

Friedrich Geiger: Komponieren für das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert, in: *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm, Berlin 2007, S. 121-130.

MICHAEL MALKIEWICZ
JÖRG ROTHKAMM
(Hg.)

Documenta choreologica
Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst

Hg. vom Tanzarchiv Leipzig

Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett

Bericht vom Internationalen Symposium
an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig
23.-25. März 2006

**Mus.
MM
2007.
240**

Gedruckt mit Unterstützung der VolkswagenStiftung

© 2007 Vorwerk 8 | Berlin | www.vorwerk8.de
Gestaltung: veruschka götz typographers berlin
Redaktionsleitung: Jörg Rothkamm
Redaktion und Satz: Nina Stoffers
Druck, Weiterverarbeitung: TZ-Verlag & Print GmbH, Roßdorf
ISBN 978-3-930916-96-2

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

FRIEDRICH GEIGER

Komponieren für das Ballett?

Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert

In kompositionsgeschichtlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts spielt die Ballettmusik in der Regel keine Rolle. Das Sachregister eines Standardwerks wie Carl Dahlhaus' Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts¹ beispielsweise besitzt keinen Eintrag zum Stichwort „Ballett“. Zwischen „Ballade“ und „Barock“ klafft eine Lücke, die erst in jüngster Zeit Spezialstudien ein wenig verkleinert haben.²

Dieses geringe historiographische Interesse an der Ballettmusik ist kein Zufall. Vielmehr setzt sich darin der merkwürdige Umstand fort, daß die meisten prominenten Komponisten des 19. Jahrhunderts nichts für das selbständige Ballett komponiert haben, sondern allenfalls Einlagen in Opern. Bevor Pjotr Iljitsch Tschaikowsky ab 1877 mit *Schwanensee* eine neue Ära eröffnete, fanden sich Komponisten von Rang, die Originalpartituren zu Handlungsballetten beisteuerten, allein in Frankreich – denn dort brachten die Gepflogenheiten der Grand Opéra, in der bekanntlich mindestens eine Balletteinlage Pflicht war, jeden Opernautor zwangsläufig auch mit dem Bühnentanz in Berührung. Ansonsten jedoch herrschte eine eigentümliche Abstinenz, die bereits von zeitgenössischen Beobachtern beklagt wurde. „Unsere grössten Meister“, heißt es etwa in Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* von 1870, hätten es

„nicht verschmäht, den charakteristischen Reiz, welcher der durch Pantomime getragenen Musik abgewonnen wird, auszubeuten [...]. Erst in neuester Zeit haben sich die bedeutenderen Tonsetzer unbegreiflicher Weise vom B.[allett] mehr und mehr abgewendet und dieses Gebiet den gewöhnlichen Tanzcomponisten überlassen, welche das ihnen zu Gebote gestellte grosse und ausdrucksfähige Opernorchester entwürdigen und demselben Aufgaben zuteilen, wie sie die Circusmusik zu lösen hat.“³

Die Abkehr der „bedeutenderen Tonsetzer“ von der noch jungen Gattung des Handlungsballetts erscheint in der Tat erklärungsbedürftig. Schließlich hatten kompositorische Autoritäten wie Christoph Willibald Gluck und Ludwig van Beethoven vielversprechende Modelle vorgegeben, an die man hätte anknüpfen können. Warum entwickelte sich diese Tradition nicht fort, sondern brach unvermittelt ab?

1 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Hg. Carl Dahlhaus), Laaber 1980.

2 Siehe zuletzt Thomas Steiert, *Bewegungsmuster. Zur Funktion der Musik im Handlungsballett des 19. Jahrhunderts*, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, Hg. Gunhild Oberzaucher-Schüller/Daniel Brandenburg/Monika Woitas, Würzburg 2004, S. 363-372, sowie die dort in Anm. 2 aufgeführte Literatur.

3 Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 1, Berlin 1870, S. 435f.

In der Literatur wird diese Frage zumeist eher beiläufig erörtert.⁴ Neben dem erstarkten Autonomiedenken in der Musik als Hauptfaktor werden dabei auch institutionsgeschichtliche und ökonomische Gründe genannt. So kam es die Theater billiger, den hauseigenen Kapellmeister mit der Anfertigung einer Ballettmusik zu beauftragen als einen bekannten und daher teuren Komponisten. Sozialgeschichtlich argumentiert ferner Monika Woitas, die betont, daß die hohen „qualitativen Forderungen, die von Seiten der [neueren] Tanztheorie an die Komposition einer Ballettmusik“ erhoben worden seien, „in keinem Verhältnis zur Würdigung dieser Leistung“ durch das Publikum oder die Kritik gestanden hätten. Diese Schiefelage zwischen Aufwand und Ertrag könne zur „Ballettabstinentz führender Komponisten“ beigetragen haben.⁵

Folglich hat man für das 19. Jahrhundert von einem ganzen Bündel an Gründen auszugehen, deren Zusammenspiel sich fatal auf die Motivation von Komponisten auswirkte, für das Ballett zu schreiben. Darunter spielten produktionsästhetische Aspekte, wie es scheint, eine bedeutende und vor allem komplexere Rolle, als es der bloße Verweis auf die musikalische Autonomie anzudeuten vermag. Er allein reicht als Erklärung nicht aus, denn im 20. Jahrhundert ließ sich auch ein dezidiert Autonomieästhetiker wie Igor Strawinsky nicht abhalten, Ballettmusik zu komponieren. Es muß daher um spezifische Leitbilder des Komponierens im 19. Jahrhundert gehen. Zwar hingen diese gewiß mit dem Autonomiedenken zusammen. Sie waren jedoch darüber hinaus so akzentuiert, daß sie einer produktiven Auseinandersetzung mit dem damals aktuellen Ballett genau im Wege standen, während die Leitbilder davor und vor allem danach eine solche Auseinandersetzung tendenziell begünstigten – natürlich auch deshalb, weil sich zugleich die tänzerischen Konzepte im Wandel befanden. Im folgenden möchte ich versuchen, diesen fundamentalen Konflikt zwischen den kompositionsästhetischen Leitbildern und dem Handlungsballett im 19. Jahrhundert aus drei Perspektiven zu skizzieren.

Musik als Philosophie

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts geriet die Musik, insbesondere im deutschen Sprachraum und zum Teil über die Literatur vermittelt, in eine bislang nicht gekannte Nähe zur Philosophie.⁶ Das Interesse war gegenseitig: Bildete die Musik seit Kant einen unverzichtbaren Baustein im ästhetischen Systemdenken, so zeigte sich bereits bei Beethoven dezidiert ein Selbstverständnis, das kompositorische Tätigkeit als quasiphilosophische Reflexion begriff. Konstatierte schon Friedrich Schlegel eine „Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie“,⁷ so fielen in

⁴ Am eingehendsten bislang von Monika Woitas, *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim 2004, S. 243-252.

⁵ Ebd., S. 249.

⁶ Siehe neuerdings im Überblick: *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Hg. Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Fürbeth, Stuttgart/Weimar 2003.

⁷ Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Hg. Wolfdieter Rasch, München 1972, S. 15.

Arthur Schopenhauers berühmter Definition „Musik ist eine verborgene metaphysische Übung des unbewußt philosophierenden Geistes“⁸ das musikalische und das denkerische Geschäft vollends zusammen. Die Philosophie wurde zu einer Leitdisziplin der Komponisten von Beethoven bis Mahler, was etwa Martin Geck veranlaßte, deren Schaffen unter dem Rubrum „Musik des deutschen Idealismus“ zusammenzufassen.⁹

Für die produktive Musikästhetik hatte diese Diskursgemeinschaft mit der Philosophie weitreichende Folgen. Daß das Komponieren wie das Hören von Musik als geistige Tätigkeit idealisiert wurde, beförderte die Abkehr von allem Körperlichen, die sich etwa in der Geringschätzung des Instrumentalvirtuosen niederschlug.¹⁰ Ferner teilten der philosophische und der musikalische Diskurs das Ideal der ‚Innerlichkeit‘ respektive der ‚Innigkeit‘. Im Ausgang vom Pietismus und wesentlich vermittelt durch Johann Gottfried Herder kam es zu einer starken Aufwertung des ‚Innerlichen‘, die mit einer ebenso starken Degradierung alles ‚Äußerlichen‘ einherging. Gerade die Musik, die auf dem ‚inneren‘ Gehörssinn gründete, stieg deshalb unter den Künsten stark im Kurs.¹¹

Massiv traf hingegen die Skepsis gegenüber allem ‚Äußerlichen‘, verschärft durch die Verachtung des Körpers, die Tanzkunst und insbesondere das Ballett. Georg Wilhelm Friedrich Hegel etwa schied den Tanz gleich ganz aus seinem System der Künste aus. Entsprechend negativ äußerte er sich in den 1835 erstmals erschienenen *Vorlesungen über Ästhetik* über das Handlungsballett. Im „heutigen Ballett“ sei, so Hegel,

„vornehmlich die wechselnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung zur Hauptsache geworden [...]. Andererseits ergötzen sich die Kenner an der ausgebildetsten Bravour und Geschicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erste Rolle spielen. Soll aber durch diese jetzt bis ins Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmut verirrt bloßen Fertigkeit noch ein geistiger Ausdruck hindurchscheinen, so gehört dazu, nach vollständiger Besiegung sämtlicher technischer Schwierigkeiten, ein Maß und Seelenwohlklang der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchster Seltenheit ist. Als zweites Element kommt hier dann zu dem Tanze [...] als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, je mehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen hat, in ihrem Werte herabgesunken und in Verfall geraten ist, so daß aus dem heutigen Ballett

⁸ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Drittes Buch, § 52 (= Sämtliche Werke 1, Hg. Wolfgang von Löhneysen), Frankfurt am Main 1986, S. 369: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“.

⁹ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart/Weimar 1993.

¹⁰ Siehe hierzu Albrecht Riethmüller, Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, Hg. Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 100-124.

¹¹ Siehe hierzu vom Verfasser: „Innigkeit“ und „Tiefe“ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60, 2003, H. 4, S. 265-278.

mehr und mehr das zu verschwinden droht, was dasselbe in das freie Gebiet der Kunst hinüberzuziehen allein imstande sein könnte.“¹²

Wie sehr die Komponisten im Einzugsbereich des deutschen Idealismus durch solche Ansichten gedanklich sozialisiert waren, zeigt wohl am deutlichsten das Beispiel Richard Wagners. Vor allem der Skandal um die Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser*, im März 1861 ausgelöst durch Wagners Weigerung, gemäß den Usancen der Grand Opéra ein Ballett im 2. Akt zu plazieren, zementierte nicht nur seine antifranzösischen Ressentiments, sondern ließ ihm das schon zuvor ungeliebte Ballett zum Symbol eines geistlosen und veräußerlichten Kunstbetriebs geraten. „Wem war es denn klarer als mir“, schrieb er kurz nach dem Eklat in seinem *Bericht über die Aufführung des 'Tannhäuser' in Paris*,

„daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballett geworden ist?“¹³

Es scheint nicht übertrieben, das Pariser Ballettdesaster als Trauma Wagners zu bezeichnen, das ihn bis an sein Lebensende quälte. So berichten Cosimas Tagebücher mehrfach über nächtliche Alpträume des Komponisten, in denen er seine Werke durch Balletteinlagen verunstaltet sah.¹⁴ Auch seine Schriften enthalten zahlreiche Ausfälle gegen die Gattung.¹⁵ Am krassesten artikuliert sich Wagners Aversion gegen das Ballett in dem „Lustspiel“ *Eine Kapitulation*, das er während des Krieges, im November 1870, verfaßte. Zum Schluß dieses antifranzösischen Machwerks läßt Wagner das republikanische Paris durch Massen von Ratten überfluten, die unter der Führung Jaques Offenbachs der Kanalisation entsteigen. Auf dem Höhepunkt des Geschehens verwandeln sich diese Ratten auf ein Kommando Offenbachs hin („Changez!“) laut Regieanweisung „in Damen vom Ballett im leichtesten Opernkostüm“; das Ganze mündet in die Persiflage einer Apotheose.¹⁶

Die Polemik des Dichter-Komponisten blieb nicht ohne Wirkung. Dezierte Ballettfeindlichkeit gehörte seither zur Grundausrüstung von Wagnerianern und Wagnerianerinnen wie Malwida von Meysenbug, die 1877 in ihren *Erinnerungen einer Idealistin* das Ballett als „die unnatürlichste und scheußlichste Ausge-

burt der modernen Kunst“ schmähte.¹⁷ Vor diesem Hintergrund scheint es kein Zufall, daß sich die Hinwendung zum Ballett im 20. Jahrhundert oft, so bei Komponisten wie Paul Hindemith oder Erwin Schulhoff, mit einem gegen Wagner gerichteten Affekt verband.

Der Komponist als einsames Genie

Ein weiteres Gedankengeflecht, das in Philosophie und Literatur wurzelte und das Selbstbild von Komponisten des 19. Jahrhunderts stark bestimmte, war die Genieästhetik.¹⁸ Als unbedingte Voraussetzung des genialen Schaffens galt unter anderem, wie etwa den Künstlerromanen der Zeit zu entnehmen ist, ein hohes Maß an Solipsismus. Die Konnotation von Einsamkeit und Genialität, von Bindungsfreiheit und künstlerischem Schaffen, wie sie Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms in der *Sonate F. A. E.* („Frei aber einsam“) für Violine und Klavier verkörperten, scheint bis heute in Sprachwendungen wie dem ‘einsamen Genie’ auf.

Im Verbund mit dem Autonomiedenken bewirkte diese Denkfigur eine dezidierte Skepsis gegenüber jedweder künstlerischen Kooperation, eine Skepsis, die unablässig zur musikgeschichtlichen Signatur des 19. Jahrhunderts gehört. Die Problematik der Kooperation mit Vertretern anderer Künste wurde aus kompositionsästhetischer Perspektive immer wieder angeschnitten, ausführlich etwa in E. T. A. Hoffmanns fiktivem Gespräch zwischen Dichter und Komponist im Rahmen der *Serapions-Brüder*.¹⁹ Synthesen verschiedener Künste waren nur denkbar, wenn sie von ein und derselben Person verwirklicht wurden. Daher hat das 19. Jahrhundert das Ideal des Dichter-Komponisten hervorgebracht, der die herkömmliche Zusammenarbeit von Librettist und Komponist überwindet und das Textbuch seiner Oper selbst verfaßt.

Vor diesem Hintergrund aber kam die Zusammenarbeit mit einem Choreographen schon gar nicht in Frage. Hier war die Teamfähigkeit des Komponisten in noch weit höherem Maß gefordert, denn anders als von der Oper und vom Libretto verstand er in der Regel von der Tanzkunst nichts. Von den spezifischen dramaturgischen Erfordernissen einer Ballettmusik hatten Komponisten demzufolge nur vage Vorstellungen. Als Indiz für die offenbar verbreitete Ahnungslosigkeit, die in der kompositorischen Disziplin bezüglich des Handlungsballetts herrschte, kann Adolf Bernhard Marx' Standardwerk *Die Lehre von der musikalischen Komposition* herangezogen werden, das zwischen 1837 und 1847 in Leipzig erschien und im Verlauf des 19. Jahrhunderts etliche Neuauflagen erfuhr. In den vier voluminösen Bänden ist der Komposition von Balletten genau eine Seite gewidmet. Die Ballettmusik, erklärt Marx hier, habe „zum Theil feststehende Formen, die meist von Nationaltänzen entlehnt sind“, zum Teil bediene sie sich frei

12

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= Werke 15, Hg. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel), Frankfurt a. M. 1986, S. 518. Zu Hegels philosophiegeschichtlich folgenreichem Tanz-Verdikt siehe auch Sibylle Dahms, Gedanken zur Ästhetik des romantischen Balletts, in: *Meyerbeer und der Tanz*, Hg. Gunhild Oberzaucher-Schüller/Hans Moeller, Paderborn 1998, S. 36-49.

13

Richard Wagner, Bericht über die Aufführung des *Tannhäuser* in Paris, in: Ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 16 Bde, Leipzig o. J. [1911], Bd. 7, S. 140.

14

Siehe Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bde, München 1976/77, beispielsweise Bd. 1, S. 820 und S. 968 oder Bd. 2, S. 158.

15

Siehe etwa Wagners abfällige Äußerungen über die „pantomimische Tanzkunst“ in *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, S. 80f.

16

Richard Wagner, *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier*, ebd., Bd. 9, S. 36.

17

Malwida von Meysenbug, *Memoiren einer Idealistin* (erstmalig 1877), 2 Bde, Berlin o. J. [1922], Bd. 2, S. 195.

18

Siehe hierzu umfassend Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde, Darmstadt 1988.

19

E. T. A. Hoffmann, Der Dichter und der Komponist, in: *Werke in zwei Bänden. Band II: Erzählungen und Märchen*, München o. J., S. 76-99.

„der Liedformen, der kleinen Rondoformen, auch wohl der Sonatenform [...] im langsamen und schnellen Tempo [...]. Alle diese Formen können vereinzelt oder aneinander gereiht zu einem grössern Ganzen angewendet werden. Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt, ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfordernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Balletmeister geordnet werden kann, ab.“²⁰

Diese Eröffnungen dürften das Interesse angehender Tonsetzer am Ballett nicht eben angefacht haben. Jedenfalls erkennt man, mit wie geringem Rüstzeug sie einem Choreographen gegenüber treten konnten, falls es doch zu einer Zusammenarbeit kam. Die Dominanz des Tanzexperten war dadurch programmiert, vom Genie des Komponisten blieb wenig übrig. Daher scheint entsprechende Teamarbeit, wie sie noch Gluck mit Gasparo Angiolini und Beethoven mit Salvatore Viganò ohne weiteres praktiziert hatten, später bewußt gemieden worden zu sein.

Die Vorbehalte werden selbst noch bei einem Künstler wie Hector Berlioz deutlich, der ansonsten dem Geniegedanken durchaus skeptisch gegenüberstand. In einer *Musik und Tanz* betitelten Glosse karikierte er die Zusammenarbeit von Komponist und Choreograph:

„Sehen wir einmal zu, wie es bei der Verfertigung von Balletten hergeht. Die Musik hat sich die Mühe gemacht, ein köstliches Stück zu komponieren, wohl erdacht, melodisch, heiter und kunstvoll instrumentiert. Da kommt der Tanz und sagt: 'Liebe Schwester, deine Melodie ist reizend, aber zu kurz; verlängere sie mit irgend etwas um sechzehn Takte; ich brauche diesen Zusatz.' Oder: 'Dieses Stück ist bezaubernd, aber zu lang, du mußt es mir um ein Viertel verkürzen.' Vergebens erwidert die Musik: 'Jene Takte, die du hinzugefügt haben willst, werden einen Widersinn bilden, eine überflüssige, lächerliche Wiederholung.' Oder: 'Der Strich, den du verlangst, wird die ganze Anordnung des Stücks zerstören...' 'Das ist gleichgültig', antwortet der hüpfende Bruder, 'was ich verlange, ist unerläßlich.' Und die Musik gehorcht.“²¹

Diesen Unwillen, sich den Erfordernissen des Tanzes unterzuordnen, teilte Berlioz offenkundig mit den meisten zeitgenössischen Komponisten. Ein erstrangiger Künstler wie Tschairowsky, der sich ohne Murren von den detaillierten musikalischen Vorgaben Marius Petipa anregen ließ (freilich ohne sie sklavisch umzusetzen), bildete die große Ausnahme. Kooperationen choreographischer und kompositorischer Genies blieben nicht zuletzt auch deshalb selten, weil viele Choreographen die Arbeit mit weniger renommierten Komponisten bevorzugten, die sich leichter steuern ließen.

20

Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1851, S. 396.

21

Hector Berlioz, *Musik und Tanz*, in: Ders., *Groteske Musikantengeschichten*, Leipzig 1906, S. 157.

Zwischen absoluter Musik und Programmmusik

Die beherrschende musikästhetische Debatte im 19. Jahrhundert führten bekanntlich die Vertreter einer absoluten Musik mit denjenigen der Programmmusik. Meines Erachtens war es vor allem dieser Diskurs, der das Handlungsballett unausweichlich an den Rand des kompositorischen Interesses drängte. Denn die Gattung fand an keiner der beiden Positionen Halt. Für die Anhänger der absoluten Musik konnte Ballettmusik keine volle ästhetische Gültigkeit besitzen, weil sie heteronom war. Das Gleiche könnte man zwar auch von der Oper sagen. Doch hier galt ein anderes Maß; erstens, weil hier letztlich der Komponist die Oberhand behielt, zweitens, weil es sich um Vokalmusik handelte. Mit Blick auf das Ballett hingegen redete etwa Eduard Hanslick verächtlich von „musikalischer Taubstummensprache“.²² Eine ausführliche Rezension der drei Ballettmusiken von Léo Delibes, die er nach einem Parisbesuch verfaßte, zeigt die grundsätzlichen Vorbehalte gegen den Bühnentanz. Zwar äußert sich Hanslick durchaus anerkennend über Delibes' Partituren. Doch bezeichnenderweise gründet sich das positive Urteil zum einen auf den hohen Grad an musikalischer Autonomie, etwa wenn der Kritiker lobt:

„Aus rein musikalischem Gesichtspunkte sind die Orchester-Variationen (über ein polnisches Lied von Moniuszko) im ersten Akt ein kleines Cabinetstück, wie es selten in Balletten vorkommt.“²³

Zum anderen bewertet Hanslick die dramatischen Qualitäten der Musik hoch. Er stellt aber sofort die Frage, warum Delibes sie ans Ballett verlege, anstatt Opern zu komponieren. Man dürfe, so Hanslick, einem so begabten Dramatiker

„das Recht bestreiten, sich anders als ganz vorübergehend dem Ballet zu widmen. [...] [Möge Delibes] nurmehr zur lebendigen Rede, zum tönenden Gesang zurückkehren und statt getanzer Götterfabeln uns Lust und Leid wirklicher Menschen schildern in Melodien, zu welchen nicht die Fußspitze, sondern das Herz den Tact schlägt.“²⁴

Hanslicks Position könnte klarer nicht sein: Ein ernstzunehmender Komponist schreibt entweder autonome Instrumentalmusik oder, wenn er dramatisches Talent besitzt, Opern. Daß dies nicht bloß die Ansicht eines wenn auch einflußreichen Kritikers, sondern der Komponisten selbst war, illustriert schon früh im 19. Jahrhundert eine Rezension, die Carl Maria von Weber im Jahr 1811 über das Ballett *Der Dichter Geßner* schrieb. Anton Crux hatte es in München choreographiert, die Musik stammte von Karl Neuner, einem Mitglied der Münchener Hofkapelle. Weber war entzückt: „Ref. hat schon mehrere Ballette mit der Komposi-

22

Eduard Hanslick, *Ballette von Leo Délibes*, in: Ders., *Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper“ II. Theil.)*, Berlin 1885, S. 96-105 (Reprint als *The Collected Musical Criticism of Eduard Hanslick*, Bd. II, Westmead 1971).

23

Ebd., S. 98.

24

Ebd., S. 103.

tion des Herrn Neuner gehört, aber keines gefiel ihm durchaus so wohl als dieses.“ Doch ganz ähnlich wie bei Hanslick heißt es dann weiter:

„Ref. kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß Herr Neuner sein schönes Talent einmal an etwas Bedeutenderem versuchen möge, da es ihm an keinem Erfordernisse zu einem guten Opernkomponisten zu fehlen scheint.“²⁵

Vielleicht noch fataler als das Ideal der absoluten Musik wirkte sich jedoch die aufkommende Ästhetik der Programmmusik auf das Interesse der Komponisten am Ballett aus. Diese These mag zunächst befremden – schließlich könnte man gerade bei solchen Künstlern, die sich zu einem heteronomen Musikdenken bekannten, größere Aufgeschlossenheit gegenüber der Tanzkunst erwarten. Stattdessen scheint jedoch das Gegenteil eingetreten zu sein, nämlich Desinteresse. Es resultierte wohl aus der großen Ähnlichkeit von tanzdramatischer und programmatischer Musik, eine Konkurrenz, in der dann die erstere unterlag.

Genau besehen, teilten nämlich im 19. Jahrhundert Ballettmusik und Programmmusik wesentliche Eigenschaften, indem sie die nonverbale Schilderung einer Handlung mit Tänzen verbanden. Was den Aspekt der Handlung angeht, so kann man in beiden Fällen von Instrumentalmusik sprechen, für die eine mehr oder minder ausformulierte narrative Vorgabe existierte. Im einen Fall war ein Szenario von Tanz und Musik gemeinsam zu vermitteln, im anderen Fall das Programm von der Musik alleine. Beide Varianten strebten nach semantischer Deutlichkeit, woraus ähnliche Anforderungen an die Musik resultierten. Daher gleichen sich Ballettmusik und Programmmusik vielfach in der Physiognomie. Hier wie dort besitzt die Musik einen ausgeprägt gestischen Charakter, bedient sich häufig lokalen oder nationalen Kolorits, zeichnet sich durch einen hohen Grad an Zitathaftigkeit aus, verwendet mit Vorliebe ikonische und symbolische Prägungen und vergegenwärtigt häufig einzelne Protagonisten durch bestimmte Soloinstrumente. Neben diesen narrativ-dramatischen Gemeinsamkeiten sind andererseits Tänze und Märsche, die im 19. Jahrhundert bekanntlich als Charaktersätze stark in die sinfonische Musik eindringen, ein starkes Bindeglied zwischen Ballettmusik und Programmmusik. Die Ähnlichkeiten zwischen den Gattungen reichten demnach weit.

So liegt die Annahme nahe, daß das kompositorische Interesse, das zu Zeiten Glucks und noch des dreißigjährigen Beethoven am Handlungsballett bestanden hatte, mit wachsender Popularität der Programmmusik von dieser absorbiert und von der Tanzbühne auf das ungleich renommiertere Konzertpodium umgeleitet wurde. Die künstlerische Aufgabe, die Komponisten am Handlungsballett reizt hatte, war die Transformation narrativ-dramatischer und tänzerischer Strukturen in das nichtsprachliche Medium der Musik gewesen. Mit exakt dieser Aufgabe lockten nun die sinfonische Dichtung und die Programmsymphonie. Und dies mit weit geringerem Aufwand als beim Ballett und ohne daß man sich mit einem Choreographen und der in Musikerkreisen schlecht angesehenen Tanzkunst ablagen mußte.

25

Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, Hg. Georg Kaiser, Berlin/Leipzig 1908, S. 112.

Konkret nachvollziehen läßt sich diese Metamorphose vom Handlungsballett zur programmatischen Symphonie im Werk Beethovens, der allem Anschein nach auch unter diesem Gesichtspunkt Vorbildfunktion für die Komponisten des 19. Jahrhunderts besaß. Das 1801 fertiggestellte Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, das der Komponist gemeinsam mit Salvatore Viganò erarbeitet hatte, ging – wie zuerst Constantin Floros gezeigt hat – in wesentlichen dramaturgischen und kompositorischen Elementen in die dritte Symphonie Es-Dur ein, die 1804 beendete *Eroica*.²⁶ Tänzerisch-dramatischer Charakter über weite Strecken kennzeichnet auch die darauffolgenden Symphonien Beethovens. Dies gilt etwa nicht nur für die siebte in A-Dur, von Richard Wagner explizit als „Apotheose des Tanzes“²⁷ beschrieben, sondern in besonderem Maß auch für die sechste in F-Dur, die *Pastoral-Symphonie*.

Die *Pastorale* wiederum stand dann bekanntlich Modell für ein Schlüsselwerk der Programmmusik, nämlich die *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz. Auch in diesem Werk spielt nicht nur die Handlung, die „Episoden aus dem Leben eines Künstlers“, eine tragende Rolle, sondern auch der Tanz, etwa im 2. Satz „Ein Ball“ oder im 5. Satz „Traum einer Sabbat-Nacht“ der wilde Reigen der Hexen. Die *Symphonie fantastique* läßt sich deshalb nicht bloß als „instrumentales Drama“ hören, wie es im Programm heißt,²⁸ sondern beinahe noch plausibler als imaginäres Handlungsballett. Dies zeigt zum einen der Umstand, daß die Hexenszene im 5. Satz als unmittelbares Vorbild für eine entsprechende Passage in Heinrich Heines Tanzpoem *Doktor Faust* dienen konnte.²⁹ Zum andern belegen auch regelmäßige Adaptionen des Werks für die Tanzbühne dessen implizite Balletthaftigkeit. Generell kann die von Isadora Duncan eingeführte Praxis, symphonische Werke des 19. Jahrhunderts zu vertanzen – darunter 1905 auch Beethovens siebte Symphonie –, als Aufdeckung des hohen tänzerisch-dramatischen Potentials begriffen werden, das diese Instrumentalmusik auszeichnet.

Ein charakteristisches Zeugnis dafür, wie fließend im 19. Jahrhundert die Grenzen zwischen Ballettmusik und Programmmusik waren, stammt aus der Korrespondenz zwischen Pjotr Iljitsch Tschaikowsky und seinem ehemaligen Schüler Sergej Tanejew. Dieser äußerte sich in einem Brief vom März 1878 sehr kritisch über Tschaikowskys vierte Symphonie, wobei er folgendermaßen argumentierte:

„Der erste Satz Ihrer Sinfonie [...] kommt mir wie eine sinfonische Dichtung vor [...]. Die Trompetenfanfaren der Introduction, welche auch an anderen Stellen wiederkehren, der Tempowechsel des Seitenthemas, alles das läßt mich glauben, daß es sich hier um eine Programmmusik handelt.“

26

Siehe Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven 1978. Floros räumt der Prometheus-Musik hohen musikgeschichtlichen Rang ein, da sie „den wohl frühesten Beitrag Beethovens zur Gattung der Programmmusik“ darstelle (ebd., S. 36).

27

Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, S. 94.

28

Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, Hg. Nicholas Temperley (= New Edition of the Complete Works 16), Kassel u.a. 1971, S. 3 („drame instrumental“).

29

Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 15.

Und weiter bemängelte Tanejew:

„Einen Fehler hat die Sinfonie, mit welchem ich mich niemals befreunden werde, und dieser Fehler ist, daß in jedem Satz Stellen vorkommen, welche wie Ballettmusik klingen: der Mittelteil im Andante, das Trio im Scherzo, eine Art Marsch im Finale. Beim Anhören der Sinfonie drängt sich meinem geistigen Auge unwillkürlich die Gestalt unserer Primaballerina auf, verdirbt mir die Stimmung und hindert mich am Genuß der zahlreichen Schönheiten des Werkes.“³⁰

Darauf antwortete Tschaikowsky:

„Dann dürften Sie sich mit den meisten Sinfonien Beethovens ebensowenig befreunden; denn da finden Sie immer wieder derartige Melodien [...]. Ich begreife überhaupt nicht, weshalb in dem Ausdruck Ballettmusik durchaus etwas Geringschätziges liegen soll. Die Musik eines Balletts ist doch nicht immer schlecht [...]. Ich berufe mich wieder auf Beethoven, der gerade solche Effekte oft verwendet hat. [...] Was nun Ihre Bemerkung anbelangt, daß meine Sinfonie nach Programmmusik klingt, so stimme ich Ihnen zu. Ich sehe nur wiederum nicht ein, warum das ein Fehler sein soll.“³¹

Bezeichnend an den Vorwürfen Tanejews ist nicht allein, daß die Assoziationen an Programmmusik und Ballettmusik gekoppelt auftreten, sondern auch, daß beide Genres durch den Makel künstlerischer Fragwürdigkeit verbunden erscheinen. Man sieht, wie sehr es eines Komponisten vom Range Tschaikowskys bedurfte, der genügend Vorurteilslosigkeit besaß, um die Ballettmusik aus dem fatalen Kreislauf von ästhetischer Abwertung und produktiver Abstinenz herauszuführen, in den sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts geraten war.

30

Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck, Hg. Ena von Baer/Hans Pezold, Leipzig 1964, S. 164.

31

Ebd., S. 165.