commissioned for the Wiener Staatsballett from Daniel Proietto, takes this milestone in the history of ballet as its starting point.

Edwaard Liang focuses on very specific flight movements in *Murmuration* – the term designates the separation and intermingling of individual swarms of birds (particularly starlings) or parts of swarms.

Finally, Balanchine – the genius of the dance – followed the tempestuous flight of his thoughts: *Le Palais de Cristal* (the original title of *Symphonie in C*) was created in 1947 for the Paris Opera Ballet in just two weeks, after Igor Stravinsky brought Balanchine's attention to the score. When we look at Balanchine's vast oeuvre consisting of over 445 works, we may well feel ourselves reminded of Martin Luther's words: "[...] man is born to work as birds are born to fly".



AU SUJET DE LA REPRÉSENTATION D'AUJOURD'HUI

Le rêve de voler est l'une des origines de la danse – que ce soit à travers les machines volantes du théâtre baroque, les cygnes et l'oiseau de feu, la légèreté aérienne des Wilis ou des Sylphides ou encore le légendaire «balancement d'oiseau» d'Alvin Ailey.

Le ballet classique, tout particulièrement, recherche la hauteur, tente de toucher le ciel avec des silhouettes étirées et de minimiser le contact avec le sol grâce aux pointes. Les danseurs flottent et réalisent une suspension en apesanteur appelée le « ballon » – c'est la capacité à prendre des postures courantes sur le sol pendant le saut, pour suggérer une certaine « légèreté » et une « simplicité » dans le saut.

Tout à fait dans la tradition romantique, et sans tenir compte de l'importance historique de l'œuvre dans l'apparition de la modernité, les danseuses portaient de petites ailes dans leur dos lors de la première des *Sylphides* de Fokine en 1908 – *Blanc*, une œuvre de commande destinée au Wiener Staatsballett de Daniel Proietto, s'inspire de ce jalon de l'histoire du ballet.

Edwaard Liang se consacre à des mouvements de vol très concrets dans *Murmuration* – le terme désigne la séparation et le mélange de volées ou de nuées d'oiseaux, en particulier d'étourneaux.

Enfin, Balanchine, le génie de la danse, suivait le vol erratique de ses pensées : *Le Palais de Cristal* – tel était le titre original de la *Symphonie in C* – a vu le jour en 1947 pour le ballet de l'Opéra de Paris en deux semaines seulement après qu'Igor Stravinsky a attiré son attention sur la partition. Si l'on considère l'œuvre monumentale de Balanchine, qui compte plus de 445 créations, on pourrait également se rappeler une parole de Martin Luther : « [...] l'homme est né pour travailler comme l'oiseau pour voler. »



INFORMAZIONI SULLA SERATA ODIERNA

Il sogno del volo, che si concretizzi nei marchingegni del teatro barocco, nei cigni e nell'uccello di fuoco, nell'assenza di gravità e nella leggerezza dell'essere delle villi o silfidi, nel leggendario battito d'ali di Alvin Ailey, è un'aspirazione intrinseca alla danza.

In particolare, è nel balletto classico che si manifesta questa tendenza verso l'alto con i corpi protesi a voler toccare il cielo e il tentativo di minimizzare il contatto con il suolo attraverso la scarpetta da punta: il desiderio è quello di librarsi in aria e di restare sospesi nel cosiddetto *ballon*, quella tecnica che mira a riprodurre in salto movimenti tipici di terra, suggerendo una particolare leggerezza e assenza di sforzo.

Fedeli alla tradizione romantica e ignare del significato storico che l'opera avrebbe rivestito nella genesi del balletto moderno, le protagoniste del *Les Sylphides* di Fokine, andato in scena in prima assoluta nel 1908, recavano ancora delle alucce sulla schiena; *Blanc*, un'opera di Daniel Proietto commissionata per il Wiener Staatsballett, prende le mosse proprio da questa pietra miliare della storia del balletto.

Manovre di volo decisamente concrete sono quelle cui fa riferimento il lavoro di Edwaard Liang *Murmuration*, un concetto che indica il formarsi e riformarsi degli stormi d'uccelli o di loro parti, caratteristico in particolare degli storni.

Per ultimo Balanchine, il genio della danza, seguì il volo tempestoso dei propri pensieri: *Le Palais de Cristal* – questo il titolo originale della *Symphonie in C* – fu ideato nel 1947 per il balletto dell'Opera di Parigi in sole due settimane, dopo che Igor Stravinskij gliene fece presente la partitura. Di fronte alla mastodontica opera di Balanchine, comprendente oltre 445 lavori, sarebbe lecita l'associazione mentale con una massima di Martin Lutero: «[...] l'uomo è nato per lavorare come l'uccello per volare».



О СЕГОДНЯШНЕМ СПЕКТАКЛЕ

В любом танце всегда присутствует мечта о полете: будь то использование специальных механизмов в театре эпохи барокко; лебеди и жар-птица; легкие, как перышки, неземные существа виллисы или сільфиды либо легендарные «Крылья птицы» американского театра танца Alvin Aileys.

Именно классический балет всегда стремится вверх, в его удлинённых силуэтах угадывается желание дотянуться до небес, а в танце на пуантах – оторваться от земли. Он парит и стремится сохранить состояние невесомости с помощью так называемого баллона – способности танцора задержаться в воздухе, сохраняя позу, чтобы придать прыжку особую легкость, которая, на первый взгляд, не требует от него никаких усилий.

Идея полета присутствовала в романтической традиции, независимо от ее значения для современного искусства танца. В балете Фокина «Сильфиды», премьера которого состоялась в 1908 году, у танцовщиц за спиной были крылышки. Именно это знаменательное в истории балета событие стало источником нового творения Даниэля Проьетто «Blanc» («Белый балет»), созданного им по заказу Венского государственного балета.

Теме полета посвящено и творение Эдварда Льянга «Murmuration» («Полет стаи»). На его создание хореографа вдохновила стая скворцов, которая то сходилась, то расходилась в воздухе, выписывая красивейшие узоры.

Гений танца Баланчин также воплотил на сцене идею стремительного полета: «Хрустальный дворец» – под этим названием балет «Симфония С» был впервые исполнен в 1947 году на сцене Парижской оперы. Его постановка заняла всего две недели, после того как Игорь Стравинский обратил внимание Баланчина на партитуру. Говоря об огромном творческом наследии Баланчина, который оставил после себя 445 произведений, хочется вспомнить слова Мартина Лютера: «[...] человек рожден для труда, как птица для полета».



本日の公演について

飛ぶことへの憧れ。それはダンスの根底に流れるものです。パロック劇の舞台上に登場するような飛行器具にはじまり、白鳥、火の鳥、軽やかな空気の精シルフィードや死霊ウィリ、そしてアルピン・エイリーのまるで鳥が舞い降りるような独特なポーズにいたるまで、すべてに共通する想いです。

とくにクラシックバレエでは、動きが上へ上へと向かいます。ダンサーは空に届こうと体を伸ばし、トゥシューズを履いてできるだけ地面から離れようとします。そして宙を舞い、跳躍しながら着地している時と同じ姿勢を取る技術「パロネ」などの動作を取り入れます。いとも簡単にジャンプしているような、無重力状態でのポーズのような軽やかさの表現です。

1908年に初演されたミハイル・フォーキンの『レ・シルフィード』は、モダンバレエの方向を確立した歴史的意義を持ちながらもロマンティックバレエの伝統を汲み、登場するバレリーナたちは背中に羽をつけていました。ダニエル・ブロイエットが手がけたウィーン国立バレエ団委嘱作『ブラン』は、バレエ史に残るこうした形式を原点としています。

エドワード・リアンの『マーミュレーション』は、飛ぶ動きそのものに焦点を当てています。マーミュレーション (murmuration) とは、鳥の大群が集まるとは離れ、混ざり合っては散らばる様子、とくにムクドリが群れをなして飛ぶ様子を表す言葉です。

天才振付家ジョージ・バランシンは、飛ぶような速さで自分の想いを形にしました。たとえば1947年にパリ・オペラ座のために振り付けた『水晶宮 (別題 シンフォニー・イン・C)』は、ストラヴィンスキーにその台本を紹介されてからたった2週間で創られたものです。バランシンは生涯を通じて実に445を超える作品を手がけましたが、その働きぶりはちょうどマルティン・ルターの言葉を思い出させます。「鳥が飛ぶために生まれたのと同じように、人は働くために生まれた」



Wiener Staatsoper – Spielzeit 2016/ 2017 – Direktion Dominique Meyer

Direktor der Wiener Staatsballetts: Manuel Legris

BALANCHINE | LIANG | PROIETTO

Symphonie in C | George Balanchine

Murmuration | Edwaard Liang

Blanc (Uraufführung) | Daniel Proietto

Premiere am 1. November 2016

Konzept und Gesamtedaktion des Programmheftes: Oliver Peter Graber

Graphische Konzeption und Gestaltung: Miwa Meusburger

Textnachweise: *Über die heutige Vorstellung „Jungbrunnen“ Balanchine, Zum Inhalt (Murmuration), Michail Fokin und Les Sylphides Ein kurzer Steckbrief* sind von Oliver Peter Graber, *Zum Inhalt (Symphonie in C)* von Lothar Knessl ist ein Zitat aus einem Programmheft der Wiener Staatsoper Saison 1983/1984, *George Balanchine (Biographie), Balanchine-Ballete in Wien, Georges Bizet (Biographie), Ben Huys (Biographie), Edwaard Liang (Biographie), Daniel Proietto (Biographie), Frédéric Chopin (Biographie)* sind (adaptierte) Übernahmen aus Programmheften des Wiener Staatsballetts, *Edwaard Liang: Murmuration. Kommentare des Choreographen zu seinem Werk* ist von Edwaard Liang, *Murmuration – Ein Ballett der Lüfte* ist von Dr. Claudio Carere und Dr. Leonida Fusani, *Inhalt (Blanc)* ist von Daniel Proietto, *Text zu Blanc* ist von Alan Lucien Øyen, *Daniel Proietto: Blanc. Kommentare des Choreographen zu seinem Werk* ist von Daniel Proietto, alle übrigen Biographien sind von den jeweils Genannten selbst.

Übersetzungen: SCHWEICKHARDT DAS UBERSETZUNGSBURO (Über den heutigen Abend), TransText Smith KG (Text zu *Blanc*).

Bildnachweise: Ashley Taylor/Wiener Staatsballett (Cover und Seiten 4, 16, 18, 23-29, 46-51, 65, 66, 72, 78-81, 85), Portrait of Mr. B. Photographs of George Balanchine, New York 1984 (Seite 10), akg-images (Seite 14), Chiun-Kai / Edwaard Liang (Seite 34), Management von Ezio Bosso (Seite 38), Houston Ballet (Seite 40), Zaire Kacz (Seite 41), Dr. Claudio Carere (Seite 45), Erik Berg (Seite 56), Niklas Alexandersson (Seite 58), akg-images / Pictures From History (Seite 60), Massimo Leardini (Seite 62), Leiko Fuseya (Seite 63), Stine Sjøgren (Seite 63), Marte Stormo (Seite 64), Privatsammlung (Seite 82).

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH/Dramaturgie.

Urheber/innen und Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Medieninhaber – Herausgeber:

Wiener Staatsoper GmbH, Opernring 2, 1010 Wien

Hersteller:

Druckerei Walla GmbH

WIENERIN

UNERWARTET ECHT!

UNIK
LASS
ISCH

SELBSTBEWUSST. OHNE KLISCHEES. WIENERIN.

WIENERIN.AT

4 WOCHEN
GRATIS
TESTEN

Die älteste Tageszeitung der Welt ist jünger als je zuvor.

Sie mag mehr als 300 Jahre alt sein, aber dennoch steht die Wiener Zeitung für eine völlig neue Zeitungsgeneration. Denn ein in Österreich einmaliges ressortübergreifendes Redaktionskonzept in Verbindung mit einer der jüngsten Redaktionen machen die älteste Tageszeitung der Welt zugleich zu einer der jüngsten und innovativsten des Landes. Überzeugen Sie sich selbst. Testen Sie die Wiener Zeitung jetzt 4 Wochen gratis.

www.wienerzeitung.at/abo

WIENER ZEITUNG 
Zusammenhänge verstehen

