

Walter Salmen

»Une bonne conduite« und »Declamation« im Tanz des 18. und 19. Jahrhunderts

Die gegenwärtig festzustellende Distanzierung zur »ars saltatoria« als hinreichend vertrauter Übung auf dem Tanzboden trägt dazu bei, sowohl im Zusammenhang historischer als auch ästhetischer Fragestellungen dieses unverzichtbar in allen früheren Kulturen präsent gewesene Handlungselement nur beiläufig zu betrachten. Wenn überhaupt, so nimmt man das Tanzen als eine Aktion zur Kenntnis, welche kommunikativ wirksam zu sein vermag, die in der Gesellschaft soziale Ränge konstituieren hilft, das mehr oder weniger »distinguierte« Verhältnis der Geschlechter zueinander spiegelt oder als ein Teil der einstigen Festkultur zur Hebung des Ansehens und zur Übung des Körpers nützlich war.¹ Auch tanzend vermochte man bis ins 20. Jahrhundert hinein »une bonne conduite«, »höchste civilité«, eine zum Vorzeigen geeignete »wol-regulierte« Gesittung zu gewinnen. Daß über solche und andere Zweckmäßigkeiten hinaus dem Tanz, soziologisch oder auch metaphysisch beleuchtet, umfangreichere Bedeutungen zukommen können, dies wird weniger aufmerksam bedacht. In der Ästhetik etwa wird dem Tanz nur selten eine seiner vielen Aspekte adäquate Zuwendung eingeräumt. Eine Prüfung musikologischer oder literaturwissenschaftlicher Publikationen vermag hinreichend von dieser Verdrängung zu überzeugen.

Dies war freilich nicht immer so, gab es doch Autoren vom 16. Jahrhundert an über Schiller (»Der Tanz«), v. Eichendorff bis hin zu Nietzsche,

Verlaine oder Mallarmé,² die dem Tanzen auch eine metasprachliche Relevanz abgewinnen konnten und diesem Tun dementsprechend auch in Zusammenhängen transzendental idealistischer oder lebensphilosophischer Auslegungen eine gebührende Beachtung zukommen ließen. Einer unter diesen Denkern war der normativ spekulierende, betreffs

seiner ästhetischen Prinzipien von Kant und Schiller abhängige Christian Gottfried Körner, welcher 1795 einen Aufsatz »Ueber die Bedeutung des Tanzes« verfasste, der 1808 in Heinrich von Kleists »Phöbus« erstmals erschien.³ Darin spezifizierte er Idealvorstellungen, die er zuvor im Januar desselben Jahres in der Abhandlung »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« niedergelegt hatte. Diese publizierte Friedrich Schiller im 5. Stück der »Horen« (S. 97). Der Tanz als eine allen Völkern gemeinsame Kunst, in welcher

diese ihr »Ideal des Lebens«, ihren jeweiligen Zustand der Begeisterung, »die menschliche Natur auf einer höheren Stufe« darzustellen vermögen, wurde als eine »besondere Sprache« interpretiert. Deren Bestimmtheit, vermittelt im möglichst natürlichen Ausdruck »bestimmter Gebährden«, sollte ausgeprägt sein in der Darstellung eines »Characters«, welcher dem Tanzen Einheit verleiht. Das Charakteristische wurde von Körner als eine selbständige ästhetische Idee neben der des Schönen postuliert



Abb. 1: Lektion eines Tanzmeisters (1716)

1 Johann Pasch: *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Frankfurt a. M. 1707, Vorrede; Carl Joseph von Feldtenstein: *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen*, Braunschweig 1772, S. 39.

2 Walter Salmen: *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert*, Leipzig 1988, S. 6ff.; ders.: *Eichendorff auf dem Tanzboden*, in: J. v. Eichendorff, *Tänzer, Sänger, Spielmann*, hgg. von Ute Jung-Kaiser und Matthias Kruse, Hildesheim 2007, S. 17ff.

3 Vgl. Christian Gottfried Körner: *Ästhetische Ansichten*, hg. von J. P. Bauke, Marbach a. N. 1964, S. 48ff.

Gabriele Busch-Salmen

»Mein höchster Begriff vom Drama ist rastlose Handlung«

Tanz und Pantomime in Goethes Musiktheater

Im Jahr 1777 veröffentlichte der Sänger und Publizist Ernst Christoph Dreßler in Kassel eine »Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe-Schauspiel betreffend«.¹ Seine, wie er schreibt: »bescheidenen Anmerkungen« widmete er mit »patriotischer Wärme [...] Allen unsern, Dramatisch-Lyrischen Dichtern; Tonsetzern und Kapellmeistern; Sängern und Sängerinnen, als Acteurs; Tonkünstlern; Direktern und Vorstehern der Deutschen Schaubühne« und legte einen Text vor, der für die Theaterpraxis konzipiert war. Dreßlers Ausführungen stehen im Kontext der Abhandlungen, die zur anhaltenden Gattungsdiskussion über deutschsprachige Opern und Singspiele erschienen, vor allem der 1773 im »Teutschen Merkur« veröffentlichten »Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel, Alceste« Christoph Martin Wielands², der 1774 herausgekommenen Schrift: »Über die Deutsche comische Oper«³ des erst 22jährigen Johann Friedrich Reichardt, den einschlägigen Reflexionen Johann Georg Sulzers in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« oder »des über die musicalische Oper gründlich geschriebenen Werks, des Grafen Algarotti«⁴, auf die er sich wiederholt beruft. Es war ihm ein Anliegen, diesen Traktaten zu Funktion und Disposition der noch jungen deutschsprachigen Oper eine konkrete Bestandsaufnahme gegenüberzustellen und den ästhetischen Diskurs mit der Praxis zu konfrontieren. Ausgehend von den Theaterinterna, wie sie etwa im »Gothaer

Theaterkalender« mitgeteilt wurden, schwebte ihm ein umfassendes, in 12 Kapitel gegliedertes Manual »für die Vollkommenmachung der Singe-Schauspielkunst« vor. »Ich [...] ging alle Nothwendigkeiten vom Anfang bis zum Ende durch«, so schreibt er, »überdachte den Werth und alle Erfordernisse der Ernsthaften Oper, und schrieb sie.«⁵ Er tat das zu einem Zeitpunkt, da er die Aufführungen und das Repertoire von »Strasburg, Manheim, Mainz, Frankfurt, Wetzlar; dann, Weimar, Leipzig, Gotha«⁶ übersah und »da und dort, Unvollkommenheiten bemerkt« hatte. Mit besonderer Wachsamkeit sezierte er die sängerischen und darstellerischen Fähigkeiten und kommt zu dem Schluß: »Wenn die Action meiner Landsleute hin und wieder noch gut, und erträglich wäre; so ist doch der Umfang mancher Stimme, nur Gassenlieder werth«, es seien »noch genug [...] kreischende Sängerrinnen, Nachtwächter-Stimmen von Mannspersonen [...] zur Schande der Tonkunst.« Vonnöten sei daher nicht nur eine solide Ausbildung der Schauspieler zu Sänger-Schauspielern, sondern zu den »wahren Erfordernissen für das Singeschauspiel« gehörten außer den Dichtern, Tonsetzern, Sängern und Sängerrinnen, unverzichtbar nun auch die »Balletmeister, Principals, Tänzer und Tänzerinnen«.⁷ Damit signalisiert er, dass ihm die Bühnenaktion, Pantomime und »Geberdensprache« ein besonderes Anliegen war, er die damals aktuellen Perspektiven des Ballettreformators Jean Georges Noverre in sein System zu integrieren suchte. In seinem Text spiegelt sich mithin der tiefgreifende Paradigmenwechsel wider, der durch das Erscheinen von Noverres »Lettres sur la Danse et sur les Ballets« im Jahr 1760⁸ im deutschen Sprech-, Tanz- und Musiktheater ausgelöst worden

1 Dreßler (1734–1779). Hannover und Cassel bey Joh. Wilh. Schmidt, 1777.

2 *Der Teutsche Merkur*, Bd. I (1773), Erstes Stück, S. 34–72, Drittes Stück, S. 223–243. Später überarbeitet unter dem Titel: »Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände«, in: C. M. Wieland: *Sämmtliche Werke VIII*, Bd. 26, Leipzig 1796, Nachdruck Hamburg 1984.

3 Hamburg 1774, Nachdruck hg. von Walter Salmen, München 1974.

4 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771–74, Bd. 3; Francesco Algarotti: *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia 1755.

5 Dreßler, *Theater-Schule* (wie Anm. 1), Vorrede.

6 Erstes Kapitel, von dem Ernsthaften Singe-Schauspiel der Deutschen überhaupt, § 2, S. 1.

7 Ebd., § 50, S. 29.

8 Lyon / Stuttgart 1760. Übersetzung von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, Hamburg 1769.

Jörg Rothkamm

Dialogähnliche und aktionsbezogene Musik

im Ballett »Sylphiden« von Herman Løvenskjold und August Bournonville (1836)¹

Wenn von »La Sylphide« die Rede ist, denkt man zunächst meist an Filippo Taglionis berühmte Pariser Produktion von 1832 zur Musik von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, welche die Epoche des abendfüllenden romantischen Balletts und damit auch des Spitzentanzes außerhalb der Oper einleitete. Dabei ist es die Kopenhagener Produktion mit einer Neuchoreographie durch August Bournonville (1805–1879) und einer neuen Musik von Herman Løvenskjold (1815–1870) unter dem Titel »Sylphiden«, die einzig durchgehend im Repertoire geblieben und durch Quellen hinreichend dokumentiert ist. De facto stellt diese Fassung von 1836 das älteste bis heute ununterbrochen lebendig gebliebene Ballett dar; bis heute sind über 700 Aufführungen allein in Kopenhagen dokumentiert.² Die Handlung beider Versionen – basierend auf einer Erzählung von Charles Nodier – ist weitgehend identisch: Der junge Bauer James verlässt sein Braut Effy während der Hochzeit und folgt der geisterhaften Sylphide, die nur er wahrnimmt, in den Wald. In der Hoffnung, sie für immer an sich zu binden, legt er einen Zauberschmal um ihre Flügel, die dadurch jedoch abfallen, woran die Sylphide stirbt. Eine bürgerliche Ehe sei romantischen Phantasien gegenüber also vorzuzie-

hen. Bournonville hatte die Pariser Fassung Taglionis zwar gesehen, jedoch anschließend sein eigenes Szenarium geschrieben und auch eine Neukomposition in Auftrag gegeben, so dass man bezüglich des Verhältnisses von Musik und Choreographie hier von einer Originalproduktion ausgehen kann.

Herman Severin Løvenskjold ist zumeist – wenn überhaupt – nur als Komponist der Kopenhagener »Sylphiden« in Erinnerung. Die großen Lexika verzichten auf einen Personeneintrag.³ Walter Niemanns »Führer durch die Volks- und Kunstmusik« Skandinaviens führt zwar einige Musiktheaterwerke und Kammermusik des 1815 in Norwegen geborenen Schülers von Friedrich Kuhlau an, bezeichnet diese jedoch pauschal als »etwas oberflächlich Gestaltetes«.⁴ Dabei hatte der seit 1829 in Dänemark lebende Løvenskjold, der als Aristokrat keine pianistische Karriere machen durfte, nicht nur die Anerkennung der führenden dänischen Komponisten erhalten.⁵ Bei späteren Auslandsstudien bestätigten dem zukünftigen dänischen Hoforganisten »sowohl Mendelssohn wie auch Schumann sein Talent«.⁶ Klavierstücke und Tänze zählen zu seinen ersten Werken, die außer von Kuhlau auch von Weber beeinflusst scheinen.⁷ Die Affinität des Komponisten zur deutschen Ro-

1 Dieser Aufsatz basiert auf Vorträgen, die am 27. Oktober 2006 bei der Fachgruppentagung »Tanz ist sichtbare Musik, Musik ist hörbarer Tanz« des Cusanuswerks in Stuttgart sowie am 28.3.2007 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg gehalten wurden. Sie stehen in Zusammenhang mit einem von der VolkswagenStiftung geförderten Tandem-Forschungsprojekt über »Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16. bis 20. Jahrhunderts«. Meinem Kollegen Michael Malkiewicz sei für seine kritische Durchsicht und zahlreiche Anregungen herzlich gedankt.

2 Ole Nørlyng: *Music drives the dance*, in: *Dansen er en kunst. Bournonville – den levende tradition*, hg. von Ole Nørlyng, [Århus] 2005, S. 232–255, hier S. 236. Vgl. Knud Arne Jürgensen: *La Sylphide*, in: *Pipers Enzyklopædie des Musiktheaters*, Bd. 6, hgg. von Carl Dahlhaus u. a., München [u.a.] 1997, S. 224–229, hier S. 229, und Marianne Hallar, Alette Scavenius (Hgg.): *Bournonvilleana*, Kopenhagen 1992, S. 70.

3 Einzige Ausnahme: *Løvenskiold*, in: *Riemann Musik Lexikon. Personenteil L-Z*, hg. von Willibald Gurlitt, Mainz ¹²1961, S. 92. Auch Greger Anderssohn (Hg.): *Musikgeschichte Nordeuropas*, Stuttgart [u.a.] 2001, führt den Namen nicht einmal im Register.

4 Walter Niemann: *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906, S. 30.

5 Svend Ravnkilde: *Danish Music 1800–1850. Golden Age*, hg. von Flemming Madsen, [Kopenhagen] 1994, unpag. S. 26.

6 Ebbe Mørk: *Bournonville und seine Komponisten*, in: *Programmheft Wiener Internationales Ballett-Fest Tanz '82. Gastspiel Königlich Dänisches Ballett Kopenhagen*, [Wien] 1982, S. 13f., hier S. 14.

7 Erik Aschengreen, Ole Nørlyng: *Løvenskiold: La Sylphide*, in: CD-Booklet Herman Severin Løvenskiold: *La Sylphide*. Royal Danish Orchestra / David Garforth. Chandos 6546. 2004, S. 3–6, hier S. 4.

Michael Malkiewicz

Choreographische Notationen zu Paul Taglionis Ballett »Der Seeräuber«¹

Während immerhin einige Ballette aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in durchgehender Tradition und oft mit einer erstaunlich hohen Stabilität der Choreographie bis ins 21. Jahrhundert überdauert haben, ist der Großteil der zahlreichen Ballettproduktionen aus dem frühen 19. Jahrhundert wohl für immer von den Bühnen verschwunden. Die verstreuten Materialien sind bislang kaum dokumentiert und oft auf unterschiedliche Orte verstreut, sodass es nur wenigen Spezialisten vorbehalten ist, sich mit dieser faszinierenden Epoche der Tanzgeschichte auch im Detail zu befassen. Aufsätze und Artikel, die ein derartiges Material zur Grundlage haben, sind meist auf die Beschreibung einzelner Teile des Ganzen beschränkt. Kritische Gesamtausgaben von Werken – Selbstverständlichkeiten in den benachbarten geisteswissenschaftlichen Fächern – gehören in den Tanzwissenschaften nicht nur aufgrund der jeweils komplizierten Quellenlage zur großen Ausnahme. Die gerade bei choreographischen Schriften so notwendige Einsicht in das Original bzw. deren Reproduktion ist oft aus rechtlichen bzw. finanziellen Gründen nicht möglich.

Kritische Editionen von Balletten, die sowohl der Praxis als auch der Wissenschaft dienlich sein könnten, müssten von vornherein in einer interdisziplinär angelegten Materialsammlung (Musik, Choreographie, Libretto, Abendzettel, Rezensionen, Bühnenbild, Kostüm, Aufführungsort, Bühnengröße, Bühnenzuschnitt u.a.) aufbereitet werden. Derart umfangreiche Projekte sind nicht nur aufgrund mangelnder finanzieller Ressourcen, sondern auch aufgrund fehlender Erfahrungen in der Aufbereitung entsprechender Publikationen derzeit noch Mangelware. Eine sukzessive Erfassung sowie kri-

tische Edition der choreographischen Quellen aus dem 19. Jahrhundert ist daher noch immer ein desiderat der Forschung. Im Folgenden soll auf ein Manuskript aufmerksam gemacht werden, welches zahlreiche Notationen zum Berliner Ballett-Repertoire des frühen 19. Jahrhunderts enthält. Der Fokus ist dabei auf die choreographischen Notationen zu dem Ballett »Der Seeräuber« von Paul Taglioni gerichtet.

Die Lipperheidesche Kostümbibliothek in Berlin beherbergt unter der Signatur *Lipp OZ-97* eine 173 Seiten umfassende Handschrift mit choreographischen Aufzeichnungen zu Ballett und Gesellschaftstanz in Berlin aus dem Zeitraum von etwa 1830 bis spätestens 1858. Die Handschrift wurde der Bibliothek im Jahr 1904 von dem Tänzer und Universitäts-Tanzlehrer Amint Freising (1826–1905) zusammen mit anderen Schriften übergeben. Das Manuskript trägt den von Freising stammenden Besitzvermerk »*Chorèographie / verschiedener / Tänze – Quadrillen und Corps de ballets / von / Berliner Componisten / Eigentum / des / A Freising / Berlin / d. 20. Juni 1858*«. Obwohl die Handschrift bekannt und an mehreren Orten zugänglich ist – Original in Berlin, Mikrofilm im Tanzarchiv Leipzig, s/w-Fotographien in den Derrade Moroda Dance Archives der Universität Salzburg –, sind bislang dazu noch keine Studien erschienen.

I – Das Berliner Manuskript: Datierung, Notation, Streuung, Inhalt

Bei dem Manuskript handelt es sich um ein liniertes, gebundenes Notizbuch in grünfarbenem, kartoniertem Umschlag (17,5 x 22 cm), in welches die choreographischen Aufzeichnungen eingetragen wurden. Anhand unterschiedlicher Schriftzüge bzw. auch der Farbe der verwendeten Tinten lassen sich

1 Der Aufsatz entstand im Rahmen eines von der VolkswagenStiftung geförderten Tandem-Forschungsprojektes zur »Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16. bis 20. Jahrhunderts«.

Monika Woitas

Eine wirkliche Ehe separater Künste?

Zur wechsellvollen Beziehung von Musik und Tanz

»Musik und Tanz sollten eine wirkliche Ehe separater Künste eingehen, eine Partnerschaft, nicht eine Diktatur der einen über die andere.«

Igor Strawinsky¹

Im Jahr 1933 löste die Aufführung eines Balletts namens »Choreartium« eine heftige Kontroverse aus. Das »wagemutige« Unterfangen von Leonide Massine, die gesamte vierte Sinfonie von Johannes Brahms choreographisch zu gestalten, wurde als Hybris und Sakrileg gebrandmarkt, aber auch als Geniestreich und Meilenstein auf dem Weg zur endgültigen Emanzipation der Tanzkunst gepriesen. Die emotionalen Wellen schlugen hoch wie schon lange nicht mehr, und das lag nicht zuletzt wohl daran, dass in den sogenannten »Sinfonischen Balletten« die ganze Problematik einer Partnerschaft zum Vorschein kam, die von manchen als naturgegeben betrachtet wurde und dennoch alles andere selbstverständlich erschien. Nun war Massine beileibe nicht der erste, der sinfonische Musik »vertanzte« – Isadora Duncan hatte bereits 1904 zu Teilen aus Beethovens Siebter getanzt, Fokine hatte für »Les Sylphides« (St. Petersburg/Paris 1907/09) orchestrierte Klavierwerke von Chopin verwendet und in Leningrad hatte Fjodor Lopuchow 1923 Beethovens Pastoral-Sinfonie zur »Tanzsinfonie« umgestaltet. »Choreartium« ging jedoch in doppelter Hinsicht zu weit: zum einen passte die Brahms-Sinfonie weder in das Schema einer Programm-Musik im weitesten Sinne, noch konnte sie durch Charakterisierungen anerkannter Autoritäten wie Richard Wagner als »Apotheose des Tanzes« interpretiert werden; zum anderen zielte die betont abstrakte Choreographie Massines geradezu darauf ab, eben diese narrativen Konventionen zu überwinden und eine allein der musikalischen Struktur verpflichtete Bewegungspartitur zu erstellen.

Letzten Endes geht es bei diesem Streitfall also darum, Choreographie als gleichwertige Kompositionskunst zu etablieren – was uns heute durchaus naheliegend erscheinen mag. Bereits ein kurzer Blick in die Tanzgeschichte entlarvt Strawinskys Ehemodell allerdings als frommen Wunsch. Es dominieren vielmehr hierarchische Bewertungen, in denen mal von »Diktatur des Tanzes«, mal von bloßer »Visualisierung« eines musikalischen Kunstwerks, selten jedoch von Partnerschaft die Rede ist. Einige Stationen dieser höchst wechsellvollen Beziehung sollen im Folgenden anhand prägnanter Beispiele vorgestellt werden.

I – Der »Sündenfall«

Im Jahr 1991 publiziert der Komponist Bernd Feuchtner eine »Schmähere« auf Ballett und Musik, in der er das Handlungsballett als »Sündenfall« zu erkennen glaubt. Denn für Feuchtner sind »das Lied und der Tanz [...] die Quellen der Musik, und der Tanz ist ihr um so enger verwandt, als auch er eine stumme Kunst ist, sich von der Sprache fernhält und damit offen blieb für Empfindungen, die die Sprache nicht unter die Tyrannei des Rationalismus zwingen konnte.«² Und tatsächlich könnte man in der Dramatisierung von Tanz und Musik gewisse Tendenzen zu Selbstaufgabe beider Künste erkennen. Greifen doch nach 1750 zunehmend Vorstellungen um sich, die Tanz und Musik als darstellende Künste definieren und daher eine Semantisierung beider Ausdrucksformen fordern. Tanz und Musik haben nach Ansicht aufgeklärter Zeitgenossen in erster Linie einer überzeugenden Darstellung der vom Libretto vorgegebenen Situationen und Figuren zu dienen. Gasparo Angiolini, Choreograph des ersten

1 Interview in: *The Manchester Guardian* 22. Februar 1934, zit. nach: Igor und Vera Strawinsky (Hgg.): *Ein Fotoalbum 1921 bis 1971*, Herrsching 1982, Anhang o. S.

2 Bernd Feuchtner: *Ballett und Musik. Schmähere*, in: *Ballett international* 12/1991, S. 51.

Stephanie Schroedter

Tanz – Musik – Theater.

Formen und Möglichkeiten des Zusammenspiels von Tanz und Musik im Theater¹

Eine unmittelbare Verbindung von Tanz- und Musiktheater hätte vor noch nicht allzu langer Zeit kampfeslustige Tänzer und Choreographen – die hinter dem Begriff »Musiktheater« sogleich staubige Opernproduktionen wittern – sofort auf die Barrikaden gerufen: Galt es doch den Tanz aus den Zwängen des Theaterbetriebes im Allgemeinen, der Oper im Besonderen und insbesondere musikalischen Quadraturen, die kaum über die magische Zählzeit »acht« hinausweisen, zu befreien.

Die solchen oder ähnlichen, durchaus verständlichen Reaktionen zugrunde liegenden Ursachen dürften allgemein bekannt sein: Mühsam musste und muss sich manchen Orts noch immer die Tanzsparte aus den Fesseln mittelmäßiger Operninszenierungen lösen, in denen mangelnder Einfallsreichtum durch allseits gefällige Tanzeinlagen kaschiert werden soll. Musicalproduktionen als begehrte Kassenschlager und jahrzehntelang bewährte Operetten bieten da kaum nennenswerte (Tanz-)Alternativen, um einen Drei-Sparten-Betrieb als künstlerische Notwendigkeit zu rechtfertigen. Die Übeltäter dieser Missstände sind jedoch keineswegs nur die Intendanten der Stadt- und Staatstheater, die letztlich aus ökonomischen Erwägungen ihre Choreographen dazu verpflichten, sich neben eigenen Kreationen auch im Opernsektor zu engagieren. Unter den Missetätern befinden sich ebenso Regisseure und Dramaturgen – darunter abgeschlossene Theater- und Musikwissenschaftler –, bei denen nach wie vor eine – über weite Strecken – sträfliche Ignoranz gegenüber dem Bühnentanz als einem durchaus kreativen, künstlerischen Ausdrucksmedium vorherrscht.

Anregende Formen der Integration von Tanz in das Musiktheater jenseits emsiger Routinearbeiten scheinen derzeit vor allem (mehr oder weniger) aufwendigen Auftragsproduktionen international großer Häuser oder Festivals vorbehalten zu sein: Zu denken wäre hier an die Neuinszenierung von Claudio Monteverdis »Orfeo« unter René Jacobs mit Choreographien von Trisha Brown in Brüssel (Théâtre royal de la Monnaie, 1998) oder die Neueinstudierungen von Jean-Philippe Rameau-Opern unter William Christie: Die Opéra-Ballet »Les Indes galantes« mit Choreographien von Blanca Li an der Pariser Opéra Garnier (2003), die Tragédie lyrique »Les Boréades« mit Tanzeinlagen von Edouard Lock (interpretiert von »La La La Human Steps«) ebenfalls an der Opéra Garnier (2003) oder die Comédie lyrique »Les Paladins«, tänzerisch gestaltet von José Montalvo und Dominique Hervieu, am Pariser Théâtre du Châtelet (2004). Diese eigenwillig-originellen Neuinterpretationen von Bühnentänzen des 17. und 18. Jahrhunderts regten in einer äußerst produktiven Art und Weise dazu an, über die dramaturgische Bedeutung von Tanzeinlagen im Musiktheater – hier als Oberbegriff für verschiedene Formen eines musikdramaturgisch konzipierten Theaters verwendet – grundsätzlich neu nachzudenken. Nicht vergessen werden darf an dieser Stelle, dass ein wesentlicher Impuls zu dieser Entwicklung aus der – zunächst vor allem in Frankreich, mittlerweile ebenso in den USA sehr lebendigen – Tanzrekonstruktionszene kam: Als Pionierin auf diesem Gebiet nahm sich Francine Lancelot bereits 1987 der Tänze zu einer Neuproduktion von Jean-Baptiste Lullys Tragédie lyrique »Atys« an (wiederum an der Pariser Opéra), kurz darauf gefolgt von Henry Purcells Semi-Opera »The Fairy Queen« (1989) und Marc-Antoine Charpentiers Comédie-ballet »Le Malade imaginaire« (1990). Hier galt es nicht nur, generell auf den dramaturgischen Stellenwert von Tanzeinlagen im barocken Musiktheater aufmerksam zu machen, sondern auch ihren ursprünglichen, tänzerisch-choreographischen Qualitäten möglichst nahe zu kommen.

1 Der vorliegende Artikel stellt eine gekürzte Version des Vortrags »Tanztheater als Musiktheater?« dar, der im Rahmen der Ringvorlesung »Was ist Musiktheater?« am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth im Oktober 2007 gehalten wurde. Der ausführliche Beitrag erscheint in der die gesamte Ringvorlesung dokumentierenden Publikation innerhalb der Schriftenreihe des Forschungsinstituts für Musiktheater.

Steffen A. Schmidt

KörperHören

Das 20. Jahrhundert ist das Jahrhundert einer fundamentalen Neubewertung von Ballettmusik. Der von Tschaikowsky schon im 19. Jahrhundert angezeigte Weg einer Symphonisierung des Balletts wurde in ungeahnter Weise fortgesetzt. Die künstlerische und rezeptionsästhetische Neubewertung verläuft, grob skizziert, in zwei Richtungen: Einerseits werden jene Ballettmusiken, die im Rahmen der Ballets Russes entstehen, zu zentralen Werken der neuen Instrumentalmusik (z.B. »Le sacre du printemps« und »Jeux«); andererseits wird die autonome Musik vergangener Epochen zur Vorlage von Tanzwerken verwendet. Von den (eher fiktiven) Anfängen bei Isadora Duncan verläuft die spätere Entwicklung zur Tanzsinfonie durch Lopuchow und zum symphonischen Ballett Massines.

Mit diesen Ereignissen und den damit verbundenen Neubewertungen¹ ist zugleich ein neues Hören der Ballettmusik verbunden, ein Hören, das nicht mehr durch eine Erzählung (Libretto) von Personen und deren Gefühlen in klar definierten szenischen Momenten geleitet wird. Es ist die Bewegung selbst, die an ästhetischem Rang gewinnt und die nun, anders als in der Programmmusik, nicht mehr an ein imaginäres Theater appelliert, sondern an einen imaginären tanzenden Körper und seine Bewegungen. Besonders in dem Moment, wo Ballettmusik zu Instrumentalmusik umfunktioniert wird, tritt zwangsläufig eine andere Rezeption autonomer Musik ein. Der Umwertung von Ballettmusik zur Instrumentalmusik folgt eine des Hörens. In diesem Artikel wird versucht, einem »Körperhören« auf die Spur zu kommen. Dies wird nicht eingelöst durch die Sichtung einer Musik-Tanz-Beziehung, sondern durch eine Lesart von autonomer Musik, die Implikationen des Tänzerischen trägt. Zunächst ist nämlich nach einer Voraussetzung dieser Beziehung zu fragen, einem Körperhören, das immer schon Kennzeichen

für die Rezeption der Instrumentalmusik war und im 20. Jahrhundert durch den Funktionswandel der Ballettmusik an Bedeutung gewinnt. Es geht also um musikalische Rezeptionsweisen, die in einem ersten Schritt einen virtuellen Körper in der Musik wahrnehmen, der dann in einem zweiten Schritt Gegenstand des Tanzes werden kann. Hier muss jedoch unterschieden werden zwischen einem Körperhören, das *mit dem* und *durch den* Körper die Musik hört (im Gegensatz zum Hören mit den Ohren), wie es bei Vilém Flusser erläutert wird.² Davon abzugrenzen ist wiederum das Hören eines Körpers, der durch die Musik in seiner Materialität (also virtuell gegenständlich) wahrnehmbar wird.

In »Moving Music« macht sich Stephanie Jordan auf die Suche nach den Verbindungen zwischen Musik und Tanz, die sie nicht allein in strukturellen Korrelationen findet, sondern subtile Kreuzungen zwischen dem musikalischen und choreografischen Text aufsucht. Inspiriert von den Überlegungen Carolyn Abbates trifft sie in deren »unsung voices«³ auf »Erscheinungen«, die als virtuelle Körper Teil des aufgeführten Stückes, bzw. das Stück selbst sind. In Anlehnung an Roland Barthes wird ein Körper erfahrbar, der sich »inside the art work« manifestiert. Es handelt sich also um eine besondere Hörweise, die mit dem Begriff des KörperHörens umschrieben werden kann. Es ist nicht allzu weit hergeholt, dieses KörperHören in Verbindung mit dem Tanz zu bringen, obwohl gerade Barthes den Tanz genauestens umgeht. Vielmehr scheint sich bei ihm eine Linie des Hörens zu verdichten, die aus einer längeren Hörtradition entspringt und in eine Zeit des 18. Jahrhunderts datiert, in der Instrumentalmusik ästhetisch relevant wurde. Ohne aber zu weit in historische Vergangenheit abzuschweifen, soll an dieser Stelle eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf das Kör-

1 Hermann Danuser sprach von einem »Aufstieg« und einer »Aufwertung« des Balletts und der Ballettmusik, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7: *Das 20. Jahrhundert*, Laaber 1984, S. 62f.

2 Vilém Flusser: *Die Geste des Musikhörens*, in: *Gesten*. Düsseldorf [u.a.] 1991, S. 193–204.

3 Stephanie Jordan: *Moving Music*, London 2000, S. 72.