

Reclams Ballettführer

Reclams Ballettführer

Von Klaus Kieser
und Katja Schneider

16., durchgesehene und
aktualisierte Auflage

Reclam

Alle Rechte vorbehalten

© 2009, 2015 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Satz: Uwe Steffen, München

Druck und buchbinderische Verarbeitung: C.H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany 2015

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011030-0

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort	7
Grundzüge des theatralen Tanzes	11
Ballette von A bis Z	37
Choreografen von A bis Z	543

Anhang

Verzeichnis der Werke	601
Verzeichnis der Personen	612

Vorwort

Tanz ist ephemer. In dem Augenblick, in dem er sich vollzieht, ist er auch schon vorüber, und weder Notationssysteme, die seit der Renaissance entwickelt wurden, um Bewegung schriftlich zu fixieren, noch moderne Aufzeichnungsmöglichkeiten können alles exakt festhalten, was zu einer Choreografie gehört. Auch der Versprachlichung entzieht sich die flüchtige Kunst, und doch ist die Sprache die einzige Möglichkeit, sich über den Tanz wie über andere nonverbale Ausdrucksformen zu verständigen.

Es gilt also erst einmal zu beschreiben, was man auf der Bühne sieht. Bei Handlungsballetten bildeten die originalen Libretti die Grundlage der Darstellung; in Fällen, in denen es kein Libretto gibt, waren die narrativen Strukturen des Bühnengeschehens die Grundlage. Bei abstrakten Balletten wurden Struktur und Bewegungselemente summarisch zusammengefasst. Erst im zweiten Teil eines Eintrags – und strikt vom ersten getrennt – finden sich Erläuterungen zum jeweiligen Werk, Informationen zu Entstehungs- und Wirkungsgeschichte sowie interpretatorische Zugänge. Im erläuternden Teil sind gegebenenfalls auch wichtige Neuchoreografien und andere Ballette zu demselben Stoff erwähnt.

Die Werktitel wurden in der Originalsprache belassen, wenn sie nicht unter einem eingedeutschten Titel (wie beispielsweise *Schwanensee*) eingeführt sind. Untertitel – sofern bei der Uraufführung angegeben – sind immer ins Deutsche übertragen. Die Angaben im Artikelkopf beruhen grundsätzlich auf den Informationen des Programmhefts oder des Besetzungszettels der Uraufführung. Fehlt eine der Kategorien »Libretto«, »Bühnenbild« oder »Kostüme« im Artikelkopf – eventuell fehlen auch mehrere –, bedeutet das, dass weder Programmheft noch Besetzungszettel hierzu eine Angabe machten. Unter »Rollen« sind schließlich die Rollen in deutscher Über-

setzung in der Reihenfolge des Besetzungszettels oder des Programmhefts genannt. Bei abstrakten Balletten ist hier die Zahl der beteiligten Tänzerinnen und Tänzer verzeichnet.

Dieser Ballettführer ist ein Handbuch, das über das internationale Repertoire informiert. Hauptkriterium für die Aufnahme war die Popularität eines Werkes, sprich: die Möglichkeit, es jetzt und (aller Voraussicht nach) in den nächsten Jahren auf der Bühne oder in einer Videoaufnahme sehen zu können. Darüber hinaus spiegeln sich in der Werkauswahl die Veränderungen in der Tanzlandschaft, die sich seit dem Aufbruch des Tanztheaters in den 1970er-Jahren vollzogen haben. Choreografen sind oftmals Autoren geworden, die nicht als Regisseur in erster Linie Stoffe inszenieren, sondern mit ihrer eigenen Tanzsprache Bewegung in Zeit und Raum gestalten. Sie arbeiten mit Tänzern zusammen, die sich die individuelle Bewegungssprache eines Choreografen anverwandelt haben. Auf andere Kompanien sind diese Stücke nicht immer übertragbar. Deshalb sind von den wichtigsten dieser Choreografen Werke aufgenommen, die Signaturcharakter haben und – so ist zu hoffen – sich im Repertoire der jeweiligen Kompanie halten werden.

Die schriftlichen Dokumente (Programmhefte, Besetzungszettel, Libretti) wurden so weit wie möglich geprüft. Darüber hinaus wurde die einschlägige Fachliteratur (Biografien, Monografien und geschichtliche Überblicke) verwendet und wurden diverse Nachschlagewerke zurate gezogen; die wichtigsten sind: Horst Koegler / Helmut Günther, *Reclams Ballettlexikon* (Stuttgart 1984); Eberhard Rebling, *Ballett A–Z* (5. Aufl., Berlin 1984); *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (6 Bde. und Register, München/Zürich 1986–97); *International Dictionary of Ballet* (2 Bde., Detroit/London/Washington 1993); *Balet. Enziklopedija* (Moskau 1981); *International Dictionary of Modern Dance* (Detroit/New York/London 1998), *International Encyclopedia of Dance* (6 Bde.,

Oxford/New York 1998), *Dictionnaire de la Danse* (Paris 1999); Debra Craine / Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance* (Oxford/New York 2000).

Für Informationen aller Art danken wir ganz besonders dem Bayerischen Staatsballett (München) und dem Stuttgarter Ballett. Wir danken außerdem folgenden Kompanien für die Unterstützung unserer Arbeit: Ballett Frankfurt, Hamburg Ballett, Tanztheater Wuppertal, aalto ballett theater (Essen), Ballett der Deutschen Oper am Rhein (Düsseldorf/Duisburg), Ballett Freiburg Pretty Ugly, Royal Ballet (London), Birmingham Royal Ballet, Rambert Dance Company (London), Zürcher Ballett, Ballett des Grand Théâtre (Genf). Unser Dank geht auch an die Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin), an verschiedene Archive und Sammlungen – Deutsches Tanzarchiv Köln, Derra de Moroda Dance Archives (Salzburg), Deutsches Tanzfilminstitut (Bremen), Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris), Theatre Museum (London), Theater Instituut Nederland (Amsterdam), Dance Collection der New York Public Library – sowie an alle Kompanien und Choreografen, die unsere zahlreichen Fragen beantwortet haben. Für Auskünfte und wertvolle Ratschläge gebührt unser persönlicher Dank Roman Arndt, Eva-Elisabeth Fischer, Sabine Huschka, Horst Kogler, Gunhild Oberzaucher-Schüller und Patricia Stöckemann.

München, im Frühjahr 2002

*Klaus Kieser
Katja Schneider*

Grundzüge des theatralen Tanzes

Der abendländische Bühnentanz

Bühnentanz am Beginn des 21. Jahrhunderts – das ist eine äußerst lebendige, vielgestaltige und differenzierte Kunstform. Wer heute Tanzvorstellungen besuchen möchte, hat die Qual der Wahl: Das Publikum kann sich für einen der großen Klassiker entscheiden, einen mit vollendeter Spitzentechnik getanzten *Schwanensee* etwa oder *La bayadère* in opulenten Kostümen und glanzvollem Dekor. Es kann aber auch an die Orte der freien Szene gehen, in aufgelassene Fabrikhallen beispielsweise, und dort etwas sehen, was oftmals keine Stücke im traditionellen Sinn mehr sind. Das Publikum kann die dynamischen, bewegungsbetonten Choreografien des angloamerikanischen Modern Dance genießen oder sich im Tanztheater auf die eigenen Erinnerungen und Gefühle ansprechen lassen. Es kann den hochvirtuosen Verschraubungen zeitgenössischer Tanztechnik folgen oder den computergenerierten tanzenden Strichmännchen auf dem Videoscreen. Bühnentanz am Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich nicht auf einen Stil, eine Form festlegen. Fest steht aber, dass kaum eine andere Kunstform in den letzten 100 Jahren so auf die anderen Künste gewirkt hat wie der Tanz. Komponisten wie Igor Strawinsky und bildende Künstler wie Pablo Picasso waren im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts fasziniert von den Ballets Russes um Sergei Diaghilew. Und das zeitgenössische Sprechtheater ist ohne das deutsche Tanztheater, wie es Pina Bausch seit den 1970er-Jahren geprägt hat, nicht zu denken.

Ballett ist heute nur ein Teil des großen Spektrums des theatralen Tanzes, ist Synonym für eine bestimmte Tanztechnik, die sich von anderen, etwa denen des Modern Dance, unterscheidet. Es steht für eine bestimmte Form des Bühnentanzes neben anderen Richtungen,

die nicht in der repräsentativen höfischen Tradition ihren Ursprung haben, sondern gerade im Kontrast zu ihr entwickelt wurden – wie der freie Tanz Anfang des 20. Jahrhunderts.

Moderner Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Dieser neue Tanz löste sich radikal von allen Kodifizierungen des klassischen Tanzes und seiner Ästhetik und bedeutete zugleich einen sozialen Umbruch. Es waren nicht länger blasse Ballerinen, die auf den Bühnen der Opernhäuser in fast ausschließlich von Männern geschaffenen Balletten erstarrtes, seelenloses Virtuositentum exerzierten – so sahen es die Vertreter des neuen Tanzes. Mit Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth Saint-Denis betraten Amerikanerinnen die europäische Szene, die nicht im Theatersystem groß geworden waren, die kein Tutu und keine Spitzenschuhe trugen und die ihre Tänze selbst choreografierten, aufführten und vermarkteten. Loïe Fuller experimentierte mit einem völlig abdunkelbaren neutralen Bühnenraum, mit elektrischem Licht, mit Spiegelvorrichtungen, Film und Radium. Ihre Tänze gestaltete sie nach dem melodischen und rhythmischen Bau der Musik; sie versetzte mithilfe von Stäben meterlange leichte Seidenstoffe so in Bewegung, dass sie ornamentale, sich ständig fortzeugende Figuren im Raum entwarfen, die in ihrer Form- und Farbwirkung das zeitgenössische Publikum begeisterten. Auch Ruth Saint-Denis, von Fuller ermutigt, faszinierte mit ihren Soli, die inspiriert waren von Darstellungen exotisch inszenierter Körper. Am folgenreichsten für die Tanzgeschichte wurde jedoch die dritte der Amerikanerinnen, Isadora Duncan. In Theatern, auf Konzertpodien, in Bibliotheken und Museen, aber auch in der freien Natur bot sie ihre Tänze dar, die ihr Bewegungszentrum im Solarplexus haben. Duncan tanzte also im wahrsten Sinn des Wortes ›aus dem Bauch

heraus«. Ihre Bewegungen, gestaltet nach der Stimmung der Musik, sollten die natürliche Schönheit des weiblichen Körpers feiern. Sie befreite ihn vom Korsett, zog eine leichte, durchsichtige Tunika an und tanzte barfuß, ideell geleitet von ihrem Verständnis antiker griechischer Kunst. In ihrem Tanz strebte Duncan die Verbindung des Menschen mit Natur und Kosmos an. 1904 eröffnete sie ihre erste »Reformschule« nur für Mädchen in Berlin. Ihre künstlerischen und pädagogischen Vorstellungen trafen sich mit denen der Lebensreformbewegung, die von den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er-Jahre des 20. Jahrhunderts als soziale Bewegung die Lebensweise des Einzelnen zu verändern trachtete.

Der Ausdruckstanz

Konkrete Gestalt fanden die Ideale der Lebensreformer unter anderem in der 1909 von Richard Riemerschmid entworfenen Gartenstadt Hellerau bei Dresden. Hier erweiterte ab 1911 Émile Jaques-Dalcroze, Schweizer Komponist und Professor für Harmonielehre und Solfège am Genfer Konservatorium, bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs sein von ihm entwickeltes System der so genannten rhythmischen Gymnastik, mit der er musikalische Strukturen in der körperlichen Darstellung erlebbar machen wollte. Rhythmus war ein Schlagwort der Epoche, umso wichtiger, je stärker die Technisierung das tägliche Leben des Menschen prägte und sein instinktives Rhythmusempfinden zu verkümmern drohte. Jaques-Dalcroze machte den Körper zum Instrument, um Musik visuell zur Anschauung zu bringen. Takt, Metrum, Lautstärke werden durch Schritte, Beugungen, Armbewegungen, durch die Wege im Raum und ihre Dynamik plastisch erfahrbare. »Leben wir rhythmisch, denken wir rhythmisch« war die Losung von Jaques-Dalcroze, die lebensreformbewegte Zeitgenossen aus ganz Europa

in seine »Werkstatt der Kunst« zog. Hier inszenierte er bei den Aufsehen erregenden Schulfesten mit dem Theaterreformer Adolphe Appia (der den Illusionismus und Naturalismus auf der Sprechtheaterbühne ablehnte) in dem von Heinrich Tessenow erbauten Festspielhaus unter anderem Christoph Willibald Glucks so genannte Reformoper *Orpheus und Eurydike*, die reformkünstlerisch interessierte Besucher aus aller Welt anzog. Zu Jaques-Dalcrozes Schülern gehörten die Tänzerinnen Mary Wigman und Marie Rambert, die 1913 Waslaw Nijinski bei seiner Choreografie *Le sacre du printemps* assistierte.

Etwa zeitgleich mit Jaques-Dalcrozes Wirken in Hellerau erfand Rudolf Steiner seine Eurythmie und versammelte Rudolf von Laban auf dem Monte Verità bei Ascona Lebens- und Tanzreformer um sich. 1913 etablierte der Choreograf, Tänzer, Pädagoge und einflussreichste Theoretiker des neuen Tanzes auf dem Tessiner »Berg der Wahrheit« eine Sommerdependance seines Münchner Bewegungsateliers. Sie gehörte zur »Schule für Kunst«, die von den Initiatoren der Lebensreformsiedlung, Ida Hofmann und Henri Oedenkoven, gegründet worden war, um ihre Schüler in »alle Äußerungen des menschlichen Genius« einzuführen. Hier unterrichtete Laban Mary Wigman und erarbeitete die Grundlagen seiner Tanzphilosophie. Er versuchte die Gesetze des Tanzes aus der Bewegung zu ergründen und die Gesetzmäßigkeiten der freien Bewegung zu erfassen, die nicht wie im klassischen Tanz kodifiziert ist. Dafür stellte er den Körper in den Mittelpunkt des ihn umgebenden Raums, experimentierte mit geometrischen Raummodellen und fand den Ikosaeder (ein Zwölfeck) besonders geeignet, um in einer als natürlich und zweckmäßig angenommenen Schwungfolge nach einer festgelegten Reihenfolge die Eckpunkte dieses Raummodells zu verbinden. Für Laban entstand eine harmonische Raumordnung durch die Bewegung des Körpers im Einklang mit den Natur-

gesetzt. In seinem wegweisenden Traktat *Die Welt des Tänzers* (1920) definierte er Tanz als Umsetzung von »Eindrücken der Umwelt in körperlich-seelisch-geistiges Spannungsgefühl«. Diese »Spannung« formte sich im Tanz zu spezifischen Dynamiken und Ausdrucksbewegungen. Seine Bewegungsanalyse, die er Ende der 1930er-Jahre in der englischen Emigration in seiner »effort theory« auch auf Bewegungen im Arbeitsalltag ausdehnte, war grundlegend: Laban lehrte und schrieb über Eukinetik (Ausdruckslehre) und Choreutik (Raumharmonielehre), entwickelte eine Tanznotation, die als Labanotation weltweit in Gebrauch ist. Seine Lehren fanden nicht nur bei professionellen Tänzern, die in seinen Bühneninszenierungen oder Kammertanzgruppen auftraten, weite Verbreitung; er unterhielt auch zahlreiche Schulen und sammelte in Bewegungschören Tanzbegeisterte um sich. Der Einfluss von Labans Schaffen auf den Tanz des 20. Jahrhunderts ist nicht zu unterschätzen; in London ist das Laban Centre – inzwischen im Konservatorium »Trinity Laban« aufgegangen –, an dem Choreografen wie Matthew Bourne ausgebildet wurden, Indikator dafür, und auch William Forsythe verweist in seiner Arbeit immer wieder auf Labans Überlegungen zum Raum.

Labans Schülerin und Assistentin Mary Wigman ist zur Ikone des Ausdruckstanzes geworden. Ihre »Sprache des Tanzes« (so der Titel ihres 1963 publizierten Buches) orientierte sich jedoch weder an Labans Raumgesetzen noch an Struktur und Stimmung der Musik, denn ausschlaggebend für die Choreografie ihrer Stücke sollte eine individuell gefundene Bewegung sein, die in Entsprechung zu einem Thema spezifisch gestaltet wurde. In ihren dramatischen, mystisch gefärbten, sowohl solistisch gefassten als auch in Gruppen dargebotenen Tanzschöpfungen visualisierte sie emotionale Vorgänge, die sie durch die tänzerische Gestaltung objektivieren und dadurch ihrem Publikum mitteilen wollte. Wigman löste ebenso wie Laban den Tanz von seiner engen Bindung

an die Musik: Anders als im klassischen Tanz choreografierten beide nicht (nur) auf eine vorgegebene Musik, oft entstand der Tanz ohne Musik, die dann nachträglich hinzukam. Zu Wigmans berühmt gewordenen Schülern gehörten unter anderem Hanya Holm – die ab 1931 eine Dependence der Wigman-Schule in New York leitete, der sie bald ein eigenes Profil gab, und schließlich zu einer für den Modern Dance einflussreichen Künstlerin wurde –, Yvonne Georgi, Margarete Wallmann, Harald Kreutzberg, Max Terpis – und Gret Palucca, die 1925 ebenfalls in Dresden eine Schule gründete. Diese ist heute die einzige eigenständige Tanzhochschule Deutschlands, an der neben dem Stil Paluccas alle anderen Bühnentanzformen unterrichtet werden. Aus dieser Schule gingen Choreografen wie Dietmar Seyffert, Birgit Scherzer und Stephan Thoss hervor. Palucca, die zu den führenden Tänzerinnen ihrer Zeit gehörte, galt mit ihren heiteren, unbeschwerten Tänzen als Gegenpart zu Wigman.

Laban, Wigman und Palucca erreichten mit ihren Soli und Choreografien für kleine Gruppen sowie ihrer Pädagogik ein breites Publikum, das vor allem in den 1920er-Jahren den Tanz als Befreiung und zeitgemäße Form des Selbstausdrucks verstand. Nicht nur wer den Beruf Tänzer ausüben wollte, nahm Tanzunterricht; gemäß Labans Diktum »Jeder Mensch ist ein Tänzer« strömten Laien in die zahlreichen Schulen. Der Tanz hatte den Anschluss an die Massenkultur seiner Zeit gefunden und war zu einer autonomen, mit den anderen Sparten gleichberechtigten Kunst geworden.

Diese Emanzipation dokumentiert sich auch in der Konzeption der Folkwangschule in Essen, die 1927 gegründet wurde und später Hochschulstatus errang. Die Tanzabteilung unter Leitung des Laban-Schülers Kurt Jooss stand gleichwertig neben den anderen Abteilungen für Musik und Sprache. 1927 fand auch der erste von drei Tänzerkongressen statt, bei dem Jooss für die Bedeutung des klassischen Tanzes als Fundament einer Bühnentanz-

ausbildung warb. Mit seinem Ensemble, der Folkwang-Tanzbühne, wie sie ab 1929 hieß, setzte er die von ihm entwickelte Integration von klassischem und modernem Tanz, ergänzt um Gesellschaftstanzformen, in erzählenden Stücken um. Sein bedeutendstes Werk, *Der grüne Tisch*, zählt zu den wenigen Werken, die aus der Ära des neuen freien Tanzes bis heute überlebt haben. Jooss selbst gehört zu den ganz wenigen Tänzern und Choreografen, die freiwillig aus dem nationalsozialistischen Deutschland emigrierten. Die meisten – unter ihnen Laban, Wigman und Palucca – versprachen sich von dem neuen Regime eine weitere Aufwertung ihrer Kunst. Jooss fand im englischen Dartington mit seiner Kompanie, den Ballets Jooss, Zuflucht und eröffnete eine neue Schule, in der er zusammen mit seinem Partner Sigurd Leeder später bedeutende Choreografen wie Birgit Cullberg unterrichtete.

Die Jahre 1926/27 können fast als Schwellenjahre des modernen Tanzes angesehen werden, nicht nur weil Jooss in Essen den Tanz institutionalisierte und für eine heute selbstverständliche Verschmelzung von Ballettechnik und modernem Stil warb, sondern auch weil in Nizza die Pionierin des neuen Tanzes, Isadora Duncan, starb und in New York die spätere Ikone des Modern Dance ihren ersten eigenständigen Tanzabend präsentierte: Martha Graham.

Modern Dance

Wie der Ausdruckstanz ist der amerikanische Modern Dance eine Gegenbewegung zum klassischen Tanz, der als zu einengend und in Konventionen erstarrt empfunden wurde. Die Protagonisten des Modern Dance – neben Graham Doris Humphrey, Charles Weidman und José Limón – griffen spezifisch amerikanische Themen auf, etwa die Eroberung und Besiedlung des als faszinierend

weit empfundenen Kontinents. Sie ›erzählen‹ davon in einer neuartig vitalen, dynamischen Bewegungssprache, die Erdschwere und Schwerkraft betont und vom Körperzentrum initiiert ist, und entwickelten jeweils antagonistische Bewegungsprinzipien: ›contraction and release‹ sowie ›fall and recovery‹. Beide wurden von Graham beziehungsweise Humphrey und Limón unterschiedlich differenziert, sind regelrecht zu Techniken ausgebildet worden und werden bis heute unterrichtet. Stücke dieser Choreografen gehören zum lebendigen Kanon des amerikanischen Tanzes.

In den 1950er-Jahren prägte sich der Modern Dance weiter aus, indem zum einen Einflüsse des ›schwarzen‹ Amerika durch den bei Lester Horton in Los Angeles ausgebildeten Afroamerikaner Alvin Ailey immer mehr an Bedeutung gewannen. Ailey verband Elemente des Jazztanzes und afrikanischer Tanzformen mit dem Duktus des Modern Dance und gestaltete Stücke, die zum Sinnbild afroamerikanischer Identität und Religiosität wurden. Zum anderen ließen sich Tänzer und Choreografen vom abstrakten Expressionismus der bildenden Kunst beeinflussen: Alwin Nikolais, Merce Cunningham und Paul Taylor erforschten die Möglichkeiten der Bewegung. Cunninghams Interesse gilt dem Zufallsprinzip, das er zusammen mit dem Komponisten John Cage für den Tanz entdeckte. Die Bewegungssprachen von Nikolais, Cunningham und Taylor basieren gleichermaßen auf Danse d'école und Modern-Dance-Techniken. New York und die amerikanische Ostküste hatten sich damit endgültig als Zentrum innovativer Entwicklungen im Tanz etabliert. Nach Deutschland mussten diese erst importiert werden wie durch die Internationale Sommerakademie des Tanzes, an der ab 1957 erst in Krefeld, später in Köln amerikanische Dozenten unterrichteten. Inspiriert davon, machten sich Tänzerinnen und Tänzer in die USA auf.

Unter ihnen war Pina Bausch, Studentin der Folkwangschule, deren Tanzabteilung seit 1949 wieder von

Kurt Jooss geleitet wurde. Bausch studierte 1960–62 mit einem Stipendium in New York. Gut zehn Jahre später, 1973, übernahm sie die Leitung der Tanzsparte an den Wuppertaler Bühnen und führte ihr Tanztheater Wuppertal zu Weltruhm. Ihr Stil ist zum Inbegriff des deutschen Tanztheaters geworden.

Tanztheater

Wieder, wie Jahrzehnte zuvor der Ausdruckstanz, entstand eine neue Tanzform als Gegenbewegung zu etablierten Kunstformen und auf der Welle einer Reformbewegung. Die Aufbruchstimmung der Studentenbewegung, die Hoffnung auf eine befreitere, bessere Gesellschaft, übertrug sich auch auf den Tanz. Die Protagonisten des Tanztheaters – Gerhard Bohner, Johann Kresnik, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann und Susanne Linke – wandten sich gegen die hierarchische Struktur einer Ballettkompanie, die märchenhaften und weltfremden Ballettstoffe sowie die als ausdrucksarm empfundene Bewegungssprache der Danse d'école und ihre Virtuosität. Stattdessen brachten sie in eine historische Zeit verlegte gesellschaftskritische Stoffe (Bohner), Agitprop (Kresnik) oder die Wünsche, inneren Zwänge und Motivationen der Menschen (Bausch) in nichtlinear erzählten, sondern nach Prinzipien der Montage erstellten Stücken auf die Bühne. Orientiert an der Form der Revue, sind Sprache und Gesang Teil der Nummerndramaturgie; auch ist der Bewegungskodex prinzipiell offen für verschiedene Tanzstile bis hin zu alltäglichen, einfachen Bewegungen. Kresnik bezieht auch Schauspieler in sein so genanntes choreografisches Theater mit ein.

Pina Bausch entwickelt seit einigen Jahren ihre Stücke, die bei der Premiere meist noch keinen Titel tragen, immer häufiger in Zusammenarbeit mit internationalen Koproduzenten – Einflüsse des Gastlands prägen das

jeweilige Stück –, aber nach wie vor in enger Kooperation mit ihren Tänzern, deren Ideen, Antworten auf von ihr gestellte Fragen, Assoziationen und Improvisationen mehrfach transformiert zu Bestandteilen des Werkes werden. Kindheit, Erinnerungen, Geschlechterverhältnisse sind ihre Themen, während Kresnik vorwiegend deutsche Opfer- und Täterbiografien oder das Leben bedeutender Künstler behandelt. Weder Bausch noch Kresnik ist – außer in ihren Stücken – solistisch aufgetreten wie Gerhard Bohner, der sich intensiven Körperrecherchen widmete, Reinhild Hoffmann, die neben Gruppenstücken, in denen sie unter anderem die Einengung durch gesellschaftliche Konventionen gerade weiblicher Lebensläufe thematisierte, materialbezogene, bewegungssprachlich streng reduzierte Solostücke schuf, und Susanne Linke, die als Wigman-Schülerin und Folkwang-Absolventin Traditionen des Ausdruckstanzes aufnahm und zeitgenössisch verarbeitete. Gemeinsam ist den heterogenen Erscheinungen des Tanztheaters, dass es am und mit dem Körper vorführt, was sich in ihn durch gesellschaftspolitische Repressionen und Traumatisierungen eingeschrieben hat. Und darin unterscheidet es sich deutlich von der auch Tanztheater genannten Gestaltung dramatischer Stoffe in Form des modernen (klassischen) Handlungsballetts, wie es vor allem Tom Schilling in der DDR entwickelt hat, das mit dem Tanztheater bundesdeutscher Prägung nur den Namen gemeinsam hat. Denn Pina Bauschs viel zitierter Satz »Ich bin weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegen, als was sie bewegt« kann als Charakteristik dieser Gattung gelten und steht damit in größtmöglicher Entfernung zum klassischen Tanz, der den Tanzenden bis ins Kleinste vorschreibt, wie sie sich zu bewegen haben.

Der klassische Tanz

Dieser rigide Kodex des klassischen Tanzes entwickelte sich im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Der Begriff ›Ballett‹ geht auf das italienische ›balletto‹, den Diminutiv von ›ballo‹ (Tanz), zurück und bezeichnete zunächst kleinere Tanzeinlagen in musiktheatralen Formen. Die Schritte basierten auf den Gesellschaftstänzen der Zeit und wurden von Adligen zu festlichen Angelegenheiten, oft eingebunden in Pantomimen, ausgeführt. Die Tänze komplettierten die höfische Etikette.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts förderte Katharina von Medici, die italienische Frau des französischen Königs Heinrich II., ganz entscheidend diese Form höfischer Unterhaltung in Frankreich. Heinrich II. und seine Nachfolger nutzten sie zur allegorischen Darstellung absolutistischer Ideen, funktionalisierte man doch die geometrische Ausrichtbarkeit des Körpers und der Tanzenden zur Darstellung der als göttlich gegeben verstandenen Weltordnung. Als Musterbeispiel des so genannten Ballet de cour gilt das 1581 als höfisches Hochzeitsspektakel aufgeführte *Ballet comique de la Reine*, in dem neben Rezitationen, musikalischer Darbietung und Elementen der älteren höfischen Maskenaufzüge auch Tanz integriert war und das die Macht des französischen Königs demonstrieren sollte. Analog zum Kreisen der Himmelskörper um ein Zentralgestirn kreisten hier die Untertanen konzentrisch um die Figur des Herrschers. Dem (adligen) Publikum wurde so vorgeführt, in welcher Abhängigkeit es zu seinem König stand; dieses Verhältnis thematisierten auch die späteren Hofballette. So verwundert es nicht, dass der absolutistische Herrscher Ludwig XIV. diese das Machtgefüge so vollkommen repräsentierende Kunstform konsequent unterstützte. Schon als 14-Jähriger, bereits König, aber noch nicht an der Macht, feierte sich der leidenschaftliche Tänzer in der Rolle der aufgehenden Sonne im *Ballet royal de la nuit*

(1653) und damit als lichtbringende Heilsgestalt in einer politisch unsicheren Situation. Die folgenreichste Entscheidung Ludwigs XIV. für den Tanz war – neben der Förderung des Komponisten Jean-Baptiste Lully – 1661 die Gründung der Académie Royale de Danse in Paris, deren Leitung er seinem langjährigen Tanzlehrer Pierre Beauchamp übertrug.

Die Akademie war ein Zusammenschluss von Tanzmeistern, der den Qualitätsstandard der zunehmend sich professionalisierenden Tänzer sicherstellen sollte; man fixierte in Traktaten und Notationen Überlegungen und Tänze, die sich in ganz Europa verbreiteten. Denn im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts war aus dem Hofvergnügen der Adligen ein künstlerischer Beruf geworden, der immer höhere technische Anforderungen stellte. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich auch ein kodifiziertes Bewegungssystem herausgebildet, in dem jeder Schritt, jeder Sprung, jede Drehung, jede Schrittfolge und jede Pose mit einem französischen Fachbegriff bezeichnet wurde. Dieses Vokabular bildet bis heute die Grundlage der international gebräuchlichen Fachterminologie des klassischen Tanzes. Prägnanteste Merkmale der technischen Perfektionierung sind die Betonung der vertikalen Achse, der Ausrichtung nach vorn, zum Publikum hin, und die extreme Ausdehnung der Beine von der Hüfte aus bis zu den Füßen (das *En dehors*), die dem Tänzer die größtmögliche Beweglichkeit der Beine erlaubt und seine Stabilität in der Balance und nach Sprüngen sichert.

Die Académie Royale de Danse ging 1672 in der ein Jahr zuvor gegründeten Académie Royale de Musique auf, der ersten französischen Operninstitution. Ihr Leiter war Lully. Auch in anderen europäischen Ländern, vor allem in Italien, entstanden im 17. Jahrhundert öffentliche Opernhäuser, an denen der Tanz als integraler Bestandteil der Opernproduktion seinen Platz hatte. Es gab praktisch keine Oper ohne Tanzeinlage. In Frankreich prägte sich zudem – ausgehend vom *comédie-ballet* – die

Form des ›opéra-ballet‹ heraus, an deren Entwicklung der Komponist Jean-Philippe Rameau maßgeblich beteiligt war und in dem den Tanzszenen eine handlungs-tragende Funktion zukam. Im nächsten Schritt lösten sich die Tanzeinlagen von der Einbindung in eine Oper und wurden – wenngleich im Lauf eines Opernabends gezeigt – eigenständige theatrale Werke. Das Ballett bekam somit autonomen Werkcharakter; Choreografen und Tänzer profilierten sich als respektierte Künstler. Zu den bekanntesten gehörten Camargo, Marie Sallé und Franz Hilverding.

Mit dem vor allem in Wien wirkenden Tänzer und Ballettmeister Hilverding begann die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. In seinen Choreografien setzte er Ideale des aufklärerischen Theaters für das Ballett um; so sollte die Handlung wahrscheinlich und das Bewegungsmaterial auf den jeweilig zu gestaltenden Stoff und Charakter zugeschnitten sein. Konsequenter betrieb die Reform des Balletts der Franzose Jean Georges Noverre, der vor allem in Paris, London, Stuttgart und Wien mit seinen Choreografien Erfolge feierte. Noverres theoretisches Werk wurde in ganz Europa rezipiert und diskutiert: Seine *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) wurden von Johann Joachim Bode und Gotthold Ephraim Lessing in Auszügen ins Deutsche übertragen. Im zehnten Brief fordert Noverre – den Schlagworten der Aufklärung folgend –, alle Bewegungen des Balletts müssten durch den »Verstand« gelenkt und mit »Empfindung« ausgeführt werden: »Um den Fortgang unsrer Kunst zu beschleunigen und sie der Wahrheit näher zu bringen, muss man die zu gekünstelten Schritte aufopfern; das, was man von Seiten der Schenkel verliert, wird man an Seiten der Arme wiederfinden; je ungekünstelter die Schritte sind, je leichter wird es, Ausdruck und Grazie damit zu verbinden.« Noverre lehnte die bis dahin gebräuchlichen Gesichtsmasken für Tänzer ab, machte den ganzen Körper des Tänzers zum ausdrucksstarken Medium und plädierte

dafür, das Ballettwerk am Aufbau eines regelmäßigen Sprechtheaterstücks zu orientieren.

Gegen Noverre polemisierte der Italiener Gasparo Angiolini, der ein knapperes, zugespitzteres dramatisches Geschehen forderte und mit seinen Balletten zeigen wollte, dass Tanz auch ohne erläuternde Worte verständlich sein könne. Wie Noverre bestand auch Angiolini auf individualisierten Bewegungen, dramatischem Ausdruck und einer stringenten Handlung: Prämissen, die für Handlungsballette bis heute gelten. Ein Ballett, das die Reformen Noverres und Angiolinis aufgreift und weiterführt und sich – in Neuchoreografien – bis heute im Repertoire großer Kompanien befindet, ist *La fille mal gardée* (1789) des Noverre-Schülers Jean Dauberval. Erstmals waren hier die handlungstragenden Figuren zeitgenössische Bauern, nicht mehr Angehörige höherer Stände oder das Personal antiker Stoffe. Das Werk markiert einen Paradigmenwechsel, der auf das romantische Ballett verweist, auch wenn in der Folge immer wieder antike Sujets aufgegriffen wurden. Wichtige Tänzer-Choreografen dieser Zeit waren Pierre Gardel, Charles Louis Didelot und Salvatore Viganò. Ins Zentrum rückte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Virtuosität der Tänzer, ohne dass das Streben nach expressivem Ausdruck in den Hintergrund trat. Zwischen 1815 und 1820 experimentierten dann Tänzerinnen mit dem Spitzentanz: Verstärkte Kappen der Ballettschuhe ermöglichten das Erheben und kurze Verweilen auf den Zehenspitzen und kamen damit dem Ideal der Schwerelosigkeit, das den klassischen Tanz von Beginn an kennzeichnete, bedeutend näher. Perfektioniert wurde die Technik des Spitzentanzes und seine Ausdrucksmöglichkeiten durch die Tänzerin Marie Taglioni, die Ikone des romantischen Balletts.

Vom romantischen zum zaristischen Ballett

In den Werken der 1830er- und 1840er-Jahre kristallisierte sich die Tänzerin als zentrale Figur des Bühnengeschehens heraus, das sich sowohl in einer realen als auch in einer fantastischen Welt abspielt; die Grenze zwischen den beiden Welten übertraten die weiblichen Hauptfiguren. Zum ersten Mal bevölkerten die Geister verstorbener Frauen die Bühne im III. Akt von Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le diable* (1831), im ›Nonnenballett‹, in dem Marie Taglioni den Typus der schwebenden, luftig-leichten Frau prägte, des Elementarwesens, das nicht von dieser Welt ist. Danach folgten unter anderem: ein Luftgeist in *La sylphide* (1832), ein Wassergeist in *La fille du Danube* (1836), beide von Filippo Taglioni, dem Vater Marie Taglionis, Wilis in *Giselle* (1841) von Jean Coralli und Jules Perrot, eine Nixe in *Ondine* (1843) von Perrot, allesamt Figuren, an denen allegorisch das unerreichbare Liebesideal vorgeführt und verschiedene Modelle der Partnerwahl diskutiert wurden. Die beiden Welten sind optisch klar voneinander unterschieden, die fantastische ist sogar mit einem eigenen Begriff, ›ballet blanc‹, belegt, der sich auf die einheitlichen weißen Kostüme der Tänzerinnen (meist die nichtmenschlichen Begleiterinnen der Protagonistin, die sich um diese herum in großen Gruppen bewegen) und die mit Vorliebe im Mondlicht liegende Szenerie bezieht. Kontrastiert werden diese eleganten ›weißen Akte‹ mit bunt-folkloristischen, auch exotischen Milieuszenen, deren Bewegungsduktus – im Unterschied zu der strengen Danse d'école des ›ballet blanc‹ – vom Demi-caractère-Tanz geprägt ist. Die Ballerinen des romantischen Balletts – allen voran Marie Taglioni, Fanny Elßler, Fanny Cerrito und Lucile Grahn – waren Stars, die in den Zentren Europas und teilweise auch in den USA auftraten.

Während die Ballerinen hier eindeutig im Zentrum der Bühnenhandlung stehen, sind in den Werken des