

Friedrich Geiger: Handlungsballett und Programmmusik, in: *MusikTheorie*, Jg. 23, Heft 2 (2008), S. 101-109.

MUSIKTHEORIE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Wilhelm Seidel und Margarete Schütte

23. Jahrgang | Heft 2 · 2008

360-29

Musique *impure* – Französische Musik der Moderne im Kontext

Friedrich Geiger
Handlungsballett und Programmmusik

Thomas Kabisch
Musik im Salon

Stefan Morent
Gabriel Fauré und sein *Requiem* op. 48

Jürgen Arndt
Erik Saties *Vexations* und John Cages 4'33"

Janine Droese
Einflüsse der elektroakustischen Musik in Gérard Griseys *Vortex temporum*

Thomas Betzwieser
Die mediale Transformation der Vaudevillepraxis in Alain Resnais' *On connaît la chanson*



Laaber-Verlag

Handlungsballett und Programmmusik*

Friedrich Geiger

- * Der vorliegende Text entwickelt Gedanken, die im Rahmen einer interdisziplinären Leipziger Tagung im Februar 2006 nur angedeutet werden konnten. Er bildet insofern eine thematische Einheit mit dem damals gehaltenen Vortrag »Komponieren für das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert«, der inzwischen in dem von den Initiatoren Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm edierten Tagungsbericht *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett* (Berlin 2007) erschienen ist.
- 1 Ulrich Weisstein, »Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper – Operette – Musical – Ballett. Vol. I, Werke: Abbadini bis Donizetti«, in: Cambridge Opera Journal 1 (1989), S. 195–201, hier S. 196.
- 2 Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, hg. von Nicholas Temperley (New Edition of the Complete Works 16), Kassel u.a. 1971, S. 3 (»drame instrumental«).

Die Ballettmusik des 19. Jahrhunderts genießt unter Musikhistorikern in der Regel geringes Ansehen. Der Tadel beispielsweise, es sei ein »mistake« gewesen, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Ballettartikel aufzunehmen, da so den »kings of fancy footwork« zuliebe wichtige Opernwerke außen vor geblieben seien, artikuliert unmissverständlich die Prioritäten.¹ Dieses musikhistoriographische Desinteresse am Bühnentanz rührt in erster Linie daher, dass die meisten prominenten Komponisten des 19. Jahrhunderts nichts für das selbstständige Ballett komponiert haben, sondern allenfalls Einlagen in Opern. Ballettmusik scheint mithin kein lohnender Gegenstand. Bislang fehlt ein Abriss ihrer Geschichte, und auch ihre Bedeutung für die zentralen Felder der Kompositionsgeschichte blieb, aufs Ganze gesehen, unterbelichtet.

Eines dieser zentralen kompositionsgeschichtlichen Felder stellt die Programmmusik dar. Auch sie wird üblicherweise mit dem Ballett kaum in Verbindung gebracht. Wer von Franz Liszt ausgeht, nennt als ihre primären Referenzkünste die Dichtung oder die bildende Kunst. Wer sich hingegen über die dramatischen Implikationen der Programmmusik äußert, verweist in der Regel auf die Oper oder das Sprechtheater und greift damit den Ausdruck »instrumentales Drama« auf, mit dem Hector Berlioz im Programm der *Symphonie fantastique* sein neuartiges Konzept bezeichnete.²

Demgegenüber soll im Folgenden den Blick auf die enge Verbindung gelenkt werden, die allem Anschein nach zwischen der Programmmusik und dem damals noch jungen Handlungsballett besteht. Eine ganze Reihe von Parallelen, die sofort ins Auge springen, lassen sich aufzählen. In beiden Genres haben wir es – erstens – mit sujetgebundener Instrumentalmusik zu tun, bei der – zweitens – Tänze eine wesentliche Rolle spielen. Hinsichtlich des Sujets lassen sich Ballettszenario und Programm vergleichen, beides verbale Vorgaben, die von der Musik umzusetzen waren. Semantische Deutlichkeit war hier wie dort gefordert, weshalb sich Ballettmusik und Programmmusik in der Physiognomie gleichen. Beide haben ausgeprägt gestischen Charakter, bedienen sich häufig lokalen oder nationalen Kolorits, zeichnen sich durch Zitathaftigkeit aus, verwenden mit Vorliebe ikonische und symbolische Klangfiguren und vergegenwärtigen einzelne Protagonisten durch bestimmte Soloinstrumente. Neben diesen sujetbedingten Gemeinsamkeiten sind zum anderen Tänze und Märsche, die im 19. Jahrhundert bekanntlich als Charaktersätze vermehrt in die sinfonische Musik eindringen, ein verbindendes Merkmal von Ballettmusik und Programmmusik. Die Ähnlichkeiten reichen also weit.

Um dies genauer auszuführen und historisch zu differenzieren, muss das Selbstverständliche nicht eigens dargelegt werden. Die Tatsache, dass im Ballett Tänze vorkommen, kann ebenso vorausgesetzt werden wie Ei-

nigkeit darüber, dass die Programmmusik narrativ-dramatische Kunstmittel verwendet. Zu zeigen ist vielmehr das hierzu Komplementäre – also programmatische Sprachmittel im Handlungsballett einerseits und Ballettgehalte in der Programmmusik andererseits. Hierfür lassen sich exemplarisch zwei Ende der 1820er Jahre in Paris entstandene Werke heranziehen, nämlich in einem ersten Schritt das Ballett *La Somnambule* von Ferdinand Hérold, in einem zweiten die *Symphonie fantastique* von Berlioz. Im dritten und letzten Schritt geht es schließlich darum, die auf diese Weise konstatierte morphologische Nähe zwischen Handlungsballett und Programmmusik auf ihre historischen Zusammenhänge hin auszuleuchten.

I. Programmmusik im Ballett

Das Ballet d'action oder Handlungsballett entwickelte sich bekanntlich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus den Reformen, die der Tänzer und Choreograph Jean Georges Noverre 1760 mit seinen berühmten *Briefen über die Tanzkunst und über die Ballette* angestoßen hatte.³ Noverre schwebte das Ballett als selbstständige Kunstform vor, in der sich Tanz, Musik und Pantomime zusammenfänden, um ohne Worte eine Geschichte zu erzählen. Die Idee setzte sich durch, bedeutende Choreographen wie Gasparo Angiolini oder Salvatore Viganò griffen sie auf und verwirklichten eigene Spielarten des Handlungsballetts. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erlangte die neue Gattung nicht nur ungeheure Popularität, sondern stand auch im Mittelpunkt lebhafter ästhetischer Debatten, die sich vor allem in Paris konzentrierten.

Ein immer wiederkehrendes Thema bildete dabei die vollständig gewandelte Rolle, die in der neuen Form des Balletts der Musik zugewachsen war. Hatte sie vormalig lediglich das rhythmisch-metrische Gerüst für den Tanz zu liefern, so fiel ihr nun die weit anspruchsvollere Aufgabe zu, wesentliche Teile des Handlungsgeschehens zu vermitteln. »Die Instrumentalmusik hat in den Balletten keinen Rivalen mehr«, stellte 1821 der Musikschriftsteller François Henri Joseph Castil-Blaze fest, »[sondern ein neues Feld.] Alles liegt [dort] in der Verantwortung des Orchesters, und es ist das Orchester, das alles ausdrücken muß.«⁴ Etliche Autoren, so auch 1824 Auguste Baron, hoben hervor, dass die entsprechenden Anforderungen an die Musik im Handlungsballett diejenigen in der Oper noch überstiegen:

»Ballettmusik hat einen besonderen Charakter; sie ist akzentuierter, mittelsamer, expressiver als Opernmusik, da sie nicht allein dazu bestimmt ist, die Worte des Dichters zu begleiten und zu steigern, sondern selbst die ganze Dichtung zu verkörpern.«⁵

In der Tat zeigen die Partituren des damaligen, heute weitgehend verschütteten Repertoires, dass die Ballettmusik seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein hohes kommunikatives Potential auszubilden vermochte.⁶ Dies sei an einer Szene des dreiaktigen Balletts *La Somnambule* veranschaulicht, das mit der Musik von Ferdinand Hérold am 19. September

- 3 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Stuttgart / Lyon 1760, deutsch von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg / Bremen 1769.
- 4 Zitiert nach: Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton / Oxford 2000, S. 251, Übersetzung Friedrich Geiger.
- 5 Zitiert nach ebenda, S. 246, Übersetzung Friedrich Geiger.
- 6 Vgl. ebenda sowie neuerdings Marian Smiths konzisen Abriss »The Orchestra as Translator: French Nineteenth-Century Ballet«, in: Marion Kant (Hg.), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge u.a. 2007, S. 138–150.

- 7 Daten nach Alfred Oberzauer, Art. »La Somnambule ou L'Arivée d'un nouveau seigneur«, in: Carl Dahlhaus / Sieghard Döhring (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München / Zürich 1986, S. 125–127.
- 8 Das Manuskript von *La Somnambule* wird in der Bibliothèque nationale in Paris verwahrt (Vm⁶.250). Transkribierte Partien daraus finden sich bei M. Smith, *Ballet and Opera* (wie Anm. 4) und – von dieser gelegentlich abweichend – in einem Aufsatz von Sarah Hibberd, »Dormez donc, mes chers amours: Hérold's *La Somnambule* (1827) and Dream Phenomena on the Parisian Lyric Stage«, in: *Cambridge Opera Journal* 16 (2004), S. 107–132. Das hier wiedergegebene Beispiel synthetisiert Transkriptionen aus beiden Studien, die Regieanweisungen sind übersetzt und ihre Positionen im Notentext berichtigt.

Beispiel 1: Hérold, *La Somnambule*, 2. Akt

1827 in der Pariser Opéra uraufgeführt wurde.⁷ Die dramatische Situation der Szene ist die folgende: Saint-Rambert, ein Oberst, ist zu Gast bei dem reichen Pächter Edmond, am Vorabend von dessen Hochzeit mit Thérèse. In der Nacht schlafwandelt Thérèse und betritt durch das Fenster das Zimmer des verduztten Saint-Rambert. Ganz Ehrenmann, verschwindet dieser. Fatalerweise jedoch betritt kurz darauf Edmond, mit einigen Dorfbewohnern vom Polterabend zurückkehrend, Saint-Ramberts Schlafgemach. Sein Entsetzen und Zorn darüber, dort seine Braut im Nachthemd vorzufinden, sind groß.

Beispiel 1 zeigt diesen – in der Mitte etwas gekürzten – Ausschnitt. Die Regieanweisungen im Particell stammen aus dem originalen Manuskript.⁸

Allegro moderato
ff Lärm außen

Larghetto
p Thérèse erscheint
p pic: steigt durch das Fenster

sie geht zögernd vorwärts

arco Erstaunen M. Ramberts
fz

pp

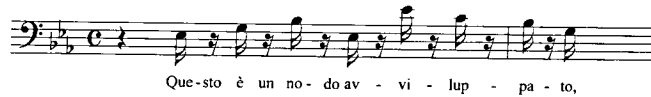
[...]
... die Dorfbewohner vom Fest

Furioso
O Himmel! Thérèse im Zimmer...

plus lent

No. 7 Allegro
Edmonds Zorn...

Der grundsätzlich deskriptive Charakter der Musik erschließt sich sofort und bedarf kaum weiteren Kommentars. Lediglich auf das Motiv des Schlafwandeln, das bei »Larghetto« beginnt, sei besonders hingewiesen – nicht nur, weil es mimetisch das tastende Gehen auf Zehenspitzen so deutlich abbildet, sondern auch aus zwei weiteren Gründen. Zum einen handelt es sich dabei um ein sogenanntes »proverbe musical«, wie der zeitgenössische Terminus für instrumentale Zitate bekannter Gesangsweisen lautet.⁹ Ballettkomponisten bedienten sich oft solch klingender »Redewendungen«, um den Zuschauern bestimmte Worte in Erinnerung zu rufen, die mit der Handlung in Zusammenhang standen. Hérold zum Beispiel verwendete hier ein Motiv aus Gioacchino Rossinis populärer Oper *La Cenerentola*, das dort zu dem Text »Das ist ein verschlungener Knoten« erklingt.¹⁰



Aufgrund der Worte, die das zeitgenössische, mit Rossini vertraute Publikum mit dem Motiv verband, eignete sich dieses, um auch in *La Somnambule* auf die Verfahrentheit der Situation hinzuweisen. Darüber hinaus setzte Hérold das Zitat als Erinnerungsmotiv ein, das bereits in der Ouvertüre erscheint und das ganze Ballett in verschiedenen Varianten durchzieht. Wenngleich solche Erinnerungsmotive, ebenso wie die »proverbes musicaux«, auch aus Opern der Zeit bekannt sind, spielten sie im Ballett, als Mittel nonverbaler Erzählung, eine noch gewichtigere Rolle.¹¹

II. Ballett in der Programmmusik

Selbst wer die *Symphonie fantastique*, die Berlioz 1830 zum endgültigen Durchbruch verhalf, zum ersten Mal hört, wird sogleich den hohen Anteil an tänzerischer Musik bemerken. Über weite Strecken erklingen Tanzcharaktere, die nicht nur auf Anheb identifizierbar sind, sondern zudem vom Komponisten durch Titel in der Partitur oder Erwähnungen im Programm eindeutig ausgewiesen wurden.

Tanzcharaktere in Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830)

Satz, Takte	Taktart und Tempo	Authentische Bezeichnung (kursiv: Titel, Anf.z.: Programm)	Charakter / Merkmale
II, ganz (368 Takte)	3/8, Allegro non troppo	<i>Valse</i>	Schneller Walzer
III, 1–86 und 117–174	6/8, Adagio	»ranz de vaches«	»Kuhreigen«, instrumentales Tanzlied als Thema für eine Folge von Variationen
IV, ganz (178 Takte)	2/2, Allegretto non troppo	<i>Marche</i>	Marsch
V, 40–101	6/8, Allegro	»air de danse ignoble, trivial et grotesque«	Rasche Tanzweise, Es-Klarinette, Vorschläge, Triller
V, 241–413	6/8, Allegro	<i>Ronde du Sabbat</i>	»Rundtanz«
V, 414–495	6/8, Allegro	<i>Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble</i>	»Rundtanz«

9 François Henri Joseph Castil-Blaze widmet den »proverbes musicaux« einen eigenen Eintrag in seinem *Dictionnaire de Musique Moderne*, Paris 1821, Bd. 2, S. 177–180.

10 Vgl. S. Hibberd, »Hérold's *La Somnambule*« (wie Anm. 8), S. 125–128.

Beispiel 2: Rossini, *La Cenerentola* (1817), 2. Akt, Sextett »Siete«

11 Siehe ebenda sowie M. Smith, *Ballet and Opera* (wie Anm. 4), S. 13.

Über diese Tänze hinaus kommen zudem, besonders im ersten Satz, mehrfach kürzere Passagen vor, die stilistisch an das Handlungsballett anklagen. Sie erinnern an die sogenannten »weißen Akte«, also jene obligatorischen Partien des romantischen Balletts, die in der Sphäre des Irrealen und Verwünschten spielen. Es dürfte kein Zufall sein, dass etwa an folgender Stelle aus dem Abschnitt »Rêveries«

Beispiel 3: Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1. Satz (»Rêveries – Passions«), T. 49–55

typische Merkmale dieses »ballet blanc« erscheinen: die triolische Begleitung der Holzbläser, die solistische Führung des ersten Horns und der ersten Violine, die nachschlagenden Viertel der Viola. Diese »ballet blanc«-Genresignale verdeutlichen, dass es auch bei Berlioz um Irreales geht – um »Rêveries«, also um Tagträume.

An einer anderen Stelle des Kopfsatzes, jener vielbesprochenen, an der zum ersten Mal das Thema der Geliebten erscheint – die sogenannte »idée fixe« –, ist oft der außergewöhnliche Satztyp hervorgehoben worden: eine einstimmige Melodie, gemeinsam vorgetragen von Soloflöte und erster Violine, von Einwüfen der Streicher sparsam begleitet. So fremd diese Textur im symphonischen Kontext in der Tat wirkt, so gebräuchlich war sie indessen im Ballett der Zeit, wo Solotänze typisch auf solche Art gesetzt wurden (beispielsweise der Pas de deux von Edmond und Thérèse in der dritten Szene des ersten Aktes von *La Somnambule*). Auf diese Sphäre des solistischen Tanzes scheint Berlioz hier anzuspielen – die Geliebte erschiene dem Träumenden demnach in der Rolle einer Tänzerin.

Wie man sieht, kann die großformale Anlage der *Symphonie fantastique* insgesamt als Alternieren von Tänzen einerseits und Partien narrativ-dramatischen Charakters andererseits beschrieben werden. Die Basisstruktur von Berlioz' Werk entspricht somit exakt derjenigen des Hand-

lungsballetts, die von der Tanzwissenschaftlerin Marian Smith folgendermaßen charakterisiert worden ist:

»Jeder, der die Partituren von Handlungsballetten aus dieser Zeit überfliegt, wird sofort erkennen, dass sie sich aus zwei unterschiedlichen Typen von Musik zusammensetzen [...]. Der eine Typ – dramatische oder »pantomimische« Musik – ändert sich ständig in Metrum, Tonart und Tempo, da er die Handlung widerspiegelt und den Gefühlsschwankungen der Charaktere zu folgen hat. Der andere Typ, der speziell zum Tanzen gedacht ist, gliedert sich tendenziell in regelmäßige achttaktige Phrasen und bleibt in Tonart, Metrum und Tempo über längere Strecken gleich.«¹²

Es lohnt sich, daraufhin nochmals den Beginn der *Symphonie fantastique* vorzunehmen – den Teil »Rêveries«. In der Literatur begnügt man sich in der Regel damit, ihn aus der Perspektive der Sonatensatzform als stark erweiterte langsame Einleitung zu klassifizieren. Interessanter scheint indes, dass diese 63 Takte in vier Abschnitte zerfallen, die pointiert den von Smith geschilderten Wechsel zwischen pantomimischer und tänzerischer Musik vorgeben, der im folgenden die gesamte *Symphonie* prägt.

Berlioz, *Symphonie fantastique*, Eröffnungsteil »Rêveries«: Gliederung

»Vorhang«	T. 1–3	Eröffnende Geste	
A	T. 3–16	Rezitativer Duktus, häufige Pausen und Fermaten	pantomimisch
B	T. 17–27	Scherzando: Sechzehntel-Sextolen, staccato, Vorschläge, Triller	tänzerisch
A'	T. 28–48	Tempo primo, rezitativer Duktus	pantomimisch
C	T. 49–63	Triolische Holzbläser-Begleitung, Horn und Vl. 1 solistisch, Vla. nachschlagend, Triller, staccato	tänzerisch

Die *Symphonie fantastique*, so dürfte deutlich geworden sein, lässt sich nicht bloß als »instrumentales Drama« hören, sondern beinahe noch plausibler als imaginäres Handlungsballett, dessen Szenario das von Berlioz verfasste Programm bildete. Es ist ebendiese implizite Balletthaftigkeit, der das Werk bis heute regelmäßige choreographische Adaptionen verdankt.

III. Anregung und Konkurrenz

Angesichts der morphologischen Konvergenz von Handlungsballett und Programmmusik, die hier anhand zweier Beispiele skizziert wurde, stellt sich die Aufgabe, das Verhältnis der beiden Genres zueinander historisch zu differenzieren. Um hier zu gesicherten Ergebnissen zu gelangen, wären vergleichende Untersuchungen auf breiter Grundlage nötig. Sie hätten meines Erachtens drei Hypothesen zu überprüfen, die hier zum Schluss knapp formuliert und begründet seien.

Hypothese 1: Das Konzept der Programmmusik bezog in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidende Anregungen aus der Instrumentalmusik des Handlungsballetts. Dabei kamen Ludwig van Beethoven und Hector Berlioz Schlüsselrollen zu.

12 M. Smith, *Ballet and Opera* (wie Anm. 4), S. 6, Übersetzung Friedrich Geiger.

Gesichert nachvollziehen lässt sich die Metamorphose vom Handlungsballett zur programmatischen Sinfonie im Werk Beethovens. Das 1801 fertig gestellte Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*, das der Komponist gemeinsam mit dem Choreographen Salvatore Viganò erarbeitet hatte, ging – worauf zuerst Constantin Floros aufmerksam gemacht hat – in wesentlichen dramaturgischen und kompositorischen Elementen in die dritte Sinfonie Es-Dur ein, die 1804 beendete *Eroica*.¹³ Auch die darauf folgenden Sinfonien Beethovens weisen über weite Strecken tänzerisch-dramatischen Charakter auf. Dies gilt etwa nicht nur für die siebte in A-Dur, von Richard Wagner ausdrücklich als »Apotheose des Tanzes«¹⁴ beschrieben, sondern in besonderem Maß auch für die sechste in F-Dur, die *Pastorale-Symphonie*. Die *Pastorale* wiederum stand dann bekanntlich Modell für die *Symphonie fantastique* des Beethoven-Verehrers Berlioz, die zu einem Schlüsselwerk der Programmmusik avancierte. Insofern scheint es nicht verfehlt, eine Linie der Ballettrezeption anzunehmen, die von Beethovens *Prometheus* und seinen programmatischen Sinfonien über die *Symphonie fantastique* bis zu deren Nachfolgern führt.

Neben der über Beethoven vermittelten Ballettrezeption scheinen in die *Symphonie fantastique* aber auch auf direktem Weg Elemente des Tanztheaters eingegangen zu sein. Denn kurz vor der Komposition der *Symphonie* arbeitete Berlioz an einem Ballett über den *Faust*-Stoff. Mehrere Briefe geben darüber Auskunft.¹⁵ Danach hatte die Pariser Opéra das Szenario akzeptiert und Berlioz bereits große Teile der Musik komponiert, als der Erfolg eines anderen *Faust*-Stücks, das an der Porte Saint-Martin gegeben wurde, die Direktion der Opéra im Dezember 1828 veranlasste, ihre Zusage zurückzuziehen. Die fertige Musik verwendete Berlioz für andere Werke, und es ist äußerst wahrscheinlich, dass Teile davon auch in die wenig später begonnene *Symphonie fantastique* eingingen. Nur Wochen nach dem Scheitern des Ballettprojekts, am 2. Februar 1829, berichtete er in einem Brief von einer geplanten »*symphonie descriptive de Faust*«. ¹⁶ Bedenkt man allein die inhaltlichen Parallelen zwischen Goethes »Walpurgisnacht«-Szene, in der Faust das Gretchen im wüsten Treiben der Hexen zu erblicken meint, und dem »Sabbatnacht«-Finale der *Symphonie*, worin dem Protagonisten plötzlich die Geliebte erscheint, dann würde sich der Ballettcharakter dieses Symphoniesatzes am einfachsten dadurch erklären, dass er ursprünglich tatsächlich für das Ballett konzipiert wurde. Allerdings ermöglicht die gegenwärtige Quellenlage keinen eindeutigen Nachweis in dieser Richtung. Wer ihn eines Tages erbrächte, hätte zugleich eine verblüffende Parallele zwischen Beethoven und Berlioz aufgedeckt: Beide hätten dann ein Handlungsballett in eine programmatische *Symphonie* transformiert. In jedem Fall kann jedoch vor dem Hintergrund des *Faust*-Projekts zumindest davon ausgegangen werden, dass Berlioz sich im Vorfeld der *Symphonie fantastique* eingehend mit dem Studium von Balletten befasst hat.

Hypothese 2: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ließen sich umgekehrt die Ballettkomponisten von der Programmmusik inspirieren, so dass die Ähnlichkeit der Phänomene weiter zunahm.

13 Siehe Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven 1978.

14 Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders., *Reformschriften 1849–1852*, hg. von Dieter Borchmeyer (Dichtungen und Schriften 6), Frankfurt a.M. 1983, S. 9–157, hier S. 66.

15 Hector Berlioz, *Correspondance générale*, hg. von Pierre Citron, Bd. 1 (1803–1832), Paris 1972, siehe besonders die Briefe Nr. 103, 107, 111 und 113.

16 Ebenda, Brief 113 (an Humbert Ferrand).

Kann der Einfluss des Handlungsballetts auf die Programmsymphonie im Falle Beethovens als sicher, im Falle Berlioz' als nahezu gewiss gelten, so scheinen umgekehrt der gewaltige Erfolg der *Symphonie fantastique* und die rasch wachsende Popularität der Programmmusik generell nicht folgenlos für die weitere Entwicklung des Tanztheaters geblieben zu sein. So arbeitete bereits wenige Jahre später Adolphe Adam in *Giselle* nicht mehr, wie schon früher im Handlungsballett üblich, mit bloßen Erinnerungsmotiven, sondern die Motive erscheinen – nach Art der »idée fixe« – je nach Situation variiert und modifiziert.¹⁷ Und auch Adams Schüler Leo Délibes, der wohl bedeutendste Ballettkomponist vor Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, ließ in seinem Konzept des »symphonischen Balletts« deutlich den Einfluss von Berlioz erkennen, besonders mit Blick auf das dramatische Potential der Instrumentation.

Ein charakteristisches Zeugnis für die Situation am Ende des 19. Jahrhunderts schließlich stammt aus der Korrespondenz zwischen Tschaikowsky und seinem ehemaligen Schüler Sergej Tanejew. Dieser äußerte sich in einem Brief vom März 1878 sehr kritisch über Tschaikowskys vierte Sinfonie, mit dem doppelten Vorwurf, sie klinge nicht nur wie »Programmmusik«, sondern überdies wie »Ballettmusik«.¹⁸ 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.«¹⁹

Die Briefpassage illustriert, dass bei Tschaikowsky keine prinzipielle Differenz mehr zwischen der Instrumentalmusik für das Ballett und der programmatischen Symphonik existierte. Triftig ist, wie wir sahen, dass er sich dabei auf Beethoven beruft, der diese Entwicklung angestoßen hatte. Gemeinsam war beiden Genres schließlich auch die Ablehnung, auf die sie bei Autonomieästhetikern wie Tanejew stieß.

Hypothese 3: Die starke Ähnlichkeit von tanzdramatischer Musik und Programmmusik war ein wesentlicher Grund dafür, dass prominente Komponisten im 19. Jahrhundert das Interesse am Ballett verloren und sich lieber gleich der Programmmusik zuwandten.²⁰

Das kompositorische Interesse, das zu Zeiten Glucks und noch des dreißigjährigen Beethoven am innovativen Handlungsballett bestanden hatte, scheint mit wachsender Popularität der Programmmusik von dieser absorbiert und von der Tanzbühne auf das ungleich renommiertere Konzertpodium umgeleitet worden zu sein. Die künstlerische Aufgabe, die Komponisten am Ballet d'action gereizt hatte, war die Transformation narrativ-dramatischer und tänzerischer Strukturen in das nicht sprachliche Medium der Musik gewesen. Mit exakt dieser Aufgabe lockten nun die Sinfonische Dichtung und die Programmsymphonie – und dies, ohne dass man sich einem Choreographen unterordnen und mit einem schwerfälligen Theaterapparat ablagen musste. Durch die Ballettabstinenz der

¹⁷ Vgl. M. Smith, *Ballet and Opera* (wie Anm. 4), S. 13f.

¹⁸ Ena von Baer / Hans Pezold (Hg.), *Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, Leipzig 1964, S. 164.

¹⁹ Ebenda, S. 165.

²⁰ Ausführlicher zu dieser Hypothese siehe meinen oben in * genannten Beitrag.

führenden Komponisten wiederum sank das Niveau der Gattung stetig. Ein fataler Kreislauf kam in Gang, der erst durch einen ebenso vorurteilslosen wie erstrangigen Künstler wieder aufgebrochen werden konnte – nämlich durch Tschaikowsky.

Summary

Music historians usually judge 19th century's music for ballet to be of little importance. Therefore its compositional history is still virtually unexplored. Nevertheless – so the thesis of this essay – the ballet d'action seems to have close connections to one of the central genres of this time, program music. The mutual relationship of both types of music will be examined by means of two exemplary works – Ferdinand Hérol's *La Somnambule* (1827) und Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830).