

Marianne Mühlmann

Musik
macht

Tänze

Musikalische Konzepte

Erlaubt ist, was gefällt. So liesse sich die Heterogenität umschreiben, mit der zeitgenössische Choreographen Musik in ihre Werke einbeziehen. Seit der Komponist John Cage und der amerikanische Tänzer und Choreograph Merce Cunningham Anfang der 1950er Jahre mit ihren gemeinsamen experimentellen Arbeiten gezeigt haben,¹ dass Tanz und Musik auch als unabhängige disparate Aktivitätsschichten funktionieren, deren einzige Verbindung die zufällige Gleichzeitigkeit des Aufeinandertreffens von Musik und Bewegung ist, scheint die individuelle Freiheit legitimiert zu sein, Musik zu »benutzen«, ohne sich mit musikalischer Motivarbeit, kompositorischen Strukturen oder musikhistorischen Kontexten (dies vor allem im Fall der Verwendung eines Werks des klassischen Repertoires) auseinanderzusetzen. Im Tanztheater tritt für die Gestaltung von Choreographien auch die direkte Anregung durch die rhythmische Komponente von Musik mehr und mehr in den Hintergrund.² An ihre Stelle tritt das Timing als verbindende Größe zwischen Musik und Tanz. Reinhild Hoffmann, Tänzerin, Choreographin, und von 1978 bis 1981 Leiterin des Balletts am Bremer Theater, sagte es so: »Timing ist in unserer Arbeit vielleicht das wichtigste Aussagemittel. Einmal weil wir Musik nicht im üblichen Sinne benutzen, sondern, eher wie im Film, die Musik atmosphärisch einsetzen. Der Tänzer muss also für sich ein Timing finden, an dem er seinen Bewegungsablauf oder seine Aktion macht. [...] Es gibt keine Musik, an der sich die Tänzer orientieren können, sondern nur ein

¹ Der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham, geb. 1919 in Centralia im amerikanischen Bundesstaat Washington, arbeitet ab 1944 eng mit dem Komponisten John Cage (1912–1992) zusammen; Cage wird bei der Gründung der Merce Cunningham Dance Company (MCDC) 1953 deren musikalischer Direktor. Gemeinsam revolutionieren sie das Theaterverständnis im 20. Jahrhundert: In Cunninghams Choreographien stehen nicht mehr die emotional-existuellen Beweggründe einer Tanzbewegung und ihre expressive Codierung im Mittelpunkt, wichtig für ihn ist die Unabhängigkeit von Musik und Tanz. Für Cunningham ist das Medium des Tanzen mit der Bewegung selbst identisch. Wie in der Musik Tempo, Zeitdauer, Art des Klangs und Dynamik durch Zufallsoperationen bestimmt werden, so geschieht es auch im Tanz. Damit entheben Komponist und Choreograph ihre Schöpfungen ganz bewusst der subjektiven Geschmackentscheidung.

² Vgl. dazu Susanne Schlüter: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek: Rowohlt 1987, S. 202 f.

Timing, das sie selbst in sich herstellen durch das, was an Stimmungen in ihnen ist.“³

Wenn sich zeitgenössische Choreographinnen und Choreographen mit der musikalischen Recherche und Analyse einer Partitur bewusst auseinander setzen oder bereits im Entstehungsprozess einer Produktion mit einem Komponisten zusammenarbeiten, kann zwischen Tanz und Musik eine neue Form von Interaktion entstehen, die mehr darstellt als die aleatorische Verzahnung zweier Schwesternkünste.⁴ Die zusätzlichen Bedeutungsräume, die so freigelegt werden, bedürfen jedoch nicht selten der verbalen Vermittlung. Im Folgenden soll exemplarisch gezeigt werden, welche Konzepte bei der Transformation von Musik durch Tanz eine Rolle spielen können und wie die Konnotationen für ein Tanzstück zu finden sind. Betrachtet werden Choreographien von Jorma Uotinen, Joaquim Sabaté, Michèle Anne de Mey und O Vertigo, Werke, die zwischen 1987 und 2007 im Rahmen der Berner Tanztage (BTT) zur Aufführung gelangten.

Spiel mit Konnotationen

Peter Tschaikowskys sechste Sinfonie, h-Moll, op. 74, die Jorma Uotinen seiner *Symphonie pathétique* unterlegt,⁵ ist ein Klassiker der romantischen Musikliteratur. Der Komponist schuf das Werk, das mit fünfzig Minuten sein längstes sinfonisches Opus darstellt, in seinem Todesjahr 1893; in diesem Jahr fand in St. Petersburg unter Tschaikowskys Leitung die Uraufführung statt. Den Zunamen *pathétique* schlug Tschaikowskys Bruder vor. Damit bekam das Werk den gleichen Namen, den 1799 bereits Ludwig van Beethoven seinem Opus 13 (*Grande Sonate pathétique*) gegeben hatte.⁶ Pathetisch meint voller Pathos, erhaben und feierlich, im figurativen Sinn auch salbungsvoll, übertrieben – und leidend, wenn man den griechisch-lateinischen Ursprung des Wortes in Betracht zieht. Dieser letzte Aspekt macht bei Tschaikowsky wie Beethoven Sinn: Die Gewissheit seiner Taubheit machte Beethoven beim

³ Reinhold Hoffmann, zitiert im Filmporträt *Bremer Tanztheater*, ZDF 1987.

⁴ Aleatorik (von lat. alea Würfel, Zufall) bezeichnet ein in den 1950er Jahren entstandenes Kompositionsprinzip, bei dem musikalische Abläufe in großen Zügen festgelegt werden, im Einzelnen jedoch dem Zufall überlassen bleiben. Cunningham und Cage haben sowohl im choreographischen wie im musikalischen Bereich aleatorische Prinzipien angewendet, indem sie durch Würfeln oder Münzenwerfen die Abfolge einzelner Phrasen, Auf- und Abgänge sowie Dauer und Tempo der Sequenzen bestimmten. Oft wurden die verschiedenen Elemente von Musik und Tanz (aber auch Licht und bühnenbildnerische Elemente) erst bei der Premiere erstmals zusammengebracht.

⁵ *Symphonie pathétique* (UA 1989 in Helsinki) wurde 1990 an den 4. Berner Tanztagen gezeigt.

⁶ Vgl. Werner Oehlmann (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band I, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Philipp Reclams jun. 1968, S. 658–664.

Komponieren der *Symphonie pathétique* zu schaffen. Und auch Tschaikowskys Leiden bei der Entstehung seiner Sinfonie ist bekannt: Er bestätigt in einem seiner Briefe, dass er oft geweint habe, während er seine *Sechste* schrieb:⁷ Die Leitung des Moskauer Konservatoriums hatte ihm nahegelegt, Selbstmord zu begehen, er sollte damit einem Skandal entgehen, der ihm wegen der Affäre mit einem adligen Jüngling drohte. Tschaikovsky starb neun Tage nach der Uraufführung der *Pathétique* (man vermutet an Cholera).

Jorma Uotinen, der dem Männertanz in Finnland zu Beachtung verholfen hat, bringt in der *Symphonie pathétique* sieben Männer in langen Tüllkleidern mit nacktem Oberkörper auf die Bühne (am Schluss auch kurz eine Tänzerin). Die Tänzer, die zuerst ohne Musik wie Nachtwandler durch das Halbdunkel irrlichtern, sehen aus wie geschlechtsverwandelte Sylphiden. Durch das dunkle Leitthema des 1. Satzes von Tschaikowskys Sinfonie werden Analogien zwischen Musik und Tanz eingeleitet: Durch Arme und Körperdrehungen tragen sie die Dynamik in der Partitur ins räumlich Sichtbare. Das Spiel mit einem Silberteller verweist auf eine narrative Ebene, die jedoch Andeutung bleibt. Subtil setzt die hypnotische Macht der Musik das Bilderkino im Kopf in Gang. Ein Kunstgriff, dessen sich auch Raimund Hoghe in seinem Stück *Swan Lake, 4 Acts* (UA 2005) bedient, einem Stück, das bei den letzten Berner Tanztagen 2007 zur Aufführung kam: Ab Band lässt Hoghe Tschaikowskys *Schwanensee*-Musik abspielen und nimmt damit einen psychologischen Schachzug vor: Die bekannten Klänge mit ihren eingängigen Leitmotiven lösen beim Publikum heftige Berührtheit aus, obwohl auf der Bühne tänzerisch kaum etwas passiert: Hoghe beraubt den Ballettklassiker nicht nur seines Personals, seiner Schwäne und seiner Handlung, sondern auch seiner Virtuosität. Indem er ein Ritual, ein hypnotisierendes Traumspiel initiiert, verbinden sich durch die Musik Sein und Schein, Illusion und Realität. Entlang Ausschnitten aus der bekannten Partitur – sie wird in Hoghes *Swan Lake, 4 Acts* in einer speziellen Form von Interpretationscollage von den vier Dirigenten Pierre Monteux, Eugène Ormandy, Wolfgang Sawallisch und Leonard Bernstein dirigiert – lässt er nahezu unsichtbar die Bewegung in den Raum wachsen. Acht Arme und Hände markieren vage Flügelschläge, organisch-weiche

⁷ Die Skizzen zur *Symphonie pathétique* komponierte Tschaikovsky in seinem Todest Jahr 1893 innerhalb von zwölf Tagen. Für die Instrumentation benötigte er knapp vier Wochen. Die Uraufführung fand unter seiner Leitung statt. Tschaikovsky selbst gestand in einem Brief an seine langjährige Brieffreundin und Gönnerin Frau von Meck (1831–1894), die reiche Witwe des nach Russland ausgewanderten Industriellen Karl von Meck, die Sinfonie enthalte ein Programm, aber ein Programm von der Art, die jedem ein Rätsel bleibt, »wer kann, mag es erraten«; das Programm sei voll von subjektiven Gefühlsäußerungen.

Formen, Ansätze zu hohen Sprüngen, die nicht ausgeführt werden. Die Bilder aus dem Original sind einkalkuliert. Fortan genügen Zitate und Gesten, um die Assoziationen im Kopf zum Leben zu erwecken. Das ist wichtig, denn ohne Bezug zu den von der Musik evozierten Bildern des Kontextes stünde das Stück im luftleeren Raum. Für Kenner des Ballettoriginals reiht sich – ausgelöst durch die Macht der Musik – eine starke Symbolik in einfachsten Bildern dicht an dicht. Die Eiswürfel, die Hoghe auf dem Bühnenboden zum magischen Geviert, zum See in Stücken auslegt und die durch die Wärme zu lichten Kreisen verschmelzen, sind von überraschender Wirkung. Die Unschuld, mit der Hoghe sich in die Schönheit träumt, indem er seiner verbotenen Rückenlandschaft die Schwanenflügelpose abringt, wird zum Symbol für die verschütteten Träume, die jeder in sich trägt. Und wenn der Choreograph zum großen Walzer mit kindlicher Hingabe im Bühnenraum weiße, gefaltete Papierschwäne zum Corps de ballet auslegt und sich dazwischenknieht als schwarzer, buckliger Schwanz oder seinen nackten Körper zum Schluss in den erlösenden Sandsturm legt, den der Tanzpartner Lorenzo De Brabandere, sein perfektes Alter Ego, mit seinem Atem zärtlich entfacht, dann führt das zu Tränen. Im vielschichtig komponierten Konzept variieren die Motive: So beschützend, wie Hoghe die Papiervögel zudeckt mit weißen Tüchlein, so bedeckt er später die athletischen Körper der Tänzer mit Mänteln, nachdem sie am Boden liegend ihre klassischen Ports de bras in die Luft gezeichnet haben. Nach zweieinhalb Stunden schnippt Hoghe seine Tänzer mit einer flüchtigen Handbewegung aus dem Traum. Doch irgendwie ist es das Publikum, das dabei erwacht aus einem Traum voller verletzlicher Schönheit.⁸

Das Beispiel präzisiert, wie durch die Macht der Musik Bilder und verschüttete Sehnsüchte ins Gedächtnis zurückgeholt werden. Auch hier ist es letztlich die Musik, die den Tanz »macht«. Die akustische Wahrnehmung scheint tiefer als die (nur) optische. Erklärt werden könnte das Phänomen damit, dass das Ohr das primäre Wahrnehmungsorgan ist.⁹ Bevor der Mensch sieht, hört er bereits, und die akustische Wahrnehmung ist die letzte, bevor er stirbt. Tschaikowskys 6. Sinfonie atmet das gleiche Idiom wie seine Musik

⁸ Vgl. Marianne Mühlemann: »Auf das Minimum maximiert«, in: Der Bund vom 18. Juni 2007.

⁹ Vgl. Andreas Haderlein: »Siehst du noch oder hörst du schon? Die neue Aufmerksamkeit für das Auditive«, in: parapluie No. 20, elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. <http://parapluie.de/archiv/ohr/aufmerksamkeit/> vom 26. Juli 2007.

zum Ballett *Schwanensee*.¹⁰ Jorma Uotinen reibt sich an dieser Referenz, spielt mit den Bausteinen des klassisch-romantischen Handlungsballetts. Da sind die suggestiv ausgeleuchteten Licht- und Dunkelräume, die Tüllröcke, die geometrischen Linien, Kreise und Diagonalen im Bühnenraum. Da ist auch die Gegenüberstellung von Bewegungsgruppe und Solist. Gleichzeitig bricht der Choreograph mit dem tanzhistorischen Vorbild: Er verweigert sich der Virtuosität, kippt die Vertikale der klassischen Tanzkörper aus dem Lot, verwischt die Synchronität. Durch die tänzerischen Ungenauigkeiten werden die (Ballett-)Figuren menschlich, verletzlich. Uotinen inszeniert hinter den tänzerisch-musikalischen Konnotationen seine Botschaften: Er plädiert je nach Lesart für die individuelle Freiheit (der Tänzer) und lehnt sich auf gegen gesellschaftliche Zwänge (Verbot der Homosexualität) – beide Themen sind im Subtext der *Pathétique* angelegt.

Singende Tänzer, tanzende Sänger

Nicht parallel wie bei Uotinen, sondern verschrankt laufen die Aktivitätsebenen Tanz und Musik im Stück von Joaquim Sabaté.¹¹ Der Holländer und sein Tanzpartner Peter Rombouts treten in der Tanzoper *We the Spirits of the Air* zu Musik von Antonio Vivaldi, G. F. Händel, W. A. Mozart, Henry Purcell, Domenico Scarlatti u. a. nicht nur tanzend, sondern gleichzeitig singend in Erscheinung. Beide wurden am Instituto del Teatro in Barcelona in klassischem und modernem Tanz sowie als Countertenorsänger ausgebildet, d. h. als männliche Sänger, die mittels spezieller Technik in der Lage sind, ihre Stimme bis in den Bereich der weiblichen Altstimme zu führen. Im Generalbasszeitalter, dem Barock (frühes 17. bis Mitte 18. Jahrhundert), waren in der Kirchenmusik Frauen vom Sologesang ausgeschlossen. Der Sopran- beziehungsweise Altpart (z.B. in einem Oratorium) wurde von Knaben und Countertenören übernommen. Weil heutzutage vermehrt Anstrengungen unternommen werden, Aufführungen mit Barockmusik so authentisch wie möglich zu gestalten, gewinnt diese spezielle Gesangstechnik wieder an Bedeutung.

Auch in Sabatés Tanzstück gilt es, dem musikhistorischen Kontext Rechnung zu tragen. Wenn zu Beginn ohne Musik eine Figur aus einem Tuch gewickelt

¹⁰ Das vieraktige Ballett *Schwanensee* war in einer ersten Fassung von Wenzel Reisinger (UA 1877 im Bolschoi Theater Moskau) wenig erfolgreich. Die zweite Version von Marius Petipa und Lew Iwanow (UA 1895 im Marinski-Theater in St. Petersburg) gilt als das populärste Ballett überhaupt: Der *Schwanensee* ist zum Synonym, zum Archetyp des klassischen Tanzes geworden. Bei der Nennung der Gattungsbezeichnung Ballett fallen vielen zuerst einmal die weißen Schwäne ein.

¹¹ *We the Spirits of the Air* (UA: 1996 in Den Haag) wurde 1998 an den 12. Berner Tanztagen gezeigt.

wird, erinnern die beleuchteten, ineinanderführenden Stoffbahnen im Raum an polyphone Melodielinien¹² auf einem Notenblatt. Dass die Cembalistin Maite Tife Iparragirre ausgewickelt wird und nicht ein weiterer Tänzer, leuchtet ein: Die Musikerin ist ein integraler Bestandteil des Tanzstücks. An ihrem in den Tanz integrierten Live-Spiel bricht und entzündet sich die Bewegung. Mit ihr treten die Tänzer nicht nur musikalisch in Kontakt, sondern auch szenisch: da etwa, wo ein Tänzer in höfisch-galanter Manier zu ihr ans Cembalo tritt und mit einer kleinen Verbeugung ihre rechte Hand ergreift – während sie spielt. Die Cembalistin lässt sich nicht irritieren, mit der Singstimme ersetzt sie nahtlos die fehlende Oberstimme (rechte Hand) im Cembalo. Eine von zahlreichen originellen Verflechtungen von Tanz und Live-Musik.¹³ Interessant ist die wechselnde Hierarchie zwischen Tanz und Musik. Wenn der tanzende Darsteller singt, wird seine persönlich gefärbte Stimme zu einem der Bewegung gleichberechtigten Instrument. Wenn er mit einer grossen Geste – und der Aufforderung »La Musica!« – der Musik ab Band den Einsatz gibt, dann wird das unsichtbare Orchesterkollektiv zur anonymen Begleitung, von der sich die Tanzbewegung wie von einem Bühnenprospekt abhebt.

Sabaté nimmt die Architektur der barocken Musik als Referenz für die Dramaturgie der Bewegung. Beispielsweise machen die Tänzer die barocken Verzierungen in filigranen Bewegungen der Hände, Arme und Beine sichtbar oder übersetzen die Unterscheidung von Melodie- und Basso-continuo-

¹² Unter Polyphonie (auch Kontrapunktik) versteht man in der Musik ein Verfahren, mehrere selbstständige und doch aufeinander bezogene Stimmlinien zu übergeordneter künstlerischer Einheit zu binden. Im beschriebenen Fall verstehe ich Polyphonie als Gegensatz zur Homophonie, dem mehrstimmigen, aber bloß akkordischen Musizieren. Die Gleichwertigkeit der Stimmen wird zum Beispiel dadurch erreicht, dass ein Komponist (oder hier ein Choreograph) den Verlauf der polyphonen Stimmen nach den Regeln des Kontrapunkts führt. Diese Struktur polyphoner Stücke ist linear, das heisst, horizontal ausgerichtet. Vgl. René Leibowitz: Schoenberg et son école, Paris: Janin 1947, S. 261 ff.

¹³ In meiner Diplomarbeit: Tanzen zu Live-Musik – ein Muss oder ein Mythos? Beschreibung und Analyse der musikalischen Konzepte mit Orchester live und Musik ab Band in den Ballettabendten am Stadttheater Bern 1999 bis 2006, die ich im Rahmen des Nachdiplomstudiengangs TanzKultur an der Universität Bern vorgelegt habe, kam ich zum Schluss, dass Choreographinnen und Choreographen im Allgemeinen nur wenig über die kompositorischen Strukturen von Musik wissen, was zwischen zeitgenössischen Tanzschaffenden und (klassischen) Musikern oft zu Missverständnissen führt (vgl. S. 86). Gleichzeitig konnte ich auch zeigen, dass Tanzschaffende und Choreographen es vorziehen, mit Live-Musik zu arbeiten (S. 103). Da Joaquim Sabaté eine professionelle musikalische und eine professionelle tänzerische Ausbildung mitbringt, könnte hier ein Grund dafür zu finden sein, weshalb die strukturelle Verquickung von Tanz und Musik in *We, the Spirits of the Air* so nahtlos und stimmig funktioniert.

Stimmen in den Körper:¹⁴ Die Beinarbeit entspricht in der Hierarchie den Begleitinstrumenten, die Bewegungsführungen der Arme und Hände den Melodiestimmen. Die Sprünge aus dem Stand in die Höhe markieren akkordische Stellen der Partitur, Polyphonien werden zu zweit ausgetragen, lineare melodische Stimmführungen durch weite solistische Bewegungen in den Raum gezeichnet. Zuweilen setzen die Tänzer einen Kontrapunkt, indem sie die Bewegtheit der Musik mit Slow-Motion konterkarieren.

Doch auch da bleibt das Bezugssystem Musik erhalten. Wo die Musik sich in affektierten Accelerandi und Crescendi ereifert, wird die Bewegung ins Launische, Unkontrollierte überführt. «Io sono perduto», hechelt der singende Tänzer. Der Operntext, der auf ein Liebesleid gemünzt ist, kann doppeldeutig verstanden werden. Er könnte die Anstrengung beim Singen und Tanzen andeuten. Oder den Leistungsdruck der Musiker (ab Band), deren handwerkliche Kunst am Instrument in rasanten Prestissimo-Sätzen hart auf die Probe gestellt wird.

Anders als in Jorma Uotinens *Symphonie pathétique* ist bei Sabaté die Beziehung zwischen Tanz und Musik geschlossen und kongruent. Wenn Tanz und Musik sich spiegeln, begleiten, imitieren, kommentieren oder parodieren, dann immer mit dem Ziel, die Rhetorik der Affekte in der Transformation sinnlich wahrnehmbar zu machen. Die Affektenlehre im Barock zielt auf die Auslegung des Textes.¹⁵ Als Affekte werden elementare Gemütsbewegungen und Seelenzustände begriffen, die mit Tönen, unterschiedlichen Lagen, Tempi, typischen Rhythmen, Konsonanz und Dissonanz, Dur und Moll, Chromatik, Repetitionstönen u. a. darstellbar sind. Die Verwendung solcher semantischer Stilmittel bewirkt eine szenische Verdichtung, die bei Sabaté Tanz und Musik gleichermaßen betrifft.

Typisch für die Barockmusik, die hier verwendet wird, ist die rhythmische Ausprägung der Harmonik (Generalbass). Dieses vertikale Konzept kommt

¹⁴ Mit Verzierungen, auch Ornamenten, Koloraturen, Agréments oder Manieren sind Umspielungen eines bestimmten Tones oder einer gegebenen Melodie durch andere Töne gemeint. Insbesondere im Barock waren Verzierungen beliebt, um virtuos instrumentales oder sängerisches Können zur Schau zu stellen oder auch um Wiederholungen einer musikalischen Phrase mit Auflösungen der Melodienoten in viele kleine Notenwerte oder Variationen oder Anreicherungen des Klangs durch Ausfüllen des Zwischenraumes zwischen gegebener Bass- (Generalbass) und Melodiestimme Ausdruck zu verleihen.

¹⁵ Der Begriff Affektenlehre wird im Zeitalter des deutschen Barock verwendet und bezeichnet die musikalische Wiedergabe von Gefühlsregungen und Leidenschaften, indem Seelenzustände und musikalische Sprachrhetorik in ein unmittelbares Verhältnis gebracht werden, dies in Anlehnung an Platons Idee von der Abbildbarkeit menschlicher Gefühlszustände durch Musik. Es wurden verschiedene musiktheoretische Abhandlungen über Affekten- und Figurenlehre verfasst, einer der ersten Autoren war Johann Mattheson (1681–1764).

dem Tanz entgegen: Auch die schrittweise Fortbewegung, die auf der Gewichtsverlagerung von einem Fuß auf den andern beruht, ist geprägt durch eine auf eine feste Basis bezogene Bewegungsveränderung. Der freie Fluss einer Melodie ist mit Schritten weniger schlüssig nachvollziehbar. Der Unterschied kann auch am Beispiel eines klassischen Tanztrainings gezeigt werden: Die rhythmisch betonten Bewegungen werden mit den unteren Extremitäten, mit Beinen und Füßen, ausgedrückt (Battements, Ronds de jambe), die eher melodischen mit Rumpf und Armen (Révérence, Port de bras). Es gibt eine weitere Analogie: In der Barockmusik wird anstelle der gleichberechtigten Stimmen (Polyphonie) die Dominanz der Außenstimmen (Sopran und Bass) bedeutsam, die Mittelstimmen haben oft nur klangfüllende Funktion. Diese innermusikalische Hierarchie wird gerne auch von Choreographen aufgenommen, indem ein Solist einer Gruppe gegenübergestellt wird. Dies wiederum hat auf der Bühne zur Folge, dass der Raum hierarchisch-perspektivisch wahrgenommen wird, dass das Auge (wie das Ohr) unterscheidet zwischen Zentrum (Solist) und Hintergrund (Gruppe). Auch diese rhythmisch-räumlichen Strukturen der Barockmusik kommen dem Tanz entgegen.

Barockmusik im Trend

Kein Zufall deshalb, dass in den letzten zwanzig Jahren die Affinität zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen zu Barockmusik – im speziellen J. S. Bach – geradezu auffällig ist. Zu Kompositionen notabene, die nicht für eine tänzerisch-szenische Umsetzung gedacht waren. Eine systematische qualitative Auswertung des Phänomens steht noch aus. Beispiele gibt es viele: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* etwa werden immer wieder vertanzt, z. B. von Heinz Spoerli mit dem Zürcher Ballett (UA 1993) oder Kevin O'Day mit dem Ensemble des Nationaltheaters Mannheim (UA 2004). John Neumeier choreographierte Bachs *Matthäus-Passion* (UA 1981). Das Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan tanzt in *Moon Water* (UA 1998) von Lin Hwai-min auf Bachs Cellosuiten, Jutta Hell und Dieter Baumann choreographierten in *Shanghai Beauty* für Jin Xing Dance Musik aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (UA 2004). Martin Schläpfer choreographierte sein erstes abendfüllendes Ballett für ballettmainz auf Bachs *Kunst der Fuge* (UA 2002), Steve Paxton improvisiert seine Soli *Some English Suites* auf *Englische Suiten* von Bach (UA 1997). Annamirl van der Pluijm choreographierte ihr Solo M. (UA 1996) auf Bachs *Suiten für Solo-Cello* Nr. 3 in c-Moll, Prélude und Suite Nr. 4 in E-Dur. Auch Barockmusik benutzte sie für das Solo P., und zwar entschied sie sich bei ihrer Wahl wie Joaquim Sabaté für Sätze aus Henry Purcells Oper *The Indian Queen*, um nur einige zu nennen.

Auch die Belgierin Michèle Anne De Mey, eine Tänzerin, die zur Gründungsgruppe von Anne Teresa de Keersmaekers Compagnie Rosas gehörte, setzt sich mit Barockmusik auseinander. Sie hat neun Cembalosonaten von Domenico Scarlatti ausgewählt, der Titel ihrer Choreographie *Sonatas 555* verweist auf die grosse Anzahl von Sonaten,¹⁶ die Scarlatti geschrieben hat. Der vergeistigte, kunstvolle Duktus von J. S. Bachs Instrumentalkompositionen hat sich hier in einen virtuos-unterhaltsamen, sehr weltlichen Stil verwandelt. Scarlatti plädiert für die Befreiung aus den Fesseln des streng fugierten Stils im 18. Jahrhundert. Während man in Deutschland glaubte, die Auflösung der überlieferten Formen und Regeln bedeute den Verlust an formaler Sicherheit und Qualität der Musik, zeigt er, dass das Gegenteil der Fall ist: Scarlattis Musik leitet einen pianistischen Modernismus ein,¹⁷ dessen vielfältigen spiel- und satztechnischen Erfindungen wenig später von zahlreichen weiteren europäischen Komponisten übernommen und entwickelt werden.

Scarlatti komponiert den größten Teil seiner Klavierkompositionen in Madrid, wo er von 1729 bis zu seinem Tod lebt. Meist sind es einsätzige, in der Form zweiteilige Stücke, die sich durch Kürze, stilistische Prägnanz und virtuose Gefälligkeit auszeichnen. Die liedhaften Melodien und Bewegungsfiguren, in denen immer wieder der leichtfüßige Dreiachteltakt auffällt, haben die barocke Schwere überwunden. An der spielerischen Leichtigkeit der Musik entzündet sich Michèle Anne De Meys Tanz. Die Bewegungen wirken natürlich, diesseitig, zuweilen improvisiert. Ein riesiges Mikado-Spiel liegt auf dem Bühnenboden, Stäbe kreuz und quer. Die Tänzerinnen und Tänzer gruppieren sich um diese Mitte, die an ein Lagerfeuer erinnert. Der Naturgedanke passt zum beliebten Genre des barocken Schäferidylls, das hier wörtlich genommen wird. Ins Spiel auf der Bühne integriert ist ein lebendiges Schaf, das mit seiner Präsenz und seinem unberechenbaren Blöken Musik und Tanz zusammenhält.

Noch stärker als bei Joaquim Sabaté läuft der Tanz in *Sonatas 555* entlang der Musik. Aus Alltagsbewegungen heraus (Laufen, Springen, Rollen, Rennen, Drehungen, Sprünge) entsteht der tänzerische Schwung. Das barocke Nadeln der Cembalomusik (ab Band) ergibt eine rauschende Folie, die zu sportlichen Bewegungsmustern motiviert. Musikrhythmus und Körperrhythmus treten in Interaktion, reiben sich aneinander. Die Musik gibt die Regeln und das Spielfeld vor, auf dem, in dem und in Bezug zu dem sich die Tan-

¹⁶ *Sonatas 555* (UA 1992 in Avignon) wurde 1993 an den 7. Berner Tanztagen gezeigt.

¹⁷ Vgl. Werner Oehlmann (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band 1, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Reclam 1968, S. 362–376.

zenden verausgaben. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen Ordnung und Chaos. Der Körper bleibt Spielgerät und Arbeitsinstrument, mit dem Ausdauer und Geschicklichkeit bis zur Erschöpfung geübt und zelebriert werden (nicht aber explizit tänzerische Eleganz oder Erotik). Die funktionelle Analogie zu den virtuosen Fingern des Cembalisten, der in halsbrecherischen Läufen und Akkordbrechungen über die Tastatur jagt (dabei aber nicht primär toll aussehen muss), ist augenfällig; ebenso der Spassfaktor, der den Tanz mit der barocken Musikfolie verbindet. Das Konzertieren (*concertare*, lat. streiten) zwischen Soli und Tutti passt ins barocke Konzept, ebenso die gesprochenen Intermezzi, mit denen die Choreographin die getanzten Teile bricht, so, als müsste sie sich aus den starrenakkordischen Fesseln der Musik befreien und einen Kontrapunkt setzen zu der Macht der Musik, die sich in motorischer Unerbittlichkeit äussert.

Atmosphärische Collage

Jocelyne Pook bekam 1994 von der kanadischen Tanzgruppe O Vertigo den Auftrag, die Choreographie *Déluge* (Sintflut) zu instrumentieren.¹⁸ Das Stück thematisiert Weltuntergangsmythen, wie sie um die Jahrtausendwenden die Menschen in Angst versetzten. Mit einer Collage aus Kunst- und Weltmusik, in der Zitate hinduistischer, christlicher, jüdischer und orientalisch-arabischer Provenienz verbunden werden, unterlegt sie die suggestiven Bewegungsbilder, gibt ihnen mit hymnisch aufgeladenen Klangfarben Glanz und sorgt dafür, dass die im Tanz angekündigten Katastrophen auch im Endstadium schöne Züge zeigen.

Die Musik psychologisiert die Bewegungsbilder, umgibt sie mit der atmosphärischen Aura des Erhabenen: Während zu Beginn eine geheimnisvolle Phalanx weiß gewandeter Priesterinnen mit flammenden Feuern auf den Händen in den Raum schreitet, schwillet aus dem Äther ein jenseitiges Rauen. Auch nicht verortbare Krähenstimmen vernimmt man und ferne Rufe, die durch ein hell gesungenes »Kyrie eleison« über tiefen Orgel-Ostinati abgelöst wird. Die Klänge drängen ins Unbewusste. Sie schärfen die Aufmerksamkeit für die Bilder, weil ihr Eigenwert fast nur im Atmosphärischen liegt. Die herben Frauenstimmen, die a cappella mehrstimmige Gesänge intonieren, vermischen sich mit dem wechselnden Licht. Ein Urzustand wird heraufbeschworen, diffus und zeitlos. Später erklingen wie Ausrufezeichen schrille Vokale. Helligkeit und Dunkel, Dur und Moll und lange Melismen wechseln mit Trommeln und Naturklängen (Regentropfen, Atemgeräuschen,

¹⁸ *Déluge* (UA 1994 in Ottawa) wurde 1996 an den 10. Berner Tanztagen gezeigt.

Wortfetzen, Donnerrollen): Die Zuschauerinnen und Zuschauer erleben eine Phase des Übergangs, deren Ende gut oder böse ausfallen kann. Raumweiternde Hallwirkungen in der Musik werden im Tanz durch raffinierte Spiegelungen auf dem Boden aufgenommen. Musik und Tanz arbeiten mit Wiederholungen (Wiedererkennungseffekten). Durch das Arrangieren verschiedener musikalischer Codes (aus der geistlichen und weltlichen Musik) zu einer eigenen atmosphärischen Worldmusic verliert die Musik an Autonomie.¹⁹

Fragmentieren, arrangieren

Die Möglichkeit, Stile zusammenzuführen und verschiedene Zeitepochen miteinander zu verbinden, ergibt im Stück von O Vertigo eine zeitgenössische Ästhetik, deren fragmentarisches Konzept immer auch eine mitdeutende Komponente enthält: Während der Tanz durch seine materielle, an den Moment gebundene Körperlichkeit immer eine zeitlich-räumliche Fixiertheit aufweist, bringt die Musikcollage die Möglichkeit, diesen Raster aufzubrechen. Dass dabei die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit besteht, haben verschiedene Choreographinnen und Choreographen wie beispielsweise Pina Bausch in ihren jüngeren Werken gezeigt: Susanne Schlicher konstatiert, dass Bausch in ihren Collagen von Tschaikowsky bis zu den bekanntesten Schnulzen mit der Musik als Verführerin und mit unserer Verführbarkeit spielt. Bausch jongliere mit der kulinarisch-narkotischen Wirkung von Musik im Brecht'schen Sinne, indem sie die Musik als »Schmutzaufwirblerin, Provokateurin« benutze.²⁰

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Kunstvolle zwischen Musik und zeitgenössischem Tanz im Zeitalter des elektronischen Experimentierens mit Fragmenten, Modulen und Samplern weniger in der rationalen, systematischen Bearbeitung verschiedener Materialien und Realitäten zu suchen ist als vielmehr in den neuen Sinnesreizen und assoziativen Wirkungen, die ihre Verschmelzung generiert. Das musikalisch-tänzerische Konzept zeigt im Stück *Déluge* von O Vertigo eine noch stärkere gegenseitige Abhängigkeit der optischen und der akustischen Aktivitätsstränge als in den vorher besprochenen Beispielen: Ohne Tanz macht die Musikcollage keinen Sinn, ohne Musik fehlt dem Tanz das Geheimnis, aus dem er sich legitimiert.

¹⁹ Vgl. dazu Gertrud Meyer-Denkmann: »Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikulturen im 20. Jahrhundert«, Vortrag vom 6.1.2003 im Rahmen der Ringvorlesung »Kulturphilosophie« an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg, www.uni-oldenburg.de/musik/gmd/GleichzeitigkeitDerMusikkulturenIm20Jh.pdf vom 20. März 2007.

²⁰ Vgl. S. Schlicher: *TanzTheater*, S. 208.

Literaturverzeichnis

- Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz, Kassel: MGG Prisma Bärenreiter 2001.
- Ehrmann-Herfot, Sabine/Finscher Ludwig/Schubert Gieselher (Hg.): Europäische Musikgeschichte Band 1, Kassel: Bärenreiter-Metzler 2002.
- Haderlein, Andreas: »Siehst du noch oder hörst du schon? Die neue Aufmerksamkeit für das Auditive«, in: Parapluie, No. 20, elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen, www.parapluie.de/archiv/ohr/aufmerksamkeit_vom_20_Maerz_2007.
- Leibowitz, René: Schoenberg et son école, Paris: Janin 1947.
- Meyer-Denkmann, Gertrud: »Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen im 20. Jahrhundert«, Vortrag vom 6. Januar 2003, gehalten im Rahmen der Ringvorlesung »Kulturphilosophie« an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, www.uni-oldenburg.de/musik/gmd/GleichzeitigkeitDerMusikkulturenIm20Jh.pdf vom 26. Juli 2007.
- Mühlemann, Marianne: »Auf das Minimum maximiert«, Besprechung von Raimund Hoges *Swan Lake, 4 Acts*, in: Der Bund vom 18. Juni 2007.
- Mühlemann, Marianne: Tanzen zu Live-Musik – ein Muss oder ein Mythos? Beschreibung und Analyse der musikalischen Konzepte mit Orchester live und Musik ab Band in den Ballettabenden am Stadttheater Bern 1999 bis 2006, unveröff. Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums TanzKultur an der Universität Bern, 2006.
- Oehlmann Werner (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band 1, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Reclam 1968.
- Schlüter, Susanne: TanzTheater, Traditionen und Freiheiten, Reinbek bei Hamburg: Rowohls Enzyklopädie 1987.

