

Tanz um 1700: Passion, Expression, Action

am Beispiel der *Caractères de la Danse*

(Kurzvortrag)

Dr. Stephanie Schroedter

Zur Zeit der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und gleichzeitig jener Zeit, in der Bayreuth sogar über ein eigenes, kleines Ballettensemble verfügte – befand sich die Tanzkunst auf internationaler Ebene in einer einschneidenden Umbruchsituationen: Im Ballet de cour des 17. Jahrhunderts – also jenem am französischen Hof kreierten Tanz, in dem sich zunächst noch in erster Linie die Adelsgesellschaft selbst präsentierte und inszenierte, bevor sich dieses gesellschaftliche Ritual zu einer eigenständigen Theaterkunst emanzipierte – in diesem Ballet de cour also diente der Tanz häufig dazu, makrokosmische Ordnungen und davon abgeleitete politische Systeme in einen bewegten Mikrokosmos zu verwandeln bzw. choreographisch zu visualisieren. Im Gegensatz dazu richtete sich an der Schwelle zum 18. Jahrhundert das Interesse zunehmend auf nahe liegendere, allerdings nicht weniger rätselhafte Gegenstände, nämlich den Menschen selbst, seine geheimnisvollen Gefühlswelten, unbändigen Leidenschaften, ebenso Leben spendenden wie Leben bedrohenden Affekte.

Dieser Paradigmenwechsel zeigt sich – etwas überspitzt formuliert – auf der tänzerischen Ebene durch die Vernachlässigung kunstvoll arrangierter Raumfiguren zugunsten ausdrucksstarker, tendenziell narrativer Gesten: Figurative Anordnungen der Tänzer im Raum vergleichbar einer bewegten Ornamentik verloren nun zunehmend an Bedeutung, um statt dessen einer affektgeladenen Gestik als einer spezifisch tänzerischen Rhetorik den Platz zu räumen. Und diese Akzentverschiebung von Figuren auf Gesten zog mehrere, tanzhistorisch bedeutsame Konsequenzen nach sich:

Einerseits wurde nun dem Einzeltänzer als einer darstellenden Künstlerpersönlichkeit mehr Beachtung geschenkt – er war nicht mehr nur eine bewegliche „Figur“ innerhalb einer Gruppenformation, die vor allem als Ganzes wahrgenommen werden sollte.

Andererseits sollte der Tanz durch die ihm eigenen Bewegungen – und zwar vor allem gestisch-pantomimischen Bewegungen – einen sprachähnlichen Charakter erhalten, um nämlich hierdurch – vergleichbar der Dichtung, aber auch der Malerei und dem gerade aufblühenden Musiktheater – zu einer „Nachahmenden Kunst“ zu avancieren, d.h. einer Kunst, die mit den ihr eigenen Mitteln etwas – und zwar vor allem etwas emotional Bewegendes – ausdrückt, darstellt, bisweilen auch durch plakative Typisierungen stark überzeichnet, um verständlich zu sein.

Ansätze zur Herausbildung dieser neuen, betont expressiven Tanzsprache wurden zunächst in kleinen Szenen erprobt, die vor allem Affektdarstellungen zum Inhalt hatten – und zwar vorzugsweise sehr drastische Affekte wie Wut, Zorn, Eifersucht, Rache, aber auch heitere Glückseligkeit und ungetrübte Liebe. Diese kleinen tänzerischen Ausdrucksstudien wurden in weiterer Folge in dramatische Handlungen eingebettet, für die auch eine spezifische Dramaturgie entwickelt wurde: Nach einer Einleitung zur Darstellung einer ungetrübten Ausgangssituation bahnt sich allmählich ein schicksalhaft-gefährlicher Konflikt an, der dann durch ein unverhofftes Ereignis gelöst wird, um den ursprünglichen Frieden wieder herzustellen. So in etwa ließe sich die Grundstruktur eines Ballet en action / Ballet d'action (Handlungsballetts) des späten 18. Jahrhunderts skizzieren, das die Entwicklung der Ballets pantomimes des 19. Jahrhunderts und schließlich der großen, sogenannten klassisch-romantischen Ballette wesentlich vorbereitete. Die Handlungsballette, die wir heute noch auf unseren Bühnen sehen – seien es jene in der Ballett-Tradition des 19. Jahrhunderts oder auch jene modernen, die in einer zeitgenössischen Tanzsprache allzu menschliche Konflikte aufgreifen – haben also ihre Wurzeln: Wurzeln, die bis zu dem sogenannten „Barocktanz“ zurückreichen, in dem man erstmals explizit mit der tänzerischen Darstellung von Emotionen experimentierte, um allzu Menschliches in eine originär tänzerische Sprache zu übertragen.

Ein geradezu prototypisches Beispiel hierfür stellen die *Caractères de la Danse* dar, die in einer kongenialen Teamarbeit von dem französischen Musiker und Komponisten Jean-Féry Rebel

(1666–1747) mit der ebenfalls französischen Tänzerin und Choreographin Françoise Prévost (1681–1741) entstanden (vielleicht handelte es sich hierbei um ein ähnlich kongeniales Komponisten-/Choreographen-Team, das sich über 200 Jahre später mit George Balanchine und Igor Strawinsky formierte, die ebenfalls einen grundlegenden Wandel des Ballettverständnisses vorantrieben).

Ungeachtet der künstlerisch-ästhetisch idealen Teamarbeit von Rebel und Prévost sollten die *Caractères de la Danse* jedoch vor allem in der tänzerischen Interpretation von Marie Sallé, einer Schülerin von Prévost, die nur 2 Jahre älter als Wilhelmine von Bayreuth war (1707–1756), Tanzgeschichte schreiben: Marie Sallé, die aus dem Jahrmarktstänzer-Milieu stammte, zeichnete sich bald durch einen besonders ausdrucksstarken Personalstil aus und trug maßgeblich dazu bei, dass sich im Tanz des 18. Jahrhunderts ein stilistisches Bewußtsein entwickelte, das – mehr denn je zuvor – die künstlerische Individualität eines jeden Tänzers forderte. Sallé feierte mit den *Caractères de la Danse* (als Solo oder Pas de deux) international große Erfolge, so dass diese Choreographie zu einem Favoritstück des 18. Jahrhunderts avancierten – und zwar auch unter dem Titel *Les Caractères de l'amour*.

Den einzelnen Tänzen dieser Choreographie – also der Courante, dem Menuett, der Bourrée, Chaconne, Sarabande, Gigue, Rigaudon, Loure und Musette – wurden nämlich nun kleine Sujets unterlegt, die verschiedene Facetten der Liebe – verschiedene Liebesaffekte – aufgreifen: beispielsweise die neu aufflammende Liebe eines offensichtlich schon sehr betagten Herrn, die gerade aufblühende Liebe einer jungen Mädchens, die unerwiderte Liebe einer Schäferin, den narzistischen Stolz eines Eitlen, der ihn um sein Liebesglück bringt, die ausgelassene Fröhlichkeit einer liebestollen Schäferin, die vorgetäuschte Gleichgültigkeit einer um ihren Liebsten Kämpfenden oder die verzweifelte Wut einer soeben Verlassenen usw. Kurzum: Die „Charaktere“ dieser Tänze kreisen um die Liebe als dem wohl stärksten aller menschlichen Affekte, um auf dieser Basis die Expressivität des Tanzes als einer eigenständigen (wenn auch non-verbalen) Ausdruckssprache zu befördern.

Im Gegensatz zu den epochemachenden *Caractères de la danse* stellen *Les plaisirs champêtres* (1734), die sie soeben hörten und sahen, eine vergleichsweise heiter-undramatische Pastorale dar – ein Schäferspiel in der Anlage eines unbeschwertem Divertissements, das den allgemeinen tänzerischen Zeitgeist des frühen 18. Jahrhunderts widerspiegelt (bestehend aus: Musette, Gavotte, Musette, Chaconne, Passepied und Bourrée/Rigaudon/Bourrée). Auch hierin war Marie Sallé zu sehen, die allerdings just im Jahr der Uraufführung der *Plaisirs champêtres* Georg-Friedrich Händel in London kennenlernte, den sie mit den neueren Entwicklungen in der Tanzkunst vertraut machte: Händel schrieb daraufhin für Marie Sallé ein kleines Ballett mit dem Titel *Terpsichore*, das er der Londoner Wiederaufnahme seiner Opera seria *Il pastor fido* (1712/1734) voranstellte, um deren Attraktivität zu erhöhen. Nach dem Vorbild der *Caractères de la Danse* wird auch in diesem kleinen Ballett der Liebestopos thematisiert – diesmal auf der Basis einer Chaconne, Sarabande, Gigue und Air, eingerahmt von einem Prolog und einem abschließenden Ballo. Wäre Händel nicht von Sallé's künstlerischem Talent überzeugt gewesen, hätte er wohl kaum die kurz darauffolgenden Wiederaufnahmen seiner Opern *Arianna in Creta* (1734) und *Oreste* (1734) mit Tanzeinlagen für sie zu versehen und schließlich zwei „Ballettopern“, die eigens auf Sallés tänzerische Ausdruckskraft zugeschnitten waren, geschaffen: nämlich *Ariodante* (1735) und *Alcina* (1735). Doch dieses Thema muss weiteren Festakten und Jubiläen in dem hierfür ideal prädestinierten Bayreuther Markgräflichen Opernhaus vorbehalten bleiben ...

Hier und jetzt sehen und hören Sie *Les Caractères de danse* und zum Abschluß dieses Festaktes *Terpsichore* in einer stilistisch auf historischen Quellen basierenden Choreographie der Barocktanz-Expertin Edith Lalolonger, dargeboten von dem Tanz- und Musikensemble „Les Plaisir de nation“, das von David Sinclair – einem ausgewiesenen Musiker im Bereich der sogenannten „Early Music“ – geleitet wird. Vincent Robin wird dabei eine Musette de Cour spielen (eine höfische Stilisierung des Dudelsacks), von der es weltweit nur wenige Exemplare gibt – darunter eine aus dem Besitz des Markgrafen Friedrich (die heute in der Instrumentensammlung des Germanischen Museums Nürnberg aufbewahrt wird).

Ich freue mich sehr, dass uns dieses Doppeljubiläum die Gelegenheit bot, ein französisches Ensemble zu uns nach Bayreuth einzuladen – denn gerade der Barocktanz ist ja eine originär französische Erfindung und auch Wilhelmine von Bayreuth legte größten Wert darauf, dass ihre Tänzer direkt aus Frankreich „importiert“ wurden. Wenn das nicht möglich war, achtete sie darauf, dass zumindest die Namen französisiert wurden – eines solchen Tricks brauchen wir uns heute nicht zu bedienen, sondern können in idealer Weise dem Vorbild der Bayreuther Kunstmäzenin folgen, die zweifellos an dieser Vorstellung viel Freude gehabt hätte – und die sei nun Ihnen gegönnt: ich wünsche Ihnen eine angenehme Unterhaltung bei diesem kleinen Einblick in die barocke Tanzkunst.