



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Ballett „Romeo und Julia“ in der Fassung der  
Wiener Staatsoper

Verfasserin ODER Verfasser

Judith Wansch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317 301

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theaterwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Vorwort</b>	S. 4
<b>Einleitung</b>	S. 5
<b>1. Shakespeare und „The Tragedy of Romeo and Juliet“</b>	
1.1. Zur Person William Shakespeare	S. 7
1.2. Zur Entstehung von „The Tragedy of Romeo and Juliet“	S. 9
<b>2. „The Tragedy of Romeo and Juliet“</b>	
2.1. Zur Handlung	S. 11
2.2. Die Figurenkonstellation	S. 13
2.3. Zur Dramengestaltung	S. 17
<b>3. Sergej Prokofjew und seine Auseinandersetzung mit dem Werk „Romeo und Julia“</b>	
3.1. Zur Person Sergej Prokofjew	S. 20
3.2. Entstehungsgeschichte von Prokofjews „Romeo und Julia“	S. 24
3.3. Musik- und Ballettdramaturgie von Prokofjews „Romeo und Julia“	S. 26
<b>4. Dramaturgische Akzente von Prokofjews Komposition und Shakespeares Dramaturgie</b>	S. 34
<b>5. Die Anfänge des Tanzes</b>	
5.1. Die Entwicklung des rituellen Tanzes	S. 37
5.2. Das klassische Ballett und seine Entstehung	S. 38
5.2.1. Das Ballet de cour	S. 38
5.2.2. Der Beginn des autonomen Bühnentanzes und das Ende des Ballet de cour	S. 41
<b>6. Der Tanz als künstlerisches Medium</b>	S. 46
6.1. Ausstattungsfaktoren als subjektive Wahrnehmungen	S. 47

6.2.	Dynamik	S. 48
6.3.	Motivation und Gestik	S. 48
6.3.1.	Gesten	S. 50
6.3.1.a	Soziale Gestik	S. 50
6.3.1.b	Funktionale Gestik	S. 51
6.3.1.c	Ritueller Gestik	S. 51
6.3.1.d	Emotionale Gestik	S. 52
6.4.	Musikalische Untermalung	S. 54
6.5.	Erzählgenese	S. 55
<b>7.</b>	<b>Die Technik im klassischen Ballett</b>	<b>S. 57</b>
<b>8.</b>	<b>Die subjektive Wahrnehmung in der Kunstgattung „Tanz“</b>	
8.1.	Natürliche Begebenheiten des Bühnenraumes	S. 61
8.2.	Pantomimische Bewegungen als Erzählgenese	S. 63
<b>9.</b>	<b>Das Württembergische Staatstheater in der Zeit der Aufführung von „Romeo und Julia“ von John Cranko</b>	
9.1.	Zur Person John Cranko	S. 72
9.2.	Das Stuttgarter Ballett in den sechziger Jahren zur Zeit des Amtsantritts von John Cranko als Ballettdirektor	S. 74
9.3.	Die Anfänge des Stuttgarter Balletts unter der Leitung von John Cranko	S. 75
9.4.	Allgemeine Grundmerkmale eines erfolgreichen Ballettchoreographen	S. 77
9.5.	Crankos Ansichten über Ballett, Choreographieren und die Leitung einer Kompanie	S. 78
<b>10.</b>	<b>John Crankos „Romeo und Julia“ an der Wiener Staatsoper</b>	<b>S. 81</b>
10.1.	Crankos Stil	S. 81
10.2.	Choreographische Besonderheiten, welche die Inszenierung von Crankos „Romeo und Julia“ einzigartig machten	S. 82

<b>11. Das Bühnenbild zu „Romeo und Julia“</b>	
11.1. Biographische Daten zu Jürgen Rose	S. 86
11.2. Das Bühnenbild im Ballett	S. 87
11.3. Jürgen Roses Bühnenbild zu „Romeo und Julia“	S. 89
11.4. Kostüm und Maske als unterstützende Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes	S. 90
11.5. Kostümgeschichte der italienischen Renaissance	S. 92
11.6. Kostüme im Werk „Romeo und Julia“	S. 94
<b>12. Gedanken und Impressionen von Karl Musil zu John Crankos „Romeo und Julia“</b>	S. 96
<b>13. Kritiken rund um den Premierentermin am 11. Jänner 1975</b>	S. 105
<b>Resümee</b>	S. 110
<b>Bilderverzeichnis</b>	S. 111
<b>Literaturverzeichnis</b>	S. 113
<b>Anmerkung</b>	S. 118
<b>Lebenslauf</b>	S. 119

## Vorwort

In dieser Arbeit möchte ich versuchen, das von John Cranko choreographierte Ballett „Romeo und Julia“ in all seinen Facetten zu analysieren und zu interpretieren. Vor allem auf das Thema der Gestik und Mimik im Tanz als Interpretationsmöglichkeit der einzelnen Handlungsstränge werde ich näher eingehen.

Ausschlaggebend für die Wahl dieses Themas war ohne Zweifel der Umstand, dass mein eigenes Leben sehr intensiv vom Tanz geprägt war und noch immer ist. Nach meiner Ballettausbildung am Konservatorium der Stadt Wien sammelte ich als freischaffende Tänzerin in unzähligen Theatern und auf Tourneen unterschiedlichste Eindrücke in der Kunstgattung „Tanz“. Schon während meiner Ausbildung übte das Ballett „Romeo und Julia“ eine gewisse Faszination auf mich aus, und wann immer dieses Ballett auf dem Spielplan stand, war ich als Zuschauerin in der Oper anwesend.

Im Laufe meines Studiums wurde mir bewusst, dass man Ballette auch aus einer theoretischen Sichtweise betrachten kann, seitdem stand für mich fest, dass die Interpretation und Analyse des Balletts „Romeo und Julia“ der Gegenstand meiner Diplomarbeit werden sollte.

Durch die intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema entdeckte ich viele neue Aspekte und vor allem textwissenschaftliche Betrachtungsweisen des Balletts, die mir, obwohl ich gedacht hatte, das Stück gut zu kennen, bis dato verborgen geblieben waren.

## Einleitung

Der Tanz gehört zu den nonverbalen Kunstgattungen und durch das Zusammenspiel von Pantomime, Musik, Bühnenbild und Kostümierung werden seine zu interpretierenden Zeichensysteme übermittelt.

Der klassische Ballett-Tanz ist eine stark stilisierte, virtuose Form von Tanz, der im Zusammenhang mit mehreren Medien ein multimediales Kunstprodukt, das Ballettdrama, entstehen lässt.

Wie allen Kunstwerken liegt auch dem Ballett als nonverbales, semiotisches Produkt Textualität zugrunde. Die Zeichensysteme eines klassischen Balletts werden nicht durch einen verbalen Text, d. h. nicht durch gesprochene oder gesungene Sprache übermittelt, trotzdem weist auch das Ballett durch seine besonderen Ausdrucksformen Textualität auf.<sup>1</sup>

Der Tanz ist neben der Pantomime die einzige Kunstform, deren Stilmittel als Schwerpunkt die Bewegung hat und der somit vorwiegend der Körper als Ausdrucksmittel zur Verfügung steht.

Im Laufe der Jahre entwickelte sich im Ballett ein eigenes mimisches und gestisches Repertoire, mit dem die Protagonisten nonverbal mit dem Publikum kommunizieren und in Übereinstimmung mit der Musik Handlungsstränge und Emotionsausdrücke vermitteln.

Ziel meiner Arbeit ist es, das von mir untersuchte Ballett als semiotisches Produkt zu erkennen und zu interpretieren.

Um die Bedeutung des Balletts „Romeo und Julia“ erkennen zu können, werde ich versuchen, die verschiedenen Bestandteile und deren Zusammenhänge zu analysieren und zu interpretieren.

Zum Beginn meiner Arbeit widme ich meine Aufmerksamkeit der literarischen Quelle des zu interpretierenden Ballettdramas. William Shakespeares berühmte Tragödie „The Tragedy of Romeo and Juliet“ diente John Cranko als literarische Vorlage für seine Ballettinszenierung. Es handelt sich hierbei um ein Kunstprodukt, das aufgrund des Transponierens der verbalen Ebene

---

<sup>1</sup> vgl. Metzelin M., Thir, M. (2000) Machtstrukturen und ihre Gestaltungsmöglichkeiten. Skriptum zur Vorlesung „Filmsemiotik und Sprachwissenschaft“, Universität Wien, S. 4

(Tragödie/Text) in die nonverbale Ebene (Tanz/Musik) entstanden ist. Bei dieser transmedialen Übertragung stellt sich natürlich die Frage, ob der Tanz mit Hilfe anderer nonverbaler Medien in der Lage ist, den literarischen Text in eine für das Publikum verständliche Form zu transponieren. Dabei werde ich versuchen, den verschiedenen Techniken, die einem Choreographen zur Erstellung einer Ballettinszenierung zur Verfügung stehen, wie Beleuchtung, Musik, Requisiten, Kostümierung etc., auf den Grund zu gehen.

Da der Tanz das tragende Medium einer Ballettinszenierung ist, das alle anderen Medien wie Musik, Pantomime, Kostümierung etc. vereint, werde ich mich in den Kapiteln 5 und 7 näher mit dieser Ausdrucksform beschäftigen.

Des Weiteren werde ich mich eingehend mit den pantomimischen Ballettbewegungen als Erzählgenese befassen, die ich mit Hilfe von Bildern von Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, veranschauliche.

Im Anschluss daran werde ich die Ballettinszenierung von John Cranko näher beleuchten, die seit 1975 an der Wiener Staatsoper gespielt wird und Vorlage meiner Diplomarbeit ist. Durch die Interpretation der einzelnen Medien will ich aufzeigen, wie das Zusammenspiel von Tanz, Pantomime, Musik, Bühnenbild und Kostümierung bestimmte Inhalte transportiert, und wie dadurch ganzheitliche semiotische Produkte entstehen, die zum globalen Verständnis des Inhaltes beitragen.

## 1. Shakespeare und „The Tragedy of Romeo and Juliet“

### 1.1. Zur Person William Shakespeare

William Shakespeare wurde am 26.4.1564 in Stratford-upon-Avon im elisabethanischen England geboren. Die Shakespeare-Forschung geht davon aus, dass Shakespeare schon in jungen Jahren seinen Geburtsort verließ und nach London zog (ca. 1587).<sup>2</sup> In der Metropole hoffte er, seinen Durchbruch als Schauspieler und Dramatiker zu schaffen. Aufgrund der Regentschaft Elisabeths I., die ihre Liebe zur Literatur und zum Theater ihr Leben lang kultivierte, war London ein Schmelztiegel der Kreativität.<sup>3</sup>

Elisabeth I. öffnete mit ihrer Politik die Tür zu einem Zeitalter der Weltlichkeit, welches geprägt war von der Abwendung vom Mittelalter. Hierzu gehörten die Förderung der Bildung und der Wissenschaften, die Entwicklung des Gesundheitswesens und des Wirtschaftslebens – behindert wurden diese fortschrittlichen Entwicklungen durch innen- und außenpolitische Schwierigkeiten wie die Gefangennahme und Hinrichtung Maria Stuarts, den Seekrieg gegen Spanien und die ungeklärte Irlandfrage.<sup>4</sup> Elisabeth I. liebte die griechischen und römischen Klassiker, förderte freilich aufgrund der politischen Spannungen das unpolitische Theater und die unterhaltsame Allegorie, während die provozierenden „moralities“ und die geistlichen „mysteries“ unerwünscht waren. Theaterstücke mussten dem „Master of the Revels“ bei Hof der Zensur vorgelegt werden.<sup>5</sup>

In dieser politisch bestimmten Atmosphäre beginnt Shakespeares Londoner Schaffen. Shakespeares Stücke beinhalten keine christlichen Elemente in Form von Mystizismus. Nach Nuttall verwarf Shakespeare die transzendentalistische Auffassung der Wirklichkeit.<sup>6</sup> Vielmehr seien es seine Figuren selbst, die – individualistisch geprägt – aktiv am Fortgang der Handlung und ihres Lebens-

---

<sup>2</sup> vgl. Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, S. 13

<sup>3</sup> vgl. Poppe R. (2000) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 11

<sup>4</sup> vgl. Poppe R. (2000) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 11

<sup>5</sup> vgl. Melchinger S. (1986) Shakespeare, Frankfurt a. M., S. 11

<sup>6</sup> vgl. Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, S. 27

entwurfes beteiligt seien. So würde durch seine Figuren als handelnde moralische Instanz das aufklärerische psychologische Verständnis der Moderne vorweggenommen. Der in Shakespeares Werk implizierte Nihilismus entferne sich vom passiven, von den Göttern abhängigen menschlichen Opfer der antiken Tragödie und übergäbe dem mündigen Individuum das Recht, aber auch die Pflicht, für sein Handeln die moralische Verantwortung zu übernehmen.

Shakespeares Dramen und Komödien beschrieben die damalige konkrete Welt, ohne dass die Aktualität direkt angesprochen wurde, sondern nur als Pattern diene. Shakespeares Werk wird vor allem fokussiert auf die Vorgänge und Verhaltensweisen, so dass dieses oft als „Charakterstudie“ bezeichnet wird, wobei das Politische in der Regel außen vor bleibt und nur im Hinblick auf die Bedingungen Erwähnung findet, unter denen das Handeln des Einzelnen vollzogen wird.<sup>7</sup>

Im shakespeareschen Drama steht der Mensch als Individuum dem Menschen gegenüber. Im Gegensatz zu einem schicksalhaft orientierten oder moralisch-sittlichen Weltbild steht hier der Mensch im Mittelpunkt des Geschehens.

„In Shakespeares Dramen erleben wir die Erhabenheit des menschlichen Willens, der sich zu einer Maßlosigkeit steigert, in der die Seele sich selbst zerstört. Menschliche Größe als Verhängnis, Unbeugsamkeit des Willens als Voraussetzung des Untergangs.“<sup>8</sup>

Neben seiner schriftstellerischen Arbeit war Shakespeare 1594 Mitbegründer der Theatergruppe „Lord Chamberlain's men“, welche unter dem Patronat der Königin stand. Im Jahr 1598 kann er sich im Londoner „Theatre“ einkaufen, dem späteren „Globe“, wo viele Shakespeare-Stücke uraufgeführt wurden. Auch nach dem Machtwechsel durch den Sohn von Maria Stuart blieb das Verhältnis des Theaters zum Königshaus gut. James I. übernahm die oberste Theaterleitung und benannte die Shakespeare-Gruppe „King's men“.

---

<sup>7</sup> vgl. Melchinger S. (1986) Shakespeare, Frankfurt a. M., S. 20

<sup>8</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 19

Nach der erfolgreichen Londoner Zeit, wahrscheinlich im Jahr 1610, kehrte Shakespeare wieder nach Stratford-upon-Avon zurück, wo er am 23.4.1616 starb.<sup>9</sup>

## 1.2. Zur Entstehung von „The Tragedy of Romeo and Juliet“

Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, in welchem Jahr „The Tragedy of Romeo and Juliet“ entstanden ist. Man geht inzwischen von den Jahren 1596/1597 aus, da hier eine Quartausgabe (Quarto 1) des Dramas – allerdings ohne Nennung des Autors – erschien. Diese Ausgabe wurde teils als unecht, teils als verderbt erklärt. Im Jahre 1599 erschien bei Cuthbert Burby eine weitere Quartausgabe (Quarto 2), welche als die echte und richtige angesehen wurde, da die erste Gesamtausgabe der Dramen Shakespeares von 1623 auf der zweiten Quartausgabe basiert.<sup>10</sup>

Trotz aller Abweichungen bleiben der Aufbau des Stückes sowie die Aufeinanderfolge der Szenen in beiden Quartausgaben gleich. Somit deutet die Forschung an, dass Quarto 2 eine nachträgliche Verbesserung des Werkes durch den Autor darstellt und somit Quarto 1 als echt anerkannt werden darf.<sup>11</sup>

Die Geschichte zu „The Tragedy of Romeo and Juliet“ war ein beliebter Stoff des 15. und 16. Jahrhunderts, sie kann teilweise zurückgeführt werden auf „Ephesus“ von Xenophon.<sup>12</sup> In dieser Fabel wird von der weiblichen Liebenden ebenfalls ein Schlaftrunk eingenommen, um einer ungeliebten Hochzeit zu entgehen. Auch Salernitano behandelte das Thema in seiner 1476 in Neapel erschienenen Novellino, ebenfalls Luigi da Porto, der im Jahr 1524 „La Giulietta“ veröffentlichte.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> vgl. Poppe R. (2000) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 7 f.

<sup>10</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 123

<sup>11</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 7

<sup>12</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 8

<sup>13</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 8

Da Porto verlegte als Erster die Begebenheit mit der namentlichen Nennung der Hauptpersonen nach Verona. Auf diese Novelle folgte von Gerardo Boldiero in Ottaverime 1552 „Die unglückliche Liebe der zwei treuesten Liebenden Julia und Romeo“. Bandello bildete sie in seinem 1554 erschienenen Novellenbuch weiter aus. Von Bandello übernahm Arthur Brooks den Stoff, dem die Bearbeitung Boisteaus zugrunde lag, in dem Gedicht: „The tragical history of Romeus and Juliet“ (1562).

Auf diesem Werk von Brooks baut Shakespeares Drama auf, welches sich eng an die Vorlage hielt.<sup>14</sup>

Die Uraufführung, die einen großen Erfolg mit sich zog, fand 1595 durch die Gruppe „Lord Chamberlain's men“ in London statt.<sup>15</sup>

Grundlage der hier untersuchten Edition ist die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1843/44 von Wilhelm Schlegel, der vielen Stellen häufig nur die Quarto 1 zugrunde legte. Die von Schlegel nicht berücksichtigten Prologe und Textstellen der Quarto 2 sind in der vorliegenden Edition von Dietrich Klose in den Text gesetzt worden. Offensichtliche Missverständnisse und gravierende Sinnentstellungen sind ebenfalls angemerkt.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 9

<sup>15</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 124

<sup>16</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 123

## **2. „The Tragedy of Romeo and Juliet“**

### 2.1. Zur Handlung

Shakespeares „The Tragedy of Romeo and Juliet“ behandelt das Thema der unmöglichen Liebe. Die Kinder zweier verfeindeter italienischer Familien verlieben sich ineinander, die herrschende Atmosphäre des Hasses lässt jedoch keine Realisierung dieser Liebe zu, so dass der Tod von Romeo und Julia den Endpunkt dieser Tragödie markiert.

Die beiden wohlhabenden Familien Montague und Capulet leben im Verona des 15. Jahrhunderts. Romeo, der Sohn des Fürsten Montagues, ist zunächst in Rosalinde, ein Mädchen aus der Familie der Capulets, verliebt und erscheint ihretwegen gemeinsam mit seinen Freunden Mercutio und Benvolio verkleidet auf einem Fest im Hause Capulet. Dort erblickt er Julia, die Tochter des Fürsten. Die beiden verlieben sich ineinander. Julia soll aber auf Wunsch ihrer Eltern Graf Paris, einen Verwandten der Capulets, heiraten. Dazu kommt noch der bestehende Streit zwischen den beiden Familien, der eine Heirat mit Romeo unmöglich macht. Dennoch schwören sich Romeo und Julia, mit dem Wissen der Amme, ewige Liebe und lassen sich heimlich von Pater Lorenzo vermählen.

Bei einem weiteren Zusammentreffen der Familien kommt es auf offener Straße zum Kampf, in dessen Verlauf Tybalt, ein Cousin Julias, Romeos Freund Mercutio tötet. Außer sich vor Zorn rächt Romeo seinen Freund und tötet Tybalt.

Romeo wird daraufhin aus der Stadt verbannt. Julia ist verzweifelt – Romeo in Verbannung und ihre Eltern drängen immer mehr zur Hochzeit mit Paris –, sie wendet sich an Pater Lorenzo um Hilfe. Der gibt ihr ein Schlafmittel, das den Tod vortäuschen soll, um Romeo Zeit zu geben, mit seiner Frau zu fliehen.

Julia nimmt dieses Scheingift ein und wird tatsächlich von allen für tot gehalten und in der Familiengruft aufgebahrt. Romeo hat Pater Lorenzos Botschaft über Julias tatsächlichen Zustand nicht bekommen, daher ist er ebenso vom Tod der Geliebten überzeugt. Bereit, ebenfalls zu sterben, besorgt er sich Gift bei einem korrupten Apotheker.

In der Gruft kommt es zum Zusammentreffen Romeos mit Paris. Nach der Ermordung Paris begeht Romeo Selbstmord. Als Julia kurz darauf aus ihrem Schlaf erwacht, findet sie Romeos Leiche vor. An seiner Seiten nimmt sie sich ebenfalls das Leben. Erst nach dem Tod der Kinder kommt es zur Versöhnung der Familien.

Heißt es auch im Prolog: „Aus beider Feinde unheilvollem Schoß entspringt ein Liebespaar, unsternbedroht, und es begräbt – ein jämmerliches Los – der Väter lang gehegten Streit ihr Tod.“<sup>17</sup>, so ist es nicht der so genannte „Unstern“, das Schicksal, das die unglücklich Liebenden den Tod finden lässt, sondern auch hier sind es vor allem die menschlichen Schwächen und Fehlentscheidungen, die zu diesem Unglück führen.

Zunächst einmal ist die Feindschaft der Familien, deren Ursprung nicht mehr nachvollziehbar ist, die Basis dieses Unglücks. Aber auch trotz der gesellschaftlich determinierten Unmöglichkeit hätten die beiden Liebenden eine Chance zur Realisierung ihrer Liebe durch Flucht oder Behauptung ihren Eltern gegenüber gehabt.

Dass dies nicht so kommt, ist vor allem Romeo zuzuschreiben: seiner Unbeherrschtheit wegen, die zur Ermordung Tybalts führt. Die dadurch folgende Verbannung mit der Stigmatisierung als Mörder ist Romeo als Versagen anzulasten – und doch nur Ausdruck seines Charakters. Dass Romeo anschließend die schlafende Julia in der Gruft für tot hält, ist wiederum menschlichem Versagen zuzuschreiben. Hier ist es der Pater, der nicht früh genug erscheint, um die Situation aufzuklären. Als er endlich erscheint, liegt es in seiner Hand, seinen misslungenen Plan wenigstens durch die Rettung Julias abzumildern. Aber sich nähernde Geräusche vertreiben den Pater aus der Gruft, so dass Julia sich ebenfalls richtet.

Der Fortgang der Handlung zeigt, dass es nicht Zweifel des Gefühls oder Verrats sind, die die Tragödie heraufbeschwören, sondern vielmehr das gesellschaftliche Gefüge sowie das individuelle menschliche Versagen.

---

<sup>17</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 4

Hier beschreitet Shakespeare wieder den Weg, die menschliche Psyche in den Vordergrund zu stellen.<sup>18</sup> Jenseits einer transzendentalen Auffassung der Welt ist es die Fehlbarkeit oder menschliche Schwäche, die zur Katastrophe führen kann.

*Prinz:* „Wo sind sie, diese Feinde? Capulet! Montague! Seht, welch ein Fluch auf eurem Hasse ruht, dass eure Freuden Liebe töten muss! Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehen, verlor ein paar Verwandte. – Alle büßen.“<sup>19</sup>

Diese Anklage des Prinzen verdeutlicht noch einmal die missachtete Verantwortlichkeit der Beteiligten, wobei der Prinz seine eigene Schuld nicht verleugnet.

## 2.2. Die Figurenkonstellation

Die Figuren des Dramas weisen auf der Makroebene eine pyramidale Anordnung auf, welche sich durch die ganze Tragödie zieht. So steht an der Spitze der gesellschaftlichen Macht der Prinz Escalus, dem die weiteren Figuren untergeordnet sind. Neben den verfeindeten wohlhabenden Familien Capulet und Montague ist auf der direkten Ebene unter dem Prinzen auch die kirchliche Macht in Form von Pater Lorenzo einzuordnen. Darunter erscheinen Romeo und Julia, die ihren Eltern und den ihrer Stellung gemäßen Konventionen verpflichtet sind. Unter den Kindern der Familien rangieren die Diener der verschiedenen Häuser sowie die Amme Julias, die noch über den niederen Bediensteten erscheinen.<sup>20</sup>

In der eskalierenden gesellschaftlichen Anordnung ist das Klima zu entdecken, in dem sich die Liebe zwischen Romeo und Julia als unmöglich erweist. Dieses Hauptmotiv der Handlung wird aufgenommen in die kontrastreiche Gestaltung der Charaktere. Schon zu Beginn der Tragödie skizzieren die Diener beider Häuser den offenen Konflikt. Gerade auf dieser Ebene wird die Feindschaft der Familien besonders thematisiert.

---

<sup>18</sup> vgl. Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, S. 27

<sup>19</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 111

<sup>20</sup> vgl. Poppe R. (2000) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hofffeld, S. 37

Während die Capulets und die Montagues ihre Feindschaft nicht offen ausleben, sondern in einer Atmosphäre von soziokultureller Ignoranz und Sanktion entfalten, wird die alte Feindschaft innerhalb der Dienerschaft konkretisiert. Durch diese wird das zu Beginn der Tragödie herrschende Grundschema des Hasses deutlich. Hier stehen besonders auf der Seite der Montagues Mercutio und Benvolio, auf der Seite der Capulets die Amme und Tybalt im Vordergrund, die die jeweiligen familiären Eigenschaften, die durch die gesellschaftlichen Konventionen beider Familien nicht offen zu Tage treten, symbolisieren.

So erscheinen die Capulets als ein reizbares, eher hedonistisch als empathisch orientiertes Geschlecht. Deutlich wird dies im Verhalten von Julias Vater, der bereit ist, seine Tochter zu verstoßen, weil sie nicht gewillt ist, ihm seinen Wunsch nach Heirat zu erfüllen. Hier zeigt sich neben dem familiären Jähzorn auch die gefühlsmäßige Verrohung, die von der Familie Besitz ergriffen hat, so dass sogar das Glück der eigenen Tochter in den Hintergrund tritt.

Noch eindeutiger wird diese Unbeherrschtheit in den sozialen Umgangsformen der Diener und weiterer familiärer Mitglieder repräsentiert.<sup>21</sup> So kann der Vater Julias nur gerade eben Tybalt zurückhalten, auf Romeo während des Festes loszugehen. Hier zeigt sich, dass der alte Capulet, der ebenso vom Hass gegen die feindliche Familie zerfressen ist, diesen im Hinblick auf gesellschaftliche Konventionen zurückstellen kann. In der Auseinandersetzung mit Tybalt weist er diesen nicht nur auf die gesellschaftlichen Spielregeln hin, sondern macht zudem auch die soziale Hierarchie zwischen ihnen beiden deutlich.

*Capulet:* „Er soll gelitten werden, er soll! – Herr Junge, hört Er das? Nur zu! Wer ist hier Herr? Er oder ich? Nur zu! Will Hader unter meinen Gästen stiften? Den Hahn im Korbe spielen? Seht mir doch!“<sup>22</sup>

Wie die gesamte Familie, so ist auch die Amme Julias den sinnlichen Genüssen nicht abgeneigt. Besser als diese darf sie allerdings in ihrer sozialen Rolle zweideutige Zoten zum Besten geben.

---

<sup>21</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 60

<sup>22</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 26

*Wärterin:* „Ei‘, sagte er, ‚fällst du so auf dein Gesicht? Wirst rücklings fallen, wenn du klüger bist; nicht wahr, mein Kind?‘ Und, liebe heil‘ge Frau! Das Mädchen schrie nicht mehr, und sagte ‚ja‘.“<sup>23</sup>

Auch die familiäre Gefühlskälte wird von ihr kolportiert. Als Julia ihren Trost sucht, wird sie von der Amme in pragmatischer, wenig empathischer Weise beraten.

*Julia:* „Was sagst du? Hast du kein erfreuend Wort, kein Wort des Trostes?“<sup>24</sup>

Julia erkennt, dass ihre jahrelange Verbundenheit mit der Amme, die auf Fürsorglichkeit begründet schien, brüchig geworden ist. Was Julia für ehrliche Zuneigung hielt, erscheint nun als wenig mitfühlender Pragmatismus.

*Julia:* „Hinweg, Ratgeberin! Du und mein Busen sind sich künftig fremd.“<sup>25</sup>

Die Montagues hingegen erscheinen eher introvertiert und gefühlvoller ihren Mitgliedern gegenüber, wobei ihnen natürlich auch der Hass und die Reizbarkeit gegen die Capulets zu eigen ist.<sup>26</sup>

Diese Charakterzüge werden durch Mercutio noch einmal überspitzt nach außen transportiert. So ist dieser durchaus gefühlvoll und empathisch seinem Romeo gegenüber, will ihn in seinem Liebeskummer Rosalindes wegen trösten, jedoch schnell reizbar hinsichtlich der Capulets. So kommt es während eines Zusammentreffens der Diener beider Familien zu einem Zusammenstoß, den Romeo abmildern will:

*Tybalt:* „Nein, Knabe! Dies entschuldigt nicht den Hohn, den du mir angetan: Kehre um und zieh!“

*Romeo:* „Ich schwöre dir, nie tat ich Hohn dir an. Ich liebe mehr dich, als du denken kannst, bis du die Ursache meiner Liebe weißt. Drum, guter Capulet, ein Name, den ich wert wie meinen halte, sei zufrieden.“

---

<sup>23</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 17

<sup>24</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 78

<sup>25</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 79

<sup>26</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 60

*Mercutio:* „O zahme, schimpflich verhasste Demut! Die Kunst des Raufers trägt den Sieg davon. – Tybalt, du Ratzenfänger!, willst du dran?“<sup>27</sup>

Die Charaktere der Protagonisten tragen zunächst kaum Züge der Familie. Sie erscheinen als vielschichtige, von den übrigen Figuren abgelöste Gestalten, die durch ihre Liebe in einer konstruierten Welt zu leben scheinen. Den Realbezug erhalten sie durch die familiäre Einbindung mit den entsprechenden gesellschaftlichen Konventionen. Aber auch hier kann man den Kontrast der beiden Protagonisten benennen.

So erscheint die Figur des Romeos zunächst, ganz dem Charakter der Familie entsprechend, introvertiert und die Einsamkeit suchend. Romeo wirkt mit seinem Liebeskummer nachdenklich und gefühlvoll. Die von Rosalinde unerwiderte Liebe ist jedoch schnell vergessen, als er das neue Objekt der Begierde, Julia, auf dem Fest der Capulets erblickt. Mit der Transformation eines tiefen und eigentlich individuellen Gefühls erscheint Romeo zunächst unglaublich in seinen Bekenntnissen Julia gegenüber. Seine Emotionalität wirkt schwankend und nicht immer authentisch.

„Er fällt leicht von einem Extrem ins andere: Kaum sind die letzten Seufzer seiner Sehnsucht nach Rosalie verhallt, kaum hat er Julias Herz errungen, so hören wir ihn den ‚Liebeswürger Tod‘ herausfordern.“<sup>28</sup>

Romeo wankt zwischen Raserei, Zuversicht, Angst und Leidenschaft. Und doch ist eine Entwicklung erkennbar, die ihn vom nicht ernst zu nehmenden Liebeskranken zu einem treuen, unbeirraren Liebenden macht.

Diese Entwicklung ist einzig und allein Julias erwidender Liebe zuzuschreiben. Romeos Verhalten charakterisiert eine Verhaltensanpassung, die sich aus den Ansprüchen der als absolut definierten Liebe speist. Doch trotz dieser Verhaltensänderung behalten Zorn und Wut Macht über ihn. Durch Tybalts Ermordung wird die Katastrophe beschleunigt. In seiner Selbstanklage, in der er sich als „Narr des Glücks“ bezeichnet, erkennt er sein Versagen.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 55

<sup>28</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 61

<sup>29</sup> vgl. Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, S. 160

Julia hingegen erscheint als die charaktervollste Person der Tragödie. Erstaunlich ist vor allem ihre Entwicklung vom kindlichen Geschöpf zu einer unbeirrbar liebenden Frau. Es ist nicht nur dieser die Adoleszenz markierende Entwicklungsschritt, der Julia zu einer außergewöhnlichen Figur macht, sondern vor allem die Unbeirrbarkeit, mit der sie ihre beiderseitige Liebe definiert und somit menschliches Maß transzendiert.<sup>30</sup>

Im Vergleich mit Romeo ist Julia die entschlossenerere und zielstrebigere Person und somit die Stärkere.<sup>31</sup>

Erst die aufkeimende Liebe zu Romeo lässt Julia vollkommen selbstsicher in ihren Handlungen und Wertmaßstäben erscheinen.

*Julia:* „So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe. So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe, je mehr habe ich auch: Beides ist unendlich.“<sup>32</sup>

Die ganze Tragik besteht zudem in der Dialektik, dass Julia sich aufrecht und unfehlbar verhält, während die Schwierigkeiten durch den Hass der Familien, aber auch durch Romeos jähzornige Tat, entstehen. Die Figur der Julia wird somit zum unschuldigen Opfer.

### 2.3. Zur Dramengestaltung

„The Tragedy of Romeo and Juliet“ besteht aus fünf Aufzügen mit insgesamt 24 Szenen. Die zuvor skizzierte pyramidale und kontrastive Figurenkonstellation bildet die Basis der Tragödie und nimmt so das Thema der unmöglichen Liebe in ihrer Struktur auf. Beherrschend ist vor allem der Kontrast zwischen komödiantischen und tragischen Elementen.

Überwiegt am Anfang zunächst das Komödiantische, besonders konterkariert durch die Alter Egos der Familien – Mercutio und die Amme – gewinnen im

---

<sup>30</sup> vgl. Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, S. 149

<sup>31</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 62

<sup>32</sup> vgl. Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, S. 36

Fortgang der Handlung die tragischen Aspekte die Oberhand. Gerade durch die zunächst komischen Elemente wiegt der Wechsel ins Tragische umso schwerer. In diesem Wechsel liegt der besondere Spannungsbogen von „Romeo und Julia“ verborgen.

Betrachtet man nun den Dramenverlauf, so ergibt sich die Spannung auch aus der auf zwei Ebenen laufenden Figurenkonstellation. So treten in der ersten Szene im ersten Aufzug die Figuren auf, die später mit- und gegeneinander in Bewegung gesetzt werden. Auf der kontrastiven Ebene zeigt sich der Zwist zwischen den Familien, ausgelöst durch die Diener. Die Familien treffen die Diener ablösend streitend aufeinander. Die oberste gesellschaftliche Macht, der Prinz, vermag den Konflikt zu lösen, indem er unter Androhung von Strafe die Streitenden auseinandertreibt.

So entspricht dem Schema der Kontrastspannung die Gegenüberstellung der verfeindeten Familien, dem Schema der pyramidalen Spannung die Abfolge der Rangstufen (Diener – Familien – der Prinz).<sup>33</sup>

Auch in der zweiten und dritten Szene wird kontrastiv Spannung erzeugt. Während Romeo noch Rosalinde emotional verbunden ist, wird Julia dem Grafen Paris versprochen. Die Kluft zwischen den beiden scheint unüberwindbar, eine Begegnung aufgrund der gesellschaftlichen Bedingungen unmöglich bzw. ein Verlieben aufgrund Romeos Verbundenheit mit Rosalinde unerreichbar.

In der fünften Szene wird die eingeführte Konstellation der Protagonisten umgedreht. Auf dem Fest haben Romeo und Julia nur Augen füreinander. Der zuvor stilisierte Kontrast wird aufgehoben. Hier zeigt sich ein deutliches Stilmittel der Tragödie: Der Aufstieg/Abstieg der Handlung durch die kontrastvolle Vorbereitung/Zerstörung und die pyramidale Anordnung. So wird aus der kontrastiven Anfangssituation von Romeo und Julia eine einheitliche Figurenkonstellation erschaffen, die allerdings eingebettet ist in die hierarchische Anordnung des Hasses – und somit nicht realisierbar ist.

Auch die Liebe, von beiden empathisch als die große unsterbliche deklariert, eröffnet ein weiteres neues Kontrastmuster. Dieser durch die Absolutheit der Liebe

---

<sup>33</sup> vgl. Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, Hollfeld, S. 71

geschaffene Raum separiert Romeo und Julia nicht nur von der Alltäglichkeit, sondern auch von der übrigen Gesellschaft, deren Atmosphäre von Hass geprägt ist. Dieses neu entworfene und definierte Liebeskonzept der beiden Protagonisten erschafft ein neues Spannungsfeld.

Der neue Kontrast entsteht durch die heimliche Liebe und die gesellschaftliche Unmöglichkeit, diese zu realisieren. Es findet auf der Makroebene der Tragödie demnach eine Verschiebung statt, die nicht nur eine neue Atmosphäre des Leidens beschreibt, sondern auch die Handlung vorantreibt.

Die eingeführte Dialektik zwischen lange bestehendem Hass und konventionsbeladenem Alltag verschiebt sich auf eine neue Ebene, deren Konflikt die Tragödie beherrscht: Die heimliche Liebe, die angefeindet wird und keinen anderen Ausdruck als den Tod findet.

Die Dynamik der Tragödie besteht also in der Bewegung von der Lebensfreude und dem Hass hin zur Liebe und dem Tod; diese Bewegung wird von Shakespeare in der formalen Dramengestaltung übernommen. Die zunächst steigende Handlung im ersten Aufzug, deren Höhepunkt die aufkeimende Liebe zwischen Romeo und Julia markiert, fällt in den letzten beiden Aufzügen. So beginnt der zweite Aufzug bereits mit dem Mord und der Verbannung Romeos und endet mit dem Wunsch Julias, lieber den Tod zu wählen, als den Grafen Paris zu ehelichen. Der dritte Aufzug verdunkelt die Geschehnisse erneut. Hier nimmt Julia den Schlaftrunk zu sich und das Drama nimmt seinen Lauf.

Als erste Tragödie Shakespeares gehört „The Tragedy of Romeo and Juliet“ immer noch zu den am meisten aufgeführten Dramen der Welt. Auch zahlreiche Adaptionen in Film oder Literatur machen dieses Werk unvergesslich. In den folgenden Kapiteln wird die ballettdramaturgische Adaption durch den Komponisten Sergej Prokofjew näher besprochen.

### 3. Sergej Prokofjew und seine Auseinandersetzung mit dem Werk „Romeo und Julia“

#### 3.1. Zur Person Sergej Prokofjew

Prokofjew wurde am 23.04.1891 in Sonzowka in der Ukraine geboren. Bereits im Alter von fünf Jahren verfasste er mit der Hilfe seiner Mutter, die sein musikalisches Interesse früh unterstützte, seine ersten Kompositionen. 1904 zog er mit seiner Mutter nach St. Petersburg, wo er das Konservatorium besuchte und unter Rimski-Korsakow studierte. Dort lernte er u. a. seinen lebenslangen Freund, den Komponisten Mjaskowski kennen. Ihr kontinuierlicher Briefwechsel gehört zu den bedeutendsten Dokumenten russischer Musikgeschichte.<sup>34</sup>

Unberührt von den Unruhen des Jahres 1905 entwickelte Prokofjew einen enormen Arbeitseifer und erhielt Bestnoten am Konservatorium und musikalische Anerkennung in der St. Petersburger Gesellschaft. Hier wurden „Abende zeitgenössischer Musik“ von der Avantgarde-Bewegung „Mir Iskusstwa“ mit Diaghilew und Bernois organisiert.<sup>35</sup>

In seinen ersten Klavierkonzerten zeigte sich bereits die Eigenwilligkeit seines kompositorischen Stils. Schon war der Ansatz seines späteren Werkstils, der als „russische Periode“ gekennzeichnet wird, zu erkennen. Diese umfasst die Werke, die vor seiner vorübergehenden Emigration entstanden.

Prokofjews Kompositionen sind durch eigenwillige Rhythmen, scharfe Dissonanzen, „sarkastischen“ Humor und große vitale Kraft gekennzeichnet. Obgleich er eindeutig mit der spätromantischen Tradition bricht, ist sein Stil nicht völlig von der musikalischen Vergangenheit losgelöst, zumal er die Tonalität nicht sprengt. Sein Freund Mjaskowski lobte die außerordentlich wertvollen Eigenschaften dieser Musik. Er beschrieb „das völlige Fehlen jeglicher Verschwommenheit in der Gestaltung, die klare, frei fließende Form, die knappe, fast aphoristisch kurze Einprägsamkeit und charakterliche Plastik der Themen,

---

<sup>34</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, S. 26

<sup>35</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 36

den exakten, lebendigen Rhythmus.“<sup>36</sup> Trotzdem sorgten einige seiner Werke dieser Periode für einen Skandal (wie z. B. das „Zweite Klavierkonzert“ oder die „Skythische Suite“)<sup>37</sup> und wurden als Beschwörung des Bösen und Rohen verstanden, was die Modernisten allerdings begeisterte.<sup>38</sup>

Nach seinem Studienabschluss und Beginn des Krieges 1914 verlässt Prokofjew die Sowjetunion immer wieder für Auslandsaufenthalte. Die politische Lage in seinem Heimatland schildert ihm Mjaskowski im Briefwechsel.<sup>39</sup> Kompositorisch ließ sich Prokofjew in diesen Jahren sehr in Anspruch nehmen. Es kam zu Zusammenarbeiten mit Diaghilew und Siloti, auch eine Opernfassung des Romans „Der Spieler“ von Dostojewski wurde von ihm geplant und in Angriff genommen (1915).<sup>40</sup>

1918 verließ Prokofjew die Sowjetunion endgültig mit Hilfe eines amerikanischen Mäzens, laut eigenen Angaben unbeeindruckt von den politischen Ereignissen. In Amerika wurde er wohlwollend als Emigrant aufgenommen. Der materielle Erfolg als Pianist ermöglichte es ihm, sich seinen Kompositionen zu widmen. Die Werke, die er in den Jahren nach seiner Emigration, die er in Amerika, Japan und vor allem Paris, dem Treffpunkt der Exil-Künstler, hervorbrachte, werden später zu seiner „Auslandsperiode“ gezählt. Hier wurde seine Tonsprache noch moderner und experimenteller. Teilweise setzt sich Prokofjew über die Tonalität hinweg. Klangballungen und wüste Ausbrüche kennzeichnen viele seiner damaligen Werke.<sup>41</sup>

Ab dem Jahr 1927 kehrte er immer häufiger in die Heimat zurück, wo er ab 1936 für immer seinen Wohnsitz einrichtete. Der riesige Erfolg in der Heimat, aber auch

---

<sup>36</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 90

<sup>37</sup> Prokofjew zitiert selbst einen Kritiker, der anlässlich der Uraufführung des Zweiten Klavierkonzertes schrieb: „Von solcher Musik wird man irrsinnig!“ Prokofjew in: Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 37

<sup>38</sup> vgl. [www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de), am 20.5.06 und Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, S. 26

<sup>39</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 43

<sup>40</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 46 f.

<sup>41</sup> vgl. [www.copernicus.sudomain.de](http://www.copernicus.sudomain.de), am 20.5.06

die Privilegien, die Prokofjew als „Westkünstler“ eingeräumt wurden, vereinfachten ihm diesen Schritt. Das Leben in der Sowjetunion stand unter Stalins Führung, der eine Homogenisierung des Kulturlebens anstrebte. So sollte die ästhetische Maxime des Sozialistischen Realismus, worunter die Forderung nach volkstümlicher Einfachheit und nationaler Bindung zu verstehen ist, Eingang in das Kulturschaffen finden.<sup>42</sup>

Auch Prokofjew zeigte sich bereit, an der Neuorganisation von Staat und Gesellschaft mitzuwirken. Er übernahm eine Lehrtätigkeit in den Meisterklassen des Moskauer Konservatoriums und betätigte sich zunehmend publizistisch.<sup>43</sup>

Auch sein kompositorischer Stil änderte sich erneut. Ab Anfang der 1930er Jahre zeichnete sich ein deutlicher Wandel ab. Seine volle Ausprägung fand dieser neue Stil dann nach dem Umzug in die Sowjetunion, weshalb diese Periode heute als „sowjetische Periode“ bezeichnet wird.

Prokofjew wollte mit seiner Musik den geforderten gesellschaftlichen Auftrag erfüllen. Dieser zeichnet sich in der Vereinfachung der Harmonik und den klareren Konturen der Melodien ab. Indem er in stärkerem Maße auf die Traditionen der russischen Volksmusik einging, wurde seine Musik verständlicher und leichter zugänglich. Zudem festigte er die Tonalität und legte Wert auf eine ausgefeilte Polyphonie.

„In meinen in diesem schöpferisch erfolgreichen Jahr geschriebenen Arbeiten war ich auf eine klare und erfolgreiche Sprache aus. Gleichzeitig aber war ich in keiner Weise bemüht, mich mit allgemeinen harmonischen und melodischen Wendungen zu schmücken. Darin besteht eben die Schwierigkeit: in einer klaren Sprache zu komponieren, und dass diese Klarheit nicht die alte, sondern eine neue sein muss.“<sup>44</sup>

Auch nach dem Krieg wurde die sowjetische Kultur bis zu Stalins Tod reglementiert. Der Kampf galt vor allem dem „Kosmopolitismus“ und dem „Westlertum“ der Kultur, weniger als ästhetisches Konzept, denn mehr als

---

<sup>42</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 82

<sup>43</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 87

<sup>44</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 90

ideologisches Programm.<sup>45</sup> Auch Prokofjew sah sich immer wieder Vorwürfen hinsichtlich westlichen Formalismus ausgesetzt, welchen er durch öffentliche Erklärungen entgegentrat, bis er schließlich diesbezüglich Besserung gelobte.<sup>46</sup> Fortan vereinfachte er seine Kompositionen noch mehr und schloss sich immer mehr der sowjetisch-nationalen Richtung an.<sup>47</sup>

Prokofjew starb am 05.04.1953 in Moskau. Am gleichen Tag erlag auch Stalin den Folgen eines Schlaganfalls.

Prokofjew selbst hat seinen Stil als Zusammenspiel von vier Grundlinien erklärt.<sup>48</sup>

- Die „klassische Linie“ kommt einerseits in seinem Interesse für historisierende Elemente wie alte Tänze, andererseits im Festhalten an traditionellen Formen zum Ausdruck. Wirklich neoklassizistisch komponierte er allerdings nur in seiner „Klassischen Sinfonie“, da er Neoklassizismus als Verzicht auf eine eigenständige Tonsprache ansah.
- Die „moderne Linie“ hingegen beinhaltet seine Vorliebe für gewagte Harmonik, Dissonanzen und ungewohnte Akkordkombinationen. Teilweise führt sie bis an die äußersten Grenzen der Tonalität.
- Die „motorische Linie“ kennzeichnet seine Werke durch bohrende Rhythmik und wilde Motorik.
- Mit der „lyrischen Linie“ wollte Prokofjew Momente von herber Lyrik und leiser Resignation schaffen und ausdrucksstarke Melodien komponieren.

Prokofjew gehört zu den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Er schuf seinen eigenen, neuartigen Stil und beeinflusste viele Komponisten der nachfolgenden Generation. Auch als Filmkomponist hat sich Prokofjew einen Namen gemacht.

---

<sup>45</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 119

<sup>46</sup> P. schrieb: „Die Millionen einfacher Menschen begreifen die formalistischen Verrenkungen nicht. Es fällt mir nicht leicht, diese Schlussfolgerung zu ziehen. Ich selbst bin, wie man so sagt, nicht frei von der Sünde, in meinem Schaffen unter dem Einfluss gewisser westlicher Strömungen formalistische Fehler gemacht zu haben.“ Prokofjew (1948) Über mein Schaffen, in: „Musik der Zeit“, Sergej Prokofjew, 5/1953, S. 22

<sup>47</sup> vgl. [www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de), am 20.5.06

<sup>48</sup> vgl. [www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de), am 20.5.06

Besonders in der Zusammenarbeit mit Eisenstein zeigte sich Prokofjews musikdramaturgisches Talent.<sup>49</sup>

„Der Film ist eine junge, höchst zeitgemäße Kunst, die dem Komponisten ganz neue, interessante Möglichkeiten bietet, die ausgenutzt werden müssen. Die Komponisten haben ihnen nachzugehen und sich nicht auf die Komposition zu beschränken, um sie danach einer Filmgesellschaft und dem Gutdünken irgendwelcher Tonmeister zur Aufnahme zu überlassen [...]“<sup>50</sup>

### 3.2. Entstehungsgeschichte von Prokofjews „Romeo und Julia“

Das ursprüngliche Szenario von Radlow und Prokofjew umfasste 58 Kurzepisoden in fünf Akten und 24 Bildern, dieses wurde geändert auf 52 Episoden, die auf vier Akte und neun Bilder mit Orchesterprolog verteilt wurden. Die bisherige Aufführungsgeschichte zeigt, dass die Inszenierungen der 52 Episoden zwischen drei und vier Akten differieren.<sup>51</sup>

Die Entstehung des Balletts und dessen Aufführungsgeschichte ging nicht reibungslos vonstatten. So entwickelte Prokofjew vom Frühjahr 1935 an zusammen mit Radlow ein Ballettszenario für „Romeo und Julia“ im Auftrag des Moskauer Bolschoi-Theaters. Innerhalb weniger Monate komponierte Prokofjew das Ballett.

Am 8.9.1935 schloss er die erste vorläufige Gesamtfassung des Projektes ab.<sup>52</sup> Die musikalischen Proben Anfang Oktober entwickelten sich zum Desaster. Trotz guter Kritiken der „Iswestja“, die das Ballett als neue realistische Sprache sahen, erklärte das Theater das Ballett für untanzbar und trat vom Vertrag zurück.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Besonders „Alexander Newski“ von Eisenstein/Prokofjew gilt als vielfach analysiertes Schlüsselwerk der Filmmusik-Geschichte, vgl. [www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de), am 20.5.06

<sup>50</sup> Prokofjew in: Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 103

<sup>51</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 197

<sup>52</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 248

<sup>53</sup> vgl. Reich W. (Hrg.) (1962) Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben, S. 114 f.

Ein Theaterfachmann erklärte, dass es keine traurigere Geschichte als Prokofjews Musik zu dem Ballett gäbe.<sup>54</sup>

Im weiteren Verlauf arbeiteten neben Prokofjew und Radlow auch der Choreograph Lawrowski und der Dramaturg Piotrowski an dem Sujet mit. Veränderungen an den Partituren mit Annäherung an das Libretto wurden noch 1938/39 von Lawrowski nach zahlreichen Auseinandersetzungen mit Prokofjew, der das Werk für vollendet erklärt hatte, vorgenommen. Aber der massive Protest der Tänzer, die sehr große Zugangsschwierigkeiten zu der neuartigen Ballett-Partitur hatten, machte diesen Schritt unvermeidbar, sofern das Sujet zu einer Bühnenaufführung gelangen sollte.<sup>55</sup>

Erst die wohlwollende Annahme der Ballettmusik in der 1. und 2. Orchestersuitenform in den Jahren 1936/1937 durch das russische Publikum überzeugte das Leningrader S.-M.-Kirow-Theater, die Ballettversion aufzuführen.<sup>56</sup> So kam es am 11.01.1940 schließlich zur Premiere des Balletts im genannten Kirow-Theater, obwohl die Welturaufführung bereits im Dezember 1938 in Brünn von Ivo Vana Psotas stattgefunden hatte.

Der Erfolg der Inszenierung Lawrowskis wurde jedoch immer von Prokofjew abgelehnt, da er in dieser als glanzvolle Leistung des sowjetischen Musiktheaters gefeierten Umsetzung seine eigene, ursprüngliche Intention verloren sah.

„Lawrowskis wuchtiges Pathos, die illusionistische Umsetzung der Liebestragödie in einer Fülle dekorativer Details, folkloristischer Passagen und melodramatischer Überzeichnungen stand im Gegensatz zu Prokofjews Vorstellung eines Panoramas kontrastierender Aspekte und konträrer Beleuchtungen.“<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Ulanowa in: Nestjew I. (1962) Prokofjew, Berlin, S. 248

<sup>55</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, S. 199

<sup>56</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, S. 199

<sup>57</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 92

1945 wurde es schließlich auch im Moskauer Bolschoi-Theater aufgeführt, wo es seitdem zum Höhepunkt des Ballettrepertoires zählt.<sup>58</sup>

### 3.3. Musik- und Ballettdramaturgie Prokofjews „Romeo und Julia“

„Romeo und Julia“ wird als revolutionärer Sprung Prokofjews vom europäisch geprägten Formalismus zum Realismus gesehen.<sup>59</sup> Gerade in „Romeo und Julia“ glaubten viele Kritiker die von Prokofjew beschworene „neue Einfachheit“ zu entdecken.<sup>60</sup>

Für Prokofjew war es vor allem wichtig, die inhaltliche Ebene an die ursprüngliche Intention Shakespeares zu adaptieren. Den früheren „Romeo und Julia“-Ballett-Inszenierungen, aber auch den Adaptionen anderer Shakespeare-Werke haftete vor allem die schablonen-divertissementartige Wirkung der Musik an.<sup>61</sup> Häufig bestand die musikalische Verbindung zu Shakespeare nur in der oberflächlichen Betrachtung der Geschichte. Bisherige choreographische Erfahrungen meinten, dass eine vollkommene Übernahme der dramatischen Wirkung mit den Intentionen Shakespeares unmöglich sei.<sup>62</sup>

In der Kopenhagener Einstudierung des Ballettes „Romeo und Julia“ mit der Musik von Schall aus dem Jahr 1811 wurde der Inhalt so vereinfacht und auf die musikalischen Gegebenheiten zurechtgestutzt, dass das Hauptmotiv der Tragödie, die Feindschaft der Familien, ganz verloren ging.<sup>63</sup>

Constant Lambert hingegen versuchte in seinem „Romeo und Julia“-Ballett das Treiben der Schauspieler hinter den Kulissen während der Aufführung zu

---

<sup>58</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 249

<sup>59</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 253

<sup>60</sup> Hierunter verstand er eine neue Klarheit und Einfachheit im musikalischen Ausdruck aufgrund der Eroberung der Musik durch die Massen und die damit verbundenen neuen Forderungen und Ansprüche, vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 90

<sup>61</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 253

<sup>62</sup> Bekannt ist hier die „Othello-Inszenierung Vignanos in Mailand zu Beginn des 19. Jhdt., aber auch Ballette zu „Hamlet“, „Ein Sommernachtstraum“ oder „Macbeth“.

<sup>63</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 253

schildern.<sup>64</sup> Als Opern wurden hingegen mit demselben Sujet hervorragende Werke geschaffen, die nun als ernsthafte Rivalen Prokofjews zu sehen waren.<sup>65</sup>

Auch für Prokofjew schien es zunächst schwierig, die feinen psychologischen Nuancen und Entwicklungen, mit denen Shakespeare seine Figuren und Dramen ausgestattet hatte, nonverbal zu inszenieren. Während er sich mit dem Shakespeare-Werk beschäftigte, gelangte er zu der Ansicht, dass die Grundlage der Theatermusik reale und programmatische Vorstellungen sein müssten, und nicht abstrakte Überlegungen.

„Wenn man mir vorschlägt, die Musik zu einem dramatischen Stück oder zu einem Film zu schreiben, sage ich selten sofort zu, selbst dann nicht, wenn ich den Text des Stückes schon kenne. Ich lasse mir fünf bis sechs Tage Zeit, um mir das Stück im Geist vorzustellen.“<sup>66</sup>

So überlegte er anhand der genauen visuellen Vorstellung des Shakespeare-Stückes alle Einzelheiten des Balletts und skizzierte seine Ergebnisse. Diese Vorgehensweise erwies sich der Intention Shakespeares zuträglich. Nach Kritikermeinung zeigte sich Prokofjew mit „Romeo und Julia“ nicht bloß als Komponist, sondern als Musikdramaturg.

„Das Neue an diesem Ballett ist, dass in ihm eine Art ‚Filmtechnik‘ angewandt ist, um eine stärkere Konzentration im Handlungsablauf zu erzielen; immer wieder werden die musikalischen Themen abgebrochen und wieder eingeflochten, ähnlich dem Bildwechsel einer Kamera. Das ist besonders wirkungsvoll im zweiten Akt, wo der Schauplatz zwischen der Piazza in Verona, einer Mönchszelle und verschiedenen Bildern vor dem Vorhang wechselt.“<sup>67</sup>

Obwohl die Folge der Szenen und die Hauptfiguren erhalten blieben, erforderte die Ballettdramaturgie die Streichung oder Kürzung mehrerer szenischer

---

<sup>64</sup> vgl. Nestjewa I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 254

<sup>65</sup> vgl. Nestjewa I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 254

<sup>66</sup> Zeitschrift „Teatr i dramaturgija“, Nr. 8/1936 in: Nestjewa I. (1962) Prokofjew, Berlin, S. 247

<sup>67</sup> Morley I. „Cinderella“ und „Romeo und Julia“ in: „Musik der Zeit“, Sergej Prokofjew, 5/1953, S. 58

Episoden. So existiert in Prokofjews Version die Verliebtheit Romeos in Rosalinde nicht mehr. Ebenso verhält es sich mit der unglücklichen Rolle des Paters in der Familiengruft, der Julia nicht rettet, sondern sie verzweifelt vor der Leiche Romeos zurücklässt.

Von der Möglichkeit der Choreographie ausgehend wurden hingegen andere Szenen entwickelt. So findet ein Trauerzug mit dem erschlagenen Tybalt statt. Auch spielt der größte Teil des zweiten Aktes während eines Volksfestes, welches bei Shakespeare nicht existiert.

Dieses Volksfest entwickelt eine neue kontrastvolle Spannung, die durch die Streichung der Liebe zu Rosalinde verloren ging. Hier kann durch ein breit angelegtes Libretto der ballettdramaturgische Bereich erweitert werden. Es wird durch den fröhlichen karnevalistischen Tanz der Menge die Entwicklung des Stückes zur blutigen Tragödie ein kontrastvoller Spannungsbogen inszeniert.

Das Treiben der italienischen Massen auf den Straßen Veronas wird durch fröhliche Massentänze und Maskenträger dargestellt. In dieser Volksfeststimmung inszeniert Prokofjew auch die Julia als fröhliches Mädchen, welche er ausgelassen skizziert. Julias Kontrast bildet das Thema der Amme, die komisch watschelnd neben Julia erscheint.

Auch der in der Shakespeare-Vorlage redselige Mercutio findet in dieser Szenerie seinen Raum, den er mit einem grundlegenden As-Dur-Thema, welches ganz Bewegung und Ausdruck fröhlicher Turbulenz ist, betritt. Zwei, drei episodenhafte Themen Mercutios charakterisieren ihn als energievollen Spötter und übermütigen Eiferer, dessen Grundthema jedoch von Fröhlichkeit beherrscht wird.<sup>68</sup> Dieses wird selbst in dessen Sterbeszene mit traurigem Einschlag wiederholt, so dass Mercutio damit als Spötter beschrieben wird, der selbst im Tode noch nicht von seinen Sarkasmen lassen kann.

Ein weiterer szenisch breit angelegter Tanz ist auf dem Ball der Capulets zu finden, der den aristokratischen, gesellschaftlich erstarrten Rahmen charakterisiert, in dem sich die Geschehnisse abspielen.

---

<sup>68</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 255

Auch die Szenerie, in der Julia ihren Schlaftrunk nimmt, ist ballettdramaturgisch ausgelegt worden: Nach der psychologisch vertieften Soloszene folgen die klare, lichte „Morgenserenade“ und der anschließende schöne „Tanz der Mädchen mit den Lilien“, um den Kontrast zwischen Glück und Verzweiflung zu verdeutlichen.<sup>69</sup>

Die klassizistische Tanzform beherrscht diese tänzerisch-illustrativen Tänze.<sup>70</sup> Diese Tänze sind jedoch nicht nur aus ballettdramaturgischen Motiven gewählt worden, die nur in die Inszenierung eingeschoben wurden, sondern bedeuten wichtige Bausteine des Dramas, wie z. B. die gesellschaftliche Charakterisierung des sozialen Lebens durch den „Tanz der Ritter“ auf dem Fest der Capulets. Neben den drei großen Tänzen gliedert sich die übrige Musik in Episoden von erzählendem oder psychologisch vertiefendem Charakter oder drückt bestimmte szenische Begebenheiten aus.<sup>71</sup>

Die psychologische Motivierung seiner Hauptfiguren und deren charaktervolle musikalische Umsetzung standen für Prokofjew im Vordergrund. Diese durchaus intensive Auseinandersetzung mit Shakespeares Intentionen und dem unbedingten Wunsch, die psychologischen Nuancen tänzerisch und musikalisch umzusetzen, ist den Anmerkungen Prokofjews zu entnehmen. So schreibt er zur Ballszene bei den Capulets Folgendes:

„Julia tanzt mit Paris zeremoniell und gleichgültig. Romeo bewundert Madrigal. Romeo verliebt. Julia mutwillig. Romeo leidenschaftlicher als früher. Julia von neuem mutwillig. Zusammen liebevoll. Julia befreit sich und läuft ausgelassen fort.“<sup>72</sup>

Die Liebe Romeos und Julias stand für Prokofjew als lyrisches Thema im Vordergrund, welches er durchgängig ohne Brüche und groteske Einlagen zeichnete. Mehr als zehn musikalische Themen, die überwiegend kräftig melodiös angelegt sind, vertonen die Empfindungen der Liebenden. Hier werden die zarten

<sup>69</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 254

<sup>70</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 198

<sup>71</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 255

<sup>72</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 248

Empfindungen der ersten Begegnung dargestellt, ebenso wie der bittere Trennungsschmerz und die aufflammende Leidenschaft.

So gehört die lyrische Charakterzeichnung Julias zu den eindrucksvollsten Klangbeispielen seiner musikdramaturgischen Arbeit. Nuancenreiche Holzbläser und Streicher untermalen Julias Person.<sup>73</sup> Julia wird mit hohen Instrumenten (Violinen, Querflöten, Klarinette) in fröhlich „hüpfendem“ Rhythmus, in beschwingtem Tempo und mittlerer Dynamik dargestellt. Gerade der Einsatz der Soloflöte dient der dramaturgischen Zeichnung eines zarten Mädchens.

So erscheinen in der Episode „Das Mädchen Julia“ drei Leitthemen, die Julia charakterisieren. Während die ersten beiden den tänzerischen Akzent legen und von ausgelassener Bewegung sind, erscheint das dritte eher träumerisch und zaghaft singend.<sup>74</sup>

Hier zeigt sich, dass die musikalischen und tänzerischen Momente dem dramaturgischen Ziel der psychologischen Charakterzeichnung untergeordnet sind. Kritiker sahen gerade in der lyrischen Zeichnung Julias Prokofjews Hinwendung zur „neuen Einfachheit“.<sup>75</sup>

Ebenso reichhaltig wird die Figur des Romeos gekennzeichnet. Versinkt Romeo zunächst im romantischen Schmerz, so findet im Laufe der Geschehnisse jedoch ein Wandel zum leidenschaftlichen Liebhaber und Kämpfer statt. Die Instrumentalisierung findet auch ihre Entsprechung in den Aufzeichnungen Prokofjews:

„... im Gegensatz zu der Schlägerei Tybalts mit Mercutio, bei der die Gegner sich keine Rechenschaft über den Ernst der Lage geben, und nur aus Übermut fechten, kämpfen hier Tybalt und Romeo erbittert, bis auf den Tod.“<sup>76</sup>

Das Thema der Liebenden erhält einen anderen Charakter. Hier macht die reine Diatonik dem Wechsel von chromatisch diffizilen mit epischen, melodischen

---

<sup>73</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 198

<sup>74</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 255

<sup>75</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 198

<sup>76</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 248

Wendungen Platz. Diese Themen beinhalten kräftige harmonische Effekte, die durch Rückungen in entfernte Tonarten und feine und ungewohnte Anwendungen von Vorbehalts- und Durchgangstönen entstehen.

Das „Liebesthema“ besteht aus einer Benutzung der verminderten Sextette.<sup>77</sup> Die wiederkehrenden Themen der Liebe mit dem Kontrast zwischen froher Hoffnung und tragisch-expressivem Schmerz illustrieren lautmalerisch die von Shakespeare intendierte emotionale Vielfältigkeit, die diese Liebe kennzeichnet.

Auch die anderen Figuren werden musikdramaturgisch so interpretiert, dass sie die Atmosphäre des englischen Dramas, in dem sich die Liebe zwischen Romeo und Julia vollzieht, adaptieren. Die Figur des Mercutios wurde bereits erwähnt, aber auch die anderen Figuren wurden musikalisch expressiv angelegt.

So wird der Prinz musikalisch in getragendem Tempo mit tiefem Blech skizziert; durch die harten, leblosen Akkorde der Blechinstrumente erscheint der Prinz unmenschlich, nur seinem eigenen gesellschaftlichen Rang gehorchend. Darüber hinaus gibt diese Instrumentalisierung seinem Auftritt etwas Bombastisches, was seine gesellschaftliche Machtposition betont. Auf diese wurde hinsichtlich der pyramidalen shakespeareschen Figurenkonstellation bereits hingewiesen. So schrieb Prokofjew über die musikalische Einleitung zum dritten Akt, dass die Musik die „Macht des Prinzen über das Schicksal Romeos“ unterstreiche.<sup>78</sup>

Aber auch die Zeichnung der anderen Figuren stellt die intentionale Nähe Prokofjews zu Shakespeare dar. Der familiäre Streit zwischen den Capulets und den Montagues wird mit dem Thema „Motiv der Feindschaft“, welches mit einem strengen Unisono der Bässe die unerbittliche Schärfe und den Hass zwischen den Feinden hervortreten lässt, dargestellt.

Der schwerfällige, militärisch anmutende „Tanz der Ritter“ beschreibt das streng reglementierte gesellschaftliche Muster, unter dem Romeo und Julia leiden.

---

<sup>77</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 257

<sup>78</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 248

Hierbei beschrift Prokofjew neue Wege, indem er das bloße Imitieren altertümlicher höfischer Tänze vermied – ein Weg, der in der Ballettdramaturgie häufig beschriftet wird.<sup>79</sup>

Auch lokale sowie historisch-stilisierende Elemente fanden keinen Eingang in das Ballett, da es Prokofjew um die detailreiche Adaption des zeitlosen psychologischen und bornierten sozialen Elements der Tragödie ging und er auf stilisierende, optisch und akustisch ansprechende Akzente verzichten wollte, die das Ballett zu einer äußerlichen Darstellung verflacht hätten.<sup>80</sup>

Mit der Figur des Tybalt greift er Shakespeares Skizzierung von Julius Vetter als hochmütigen, dünkelfaften, aber auch hinterhältigen Vertreter seiner Familie auf. Die Auftritte Tybalts bezeichnen unkontrollierte, von dramatischer Spannung erfüllte Episoden, gezeichnet durch das Thema des zeremoniellen „Tanzes der Ritter“.<sup>81</sup>

Auch die Figur des Paters Lorenzo als eine der Schlüsselfiguren Shakespeares, der schließlich an seiner eigenen menschlichen Schwäche scheitert, findet Eingang in das Ballett Prokofjews. Der Pater wird als gütiger, humanistisch orientierter Mensch gezeichnet, so dass in dessen musikalischer Charakterisierung weder eine Überzeichnung in mystischer Hinsicht noch in klerikaler Erstarrung zu finden ist.<sup>82</sup>

Die zunächst geplante Änderung der Schlusszene wurde zwiespältig aufgenommen. So sollte Romeo in der Gruft ankommen und Julia dort lebend antreffen. Der frohe Tanz der Liebenden sollte den Abschluss bilden. Die Shakespeare-Anhänger liefen erbittert Sturm.<sup>83</sup>

Andere Meinungen hingegen entdeckten in dieser Idee das Prinzip der Illusionsdurchbrechung, da sie nicht auf die psychologisch einheitliche Nachempfindung schicksalhaft-tragischer Verwicklungen hinauslief, sondern auf

---

<sup>79</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 259

<sup>80</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 259

<sup>81</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 257

<sup>82</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 255

<sup>83</sup> vgl. Reich, W. (Hrg.) (1962) Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben, S. 114 f.

die theatralische Darbietung eines unsinnigen Geschehens, das nicht so hätte kommen müssen.<sup>84</sup>

Prokofjew hatte allerdings andere Motive. Er selbst nahm schließlich Abstand von dieser Interpretation:

„Wir hatten diese Barbarei aus rein choreographischen Gründen begangen: Lebende Menschen können tanzen, tote nicht. Merkwürdigerweise wurde die Nachricht, dass Prokofjew ein „Romeo und Julia“-Ballett mit Happy End geschrieben habe, in London ganz ruhig aufgenommen, während unsere Shakespeare-Forscher päpstlicher als der Papst waren und zur Verteidigung Shakespeares aufmarschierten. Wenn ich dann doch noch den Schluss abänderte, so wurde ich dazu durch eine Bemerkung veranlasst, die jemand über das Ballett machte: ‚Genau genommen hat Ihre Musik am Schluss keinen wirklich heiteren Ausdruck!‘ Das war richtig. Nach mehreren Besprechungen mit den Ballettmeistern ergab es sich, dass auch das Ende tanzmäßig ausgedrückt werden konnte, und ich wurde mit der Musik für den neuen Schluss rechtzeitig fertig.“<sup>85</sup>

So fanden auch Prokofjews Liebende am Ende den Tod. Während Shakespeare noch die Selbsterkenntnis und Versöhnung der Familien thematisiert, ausgelöst durch die Selbstreflexion des Prinzen, endet Prokofjew mit dem Tod von Romeo und Julia.

---

<sup>84</sup> vgl. Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, S. 92

<sup>85</sup> vgl. Reich W. (Hrg.) (1962) Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben, S. 114 f.

#### **4. Dramaturgische Akzente von Prokofjews Komposition und Shakespeares Dramaturgie**

Shakespeare hat als weltlich und psychologisch motivierter Dramaturg mit „The Tragedy of Romeo and Juliet“ eine dicht gewobene Sozialanalyse mit einer dynamischen psychologischen Entwicklung seiner Protagonisten geschaffen. Auch die Nebenfiguren wurden detailreich skizziert.

Auffällig ist besonders der von Shakespeare entworfene Spannungsbogen, der durch den pyramidalen und kontrastiven Einsatz der Figuren entstand. Die Wendung von der komödienhaften Einführung der Figuren zur tödlichen Tragödie erhöht nicht nur die dramatische Wirkung hinsichtlich der Rezeption, sondern stellt darüber hinaus auch den Universalismus der shakespeareschen Fabulierkunst heraus.

So definiert Shakespeares Abkehr von einer mystisch intendierten Weltsicht nicht nur eine moderne Rationalität, sondern kennzeichnet ihn ebenso als soziologisch und psychologisch interessierten Chronisten. Diese detailreiche und dicht gewobene Tragödie mit tänzerischen und musikalischen Mitteln darzustellen, erfordert vom Komponisten neben musikalischem Einfallsreichtum auch ein großes Selbstbewusstsein, da schon andere an dieser Inszenierung – wie bereits erwähnt – gescheitert sind.

Mit „Romeo und Julia“ stellte Prokofjew unter Beweis, dass es sehr wohl möglich ist, mit nonverbalen Mitteln die psychologische Demontage der Gesellschaft zu skizzieren. Die Zeichnung seiner Protagonisten zeugt von einer genauen Auseinandersetzung mit dem shakespeareschen Original. Die Variation der musikalischen Themen der Hauptdarsteller gibt ihnen den Raum, eine große Bandbreite der Empfindungen darzustellen, und so dem Rezipienten die Möglichkeit, nicht nur die Gefühle, sondern auch die damit verbundene psychologische Entwicklung nachzuvollziehen.

Gerade die Wiederholung der Variationen der Hauptthemen und die damit nachlassende dramatische Intensität der Bilder ist es, weshalb Prokofjews „Romeo und Julia“ wiederkehrend von der Kritik als musikalisch unzureichend

beschrieben wurde.<sup>86</sup> Auch die Tänzer selbst hatten zunächst große Schwierigkeiten mit dem fortwährend wechselndem Rhythmus und dem kammermusikalischen Charakter.<sup>87</sup>

Betrachtet man jedoch den unbedingten Willen Prokofjews, die englische Vorlage detailgetreu zu adaptieren, so ergibt sein Vorgehen einen Sinn. Erst durch die Unterordnung und die Nutzbarmachung der eingesetzten Medien wie Musik und Tanz gelingt es, ein Drama tänzerisch zu adaptieren. Da die Adaption mit anderen Mitteln als den von Shakespeare beabsichtigten erfolgte, ist es unabänderlich, dass nicht eine vollständige Übernahme aller Szenen und Bilder erfolgte.

Die von Prokofjew gestrichenen bzw. hinzugefügten Bilder und Szenen ändern jedoch nichts an der von Shakespeare beabsichtigten inhaltlichen Ebene, sondern unterstützen diese sogar positiv. So wurde durch die Einsetzung des Themas „Volksfest“ die von Shakespeares Wortwitz initiierte komödiantische Note noch verstärkt.

Sogar die Schauplätze wurden von Prokofjew musikalisch darzustellen versucht.<sup>88</sup> So bekommt der dritte Akt einen kammermusikalischen Anstrich, da dieser überwiegend in geschlossenen Räumen stattfindet.<sup>89</sup>

Die kontrastive Charakterzeichnung und die pyramidale Figurenkonstellation wurden ebenfalls als dramaturgisches Mittel von Prokofjew erkannt und übernommen. In der musikalischen Zeichnung der höfischen Gesellschaft gelang es ihm, die sich im Raum der gesellschaftlichen Erstarrung vollziehenden Geschehnisse darzustellen.

---

<sup>86</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 259

<sup>87</sup> vgl. Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 199

<sup>88</sup> vgl. Nestjew I. (1962) Prokofjew, der Künstler und sein Werk, Berlin, Henschel Verlag, S. 248

<sup>89</sup> Dadurch kam es fast zum Zerwürfnis zwischen dem Komponisten und den Tänzern. So berichtet die Ulanowa: „Wer das Stück kennt, erinnert sich vielleicht, dass Julia beim Aufgehen des Vorhangs beim 3. Akt auf einem brokatbezogenen Ruhelager sitzt und den Kopf Romeos streichelt. (...) Das Lager ist weit von der Rampe entfernt, also auch in ziemlicher Entfernung vom Orchester, weswegen wir, die Darsteller, die Musik nicht vernahmen. Plötzlich rief Lawrowski: ‚Warum fangt ihr nicht an?‘ – ‚Wir hören die Musik nicht‘, antworteten wir. (...) Prokofjew schrie außer sich: ‚Ich weiß, was ihr braucht, Trommeln, aber keine Musik!‘“, Ulanowa in: Schlifstein in: Biesold M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim/Berlin, S. 199

Prokofjews musikdramaturgisches Können und seine visuelle und akustische Dramaturgie machen „Romeo und Julia“ zu einer gelungenen Dramenadaption. Mag es in der Bewertung der musikalischen Qualität auch unterschiedliche Meinungen geben, so zeigt „Romeo und Julia“ doch, dass es durchaus möglich ist, ein Drama tänzerisch zu interpretieren.

So urteilte Iris Morley:

„Vielleicht ist es nicht Sache des Balletts, ein Theaterstück zu interpretieren, und nicht Sache der Musik, eine shakespearesche Dichtung zu ‚übersetzen‘. Dem sei, wie es wolle, dieses Ballett gesehen zu haben, bedeutet ein unvergessliches Erlebnis.“<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Morley I. „Cinderella“ und „Romeo und Julia“ in: „Musik der Zeit“, Sergej Prokofjew, 5/1953, S. 58

## **5. Die Anfänge des Tanzes**

### **5.1. Die Entwicklung des rituellen Tanzes**

Den Tanz kann man zu den ältesten Ausdrucksformen überhaupt zählen. Im Zusammenhang mit religiösen Riten dürfte der Tanz erstmals in Erscheinung getreten sein. Er war aufgrund seiner unmittelbaren Ausdruckskraft, insbesondere für rituelle Inszenierungen, wie zum Beispiel für Fruchtbarkeitsrituale, von großer Bedeutung. Die Götter sollten durch die körperliche Nachahmung von Naturerscheinungen, Pflanzen und Tieren positiv gestimmt werden, und dadurch sollte die Zugänglichkeit zu den für das Überleben notwendigen Lebensmitteln verbessert werden.<sup>91</sup>

Die religiöse Ritualität – und als eine ihrer Ausdrucksformen somit auch der Tanz – diente nicht nur dazu, einen Kontakt zu den Göttern herzustellen. In erster Linie hatten Riten in den Kulturen des Mittelmeerraums eine soziale Funktion. Die Machtverhältnisse bzw. die zwischenmenschlichen Beziehungen einer Gesellschaft sollten durch sie innerhalb derselben geregelt werden. Aufgrund dieser Riten wurde die Stellung der einzelnen Menschen innerhalb der Gesellschaft konstituiert und geregelt.<sup>92</sup>

Eine Spezialisierung der einzelnen Ausdrucksformen entstand durch die Säkularisierung der Ritualität. Aus den ursprünglich gesamtmedial ausgerichteten Riten entwickelten sich einzelne Medien, die sich zu monomedialen Kunstformen verselbständigten. Dies gilt unter anderem für Bereiche der Literatur, Malerei, Musik oder Architektur.<sup>93</sup>

Wie auch bei den anderen Kunstgattungen hat der Tanz seine religiös-rituelle Konnotation verloren und ist zu einem kreativen Akt bzw. Kunstwerk gereift.

---

<sup>91</sup> vgl. Metzeltin M., Thir M. (1998) Erzählgenese. Ein Essay über Ursprung und Entwicklung der Textualität, Wien, S. 75

<sup>92</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres u. a., Braunschweig, S. 48

<sup>93</sup> vgl. Metzeltin M., Thir M. (2000) Machtstrukturen und ihre Gestaltungsmöglichkeiten. Skriptum zur Vorlesung „Filmsemiotik und Sprachwissenschaft“, Wien, S. 10

Trotzdem ist sein identitätsstiftender Charakter, ob im Rahmen eines monomedialen oder multimedialen Kunstwerks, vorhanden.

Im höfischen Tanz des Renaissance-Zeitalters, dessen eigene Entwicklung wiederum auf bäuerlich-ländliche Volkstänze zurückgeht, hat der Ballett-Tanz seine Wurzeln. Sowohl höfische Tänze als auch Volkstänze haben einen identitätsstiftenden Charakter. Während erstere seit dem Zeitalter der Renaissance dazu dienten, den Einfluss und die Macht der herrschenden Klassen zu verdeutlichen, demonstrierten die Volkstänze die Zugehörigkeit bestimmter Menschen zu bestimmten Kulturen.<sup>94</sup>

Auch klassische Ballettinszenierungen, wie wir sie kennen, besitzen eine identitätsstiftende Funktion. Der klassische Bühnentanz spiegelt innerhalb eines dramatischen Kunstwerks mit Hilfe anderer Medien, wie Pantomime und Musik, durch deskriptive Darstellung und narrative Aktion bestimmte gesellschaftliche Ordnungsschemata wider. Ballette sind somit semiotische Produkte, die als ordnungsstiftende Vermittler der Gesellschaft und der Politik fungieren.

In früheren Zeiten haben sich Könige und Fürsten der Kunst bedient, um ihre Macht und ihren Reichtum zur Schau zu stellen. Im gleichen Ausmaß bediente sich die Gesellschaft im Allgemeinen der Kunst, um ihr Wesen und ihr Funktionieren zu demonstrieren und festzulegen.

## 5.2. Das klassische Ballett und seine Entstehung

### 5.2.1. *Das Ballet de cour*

Der einzige Tanzstil, der eine abgeschlossene Entwicklung aufweist und einem festgelegten Bewegungsvokabular folgt, ist der klassische Ballett-Tanz. Die Schrittfolgen und Figuren dieses Bewegungsvokabulars gehen auf eine vierhundert Jahre lange Arbeit von Choreographen, Lehrern und Tänzern zurück.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 8

<sup>95</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 8

Wie bereits erwähnt, sind die höfischen Tänze der Renaissance, wo der Tanz der Demonstration von Macht und Reichtum diente, das Grundgerüst des klassischen Balletts.

Zunächst war Italien Schauplatz dieser Machtdemonstrationen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm jedoch die Herrschaft der italienischen Höfe ab, und die Macht verlagerte sich zunehmend auf den französischen Hof. Zu jener Zeit wurden von der französischen Herrschaftsschicht unzählige italienische Tanzmeister an die Höfe Frankreichs verpflichtet, wo sie höfische Manieren und vornehme Sitten unterrichten sollten. Sie „nobilitierten“ volkstümliche Tänze, d. h. sie modellierten sie so um, dass sie dem Adel ein würdevolles Ausdrucksmittel waren, um seine Position und Macht zu verdeutlichen.<sup>96</sup>

Einer der zahlreichen italienischen Tanzmeistern war Baldassaro di Belgioioso, der im 16. Jahrhundert ins absolutistische Frankreich kam, um dort Etikette zu lehren.

Als den Grundstein des Balletts als ein Gesamtkunstwerk kann man die Aufführung des *Ballet comique de la reine* von Baldassaro di Belgioioso am 15. Oktober 1581 im Saal des Petit Bourbon, bezeichnen.

Bisher waren Tänze nur als „Intermezzi“, d. h. als pausenfüllende Einlagen in einer komplexen Aufführung (Komödie, Tragödie etc.) zu sehen gewesen. Durch Belgioioso entwickelte sich der Tanz zu einer eigenständigen Darbietung. Somit war er ein Wegbereiter des autonomen Ballett-Theaters und auch Mitbegründer des Hofballettes, auch *Ballet de cour* genannt. Denn zu seiner Zeit verstand es keiner so gut wie er, Musik, Gesang, Bühnenbild und insbesondere den Tanz als dominierendes Element zu einer Einheit zu verbinden, durch die eine dramatische Handlung ausgedrückt werden konnte.<sup>97</sup>

Angehörige des Hofes agierten sowohl als Darsteller als auch als Zuseher dieser Darbietungen, eine strikte Trennung zwischen Künstlern und Zuschauern gab es zu jener Zeit noch nicht. Anlässlich gesellschaftlicher oder politischer Ereignisse, wie zum Beispiel Staatsbesuche oder Hochzeiten, wurden Hofballette in Sälen

---

<sup>96</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 108

<sup>97</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 114

aufgeführt, bei denen die Zuseher das Stück von drei Seiten des Raumes – von zwei Längsseiten und einer Breitseite – und vor allem von Galerieplätzen, d. h. von oben, verfolgten.<sup>98</sup>

Als Stoff für die Hofballette dienten, wie bei den „Intermezzi“, mythologische Themen, die der eigenen Prachtentfaltung nutzen sollten.

Durch die Darstellung von personifizierten Eigenschaften (Allegorien) wurden auch bestimmte politische Botschaften vermittelt. Der Hof bediente sich zur Demonstration seines Reichtums und seiner Macht, wie auch für seine Selbstdarstellung, neben den mythologischen Themen auch der Kostüme, die an Wert und Prunk kaum zu übertreffen waren.

Unter König Ludwig XIV. (1643–1715) erlangte der französische Hof den Höhepunkt seiner Verherrlichung und der Macht seines Königs. Seinen Beinamen „der Sonnenkönig“ verdankte er dem Ballett „Ballet royal de la nuit“, in dem er 1653 als die die Erde erhellende und befruchtende Sonne auftrat.<sup>99</sup> Das heutige Ballett bezieht viele Posen und Manierismen aus den Tänzen und Sitten der Zeit Ludwig XIV.<sup>100</sup>

Seit 1581 kann man den Tanz als ein Ausdrucksmittel sehen, das die Fähigkeit besitzt, mit Hilfe von Musik und Gedichten eine Situation oder einen Konflikt darzustellen und eine Botschaft zu übermitteln. Nach der Grundsteinlegung für diese Entwicklung durch Belgioioso wurde sie vom Choreographen und Musiker Jean-Baptiste Lully, der schon die Musik für das Ballett „Ballet royal de la nuit“ komponiert hatte, stark beeinflusst. Er veranlasste die stärkere Einbeziehung der Pantomime in den Tanz, wodurch diese zu einem integrierten Bestandteil der Handlung wurde. Die stilisierten Hoftänze mit volkstümlichem Ursprung, wie zum Beispiel die Courante, das Menuett oder die Bourrée, behielt er zwar bei, jedoch löste er sie von ihrem rein deskriptiven Charakter und machte sie durch die immer

---

<sup>98</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 115

<sup>99</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 134

<sup>100</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 8

wiederkehrende Einbeziehung von pantomimischen Elementen zu Ausdrucksmitteln dramatischer Handlungselemente.<sup>101</sup>

### 5.2.2. Der Beginn des autonomen Bühnentanzes und das Ende des *Ballet de cour*

Das Ende des *Ballet de cour* unter Ludwig XIV. zeichnete sich mit der aufsteigenden Bedeutung des Bürgertums ab. Dadurch nahm die gängige Selbstdarstellung des Adels nicht nur auf der Bühne ab. Die Organisation der Ballette wurde, wie auch die Auswahl der Tänzer und der Kompositionen, immer häufiger fachkundigen Händen anvertraut.

Seit der Gründung der „Academie Royale de Danse“, 1661, unter Ludwig XIV. wurden die höfisch-adeligen Tänzer allmählich von Berufstänzern abgelöst. Ab dem Zeitpunkt galt der Tanz als erlernbare Kunstform.

Durch die stetig wachsende Anzahl an öffentlichen Theatern war die Rezeption des Tanzes nicht mehr allein dem adeligen Publikum vorbehalten, sondern wurde langsam zum Allgemeingut.<sup>102</sup>

Im Bereich der Technik erlebte der Tanz zu jener Zeit große Veränderungen. Aufgrund der wachsenden Macht des Bürgertums wurden die Tanzaufführungen von den königlichen Sälen auf die Bühnen des Theaters verlegt. Im Gegensatz zu den höfischen Aufführungen, denen das Publikum von drei meist erhöhten Blickrichtungen beiwohnte, vollzog sich mit zunehmendem Einfluss des Bürgertums der Wechsel des Tanzgeschehens auf die Guckkastenbühne. Dies bedingte wiederum eine neue Orientierung der Tanztechnik, da sich die Zuseher nun unter dem Bühnenniveau befanden und sie die Vorstellung nur noch aus einem Blickwinkel verfolgen konnten. Somit gewannen die in die Höhe und in die Tiefe gerichteten Bewegungen immer mehr an Bedeutung und die geometrischen

---

<sup>101</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 140

<sup>102</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 134

Formationen, welche die darstellenden Tänzer bis dato als Gruppe aufführten, verblassten.<sup>103</sup>

Durch diese Entwicklung wurde dem einzelnen Tänzer mehr Beachtung geschenkt und die Gruppe als Gesamterscheinung trat in den Hintergrund. Dies wiederum führte zur Perfektionierung des Tanzes und beschleunigte die Verbreitung des Tanzes als Berufsgattung.<sup>104</sup> Eine enorme Steigerung der Tanzvirtuosität geht auf die formale Perfektionierung zurück, die Techniken entwickelten sich immer weiter, um den wachsenden Fähigkeiten der Tänzer standhalten zu können. Die Schrittfolgen wurden immer komplizierter, wobei sich die Tänzer und der Tanz gegenseitig beeinflussten. Je schneller, schwieriger und komplizierter die Schritte wurden, desto größer war die Herausforderung für die Tänzer und die Chance, sich zu profilieren.

Andererseits erweiterten die Tänzer mit ihrem Können das Schrittrepertoire und leisteten zahlreiche innovative Beiträge. Mit der Zeit wurde der Bühnentanz so schwierig, dass er nur noch von Berufstänzern ausgeführt werden konnte.

Für die Entwicklung des Bühnentanzes war neben dem wachsenden Schwierigkeitsgrad auch die Veränderung der Kostüme, als Konsequenz des sich verändernden Modegeschmacks, von wesentlicher Bedeutung. Die schweren, langen und prunkvollen Kleider der königlichen Höfe wichen den leichteren und vor allem kürzeren Kleidern. Dadurch konnten sich die Tänzer nicht nur schneller und freier bewegen, sondern es wurde auch eine präzisere und gut sichtbare Beinarbeit ermöglicht.<sup>105</sup>

Die fünf Grundpositionen der Beine und die Positionen der Arme legte der Choreograph Pierre Beauchamp im 17. Jahrhundert fest, damit setzte er den

---

<sup>103</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 118

<sup>104</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 9

<sup>105</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 9

Grundstein für einen Tanz-Kodex. In seiner Theorie ließ er die neue Blickrichtung der Zuschauer miteinfließen.<sup>106</sup>

Die Auswärtsdrehung der Beine um ca. 90 Grad und alle anderen darauf folgenden aufbauenden Posen und Bewegungen des klassischen Balletts vergrößerten die Möglichkeiten der anatomischen Bewegungsfreiheit der Tänzer, und den Zusehern wurde so ein direkter Einblick in die Ästhetik und die Virtuosität der Schritte gegeben.

Im 18. Jahrhundert führten die immer komplizierter zu bewältigenden technischen Erneuerungen im Tanz zu regelrechten Ausschweifungen des Virtuositums. Gegen diese Entwicklung setzten sich vor allem der französische Choreograph Jean-Georges Noverre und sein italienischer Berufskollege und Rivale Gasparo Angiolini ein. In ihren Augen sollte der Tanz nicht nur einzig und allein der Schaustellung von Technik und Schrittfolgen dienen, sondern gleichzeitig ein Ausdrucksmittel für menschliche Begebenheiten und Leidenschaft sein.

Um diese Umsetzung, die Steigerung der Expressivität des Tanzes, zu erlangen, strebten sie eine Umwandlung des Tanzes in Tanzpantomime an, d. h., sie waren für ein besseres Zusammenspiel von Tanz und Pantomime, um im Tanz auch dramatische Konflikte besser darstellen zu können.

Sie sahen auch, dass die Musik nicht nur eine begleitende Position innehatte, sondern eine wichtige Rolle bei dieser Konzeption spielte, denn ohne die dramaturgischen und thematischen Einflüsse der Musik hätte der Tanz trotz der vermehrten Einbeziehung von pantomimischen Teilen den Zuseher nicht optimal berührt.<sup>107</sup>

Angiolini und Noverre gelten aufgrund ihrer einzigartigen Errungenschaften auf dem Gebiet des Tanzes zu den Begründern des *Ballet d'action*, auch Handlungsballett genannt. Auch frühere Choreographen, unter anderem Lully und Belgioioso, versuchten das Ausdruckspotential des Tanzes zu heben.

---

<sup>106</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 140

<sup>107</sup> vgl. Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres, Braunschweig, S. 140

Der Unterschied zwischen dem *Ballet de cour* und dem *Ballet d'action* ist die innovative Entwicklung, die darin bestand, durch das Zusammenspiel von Musik, Tanz und Pantomime, ohne Beifügung von gesungenen oder gesprochenen Worten, die dramatische Situation darzustellen.<sup>108</sup>

Die Auswahl der Themen hat sich auch weiterentwickelt. Lag die Wahl der bevorzugten Sujets vor der Französischen Revolution eher auf der klassischen und heroischen Mythologie, so handelten die Geschichten jetzt von „gewöhnlichen“ Menschen. Diese Themenverschiebung lässt sich durch die Tatsache erklären, dass die abnehmende Macht der Aristokratie nicht mehr ihrer allegorischen und mythologischen Selbstdarstellung bedurfte und dass der Anteil an adeligen Zusehern stetig abnahm.<sup>109</sup>

Im 19. Jahrhundert (1830–1870) zeichnete sich im romantischen Ballett eine zunehmende Betonung der Einheit von Handlung, Musik und Choreographie ab. Tanz und Pantomime gelangten zu einer perfekten Harmonie und verstärkten so die dramatische Ausdruckskraft des Tanzes.<sup>110</sup>

In der Periode der Romantik war eine der grundsätzlichen Erneuerungen im Tanz die starke Betonung jeglicher Auswärtsbewegung, was auf die typische Themenauswahl der damaligen Zeit zurückzuführen ist. In den romantischen Balletten handelte es sich hauptsächlich um übernatürliche, feenhaft, fast schwerelose Figuren. Um die Schwerelosigkeit dieser Geschöpfe zu betonen, wurden die tragenden, schleppenden Tänze durch Sprungtänze ersetzt. Eine weitere Möglichkeit, die Tänzerinnen in einen scheinbar schwebenden Zustand zu bringen, war die Einführung des Spitzentanzes, der im Ballett-Tanz zu den wesentlichsten Erneuerungen zählt.

Neben dem Ziel, eine Illusion der Schwerelosigkeit zu schaffen, wurde der Spitzentanz auch zum prägnantesten Unterscheidungsmerkmal von Bühnentanz und Gesellschaftstanz.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> vgl. Steeh J. (1982) *History of Ballet and Modern Dance*, Leicester, S. 9

<sup>109</sup> vgl. Steeh J. (1982) *History of Ballet and Modern Dance*, Leicester, S. 9

<sup>110</sup> vgl. Steeh J. (1982) *History of Ballet and Modern Dance*, Leicester, S. 11

<sup>111</sup> vgl. Calendoli G. (1986) *Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres*, Braunschweig, S. 140

Die dramatische Ausdruckskraft der Tänzer nahm in der romantischen Epoche noch weiter zu. Die Tänzer waren nicht mehr ausdruckslose Interpreten von aneinandergereihten akrobatischen Schrittfolgen, sondern sie erreichten die perfekte Harmonie technischer Höchstleistung und pantomimischer Fähigkeiten. Die Dramatik des Tanzes wurde gesteigert, indem sie die Handlungselemente der Stücke und die daraus resultierenden Emotionen überzeugend übermittelten und somit das Stück als Ganzes semantisch aufwerteten.

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts verlagerte sich der Ort des Ballettgeschehens von Europa nach Russland, wo sich die vorangegangenen Elemente mit dem russischen Tanzstil vermischten, was die Gründung der „russischen Schule“ zur Folge hatte. Die Arbeit des französischen Choreographen Marius Petipa (1818–1910) spielte diesbezüglich eine wesentliche Rolle, da er den klassischen Bühnentanz – formal auf den heutigen Stand – weiterentwickelte.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> vgl. Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, S. 12

## **6. Der Tanz als künstlerisches Medium**

Seit dem frühesten Steinzeitalter bis hin zur Gegenwart hat der Mensch Tänze geschaffen. Seit der Renaissance werden im Tanz Bewegungsvorschriften aufgestellt und mit minimaler Veränderung von Generation zu Generation weitergegeben und entwickelt.

Erst in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden Tänze mit fundierten Theorien unterlegt, die bis dato aus dem Instinkt und der natürlichen Begabung des „Erfinders“ heraus entstanden sind.

Tanz ist eine Kunstform, in der Verstand, Seele und Körper im Einklang sind und bei der vorwiegend der Körper als Ausdrucksmittel zur Verfügung steht. Bewegung ist ihr Wesen, ihr Kern und ihre Sprache.<sup>113</sup>

Der Tanz ist neben der Pantomime die einzige Kunstform, deren Stilmittel als Schwerpunkt die Bewegung hat. Mit den vielseitigen Mitteln des Bewegungsvokabulars werden Emotionen erzeugt, um durch den Körper und dessen Bewegung die Seele dem Zuschauer zu offenbaren.<sup>114</sup>

Das Medium Sprache hat den Vorteil, dass sie Fakten vermittelt und Beziehungen, Situationen und Befindlichkeiten leichter dem Publikum näherbringen kann, als die Tanzkunst. Während der Schauspieler in einem Theaterstück in kürzester Zeit ausdrücken kann, dass zum Beispiel die Frau seine Schwiegermutter ist, bedarf es im Tanz einige Sequenzen und Protagonisten, um diese Beziehung dem Publikum deutlich zu signalisieren. Hingegen kann ein Tänzer eine bestimmte Verhaltensweise oder einen Charakter in wenigen Bewegungen skizzieren, während ein Schriftsteller viele Worte benötigt, um das gleiche Ziel zu erreichen. Bei der Übertragung eines literarischen Themas in den Tanz sollte dieser beträchtliche Zeitfaktor des Erzählens unbedingt von dem jeweiligen Choreographen bedacht werden, wird diese zeitversetzte Erzählgenese nicht berücksichtigt, kann es unweigerlich zum Misserfolg des Stückes führen.

---

<sup>113</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 16

<sup>114</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 44

Tragische Themen sind ein beliebtes Motiv für den Tanz, jedoch wird erst durch die sorgfältige Skizzierung von Charakteren und Motiven dem Stück Leben eingeflößt, wodurch es belebt wird. Das alleinige Schwelgen in Trauer befremdet das Publikum eher, als es zu begeistern.

Der Tanz ist wie viele Kunstformen des Theaters eine Synthese. Das prozentuale Verhältnis der verschiedenen Elemente muss ausgeglichen sein, um ein Gesamtkunstwerk zu erzeugen. So sollte neben dem Tanz auch der Musik, der Programmerläuterung und den Ausstattungsfaktoren, wie Kostümen, Bühnenbild, Requisiten und Beleuchtung, die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet werden.

#### 6.1. Ausstattungsfaktoren als subjektive Wahrnehmungen

Verschiedene Techniken helfen dem Choreographen, die Struktur seiner Choreographie auf offenen und leeren Bühnen zu unterstreichen.

Der Choreograph sollte sich der Architektur der meisten Opern- und Theaterhäuser bewusst sein, die vor allem eine Guckkastenbühne beherbergen, die ihrem Namen entsprechend nur mit einer offenen Seite, an der die Kommunikation mit den Zuschauern stattfindet, arbeitet. Dementsprechend muss der Fokus der Bewegungen auf dieses „Fenster“ ausgerichtet werden, damit das Publikum optimal in die Geschehnisse integriert wird.<sup>115</sup>

Die Beleuchtung ist ein Hilfsmittel, um bestimmte Atmosphären zu erzeugen. Bei glücklichen und fröhlichen Anlässen durchflutet helles Licht die Bühne, während gedämpftes Licht oder Schatten meist traurige oder geheimnisvolle Ereignisse umrahmen. Außerdem kann die Beleuchtung sowohl geschichtliche Höhepunkte verstärken als auch Personen verschwinden lassen. Die Möglichkeiten, mit Lichteffekten Akzente zu setzen, sind in der heutigen computertechnischen Zeit ins Grenzenlose gewachsen.

Requisiten, Dekorationen, Bühnenbilder und Hintergrundmalereien können einen leeren Raum verwandeln und die Architektur der Bühne natürlich unterstreichen oder durch ungewöhnliche Platzierungen diverser Utensilien Akzente setzen.

---

<sup>115</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 116

## 6.2. Dynamik

Ein wesentlicher Bestandteil des Tanzes ist die Dynamik, sie verleiht ihm die Würze und den Reiz.<sup>116</sup>

Die Dynamik beschert dem Tanz eine Fülle an Variationen von Tempi und Spannungen, wie zum Beispiel: schnell und sanft ohne Spannung, langsam und sanft mit Kraft und langsam oder sanft ohne Spannung. Die letztgenannte Dynamik wirkt zum Beispiel träumerisch, träge oder sogar verzweifelt auf das Publikum.

Grundsätzlich wirkt schnelles Tempo in Kombination mit scharfer Dynamik stimulierend auf die Zuschauer, hingegen mäßiges oder langsames Tempo mit sanfter Dynamik beruhigend.

Ohne Dynamik und Spannung, die ein Tänzer während eines Stückes aufbauen kann, wäre es unmöglich, Emotionen auf der Bühne darzustellen. Außerdem bedarf es eines langen und mühsamen Lernprozesses, diese beiden unverzichtbaren Komponenten für den Tanz zu erlernen, um sie anwenden zu können.

Ein weiteres unumgängliches Element im Tanz ist der Rhythmus, er berührt die Zuschauer in ihrem Innersten. Doris Humphrey ist der Meinung, dass im Vergleich zu einem mitreißenden Rhythmus die Dynamik beim Publikum nur subtile Schattierungen hervorruft.<sup>117</sup>

## 6.3. Motivation und Gestik

Motivation ist der Ursprung jeder Bewegung und somit aller Tanzkompositionen, aus der sich die Gestik weiterentwickelt.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 136

<sup>117</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 146

<sup>118</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 160

Um die Emotionen einer pantomimischen Bewegung in eine tänzerische Choreographie umzumodeln, muss der natürliche Kern der Emotion erfasst und in einem langen Lernprozess umgewandelt werden.

Doris Humphrey ist der Ansicht, dass alle tief empfundenen Emotionen ihren Ausgangspunkt in der Mitte des Körpers haben, wo Herz und Magen unmissverständlich auf die jeweilige Situation reagieren können. Darauf folgende Reaktionen entwickeln sich fast simultan, indem man unter Umständen die Hände um den Körper klammert oder diese über den Kopf zusammenschlägt.<sup>119</sup>

Emotionen sind Reaktionen aus dem Bauch heraus, bei denen auch im klassischen Tanz die sonst so maßgeblich aufrechte Haltung der Darstellung von Gefühlen untergeordnet wird.

Diesen Bewegungsablauf kann der Zuschauer im dritten Akt von „Romeo und Julia“ sehr gut wiedererkennen: Nachdem Julia der Heirat mit Paris eingewilligt hat und ihre Eltern das Schlafgemach verlassen haben, folgt ein Solo Julias, in dem sie die Reaktionen auf den eingenommenen Schlaftrunk und dessen Folgen wiedergibt.

Viele Emotionen, die im Tanz dargestellt werden, sind für das Publikum aufgrund ihrer allgemeinen Verwendung in der Welt der physischen Reaktionen und Bewegungen verständlich.

Als Beispiel kann man die Reaktion bei einem Schreck heranziehen, denn währenddessen greift sich das Opfer mit den Händen an die Brust oder ans Herz, wo sich die Körperspannung gerade schlagartig erhöht hat. Um Weinen oder eine schmerzhaft Erfahrung zu verbergen, werden die Hände oft auf den Kopf oder die Augen gelegt.

Wie man sieht, bedient sich der Tanz der allgemeinen Körpersprache, um mit dem Publikum eine Kommunikationsebene aufzubauen.

---

<sup>119</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 161

### 6.3.1. Gesten

Seit Anbeginn der Menschheit haben sich Gesten durch ihren alltäglichen Gebrauch etabliert und wurden zu Bewegungsmustern, die eine Art Kommunikationsmöglichkeit erschaffen, die allgemein verständlich ist.

Doris Humphrey unterteilt die verschiedenen Formen der Gestik in vier Kategorien:

- Soziale Gestik
- Funktionale Gestik
- Rituelle Gestik
- Emotionale Gestik<sup>120</sup>

#### 6.3.1.a Soziale Gestik

In verschiedensten Alltagssituationen, wie zum Beispiel bei einer Veranstaltung, einer Party, einem Empfang, gebraucht der Mensch soziale Gesten, wie das Händeschütteln, die Umarmung, die Verbeugung oder das Grüßen.

Auf die Geste der Verbeugung werde ich detaillierter eingehen, da sie neben einer interessanten Entwicklungsgeschichte für den Tanz von essentieller Bedeutung ist.

In der heutigen Zeit ist die Verbeugung aus dem Alltagsleben fast bis zur Unkenntlichkeit verschwunden. Ursprünglich war der Sinn der Verbeugung jener, dass sich der gefangen genommene Feind, mit dem Gesicht nach unten und den flach ausgestreckten Händen, vor dem Thron des Siegers zu Boden wirft. Mit dieser Haltung wurden Demut, Respekt und schutzlose Auslieferung des Gefangenen verstärkt signalisiert.

Einige Zeit später musste sich der Verlierer nicht mehr gänzlich vor dem Sieger hinwerfen, sondern bloß noch auf die Knie gehen. Trotzdem war der Körper noch stark nach vorne gebeugt, um die Schutzlosigkeit des Gefangenen weiterhin zu

---

<sup>120</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 164

demonstrieren. In der Zeit des Mittelalters bestand die Verbeugung aus dem Ziehen des Hutes mit einer Verneigung im Ausfallschritt und dem nachher rückwärtigen Entfernen. Weiters gab es die Demutshaltung des Kniens, jedoch nur noch auf einem Knie.

Diese Haltung kann der Zuschauer in dem Ballett „Romeo und Julia“ sehr gut im ersten Akt in der Marktplatzszene von Verona beobachten: Nach einem heftigen Streit der beiden rivalisierenden Familien erscheint der Herzog von Verona, aus Demut und Scham knien beide Parteien vor ihm nieder.

Die Verbeugung ist eine essentielle Geste im Tanz, sie wird sowohl im Stück als auch nach der Vorstellung, als Dank und Respekt dem Publikum gegenüber, ausgeführt. Sie ist in ihrer Form und heutigen Ausführungsbewegung so eindeutig, dass schon bei der kleinsten Andeutung einer Verneigung der Zuschauer die Bedeutung der Bewegung assoziieren kann.<sup>121</sup>

#### 6.3.1.b Funktionale Gestik

Funktionale Gesten sind Bewegungen, die einem praktischen Zweck als Hintergrundmotiv dienen. Diese Gesten kann man in den Tanz miteinfließen lassen, wie zum Beispiel: ein Baby schaukeln, die Haare kämmen, den Fußboden schrubben, schlafen, nähen oder laufen. Sie sind in der Choreographie des Tanzes „nützliche Wörter“, um den Handlungsverlauf zu stilisieren.

#### 6.3.1.c Rituelle Gestik

Obwohl es so scheint, dass die Rituale aus der heutigen Zeit so gut wie verschwunden sind, hat doch eine Reihe davon bis zum heutigen Tag überlebt.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 166

<sup>122</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 168

Es gibt weiterhin sowohl rituelle Anlässe sozialer Art, wie zum Beispiel: ein Gerichtsverfahren, eine Krönung, feierliche Nominierungen, als auch festgelegte Bewegungsabläufe in verschiedenen Religionen, wie zum Beispiel: der entblößte Kopf des Mannes in der römisch-katholischen Kirche.

Wie auch bei den beiden vorherigen Kategorien der Gestik sind die Implikationen der rituellen Bewegungsabläufe für den Menschen im Allgemeinen verständlich.

#### 6.3.1.d Emotionale Gestik

Die Sparte der emotionalen Gestikulation ist für den Tanz die umfangreichste und wichtigste Kategorie. Da Gefühle auf unterschiedlichste Weise kommuniziert werden können, unterliegen sie aufgrund dieser Tatsache keinen festen Darstellungsformen.

Emotionen, wie zum Beispiel: Liebe, Furcht oder Hoffnung, besitzen keine feste Form der Interpretation.<sup>123</sup>

Laut Doris Humphrey entwickelten sich schon in früheren Zeiten Interpretationsregeln der traditionellen Pantomime für die Gattung Oper und Drama, die in altmodischen Theater- und Opernstücken noch immer ihre Verwendung finden, im Tanz jedoch nur als stilistische Ansatzweise angewendet werden.<sup>124</sup>

Es gibt Gemütszustände wie zum Beispiel den Kummer, der ein festes Grundmuster der Darstellung hat. Legt ein Tänzer seine Hände beim Weinen auf das Gesicht oder krümmt er sich auf der Bühne, so suggerieren diese Bewegungsabläufe immer eine Art von Verzweiflung und Leid.

Dies kann man sehr gut im zweiten Akt von „Romeo und Julia“ beobachten, wo Julias Mutter den Tod Tybalts betrauert und sich auf der Bühne auf den Boden wirft, um dort mit den Händen vor den Augen ihre Verzweiflung und Wut zum Ausdruck zu bringen.

---

<sup>123</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 170

<sup>124</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 170



Nr. 1: Copyright: Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“

Das Ziel im Tanz ist, wie Doris Humphrey meint, nie die vollkommen realistische Darstellung von Gemütszuständen, sondern die Orientierung und Anlehnung an natürliche Verhaltensmuster.<sup>125</sup>

Diese kann man weitaus besser bei Kindern beobachten, denn sie reagieren im Gegensatz zu Erwachsenen noch unvoreingenommen. Empfindet ein Kind Freude, so äußert sich dies oft in Luftsprüngen oder Herumwirbeln.

In „Romeo und Julia“ kann man diese kindliche Freude im ersten Akt beobachten, in dem Julia von ihrer Mutter ein Kleid für den bevorstehenden Ball bekommt und sie ausgelassen und verzückt tanzt.

Ein Schreck hingegen versetzt den Körper in eine Art Starre, die Augen und der Mund werden dabei weit aufgerissen.

Bei dunklen Absichten oder drohender Gefahr geht man geduckt auf Zehenspitzen umher.

---

<sup>125</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 171

Für jede eben aufgezählte Emotion und die dazugehörige Begleitbewegung gibt es eine Vielzahl an Umsetzungsmöglichkeiten im Ballett, da die Pantomime im Tanz auf die Reaktionen der diversen Emotionen eingeht. Natürlich müssen diese Bewegungsabläufe vom Choreographen oder Tänzer in tänzerische Bewegungen umgewandelt und in die Choreographie passend integriert werden.

Als Anschauungsbeispiel für die Metamorphose einer natürlichen Geste in die „Gebärdensprache“ des Tanzes führe ich die soziale Geste des Händeschüttelns an.

Ist das Schütteln der Hand im natürlichen Verhalten von kurzer Dauer, so wird die Geste beim Tanz als nahe liegende Methode mehrmals wiederholt und im Tempo verlangsamt.

In „Romeo und Julia“ schütteln sich Romeo und Tybalt als vorübergehende Friedensbekundung die Hände, was groß auf der Bühne demonstriert wird.

Die zwei entscheidenden Bestandteile des Umwandlungsprozesses von Mimik und natürlicher Gestik in tänzerische Bewegungen sind Verlängerung und Verfremdung, wobei mit Verfremdung die Verformung ins Übernatürliche gemeint ist.<sup>126</sup>

#### 6.4. Musikalische Untermalung

Tanz ist eine Bühnenkunst, die nonverbal an das Publikum herangetragen wird, deshalb ist der Tanz keine vollkommen unabhängige Kunst. Eine wesentliche Komponente ist die Musik, die hinsichtlich der stummen Kommunikation die einzige Ausdrucksweise des Tanzes für das Gehör ist.

Jedoch nicht jede Musik eignet sich für den Tanz. Nach der Ansicht von Doris Humphrey beschränkt sich die Auswahl auf die Gebiete der melodischen, der rhythmischen und dramatischen Musik.<sup>127</sup> Meiner Meinung nach hat sich in der heutigen Zeit der Blickpunkt bezüglich der Musik im Tanz durchaus erweitert und

---

<sup>126</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 177

<sup>127</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 191

weiterentwickelt, die auferlegten und unbegründeten Richtlinien werden immer häufiger unberücksichtigt gelassen und durch neue Kombinationen von verschiedenen Kunstgattungen wiederbelebt.

„Die melodischen, rhythmischen und dramatischen Aspekte von Musik sind es, die am engsten mit Körper und Persönlichkeit des Menschen verknüpft sind: die Melodie durch den Ursprung in Atem und Stimme, der metrische Rhythmus durch den Puls und die rhythmische Gewichtsverlagerung der Füße beim Gehen, das Dramatische durch die Palette der Emotionen, die stets von einer körperlichen Reaktion begleitet sind.“<sup>128</sup>

Die Auswahl der Musik darf jedenfalls nicht unüberlegt geschehen, denn sie dient als erweitertes Ausdrucksmittel dem Tanz, um diesen zu unterstützen und zu begleiten. Bei der falschen Wahl kann dies zur Zerstörung der Choreographie und des Stückes mutieren.

#### 6.5. Erzählgenese

Wie schon im Kapitel 5, die Anfänge des Tanzes, erwähnt, gibt es mehrere Arten von Balletten, eine davon ist die des Handlungsballettes auch *Ballet d'action* genannt. Diese Art des Balletts bedient sich der Erzählform, in der im weitesten Sinne dieselben Gesetze gelten wie im Drama: Prämisse oder gegebene Situation – Entwicklung – Auflösung.<sup>129</sup>

Gleich dem Drama bezieht der dramatische Tanz seinen Reiz aus der Spannung. Laut Doris Humphrey gibt es verschiedenste Hilfsmittel, um die Spannung zu erzeugen oder aufrechtzuerhalten, wie zum Beispiel den Einsatz von Requisiten.<sup>130</sup> Platziert man auf der Bühne ein Podest oder einen Türrahmen, wird sofort die Neugier der Zuschauer geweckt. Der Zuseher stellt sich die Fragen:

---

<sup>128</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 192

<sup>129</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 223

<sup>130</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 224

- Wozu sind diese Dinge gedacht?
- Wird jemand auf dem Podest tanzen?
- Kommt jemand durch diese Tür, und wenn ja, wer?

Somit wird Aktion antizipiert und Spannung aufgebaut. Nicht nur Gegenstände, sondern auch Personen, die im Raum „platziert“ werden und sich vielleicht zum restlichen Geschehen nicht bewegen, können Spannung und Neugier hervorrufen. Das Erwartete als auch das Unerwartete können die Aufmerksamkeit beim Publikum steigern.

„Der rein ‚tänzerische‘ Tanz ist ungleich schwieriger, weil praktisch alles – Sequenz, Bewegung, Anfang und Ende, Gesamtform – erst geschaffen werden muss.“<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 226

## 7. Die Technik im klassischen Ballett

Der Beruf eines Tänzers setzt unzählige Anforderungen voraus, um Erfolg zu erlangen. Ausdauer, Konzentration, Hartnäckigkeit, Disziplin und die Annahme von Instruktionen und Kritik sind untrennbar mit der Ausbildung zum Tänzer verbunden, welcher wiederum eine annähernde Auswahl an expliziten Anforderungen vorausgeht, wie Körperlinie, Musikalität, Vitalität, Bühnenpersönlichkeit und herausragendes Raumgefühl.

Bei der Eröffnung eines neuen Ballettinstitutes in Deutschland sagte Aurel von Milloss in seiner Ansprache:

„Der Tänzer gibt außer seiner ganzen Seele und seinem ganzen Geist nicht nur einen Teil seines Körpers, sondern seinen ganzen Körper hin, und um diesen einerseits exaltieren und andererseits befähigen zu können, muss er ihn, wie überhaupt alles, was ihn in Zeit und Raum umgibt, überwinden. Nur mit Benutzung des drastischen Wortes ‚Schweiß‘ lässt sich eine Idee davon geben, was Tanzen heißt ...“<sup>132</sup>

Die Balletttechnik verlangt den Beginn des professionellen Trainings im Alter von zehn Jahren. In dieser Zeit ist der Aufbau von Muskeln, Bändern und Gelenken noch möglich und diesbezüglich können kleine (auf das Ballett bezogene) Fehlstellungen des Körpers, wie zum Beispiel die Auswärtsdrehung des Hüftgelenks, noch korrigiert werden.

Um eine ausdrucksvolle Bewegungssprache in der tanztechnischen Entwicklung der Auszubildenden zu erreichen, muss am Beginn der Schulung das Hauptaugenmerk auf die Grundhaltung des Körpers, der Arme, Beine und des Kopfes gerichtet sein.

---

<sup>132</sup> vgl. Zacharias G. (1962) Ballett, Gestalt und Wesen, Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit, Schauberg, Köln, Verlag M. DuMont, S. 32

Die Grundlage der Balletttechnik liegt in der Auswärtsdrehung der Beine, die in jedem Theatertanz eine anatomische Notwendigkeit hervorruft. Ohne diese ist der Umfang der Beinbewegung in Weite und Höhe wesentlich beeinträchtigt.<sup>133</sup>

Aufgrund der Auswärtsdrehung ist es dem Tänzer möglich, das Knie in einem größeren Maße nach außen zu drehen, als dies bei „normalen“ Menschen der Fall ist. Durch die Auswärtsdrehung von Fuß und Knie werden der Oberschenkel und somit auch das Hüftgelenk ausgedreht. Das Resultat ist die Freiheit der Beinbewegungen zur Seite, nach hinten und nach vorne, die es dem Tänzer möglich machen, sein Arbeitsfeld zu erweitern.

Alle Bewegungen im klassischen Tanz nehmen ihren Ausgang oder ihr Ende in den fünf elementaren Grundpositionen der Beine. Die Positionen unterscheiden sich sowohl durch die Art und Weise des Kreuzens der Beine als auch durch die Größe des Abstandes der Beine zueinander, entsprechend ähnliche Positionen sind für die Arme vorgeschrieben.<sup>134</sup>

Die Arme und deren Führung durch und in die jeweiligen Positionen dienen nicht allein ästhetischen Zwecken, sondern sie geben der Drehung Energie, lassen einen Sprung schwerelos erscheinen, sie verstärken eine Pose oder einen Schritt und verleihen diesen dadurch Genauigkeit und Zielstrebigkeit. Im Adagio (ital. bequem, gemächlich; dieser Ausdruck gilt als Tempovorschrift jeder tänzerischen Bewegungsabfolge in einem langsamen Zeitmaß) hingegen wirken die Arme geschmeidig und fließend, beinahe endlos. All diese Bewegungen und Posen der Arme sind ein wesentliches Mittel der Ausdrucksfähigkeit und helfen den Tänzern, die Bewegung mit einer Geschichte zu beleben.

Die tänzerische Ausbildung sollte die Koordination von Arm- und Beinbewegungen im Einklang lehren, wird die Aufmerksamkeit nur auf einen Bewegungsablauf gerichtet, fehlen die entscheidenden ästhetischen Wesenszüge des klassischen Tanzes und die vollkommene Harmonie der Bewegungen ist in ihrer Wirkung und Darstellung beeinträchtigt. Die Haltung des Kopfes und der Blick der Augen geben

---

<sup>133</sup> vgl. Waganowa A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel Verlag, S. 41

<sup>134</sup> vgl. Hoffmann Ch. (1995) Klassischer Tanz: Methodik und Kombinationen für den Ballettunterricht, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 21

einer Bewegung den formvollendenden Zauber und die Schönheit in der gesamten Linie.<sup>135</sup>

Das Balletttraining eines Tänzers endet nicht mit dem Abschluss des jahrelangen Ausbildungsprogramms einer professionellen Ballettschule, denn während seiner gesamten Berufslaufbahn muss ein Tänzer die Disziplin für das tägliche Training aufbringen, um Kondition und Form der gelernten Bewegungen zu verinnerlichen. Das Training verändert sich im Laufe einer Tänzerkarriere lediglich im Schwierigkeitsgrad und hinsichtlich des raschen Kombinationswechsels der aneinandergereihten klassischen Basisbewegungen. Der Aufbau des Unterrichtes und das Training in einer Ballettkompanie folgen immer demselben Schema.

Die Übungen beginnen mit einem wesentlichen Bestandteil fast aller Bewegungen im klassischen Tanz: dem Plie. Bei dieser Bewegung werden entweder eines oder beide Knie gebeugt, wobei die Knie zur jeweiligen Fußspitze zeigen.

Das Plie sichert einen eleganten und federnden Ausdruck und verhindert bei Sprüngen ein zu hartes Aufprallen auf dem Boden. Diese Übung wird in der Reihenfolge der fünf Grundpositionen der Beine ausgeführt.

Auf Plie folgen Battements tendus. Der Zweck dieser Bewegung ist es, von Anbeginn der tänzerischen Ausbildung eine zuverlässige Auswärtsdrehung der Beine zu erzielen, so dass bei Sprüngen und Drehungen von selbst eine korrekte fünfte Position eingenommen wird. Außerdem werden Elastizität und Kraft der Beine als auch die Standfestigkeit und gerade Haltung des Körpers durch diese Übung trainiert und fixiert.

Als Nächstes folgen Ronds de jambe par terre, Battements fondus, Battements frappes, Ronds de jambe en l'air, petits Battements, Developpes und grand Battements jetes, die zuerst an der Barre (frz. Bezeichnung für die im Ballettsaal angebrachte Stange, an die sich der Tänzer zur Stabilisierung seines Gleichgewichts festhalten kann<sup>136</sup>) und nach Vollendung in der Mitte des Ballettsaals durchgeführt werden.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> vgl. Waganowa A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel Verlag, S. 64

<sup>136</sup> vgl. Koegler, H., Günther, H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, S. 47

<sup>137</sup> vgl. Waganowa, A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel-Verlag, S. 28

Alle diese Schritte und Bewegungen können je nach Stand der Ausbildung verkompliziert und kombiniert werden.<sup>138</sup>

Den Weg dieses Berufes einzuschlagen bedeutet aufgrund des harten körperlichen Trainings, über Jahre hinweg einer strengen und hoch spezialisierten Ausbildung zu folgen. Lediglich ein prozentual kleiner Teil der Tänzer, die den höchsten Anforderungen gerecht werden, erlangt den künstlerischen Erfolg mit der Beherrschung ihres Körpers.

„Tanz ist mehr als eine Beschäftigung oder ein Beruf, es ist eine Berufung.“<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> vgl. Waganowa, A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel-Verlag, S. 28

<sup>139</sup> vgl. Waganowa A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel-Verlag, S. 30

## 8. Die subjektive Wahrnehmung in der Kunstgattung „Tanz“

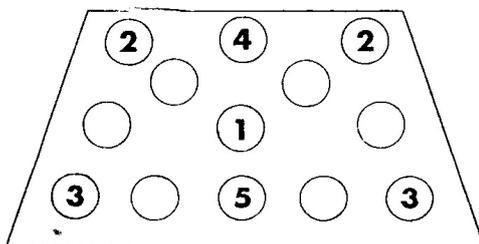
### 8.1. Natürliche Gegebenheiten des Bühnenraumes

In diesem Kapitel möchte ich näher auf die natürlichen Gegebenheiten des Bühnenraumes und dessen Wirkung auf den Zuschauer im Tanz eingehen. Im Theater existiert eine Architektur, die aus dem Bühnen- und Zuschauerraum sowie der imaginären Grenze zwischen diesen beiden besteht. In diesem Umfeld entwickelt sich ein Zusammenspiel der Sinneserzeugung zwischen Akteuren und Zuschauern. Dieses Ganze beruht auf einem Verhältnis der Gegenseitigkeit, indem der Akteur Gefühle und Situationen wiedergibt und der Zuschauer sich für diese Emotionen öffnet und sie aufnimmt.<sup>140</sup>

Natürlich können die bühnenwirksamen Platzierungen im Tanz nicht direkt von der Oper oder dem Schauspiel genutzt werden, da in keiner anderen Kunstgattung der Raum so offen ist wie im Tanz.

Tanz ist eine visuelle Kunst und deshalb nicht aus jedem Blickwinkel gleich fesselnd für das Publikum. Die unterschiedlich wirkungsstarken und -schwachen Positionen und Flächen müssen sowohl vom Choreographen als auch Tänzer berücksichtigt werden.

Grundsätzlich gilt in der Kunstgattung Tanz die Einteilung der Bühne in sieben wirkungsstarke und sechs wirkungsschwache Felder.<sup>141</sup>



Nr. 2: Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 114

<sup>140</sup> vgl. Zeitschrift „Ballettanz: Europe's leading dance magazine“ (2002) Berlin, Friedrich-Berlin-Verlag, Juli/2002, S. 70

<sup>141</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 113

In Bezug auf die Bühnenwirksamkeit der Bewegungsrichtungen ist zu sagen, dass die Richtung „geradeaus nach vorn“ für das Publikum die mächtigste Ausstrahlung hat, weil der Körper als Gesamterscheinung so die meiste Wirkung erzielt und die Dynamik der Tänzer sich direkt auf den Zuschauer überträgt. Danach folgen in der Bühnenwirksamkeit die Diagonal- und die Seitenrichtungen und zuletzt die Kreisformation.

Selbige kann aber den Effekt der Bühnenpräsenz erhöhen, wenn sie durch eine schnelle Vorwärtsbewegung der Tänzer kombiniert wird. Die Bewegung einer Drehung eines einzelnen Tänzers oder ein Kreisweg einer Gruppe kann für das Auge sehr reizvoll sein, jedoch wird durch die schnelle Veränderung der Winkel eines Körpers bei einer Drehung die Linienführung für den Betrachter fast ganz ausgelöscht. Ab diesem Zeitpunkt bleiben dem Rezipienten nur noch die physischen Glanzleistungen der Tänzer als stimulierendes Element übrig.<sup>142</sup>

Der Kreis selbst vermittelt ein Gefühl der Kontinuität und trägt den Zuschauer mit sich, mit dem Gefühl, dass das Leben endlos wäre.

Die effektivste Möglichkeit, eine Person in die Handlung oder in das Stück einzuführen, ist, die Gestalt mit möglichst einfachen und sparsamen Gebärden frontal zum Publikum auftreten zu lassen. Die eben angeführte Erscheinungsszene gibt den Zuschauern die Möglichkeit die Person gleich zu erfassen und deren innere Stimmung leichter wahrzunehmen.

Im Vergleich dazu sind die mittleren Gassen einer Theaterbühne denkbar ungeeignet für die Inszenierung eines großen Auftrittes – aufgrund der schwachen Positionierung der Eingänge kann die Erscheinungsszene nur mit einer dramatischen und einfallsreichen Bewegung aufgewertet werden.

Bewegungen direkt an der Bühnenrampe wirken immer persönlich, deshalb eignet sich dieser Platz dazu, intime Stimmungen und Gefühle sowie im Tanz die Geschichte zum Ausdruck zu bringen, je weiter sich die Tänzer hingegen von der Rampe entfernen und in den Bühnenhintergrund zurücktreten, desto größer wird der Verlust der Ausdruckswirkung der pantomimischen Bewegungen.

---

<sup>142</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 112

Anders jedoch bei Variationen aus klassischen Balletten, bei denen die Solisten ihr technisches Können und ihre Bravouren zur Schau stellen, die in den meisten Fällen im hinteren, für das Auge des Betrachters in diesem Sinne dominanten Teil der Bühne ihren Anfang haben. Diese Platzierung kann als ein typisches Charakteristikum dieser Kunstgattung gewertet werden, da die Bewegung von hinten nach vorne immer die komplette Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. An der Bühnenrampe angekommen, erfolgt wiederum eine möglichst rasche Neupositionierung im hinteren Bühnenabschnitt, um wieder die bestmögliche Projektion für den Rezipienten zu gewährleisten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Projektion ist die Verbeugung. Sie ist das Abschlussstatement jedes Tänzers, bei der er sich beim Publikum für die Ovationen bedankt. Obwohl eine Verbeugung spontan und nicht einstudiert wirken soll, ist sie sorgfältig geplant und ein Teil jeder Choreographie.

Die Verbeugung erfolgt direkt unmittelbar nach der vollendeten Variation, direkt an der Bühnenrampe, gefolgt von einer zweiten nach einigen Schritten zurück. Bei lang anhaltendem Applaus wiederholt sich Selbiges mehrfach und kann nach Beendigung des Stückes auch vor dem Vorhang praktiziert werden.

Weiters sollte die Verbeugung dem vorangegangenen Stück angepasst werden, das heißt, folgt diese einem tragischen, ernsten und traurigen Tanz/Stück, dann sollte die Verbeugung den Rhythmus und Stil dieser Stimmung aufrechterhalten, folgt diese aber einer komödiantischen und lustigen Einlage, kann sie schnell und fast keck ausgeführt werden.<sup>143</sup>

## 8.2. Pantomimische Bewegung als Erzählgenese

Im Laufe der Zeit entwickelte die Kunstgattung Tanz ihr eigenes mimisches und gestisches Repertoire, mit dem die Tänzer nonverbal miteinander und mit dem Publikum kommunizieren.

---

<sup>143</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 124

Speziell für die Bedürfnisse des Tanzes hat sich eine Sonderart von Pantomime entwickelt, deren festgelegten mimischen Gesten in Übereinstimmung mit der Musik zur Übermittlung eines konkreten Handlungsgeschehens oder eines Emotionsausdrucks dienen.<sup>144</sup>

Natürlich gibt es aufgrund verschiedenster Kulturen und Sitten auch in der nonverbalen Kommunikation unterschiedliche Bedeutungen für Mimik und Gestik.

„Menschen verschiedener Kulturen unterscheiden sich voneinander, wie sie die Welt wahrnehmen. Wahrnehmung ist also als ein kulturspezifisches Strukturmerkmal zu verstehen. Und das heißt: Aus verschiedenen kulturbedingten Wahrnehmungsunterschieden können bei interkulturellen Begegnungen Kommunikationsprobleme resultieren.“<sup>145</sup>

Nicht nur das gesprochene Wort einer Sprache signalisiert eine Kultur, sondern auch die Körpersprache spielt eine wesentliche Rolle beim Gelingen der Kommunikation. Im Gegensatz zu Gesten sind mimische Bewegungen kulturabhängig und über Kulturgrenzen hinweg oft identisch. Trotzdem möchte ich klarstellen, dass die Pantomime im klassischen Ballett der europäischen Kultur entsprungen ist und somit deren Bedeutungsvokabular für die Mimik und Gestik gilt.

Auf die essentiellen pantomimischen Bewegungen im Ballett werde ich mit Hilfe von Fotos auf den nächsten Seiten näher eingehen, um einen Eindruck der Vielfalt und Einzigartigkeit der im Auge des Betrachters noch so minimalen Bewegung als Geschichtsträger zu erlangen.

Bei der pantomimischen Bewegung „Nein“ gleiten die gekreuzten Hände auseinander, um sich erneut zu kreuzen, bevor die Arme sich zügig öffnen, als wollten sie alle Einwände beseitigen. Diese Geste kann, abhängig von der jeweiligen Situation, kraftvoll und schnell oder verhalten und langsam ausgeführt werden.

---

<sup>144</sup> vgl. Koegler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, Reclam Verlag, S. 44

<sup>145</sup> vgl. Maletzke G. (1996) Interkulturelle Kommunikation, Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen, Opladen, Westdeutscher Verlag, S. 48



Nr. 3: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Nein“

„Schlafen“ signalisiert der Tänzer, indem er mit seinen Armen ein Bett oder ein Kissen unterhalb des geneigten Kopfes bildet. Es scheint, als würde sich der Tänzer auf dem Kissen ausruhen.



Nr. 4: Newman B., Tomblin G. (1998) Das illustrierte Buch der Ballettgeschichten, Wien, Ueberreuter Verlag, S. 13

Bei der mimischen Geste, die dem Publikum „Sehen“ kommuniziert, werden von einer Position unterhalb der Augen die Zeigefinger im stetig gleich bleibenden, eher langsamen Tempo immer weiter vom Gesicht entfernt.



Nr. 5: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Sehen“

„Sterben“: Bei dieser pantomimischen Bewegung fahren die Arme mit geballten Fäusten zur Seite und werden vor dem Körper wieder zusammengeführt. Während die Handgelenke einander kreuzen, fallen die Arme in einer fortlaufenden Bewegung nach unten. Diese kraftvolle und dynamische Geste scheint, im Gegensatz zu den leicht geschwungenen und grazilen Armpositionen, das Leben förmlich zu brechen.



Nr. 6: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Sterben“

„Zuhören“ und „Nachdenken“: Bei diesen Gesten mimt der Tänzer das Zuhören, indem er mit dem Mittelfinger leicht gegen die Ohren klopft, das Nachdenken hingegen, indem er mit dem Zeige- und Mittelfinger zweimal seine Schläfe berührt.



Nr. 7: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Zuhören“



Nr. 8: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Nachdenken“

Im Ballett „Romeo und Julia“ fordert im ersten Akt die höfische Gesellschaft Julia auf, einen Tanz darzubieten. Auch für diese gestische Aufforderung gibt es eine bestimmte Bewegung für „Tanzen“, die diese Bitte zum Ausdruck bringt. Mit über den Kopf erhobenen Armen, die das Gesicht umrahmen, aber nicht verdecken sollen, umkreisen die Hände einander in gleichmäßigen, fließenden Bewegungen aus lockeren Handgelenken heraus.



Nr. 9: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Tanzen“

Will der Tänzer auf der Bühne mit seiner Partnerin „Flirten“, so küsst er abwechselnd seine beiden Handrücken.



Nr. 10: Alexandru Tcacenco, Corps-de-Ballett-Tänzer des Wiener Staatsopern- und Volksooperballetts, „Flirten“

Um die Bedeutung der „Heirat/Hochzeit“ darzustellen, streckt der Tänzer seine Arme vor den Körper aus und weist mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Ansatz des linken Ringfingers.



Nr. 11: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksooperballetts, „Heirat/Hochzeit“

Bei der darstellenden Bewegung „Komm“ hebt der Tänzer beide Arme in die gleiche Richtung und krümmt sie elegant und einladend zu einem Bogen. Dann fahren die Arme nach unten und werden eng an den Körper herangeführt. Um die Intensität dieser Geste zum Ausdruck zu bringen und zu verschärfen, kann diese einmal, aber auch öfter nacheinander ausgeführt werden.



Nr. 12: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Komm“

Eine weitere erzählende Geste im Repertoire der Ballettpantomime ist „Jemandem seine Liebe schwören“. Bei dieser Bewegung greift sich der Tänzer mit der linken Hand auf das Herz, während er den rechten Arm dem Himmel entgegen streckt und mit dem Zeige- und Mittelfinger den Schwur besiegelt.



Nr. 13: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Jemandem seine Liebe schwören“

Neben expliziten Aussagen werden auch allgemeine Gemütszustände anhand von pantomimischen Bewegungen dargestellt. Zum Beispiel verschließt sich bei „Angst“ oder „Traurigkeit“ die Haltung des Tänzers vollkommen und die Arme und Beine werden nach innen gedreht und gekreuzt. Hingegen ist bei den Gesten „Freude“ und „Zutrauen“ die Haltung und Armposition des Tänzers offen.

„Übermut“ wird mit kleinen, schnellen Schrittkombinationen über die gesamte Bühne dargestellt. Um den Zustand noch stärker und intensiver zur Geltung zu bringen, dreht der Tänzer seine Handflächen schelmisch nach oben, während ein Bein mit der Zehe gerade noch den Boden berührt.

Im ersten Akt von „Romeo und Julia“ zeigt Mercutio beim Hoffest seinen Übermut und seine Gerissenheit. In dieser Szene kann man die eben beschriebenen Arm- und Beinbewegungen gut beobachten.

## 9. Das Württembergische Staatstheater in der Zeit der Aufführung von „Romeo und Julia“ von John Cranko

### 9.1. Zur Person John Cranko

John Cranko wurde am 15. August 1927 in Rustenburg, Südafrika geboren. Sein Vater war von Beruf Rechtsanwalt und auch seine Mutter arbeitete nicht in der Kunstbranche. Jedoch waren beide Elternteile sehr ballettinteressiert und führten so den jungen Cranko schon früh in die Ballettgeschichte ein.

Aufgrund seiner Begeisterung für das Ballett erlaubte ihm sein Vater, die Ballettschule an der Universität in Johannesburg zu besuchen, wo er schon 1942 seine ersten Werke für den Cape Town Ballet Club „The Soldier’s Tale“ (übersetzt: „Die Geschichte vom Soldaten“) zu Strawinskys Suite und „Tritsch Tratsch“ zu Musikstücken von Johann Strauß, Claude Debussy und Eduard Grieg choreographierte.

In Johannesburg sah Cranko für sich keine Zukunft als Tänzer, und so kam es 1946 zum Umzug nach London, wo er Unterricht beim Sadler’s Wells Ballet nahm. Obwohl er sich selbst nie als herausragenden Tänzer sah, wurde er schon einen Monat nach seiner Ankunft in England Mitglied des Sadler’s Wells Ballet in London.

In seiner Jugendzeit haben ihn vor allem Peggy van Praagh, Vera Volkova und Ninette de Valois stark beeinflusst und geprägt.

Nach zwei Jahren am Sadler’s Wells Ballet als Tänzer bekam John Cranko seine erste Chance, sich als Choreograph zu beweisen. Seine erste Aufgabe war die Inszenierung der Engel in Humperdincks „Hänsel und Gretel“.<sup>146</sup>

Die Wiederaufnahme seines Stücks „Tritsch Tratsch“ aus Johannesburg bescherte Cranko im Jahr 1947 im Sadler’s Wells Ballet als Choreograph erste internationale Beachtung.

---

<sup>146</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 52

In den folgenden Jahren wechselte er aufgrund mangelnder Aufträge als Choreograph für einige Zeit das Ressort und inszenierte für Opern, Filme und Revuen, jedoch galt seine Leidenschaft immer dem Ballett.

Er arbeitete dabei mit Choreographen wie Leonide Massine, Frederick Ashton und Robert Helpmann zusammen, deren jeweilig unterschiedliche Arbeitsweise Cranko prägte und die alle auf unterschiedliche Weise Vorbilder für seine kommenden Arbeiten darstellten.

Es folgten weitere Arbeiten als Tänzer und Choreograph, bis John Cranko im Herbst 1950 im Alter von 23 Jahren beschloss, seine Karriere als Tänzer aufzugeben und die ihm angebotene Stelle als Hauschoreograph am Sadler's Wells Ballet anzunehmen. Bis 1961 schuf er weitere Werke für das Sadler's Wells Ballet sowie für das Ballett in Paris und New York.

In dieser Zeit entstanden Ballettkomödien, poetische und romantische Stücke und erste abendfüllende Handlungsballette wie „Romeo und Julia“, das Cranko im Jahr 1958 für das Ballett der Mailänder Scala inszenierte. Über das erzählende Ballett sagte Cranko:

„In einem kurzen Ballett kann man nur rasch einen Charakter oder eine Situation darstellen, in einem abendfüllenden Ballett weiß man im dritten Akt mehr als im ersten. Man kann mehr erzählen. Außerdem ist es eine Form, die in unserer Zeit vernachlässigt wurde. Ich bin, soviel ich weiß, fast der Einzige, der sich mit dieser Form noch beschäftigt. [...] Das ist eigentlich eine Herausforderung, eine Erzählung in reine Bewegung umsetzen zu können. In den alten Balletten gibt es das. In den Petipa-Balletten findet sich erst die Nummer und dann ein Pas d'action: Jetzt wird weitererzählt. Für mich vertritt gerade der Pas d'action das Rezitativ in der Oper. [...] Übrigens ist es jetzt Mode, die Pantomime im alten Stil wegzulassen. Doch ich habe auf der Ballett-Schule die Pantomimen-Gestik noch gelernt. Schade, dass das ausstirbt.“<sup>147</sup>

Im Folgenden wird Crankos Umsetzung einer „Erzählung in reine Bewegung“ und seine Pantomimen-Gestik am Beispiel von „Romeo und Julia“ behandelt werden.

---

<sup>147</sup> Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 35

Noch im Jahr 1957 choreographierte Cranko „Der Pagodenprinz“ für das Royal Ballet.

1960/61 kam Cranko zum ersten Mal zum Württembergischen Staatstheater nach Stuttgart. Der damalige Ballettdirektor, Nicholas Beriozoff, fühlte sich überarbeitet und plädierte dafür, einen Gastchoreographen für die nächste Inszenierung zu engagieren. Er schlug verschiedene Namen von Jungchoreographen vor, unter anderem John Cranko und Kenneth Mac Millan vom Royal Ballet aus London.

Erich Schäfer, dem Direktor der Württembergischen Staatstheater, war Cranko aufgrund seiner Choreographie „Cranko“ bekannt und er engagierte ihn daraufhin für ein Gastspiel in Stuttgart.

Die Gastinszenierung seines „Pagodenprinzen“ von Benjamin Britten 1960 in Stuttgart führte 1961 zu seiner Ernennung zum Stuttgarter Ballettdirektor.<sup>148</sup>

Dank seiner außerordentlich zielstrebigen Ensemble- und Repertoirepolitik baute Cranko das Ballett des Württembergischen Staatstheaters zu einer führenden Kompanie in der internationalen Tanzszene auf.

## 9.2. Das Stuttgarter Ballett in den sechziger Jahren zur Zeit des Amtsantritts von John Cranko als Ballettdirektor

In Deutschland hatte das Ballett nie die Tradition oder den unbestrittenen Glanz gewonnen wie in einigen anderen europäischen Ländern. In Russland etwa entwickelte sich eine ganz eigene, unvergleichliche Art, Tanz zu lehren und zu gestalten. Schon im 18. Jahrhundert hatte das zaristische Russland in Sankt Petersburg und in Moskau wichtige Zentren der Tanzkunst geschaffen. Berühmte Tänzer und Tänzerinnen wie Vaslav Nijinsky (1889–1950) oder Anna Pawlowa (1881–1931) und Choreographen wie Sergej Diaghilew (1872–1929) trugen den Ruhm des russischen Balletts in die ganze Welt hinaus. Neben Russland war auch in Frankreich, England und Dänemark der Stellenwert des Balletts enorm hoch.

---

<sup>148</sup> vgl. Koegler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, S. 104

Zwar pflegten die Fürstenhöfe des 19. Jahrhunderts gerade diese Stilrichtung des Theaters, jedoch entwickelte sich das Ballett vielfach nur in sehr engem Zusammenhang mit der Oper und die Ballett-Kompanien traten nur noch als Zulieferer für die Ballett-Einlagen in den verschiedenen Opern auf. Große Handlungsballette, die in Russland von Komponisten wie Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893), („Schwanensee“), oder in Frankreich von Adolphe Adam (1803–1856), („Giselle“), als Auftragswerke komponiert wurden, waren in Deutschland eher weniger gefragt und wurden nur im Zuge von Gastspielen mit berühmten ausländischen Tänzern aufgeführt.

In diese Kategorie ist auch Stuttgart einzustufen. Die Oper dominierte und bestimmte den Ruf des Hauses. Stuttgart galt ab den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts als „Winter-Bayreuth“, das sich besonders der Pflege der Werke Richard Wagners verschrieben hatte. Dennoch hatte schon John Crankos Vorgänger, Nicholas Beriozoff, die Qualität und den Ruf des Stuttgarter Ballettensembles stetig gesteigert.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1958 unterstützte und förderte die Noverre-Gesellschaft die Öffentlichkeitsarbeit für das Ballett. Die Grundlagen existierten jedenfalls, trotzdem waren neue Impulse und Ideen gefragt. Hierfür war John Cranko der richtige Mann.

### 9.3. Die Anfänge des Stuttgarter Balletts unter der Leitung von John Cranko

Nach Antritt der Stelle als Ballettdirektor gab es für die Kompanie unzählige Veränderungen. Für John Cranko waren die Tänzer die Basis, auf der seine choreographische Kunst beruhte. Ohne die Zusammenarbeit und das Verständnis zwischen Tänzer und Choreograph wird es laut Cranko kein anspruchsvolles Ballett geben.<sup>149</sup> So war es ihm wichtig, dass die Tänzer ein gutes Training erhielten, da die von ihm gewünschte Basis noch nicht vorhanden war.

Auch verlangte die selbst auferlegte Pflicht, ein neues Ballett zu erschaffen, danach.

---

<sup>149</sup> vgl. [www.staatstheater.stuttgart.de/ballett](http://www.staatstheater.stuttgart.de/ballett), am 6.10.2006

Bis zu diesem Zeitpunkt war das Niveau der Kompanie relativ niedrig und die meisten Mitglieder des Ensembles waren nicht fähig, mit Sensibilität eine Rolle zu kreieren.<sup>150</sup>

Um dieses Manko auszumerzen, veränderte Cranko im Training die allgemeine Reihenfolge von Übungen und Armbewegungen. Indem er die Tänzer auf unregelmäßige Rhythmen arbeiten ließ und unerwartete Armbewegungen vorgab, waren die Tänzer gezwungen schneller zu reagieren, was wiederum das Reaktionsvermögen steigerte und für den Tanz enorm wichtig war.

John Crankos erste Choreographie als Ballettdirektor in Stuttgart war ein Ballettabend mit den Stücken „The Lady and the Fool“, „Antigone“ und „Katalyse“.<sup>151</sup> Zu diesem Zeitpunkt war das Ensemble, wie schon vorhin erwähnt, noch nicht auf dem Niveau, wie Cranko es gerne gehabt hätte.

Erst bei der Inszenierung des Handlungsballetts „Romeo und Julia“ 1962 erreichte das Ballett, den Richtlinien Crankos folgend, das angestrebte Ziel und verhalf ihm damit zu seinem Durchbruch als Choreograph. Gleichzeitig wurde die große Ära des Stuttgarter Balletts eingeleitet.

Zu den größten Erfolgen Crankos neben „Romeo und Julia“ zählen „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Shakespeare mit der Musik von Domenico Scarlatti und „Onegin“, nach Puschkin, mit musikalischen Stücken von Tschaikowsky. Neben abendfüllenden Werken wie „Carmen“ schuf er auch Werke von kürzerer Dauer wie „Brouillards“, „Vier Sätze nach Brahms“, „Spuren“ und Opus I“.

Neben seinen eigenen Schöpfungen choreographierte er auch klassische Ballette wie zum Beispiel „Schwanensee“.<sup>152</sup>

Er führte seine Kompanie auch auf ihre ersten Auslandsgastspiele, die dem Ensemble im Osten (Moskau, St. Petersburg usw.) und Westen (New York,

---

<sup>150</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 55

<sup>151</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 57

<sup>152</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 10

Toronto usw.) triumphale Erfolge einbrachten. Als Gastchoreograph wirkte er in Köln, Berlin, Toronto, Santiago, New York und beim Royal Ballet in London. Ab 1968 war er neben seiner Stelle als Ballettdirektor in Stuttgart auch Chefchoreograph der Münchner Staatsoper.<sup>153</sup>

Während seiner Zeit gelang vielen Tänzern seines Ensembles der internationale Karrieredurchbruch, wie Marcia Haydee, Birgit Keil, Egon Madsen, Richard Cragun und Heinz Clauss. Darüber hinaus sorgte Cranko für den Ausbau der Ballettschule, die 1971 ein Internat erhielt.<sup>154</sup>

Dank seiner überaus fruchtbaren und anregenden Tätigkeit hatte das deutsche Ballett Anschluss an die internationale Balletttradition gefunden.

John Cranko verstarb 1973 frühzeitig im Alter von 46 Jahren auf dem Rückflug von einem Gastspiel in New York an Herzversagen.<sup>155</sup>

#### 9.4. Allgemeine Grundmerkmale eines erfolgreichen Ballettchoreographen

Ein Choreograph sollte die Gabe eines scharfen Beobachters von körperlichem und emotionalem Verhalten mit sich bringen.<sup>156</sup>

Die Achtung der Individualität und Einzigartigkeit der Persönlichkeit eines jeden Tänzers – emotional, physisch und psychologisch – sollte berücksichtigt und in die Entwicklung des choreographischen Themas miteinbezogen werden.

Der inszenierende Künstler eines Ballettstückes sollte immer bedenken, dass ein Thema ihn mit großer Begeisterung erfüllen, aber dem Publikum und im schlimmsten Fall auch den Tänzern völlig verschlossen bleiben kann, und dass die zu vermittelnde Aussage und deren Beweggründe gänzlich unverstanden bleiben.

---

<sup>153</sup> vgl. Koegler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, S. 104

<sup>154</sup> vgl. Koegler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, S. 433

<sup>155</sup> vgl. Koegler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, S. 433

<sup>156</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 21

Ein gutes Auge und feines Ohr zu besitzen, ist für den Choreographen von größter Bedeutung, denn das „gute“ Auge wählt das richtige Design und die entsprechende Linie aus, um aus dem Inneren heraus durch scharfe Beobachtung und reine Vorstellungskraft Bilder zu einem Gesamtkunstwerk entstehen zu lassen. Das wohlgeschulte Ohr hingegen reagiert sensibel auf Musik, hört den Takt, die Phrasen, die Harmonie und die Dynamik der Melodie, welche der Komponist in seinem Stück zur Geltung bringen wollte.<sup>157</sup>

Neben den eben erwähnten Sinnesorganen zählen Gewandtheit, Schnelligkeit, Urteilsvermögen und Einfallsreichtum sowie das Gespür, geschickt einen Körper in Bewegung zu versetzen, um ein bühnenwirksames Gesamtkunstwerk zu erschaffen, zu den spezifischen Merkmalen, die den Erfolg eines Choreographen erheblich steigern können.

#### 9.5. Crankos Ansichten über Ballett, Choreographieren und die Leitung einer Kompanie

Wie bereits erwähnt, hatte Cranko einige Veränderungen veranlasst, die daraufhin zum Erfolg der Kompanie beigetragen haben, aber auch seine Art zu choreographieren und seine Herangehensweise ein Ensemble zu führen waren einzigartig.

In seinen abendfüllenden Balletten nahm er stets Bezug auf die Struktur der klassischen Werke von Marius Petipa und Peter Iljitsch Tschaikowsky, in denen der Ablauf immer gleich war (Nummer – Pantomime – Rezitativ – Nummer – Pantomime), und entwickelte diese weiter. Wie man erkennen kann, waren in den alten, klassischen Balletten die Tanznummern sozusagen Einlagen und nur in der Pantomime wurde die Handlung weitererzählt.

Cranko hingegen versuchte mit dem Tanz zu erzählen, um ein Aufeinanderfolgen von einzelnen Einlagen zu vermeiden. Er besaß die große Begabung, eine Erzählung in reine Bewegung umwandeln zu können. Dadurch brach die Handlung während der Tanzeinlagen nicht ab und wurde durchgehend

---

<sup>157</sup> vgl. Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 26

weitergesponnen. So entstanden in seinen Choreographien keine Einzelnummern, sondern eine Geschichte, in die der Tanz miteinbezogen wurde.

Für Cranko war es immer von großer Bedeutung, dass das Publikum seine Handlung versteht, und nicht erst das Lesen des Programmheftes den Inhalt vermittelte.

In einem abendfüllenden Ballett ist natürlich durch die Dauer des Stückes eine genauere Darstellung der Charaktere und Situationen facettenreicher möglich als in Kurzballetten, jedoch schaffte es Cranko sogar in diesen, die Grundaussage der Werke dem Publikum deutlich zu vermitteln.

Das Ballett bedarf einiger Hilfsmittel, wie Bühnenbild oder Kostüme, um den Zusehern die Rezeption näherzubringen.<sup>158</sup>

Einen Nachteil, den die Kunstgattung Ballett zur Sprache und Musik hat, ist, dass der Zuseher Ballett nur begreifen kann, wenn er es sieht. Eine Herausforderung ist es zum Beispiel, das „Gestern“ auf der Bühne darzustellen, um es für das Publikum begreiflich zu machen.

Ein weiterer Stolperstein des Balletts ist, dass eine Choreographie sterblich ist. Dies zeigt sich bereits, wenn statt der ersten, die zweite Besetzung tanzt und die Ideen des Choreographen nicht mehr optimal weitergegeben werden. Deshalb muss ein Ballett deutlich zeigen, was es ausdrücken möchte, damit es spätere Tänzergenerationen auch noch exakt umsetzen können.<sup>159</sup>

Selbst ein klassisches Stück wie „Schwanensee“ wird heute nicht mehr so getanzt wie vor 30 Jahren, da sich sowohl die Technik als auch die Ästhetik weiterentwickelt und verändert haben.

Cranko wiederum war der Meinung, dass Perfektion im Tanz letzten Endes dessen Tod ist, der Tänzer sollte die Freiheit besitzen, die vorgegebenen Richtlinien des Choreographen interpretieren zu können.

---

<sup>158</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 17

<sup>159</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 21

Er sah das Ballett als das körperlichste aller Bühnenfächer, jedoch werde Ballett nur Kunst, wenn es unkörperlich wirkt.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 34

## **10. John Crankos „Romeo und Julia“ an der Wiener Staatsoper**

Jean Georges Noverre hat vor rund 250 Jahren William Shakespeare als Stofflieferant für diverseste Inszenierungen im Ballett entdeckt, seitdem durchzieht die Ballettgeschichte eine unüberschaubare Reihe von Werken, die zur Grundlage Stücke des Dramatikers haben. Auch in Wien fanden die Werke Shakespeares Einzug in das Ballettrepertoire. Seit 1950 gab es nur wenige Spielzeiten in der Wiener Staatsoper, die ohne Shakespeare-Ballete ausgekommen sind. Erwähnenswert sind unter anderem die Uraufführung von Erika Hankas und Boris Blachers „Der Mohr von Venedig“ 1955 sowie die erste Wiener Einstudierung von „Romeo und Julia“ zur Musik Sergej Prokofjews 1960 durch Dimitrije Parlic und natürlich John Crankos Fassung dieses Balletts, die sich seit 1975 im Repertoire hält,<sup>161</sup> und auf die ich in den nächsten Kapiteln noch genauer eingehen werde. Zuerst möchte ich mich mit den allgemeinen choreographischen Stilelementen Crankos befassen, um danach näher auf seine Intentionen in dem Stück „Romeo und Julia“ einzugehen. Weiters werde ich ein Kapitel dem Bühnenbild als auch den Kostümen widmen, die nicht minder zum Erfolg dieser Inszenierung beigetragen haben.

### 10.1. Crankos Stil

Crankos Stil ordnet sich der Handlung unter. Dies zeigt sich in den Bewegungen der Tänzer. Seine Choreographien weisen artistische Figuren auf, die in die klassischen Tanzelemente eingebunden sind. Charakteristisch sind zum Beispiel Crankos „gefährliche“ Hebungen. Wichtig war ihm in seiner Arbeit das Menschliche, was sich vor allem in seinen Pas de deux zeigt. Er wollte, dass menschliche Gesten und der mimische Ausdruck so natürlich wie möglich von seinen Tänzern dargestellt werden. Weniger wichtig waren für Cranko komplizierte

---

<sup>161</sup> vgl. [www.wiener-staatsoper.at](http://www.wiener-staatsoper.at), am 5.3.2008

Masseninszenierungen, die rein auf eine choreographische Form abgestimmt sind. Er wollte, dass jeder der Schritte die Gesamtheit der Darstellung ausdrücken und nicht zum bloßen Gestenspiel verkümmern sollte. Die Cranko-Ballete verlangen folglich von ihren Darstellern nicht nur technische Perfektion, sondern auch schauspielerisches Können.

Über den Umgang mit Sprache bzw. der Bewegungssprache sagte Cranko:

„Vielleicht liegt es daran, dass das Ballett, da es sich mit der Sprache nicht beschäftigen muss, eine viel gründlichere Sache ist. Man muss Fühlen und Sein unmittelbar ausdrücken. [...] Der Grund, aus dem man spricht, und der Grund, aus dem man singt, leben von zwei ganz unterschiedlichen Impulsen. Man singt, wenn man glücklich ist; oder im Bad, wenn man duscht; oder wenn man traurig ist; oder aus Sehnsucht. Man spricht, um möglichst schnell etwas zu erklären oder zu erzählen. Tanzen und Singen stehen zueinander wie Poesie und Prosa. [...] Und ich finde auch, weil ein Ballett so wenig auf dramatische Art sagen kann, kehrt es immer wieder zu den Grundkonstellationen zurück: Ein Mann mit einer Frau; ein Mensch und viele Menschen; in allen Formen, von Hass bis Liebe.“<sup>162</sup>

Cranko benützte die Grammatik des klassischen Balletts, ordnete sie aber der Handlung unter.

#### 10.2. Choreographische Besonderheiten, welche die Inszenierung von Crankos „Romeo und Julia“ einzigartig machten

Die Wahl Crankos 1960 „Romeo und Julia“ zu inszenieren, war für die Direktion unverständlich, da erst drei Jahre zuvor eine Neuinszenierung in Stuttgart zu sehen gewesen war. Wenn der Spielplan ein abendfüllendes Ballett verlangt hätte,

---

<sup>162</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 48

dann eher „Undine“ von Hans Werner Henze oder „Aschenbrödel“, jedoch nicht eine Neufassung von „Romeo und Julia“.<sup>163</sup>

Viele Choreographen vor Cranko haben schon versucht dieses Stück zu inszenieren, jedoch kam keine Choreographie an die dramatische Spontaneität, Kraft und Farbe von John Crankos Produktion heran.

Cranko versuchte ein Verständnis für Shakespeares Werke in seinen Inszenierungen auszudrücken. Das Geheimnis dieser Stücke liegt laut Cranko in deren Facettenreichtum und in der Möglichkeit, beim „Widerlesen“ neue Anschauungen zu entdecken.

Cranko meinte einmal:

„William Shakespeare ist so gewaltig, dass man gar nichts hinzufügen kann.“<sup>164</sup>

Nach Betrachtung von Shakespeares Stücken wird sichtbar, dass dieser nicht mit der Illusionsbühne vertraut war. Erst durch die Figuren und verschiedenen Szenen werden Ort und Stimmung vermittelt. Es ist eine weitere Herausforderung für den Choreographen, diese Gegebenheit durch die Kunstgattung Tanz dem Publikum zu veranschaulichen.

Das Ballett „Romeo und Julia“ sollte in Crankos Fassung keine stilisierte Commedia dell'Arte oder Pantomime benutzen, sondern Gesten in das Ballett miteinfließen lassen. Die Pantomime im Tanz neigt, durch das Fehlen der Worte, zur Übertreibung und zu einer symbolischen Gestik.

„Beim ersten Auftritt der Julia sieht man, dass sie ein Kind ist. Doch dann bringt die Mutter ihr das Kleid für den Ball, dann weiß sie, dass sie wächst, wenn sie dieses Kleid trägt.“<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 92

<sup>164</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 37

<sup>165</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 61

Durch das Verhältnis der drei Hauptdarstellerinnen, Julia, ihrer Mutter und der Amme, zu diesem Kleid, ergibt sich eine ganz bestimmte Konstellation, die durch den Tanz selbst nie so deutlich weitergegeben werden kann.

Es finden sich viele actionreiche Fechtszenen, die trotz ihrer Choreographie realistisch wirken. Lord Capulet ist bei Cranko kein Tyrann wie bei Lawrowski, sondern ein zivilisierter Gastgeber, verständnisvoller Vater und verwirrter Ehemann. Crankos Fassung ist wegen ihrer differenzierten Massenszenen, realistischen Fechtszenen und des Zusammenspiels der Hauptfiguren und des Ensembles bemerkenswert.

Cranko zeigt theatralisch und technisch eindrucksvolle Pas de deux und Pas de trois wie z. B. das von Romeo, Mercutio und Benvolio. Seine Inszenierung ist voll von emotionalen Berührungen.

Um dies zu verdeutlichen, wird an dieser Stelle die erste Szene des dritten Aktes vorgestellt:

Eine emotionale Berührung ist z. B. Romeos Spiel mit Julias Haar. Der dritte Akt beginnt mit einer Schlafzimmerszene, dem Aufwachen und dem Spiel Romeos mit Julias offenen Haaren. Auch am Ende des dritten Aktes streicht Romeo Julia durchs Haar. Es ist dies seine letzte Handlung vor seinem Tod. Zuvor trägt und hebt er die vermeintlich Tote, wodurch die Tragik der Geschichte, dass nun kein kraftvolles und leidenschaftliches Pas de deux mehr möglich ist, noch stärker verdeutlicht wird. Romeos Bewegungen werden immer kleiner und langsamer, bis er zum Messer greift und sich mit einer letzten großen Geste selbst erdolcht.

Cranko wählt den Tod Romeos, der sich im Original bei Shakespeare mit Gift umbringt, durch Erdolchen wahrscheinlich aus Gründen der Bühnenwirksamkeit.

Außerdem dramatisiert Cranko damit die Tragik, da Romeo mit diesem Messer zuvor Julias Verlobten Graf Paris erstochen hat. Später wird sich auch Julia mit demselben Messer umbringen.

Crankos Motivation lag nicht in der Darstellung der Fehde zwischen den Familien Capulet und Montague, sondern vielmehr in der Liebe Romeos zu Julia. Dies wird unter anderem durch die Ausschlagung der Versöhnung der Familien über den toten Körpern der beiden Liebenden verdeutlicht. Als weiteres Beispiel einer dramaturgischen Veränderung kann man die Darstellung Romeos als

serenadeneifrigen Verehrer Rosalindes sehen. Der Verzicht auf den Wiederholungsauftritt des Herzogs von Verona zum Urteilsspruch über Romeo hilft, den Fortgang der Handlung dramaturgisch flüssig zu halten und die Charaktere genauer zu profilieren.<sup>166</sup>

Jedoch erst mit dem schauspielerischen Leistungsvermögen seiner Tänzer konnte John Cranko die emotionale Intensität seiner Inszenierung erreichen. Er lässt ihnen dafür, trotz der vorgegebenen Musik, Zeit, Gefühle durch Gesten und Mimik glaubhaft zu entwickeln und darzustellen. Er befreit seine Choreographien von dem strengen Duktus des klassischen Bewegungsvokabulars und gibt ihnen die nötige Portion Menschlichkeit.

So hat Cranko durch sein Feingefühl und seinen Sinn für Raumdynamik und reich variierte Bewegungsabläufe das Werk Shakespeares ohne das gesprochene Wort optimal dargestellt.

---

<sup>166</sup> vgl. Cranko J. (1974) Über den Tanz, Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. 94

## 11. Das Bühnenbild von John Crankos Ballett „Romeo und Julia“

### 11.1. Biographische Daten zu Jürgen Rose

Jürgen Rose wurde am 25. August 1937 in Bernburg an der Saale geboren. Nach dem Abitur war er als Assistent von Franz Mertz am Landestheater in Darmstadt tätig. Seinen akribischen Realismus mit dem überrealistischen Szenendenken und sein daraus gewachsenes Gespür für Atmosphäre und Illusionstheater entwickelte sich aus der Arbeit mit Noelte heraus. 1958/59 schloss er auf der Akademie der Bildenden Künste und an der Schauspielschule in Berlin sein Studium ab. Nach einem Gastengagement als Szenograph und als Schauspieler an den Städtischen Bühnen Ulm folgte 1960 seine fixe Anstellung.

Sein Name ist vor allem mit den Münchner Kammerspielen verbunden, an denen er vierzig Jahre lang, von 1961 bis 2001, als Bühnen- und Kostümbildner tätig war, und denen er bis heute, als Berater, zur Verfügung steht.<sup>167</sup>

Neben dieser Tätigkeit gastierte er ab 1970 an den großen Opernbühnen der Welt, unter anderem an der Deutschen Oper Berlin, am Royal Opera House Covent Garden, an der Mailänder Scala, der New Yorker Met, der Staatsoper in Wien und bei den Festspielen in Bayreuth und Salzburg.

In Stuttgart war Jürgen Rose auch von 1973 bis 2000 als ordentlicher Professor für das Unterrichtsfach Bühnenbild an der staatlichen Akademie der Bildenden Künste tätig.

Er entwarf Bühne und Kostüme für zahlreiche Ballette von John Cranko und John Neumeier, wie zum Beispiel „Romeo und Julia“, „Onegin“, „Der Nussknacker“, „Ein Mitsommernachtstraum“ und „A Cinderella Story“.<sup>168</sup>

Auch im Opernfach blieb er nicht untätig und lieferte für viele Produktionen sowohl das Bühnenbild als auch die Kostüme.

Jürgen Roses Arbeiten sind der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtet, er entwirft Bühnenbild und Kostüme prinzipiell zusammen und er verfolgt ein hohes

<sup>167</sup> vgl. [www.salzburgfestival.at](http://www.salzburgfestival.at), am 10.11.2006

<sup>168</sup> vgl. [www.bayerische.staatsoper.de](http://www.bayerische.staatsoper.de), am 10.11.2006

visuelles Raffinement. Für ihn ist der Raum letztendlich nur im Zusammenhang mit den Personen und den Situationen, in denen diese Personen agieren, von Bedeutung. Seine Bühnenbilder erfüllen neben ihrer Schönheit und Zweckmäßigkeit auch eine dramaturgische Funktion.

Seit einigen Jahren führt Jürgen Rose auch Regie, nach seinen beiden ersten Operninszenierungen von „La Traviata“ und „Die Zauberflöte“ an der Bonner Oper folgten „Don Carlo“ und im Mai 2002 Janáceks „Das schlaue Fuchlein“ an der Bayerischen Staatsoper.<sup>169</sup>

## 11.2. Das Bühnenbild im Ballett

Die Kunstgattung Tanz drückt sich mittels nonverbaler Sprache aus, somit ist der Tanz auf andere nonverbale Medien, wie Musik, Pantomime, Kostümierung und Raumgestaltung, angewiesen.

Das Bühnenbild ist ein Medium, das dem Publikum viele Grundinformationen zur folgenden Inszenierung vermittelt und auch Stimmung transportiert.

Im Allgemeinen versteht man unter dem Terminus Bühnenbild: den durch verschiedene Ausdrucksmittel der bildenden Künste und der Beleuchtung entstehenden Handlungsrahmen auf der Bühne.

„Im naiven Bewusstsein ist das Bühnenbild Hintergrundgemälde, meist perspektivisch und illusioniert, das den szenischen Raum auf ein bestimmtes Milieu fixiert.“<sup>170</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist im Bereich der Bühnengestaltung bereits eine Revolutionierung erkennbar. Die mimetische Funktion tritt in den Hintergrund und der Weg zum Gesamtschauspiel, bei dem der szenische Raum in seiner Dreidimensionalität beweglich und ausgedehnt wird (aufgrund der Beleuchtung), ist das Ziel. Natürlich waren die technischen Entwicklungen im Laufe der Zeit, wie zum Beispiel die Stahlkonstruktionen der Versenkung oder der Drehbühne, sowie die Erneuerung der Beleuchtungstechnik von großer Bedeutung, jedoch die

<sup>169</sup> vgl. [www.bayerische.staatsoper.de](http://www.bayerische.staatsoper.de), am 10.11.2006

<sup>170</sup> vgl. [www.theater-schauspiel-oper.de](http://www.theater-schauspiel-oper.de), am 03.04.2007

ganzheitliche Inszenierung eines Gesamtkonzepts war der eigentliche Grundgedanke.<sup>171</sup> So entwickelten sich Formen der Zusammenarbeit eines Bühnenbildners mit einem Regisseur/Choreographen, wie zum Beispiel von Jürgen Rose und John Cranko.

Im Gegensatz zu Bühnenbildern bei Schauspielstücken sollte beim Ballett beziehungsweise beim Tanz allgemein der Grundsatz beachtet werden, dem Tänzer genügend Raum zur Interpretation der Choreographie zur Verfügung zu stellen, und nicht durch ausladende Bauten und Dekorationen die Bewegungsfreiheit einzuschränken, so dass der Tanz dadurch unfreiwillig in den Hintergrund geschoben wird.

In der Geschichte des Bühnenbildes gab es mit der Zeit viele Veränderungen im Ballett. Während die luxuriösen und prachtvollen Bühnenbilder im Barock für den Kunstgenuss eine der Musik und der Darstellung durchaus gleichwertige Rolle spielten, waren im 19. Jahrhundert die Bühnenbilder künstlerisch weniger wertvoll.<sup>172</sup> Die hintereinander aufgehängten Prospekte vermittelten dem Publikum einen eher plastischen und primitiven Eindruck.

Zu der Zeit des „Ballet Russes“ unter Sergej Diaghilew erfuhr das Bühnenbild im Ballett eine grundlegende Veränderung der Ästhetik, die Bühnengestalter wandten sich vom älteren Stil der Hängedekorationen ab und arbeiteten hauptsächlich mit den oben erwähnten Bühnenprospekten.<sup>173</sup>

1917 löste Pablo Picasso mit seinen dekorativen Malereien und Kostümen zu dem Ballett „Parade“ eine Welle an Erneuerungen des Bühnenbildes aus, jedoch verlor mit dem In-Szene-Setzen der Bühnenmalerei der Tanz an Bedeutung, was bald eine Abkehr von dieser Stilrichtung zur Folge hatte.

In der heutigen Zeit geht die Tendenz zu einfacheren bis gänzlich verschwundenen Dekorationen, das Bühnenbild soll nicht vom Tanz auf der Bühne ablenken, sondern lediglich mit Lichttechnik oder Bühnenprojektionen die Stimmung erzeugen oder intensivieren.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> vgl. [www.theater-schauspiel-oper.de](http://www.theater-schauspiel-oper.de), am 03.04.2007

<sup>172</sup> vgl. [www.ballet-world.de](http://www.ballet-world.de), am 14.09.2006

<sup>173</sup> vgl. [www.ballet-world.de](http://www.ballet-world.de), am 14.09.2006

<sup>174</sup> vgl. [www.ballet-world.de](http://www.ballet-world.de), am 14.09.2006

### 11.3. Jürgen Roses Bühnenbild zu „Romeo und Julia“

Jürgen Rose arbeitete bei dieser Produktion mit Hintergrundmalereien, Bühnenbeleuchtung, Dekorationen und einer Vielzahl an Requisiten, um die Tänzer in ihrer Erzählung zu unterstützen.

Die Hauptdekoration, die sich wie ein roter Faden durch das gesamte Stück zieht, besteht aus einer Brücke mit darunterliegenden Arkaden, deren Funktion von Akt zu Akt verändert wird.

Während des ersten Aktes dient sie vorerst als Brücke in Verona mit dem davor liegenden Marktplatz. Nach den Tagesszenen und dem Übergang zu den Feierlichkeiten im Hause Capulet spiegelt die Dekoration die Außenmauer des Palazzos der Gastgeber wider. Sie fungiert außerdem für die berühmte Balkonszene im Garten, in dem sich Romeo und Julia ihre Liebe schwören.

Im zweiten Akt wiederholt sich der Szenenvorgang von neuem.

Die Brücke von Verona mit dem davor liegenden Markplatz, der lediglich für die Besuche bei Pater Lorenzo durch eine Kulisse zeitweilig verdeckt wird, die den Kräutergarten des Geistlichen symbolisieren soll.



Nr. 14: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“

Im dritten Akt fungiert das Bühnenbild, im Gegensatz zum ersten Akt, nicht als Marktplatz beziehungsweise Festsaal der Capulets, sondern als Schlafgemach Julias, wo sich der besonders dramatische, weil endgültige Pas de deux zwischen den Liebenden abspielt. In der letzten Szene dient die Arkadenbrücke als

Prozessionsweg mit darunterliegender Gruft, in der sich die letzten Szenen der tragischen Handlung ereignen.

Neben der Hauptdekoration dienen unzählige Requisiten den Tänzern als Kommunikationsmittel. Im ersten Akt dominieren Marktutensilien, wie Körbe, gefüllt mit Obst und Gemüse, Holzbänke und -tische, sowie Schubkarren und Heugabeln, um die Geschichte dem Zuschauer augenscheinlicher darzustellen.



Nr. 15: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“

Zweifelsohne sind, neben dem Giftrank für Julia, die Degen und Schwerter der beiden verfeindeten Familien die Hauptrequisiten dieses Werkes.

Jürgen Rose versteht es, durch sein kongeniales Bühnenbild und die einfachen Requisiten und Dekorationen einen lebendigen Rahmen für die Choreographie zu schaffen. Ebenso stellt er damit den Tänzern weitere Ausdrucksmittel zur Verfügung, ohne sie in ihrer Bewegungsfreiheit auf der Bühne einzuengen oder gar zu behindern.

#### 11.4. Kostüm und Maske als unterstützende Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes

Kostüme können den Charakter der darstellenden Person unterstützen wie zum Beispiel beim Sylphiden- oder Gisellekostüm im 2. Akt der jeweiligen Ballette.



Nr. 16: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Giselle“

Die weiße Korsage mit dem darauf sitzenden weißen, langen, vielschichtigen Tüllrock dient zur Unterstützung des optischen Eindrucks bei den Rotationen und Pirouetten, ferner betont dieser Keuschheit und Reinheit und erzeugt einen künstlichen Radius, der Nähe verhindert, sie aber trotzdem durchscheinen lässt. Neben Kleidung, Perücken, Hüten, Schuhen und Accessoires ist der Kostümbildner grundsätzlich bei Ballettproduktionen für das Make-up verantwortlich.

Für die Gesamtkreation eines Ballettes wie „Romeo und Julia“ kann es sich um bis zu dreihundert Kostüme handeln, die für das Stück produziert werden müssen. Für jedes Kostüm wird eine individuelle Zeichnung angefertigt und Material und Besatzvorschläge werden ausgearbeitet: Spitzen, Pailletten oder Perlen, die dann als kleine Anschauungsmuster an die vorgefertigten Skizzen geheftet werden.

Wie kunstvoll kreativ die Entwürfe auch ausfallen, die Kostüme müssen den Anforderungen des Schrittmaterials eines Tänzers, den komplizierten Pas de deux, Pirouetten und Sprungkombinationen entsprechen, wodurch hohe Ansprüche an die Kreativität des Kostümbildners gestellt werden. Die Herausforderung besteht in der Harmonie der häufig gegensätzlichen Vorstellungen und Ansprüche der Künstler, ein Gesamtkunstwerk auf höchstem Niveau zu kreieren.

Im Gegensatz zu den virtuoson Rollenparts verlangt der choreographische Ablauf eines Balletts auch Schreitrollen, die meist von älteren Tänzern oder Statisten

dargestellt werden. Diese ermöglichen dem Kostümbildner mittels schwerer Stoffe, wie Samt oder Brokat, und mit eigenwilligen Entwürfen den geschichtlichen Zeitstil der Epoche, in welcher das jeweilige Ballett handelt, zum Ausdruck zu bringen.

Das Aussehen der darstellenden Künstler kann durch verschiedenste Hilfsmittel, wie Perücken, falsche Augenbrauen und Bärte, Kittnasen und Gummiwangen, der Rolle entsprechend beeinflusst werden. Bühnenschminke hingegen wird zur ganzheitlichen Veränderung der Hautfarbe verwendet.

Die Intensität des Make-ups auf der Bühne ist unabhängig vom Geschlecht, aufgrund der starken Strahlung des Scheinwerferlichtes fällt die Bühnenschminke relativ stark aus, um die Konturen durch die Einwirkung der Beleuchtung nicht verblassen zu lassen.

#### 11.5. Kostümgeschichte der italienischen Renaissance

Jürgen Rose orientierte sich stilistisch an der Epoche der Frührenaissance, in welcher das Handlungsballett „Romeo und Julia“ nachempfunden dem Drama von William Shakespeare spielt.

In der Renaissance rückte die wissenschaftliche Forschung an Kunst und Natur ins Bewusstsein der Gesellschaft, somit nahm auch die Kleidung der handelnden Personen wieder menschliche Maße an. Aufgrund dieser Veränderung verschwanden zusehends die langen Schleppen und engen Tailen von der Bildfläche und das Leitbild des „höfischen Müßiggängers“ wechselte zum „tätigen Menschen“.<sup>175</sup>

In dieser Epoche verloren die bis zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden Farben und Stoffe an Bedeutung. Der neue Zeitgeist drückte sich ebenfalls in der Kleidung durch die Schlichtheit und Klarheit der bestickten, wertvollen Stoffen aus.

---

<sup>175</sup> vgl. Thiel E. (1990) Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven, Heinrichhofen's Verlag, S. 152

Jedoch wurden bei Festen, Maskeraden und Bällen die farbenprächtigen bestickten Seiden- und Brokatstoffe als Ausdruck der Lebendigkeit und Lebensfreude bevorzugt getragen.

An Bedeutung gewann vor allem der wertvolle, kunstvoll in Handarbeit mit Juwelen besetzte Schmuck, mit dem sowohl der Rang als auch der Reichtum des Trägers sowie des Hauses zur Geltung kam. Wobei der Schmuck nicht nur das Statussymbol des sozialen Ansehens war, sondern auch eine Kapitalanlage darstellte.<sup>176</sup>

Die Männerbekleidung wurde in Italien um 1450 zusehends enger anliegend und kürzer, und bestand vorwiegend aus Langstrümpfen und Wams, der in tiefe Röhrenfalten gelegt die natürliche Weite der Taille hervorhob.

Die Charakteristika der Frauenbekleidung waren zu dieser Zeit der Verzicht auf eine Schleppe sowie beim Kleid die Lockerung und Versetzung der Taille auf die natürliche Stelle, was wiederum die neue Wertschätzung der Arbeit in der Mode widerspiegelte.

In der schlichten und meist flachen Kopfbedeckung und Haarpracht zeigte sich der allgemeine Trend der Renaissance. Die Damen scheitelten ihr aufgestecktes Haar und dekorierten dieses mit Perlenschnüren und extravaganten Haarnetzen, jedoch achteten sie darauf, nicht mit ihrem schmückenden Kopfputz und den Frisuren vom Gesicht abzulenken.<sup>177</sup>

Als ein modisches Beiwerk wurden die Handschuhe im 15. Jahrhundert ein fixer Bestandteil einer vollkommenen Kleidung. Daneben kam auch die Verwendung des Ziertuches auf, welches aus luxuriösen Stoffen wie Brokat oder goldener Seide und stets parfümiert mit sich getragen wurde.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> vgl. Thiel E. (1990) Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven, Heinrichhofen's Verlag, S. 155

<sup>177</sup> vgl. Thiel E. (1990) Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven, Heinrichhofen's Verlag, S. 165

<sup>178</sup> vgl. Thiel E. (1990) Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven, Heinrichhofen's Verlag, S. 162

### 11.6. Kostüme im Werk „Romeo und Julia“

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, hat sich Jürgen Rose bei der Produktion der Kostüme für das Ballett „Romeo und Julia“ stark an den modischen Trends der italienischen Renaissance orientiert.

Bei den männlichen Hauptakteuren, Romeo, Mercutio und Benvolio, besteht das Kostüm aus hellfarbigen Trikots mit einfachen Stiefeln und einem kurzen Wams mit hervorblitzendem Unterhemd. Während die Kostüme der Gefährten Romeos sich nur marginal verändern, unterstreicht die Bekleidung Romeos stärker die Handlung: Von einem ledernen Wams am Marktplatz, einem perlenbestickten Colette auf dem Ball über das Hemd bei Balkon- und Schlafzimmerszene bis hin zum grauen Begräbnisoberteil wird die Stimmung besonders eindeutig vermittelt.

Die verfeindeten Familien Montague und Capulet sind zum besseren Verständnis für die Zuschauer in verschiedenfarbige Kostüme gekleidet. Bereits in der Zeit der Medici war die Farbe der Kleidung als Erkennungszeichen en vogue. In der Gestaltung Jürgen Roses halten sich daher die Kostüme der Familie Montague in Rottönen, während die Familie Capulet in den Farben Schwarz, Gold oder Grün dargestellt wird.

Während der Ballszenen sind alle Mitwirkenden in den Farben und Materialien der Familie Capulet, Gold, Samt und Brokat, gekleidet, um den gesellschaftlichen Stellenwert zu untermauern. Das hohe soziale Ansehen Graf Paris', der keiner der beiden Familien angehört, wird durch sein ganz in Gold gehaltenes Kostüm unterstrichen.

Julias Kostüme sind alle im Empirestil geschnitten. In der ersten Szene mit der Amme unterstreicht das Kleid in seiner Schlichtheit ihre Jugendlichkeit und Naivität, während das Ballkleid, ein Geschenk ihrer Mutter, durch die aufwendigen Verzierungen ihre nahende Reife und baldige Vollendung zur Frau symbolisiert.

Die Stimmung der intimen Zusammenfindung mit Romeo während der Balkonszene wird mit einem einfachen, hellen, leicht fallenden Nachthemd verstärkt, welches sie bis zu ihrem Tod trägt.

Im ersten Akt sind Julias Haare, wie zu der Zeit der italienischen Renaissance, zu einer hochgesteckten, im Mittelscheitel geteilten Frisur zusammengefasst und mit einem schmückenden Haarnetz verziert, ohne jedoch vom Gesicht abzulenken.

Während der Balkonszene ändert sich neben dem Kleid auch die Frisur und unterstreicht die offene, jedoch verletzlich gewordene Julia.

Jürgen Rose hat es verstanden, den Stil der italienischen Renaissance in diesem Ballett wieder aufblühen zu lassen und mit kleinen Feinheiten und Accessoires das Ballett und somit auch den Choreographen, John Cranko, mit seiner Arbeit zu unterstützen.

## 12. Gedanken und Impressionen von Karl Musil zu John Crankos „Romeo und Julia“

Bei der Premiere von John Crankos „Romeo und Julia“ am 11. Jänner 1975 tanzte Karl Musil die Rolle des Romeos. Um nähere Eindrücke und Erfahrungen über John Cranko zu erhalten, bat ich Herrn Musil, seine Erinnerungen bezüglich des Choreographen und dessen Inszenierung in Form eines Interviews wiederzugeben. In diesem Kapitel habe ich versucht die Schwerpunkte des geführten Gesprächs zusammenzufassen und in Passagen einzuteilen.

Karl Musil war von 1953–1983 Mitglied des Wiener Staatsopernballetts und avancierte 1958 zum Ersten Solotänzer. Er gastierte unter anderem beim Stuttgarter Ballett, Royal Ballet Covent Garden, Ballet de France Paris und anderen Kompanien. Karl Musil tanzte zahlreiche Hauptrollen des klassischen und modernen Repertoires, später Charaktertänze und Rollenkreationen in Balletten von Richard Adama, John Cranko, Aurel von Millos, John Neumeier, Wazlaw Orlikowsky, Dimitrije Parlic etc. Nach seiner Lehrtätigkeit an der Ballettschule der österreichischen Bundestheater übernahm er 1991 die Leitung der Ballettabteilung am Konservatorium in Wien.<sup>179</sup>

### Der künstlerische Stellenwert/Bekanntheitsgrad von John Cranko in der Zeit der Premiere von „Romeo und Julia“ an der Wiener Staatsoper

Die Uraufführung von „Romeo und Julia“ von John Cranko fand bereits 1958 in Verona statt. Zu der Zeit, in der sein Stück in Stuttgart Premiere hatte, war auch Karl Musil als Tänzer vor Ort. Cranko galt schon damals als sehr talentierter Choreograph. Frederick Ashton hat jener Zeit die Nachwuchs-Choreographen Cranko und Mac Millan stark gefördert und dem Publikum vorgestellt. Als Cranko in Stuttgart als Ballettdirektor engagiert wurde, hatte sein Vorgänger Nicholas Beriozoff bereits ein Ballettpublikum geschaffen und Cranko somit einen guten

---

<sup>179</sup> vgl. Amort A., Wunderer-Gosch M. (2001) Österreich tanzt, Geschichte und Gegenwart, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, S. 281

Einstieg in die Ballettwelt in Deutschland ermöglicht. John Cranko war ein Pionier und brachte neue geistige Interpretationen. In seinem „Schwanensee“ zeigte er erste innovative Bewegungsabläufe, die vom Publikum wohlwollend aufgenommen wurden. Vonseiten vieler Künstler wurde Cranko hoher Respekt gezollt, da er es sich zum Ziel gesetzt hatte, trotz der als vollkommen angesehenen „Romeo und Julia“-Choreographie von Leonid Lawrowski seine eigene Interpretation zu verwirklichen. Cranko hat sein Werk theatralisch nach Shakespeare aufgebaut, jedoch mit dem für Herrn Musil großen Manko der nicht vorhandenen Entfernung der Liebenden während der Balkonszene. Laszlo Seregi (ungarischer Choreograph) hat beispielsweise in seiner Fassung durch das Zusammentreffen der beiden Plattformen (Balkon und Garten) auf einer Ebene die Entfernung sogar stärker in den Vordergrund gerückt, und so den Verliebten die Möglichkeit eines Pas des deux gegeben, um respektiv nach dem Tanz die beiden wieder zu trennen. Diese Methode musste nicht, im Gegensatz zu den anderen Choreographien, das immer wiederkehrende Zueinander- und Voneinander-Laufen von Romeo und Julia als Lösung des Problems der Entfernung aufgreifen. Dies erachtet Herr Musil als Schwachstelle des Stückes, während seiner Meinung nach die Kampfszenen mit ihren spektakulären Bewegungen den Unterschied der Interpretationsmöglichkeiten von Ballett und Sprache ausgleichen.

#### Persönliche Erlebnisse und Arbeitsphasen von Karl Musil mit John Cranko

Herr Musil wurde quasi von John Cranko entdeckt und 1962, im ersten Jahr von Cranko als Ballettdirektor des Württembergischen Theaters, zu einer Gala nach Stuttgart eingeladen. Weiters führte er als Gastsolist mit Marcia Haydee das Ballett „Coppelia“ auf. In diesem Stück hat Cranko speziell für Karl Musil die Triple-tour en l'air eingebaut, welche wie bei den Eiskunstläufern sehr hoch gesprungen und schnell gedreht werden muss und nur aufgrund einer Folge von Single- auf Double- und dann auf Triple-Touren für das Publikum optisch erkennbar wird. Dadurch wurde sichtbar, dass Cranko nicht nur ein Fantast, sondern auch ein hervorragender Praktiker war, denn er stimmte das jeweilige Können eines Tänzers auf seine Choreographien ab. Zu jener Zeit war Richard Cragun noch nicht in Stuttgart engagiert und Cranko wollte Karl Musil unbedingt

als Partner für seine erste Solistin, Marcia Haydee. Cranko sagte damals: „I need a straight man, Karl, please come to me!“

Aufgrund einer Verletzung und des Sicherheitsankers eines fixen Vertrages mit Aussicht auf eine Pension hat Herr Musil die Wiener Staatsoper dem Württembergischen Theater vorgezogen.

John Cranko wurde vom Württembergischen Theater bezüglich einer englischsprachigen Kompanie in Stuttgart unter Druck gesetzt, weshalb alle Mitglieder die deutsche Sprache erlernen mussten.

### Der Tod John Crankos für die Ballettwelt

Crankos Tod war für die Ballettwelt eine Katastrophe. Wegen der Konsumation von Alkohol und einem Übermaß an Tabletten, um während des Fluges zu schlafen, starb Cranko frühzeitig an einem Herzinfarkt. Alle Mitreisenden dachten, er schlafe, jedoch war er schon viele Stunden vorher verstorben.

In der damaligen Zeit wurde in Österreich der Tod Crankos eher gedämpft in den Medien publiziert: aus fehlendem Interesse einerseits am Tanz, andererseits an der Person Cranko. Lediglich in Kulturkreisen und einschlägigen Medien wurde der Tod des Choreographen und Ballettdirektors wahrgenommen und zutiefst bedauert.

### Stimmung in der Kompanie als „Romeo und Julia“ von John Cranko auf den Spielplan der Wiener Staatsoper genommen wurde

Leider kam das Stück erst nach dem Tod Crankos nach Wien an die Staatsoper. Die Einstudierung erfolgte durch zwei Damen, die eng mit Cranko zusammengearbeitet hatten. Dabei handelte es sich um Anne Woolliams und Georgette Tsinguirides, wobei Letztere die bessere Tänzerin war und die Choreographie choreologisch aufgenommen hatte, um diese eins zu eins an die nächsten Tänzergenerationen weitergeben zu können. Anne Woolliams hingegen war eher die Künstlerin und Kreative in diesem Team. Sie wurde von Cranko nach Stuttgart geholt, um dort die zum Theater gehörende Schule zu leiten.

Für Karl Musil liegt das Problem der Übernahmen im „Wiederkäuen“ der Schritte, denn so wirken die Bewegungen seiner Ansicht nach tot. Choreographen sind bei der Einstudierung lebendig und somit auch ihre Inszenierungen, weiters wollen die meisten Choreographen nie die gleiche Schrittfolge wie bei ihrer ersten Eingebung. Als Beispiel kann man das Stück „Les Sylphides“ heranziehen, welches in Amerika, Deutschland, England, Frankreich, Österreich usw. aufgeführt wurde und überall anders getanzt wurde. Obwohl in allen Ländern die Choreographie von Michael Fokine einstudiert wurde, ließ er doch immer andere Schritte miteinfließen.

Bei der Übernahme von „Romeo und Julia“ 1975 in der Wiener Staatsoper gab es zwei Besetzungen:

- |                              |                           |
|------------------------------|---------------------------|
| 1. Gisela Cech (Julia)       | Karl Musil (Romeo)        |
| 2. Lilly Scheuermann (Julia) | Michael Birkmeyer (Romeo) |

Kurz vor der ersten Aufführung wurde entschieden, dass Karl Musil und Gisela Cech die Premiere tanzen sollten. Bei den Proben wurde die Erstbesetzung von Frau Woolliams betreut und Lilly Scheuermann und Michael Birkmeyer von Frau Tsinguirides. Herr Musil war sehr erfreut darüber, mit Anne Woolliams zusammenarbeiten zu dürfen, denn seiner Ansicht nach ist nicht die genaue Schrittfolge entscheidend, sondern die ursprüngliche Intention des Choreographen. Hier sieht Karl Musil den Nachteil der Choreologen, die lediglich geschult sind, die Schrittfolgen und Bewegungen genau umzusetzen, wodurch das Stück an Lebendigkeit verliert. Jedoch gibt es beim Tanz keine andere Alternative. In der heutigen Zeit besteht aufgrund der Möglichkeit der Videoaufnahme von allen Choreographien eine Aufnahme, jedoch nicht dreidimensional, d. h., wenn man das Stück von vorne sieht, kann man nicht die genaue Aufstellung und Formation der Tänzer aus der Vogelperspektive betrachten und umgekehrt. Ballett kann trotz Video nie so gemacht werden, wie es auf der Bühne passiert, und die Persönlichkeit und den Atem, den der Künstler über das Orchester auf das Publikum überträgt, kann kein Video so zum Ausdruck bringen. Anne Woolliams sagte:

„Doch leider fängt kein Film die Magie dahingegangener Tänzer und übrigens auch nicht unserer Tage ein.“<sup>180</sup>

### Aufnahme der Neufassung von „Romeo und Julia“ in Wien

Karl Musil tanzte bereits 1960 in der Fassung von Dimitrije Parlic. Das Stück war jedoch schon fast 14 Jahre vor der Premiere von Crankos „Romeo und Julia“ nicht mehr am Spielplan der Oper, denn bei jeder Neubesetzung des Ballettdirektorpostens wurde meistens das gesamte Repertoire ausgetauscht. In einem so kurzlebigen Genre wie dem Tanz ist es nur zu verständlich, dass es kaum jemanden mehr gab, dem die vorherige Fassung noch gegenwärtig war. Im Vergleich der beiden Fassungen war für Karl Musil die Darstellung der Rolle des Romeos in Parlics „Romeo und Julia“ interessanter als in der Fassung von Cranko, denn Parlics Romeo war romantischer ausgelegt, bei Cranko hingegen war Romeo eher burschikos. Nachdem Karl Musil dieses Stück als Schauspiel und Film von Franco Zeffirelli gesehen hatte, wollte er diese Rolle nicht mehr in einem Ballett verkörpern, denn seiner Meinung nach kann der Tanz einen Charakter oder eine Person nie in dem gleichen Verhältnis darstellen wie ein Schauspielstück. In Zeffirellis Fassung geschieht der Tod Tybalts nicht aus Rache an Mercutios Ermordung, sondern eher durch eine Verkettung unglücklicher Umstände, indem Romeo mit dem Degen spielt und Tybalt unglücklich stürzt; damit wird der verträumte Romeo in seinen Charakterzügen beim Kampf mit Tybalt nicht wesentlich verändert. Die Entfernung und dramatische Spannung, welche sich bei einem Schauspiel während der Balkonszene aufbaut, ist bei einem Ballett durch die Nähe der Tänzer beim Pas de deux unmöglich zu kreieren. Für Karl Musil hat das Stück „Romeo und Julia“ als Ballett natürlich seine fantastischen Seiten, wie zum Beispiel die Kampfszenen im ersten und zweiten Akt, jedoch kann das Ballett seiner Meinung nach die Essenz der shakespearschen Aussage nicht hundertprozentig an das Publikum weitergeben.

---

<sup>180</sup> Woolliams A. (1973) Ballettsaal, Belser Verlag

## Proben und Einstudierung in der Wiener Staatsoper

Früher gab es nicht viel Zeit für Neueinstudierungen und in der Regel dauerte die Probenzeit für ein Stück nie länger als fünf beziehungsweise sechs Wochen. Rudolf Nurejew hat seinen „Schwanensee“ zum Beispiel in sechs Wochen einstudiert, obwohl das sein choreographisches Erstlingswerk war. Es gab zwei Besetzungen mit zwei für die Erlernung der Choreographie verantwortlichen Personen. Die Solisten probten in einem Saal parallel nebeneinander, die Ensembleszenen wurden hauptsächlich von Georgette Tsinguirides einstudiert. Anne Woolliams hingegen kümmerte sich sowohl um die Soloszenen als auch um den Aufbau dieses Handlungsballetts. Der Tänzer, der die Rolle des Romeos tanzte, musste zum Beispiel in der Szene vor dem großen Balkon-Pas-de-deux, in der er in den Garten läuft und Julia sucht, in seiner Variation die intensive Bindung und Hingabe sowie die Sehnsucht zu dieser unbekanntem Frau in die Schritte und Gestik miteinfließen lassen, um die Spannung für das erste Zusammentreffen zu steigern. Die Darstellung des Romeos zeigt in diesem Stück verschiedene Stadien der Liebe: am Anfang die jugendliche, überschwängliche, von einer Frau zur anderen wechselnde Liebe, danach die klare, reine, lyrische Liebe zu Julia. Dieser Unterschied ist sehr wesentlich und oft in der Darstellung nicht mehr erkennbar, denn nur noch die Reihenfolge der Schritte wird einstudiert und nicht mehr die Feinheiten der darzustellenden Essenz.

John Cranko versuchte detailgetreu das Drama von William Shakespeare in ein Ballett umzuwandeln, lediglich bei der Schlusszene entschied er sich, Romeo theatralisch wirksamer durch einen Dolchstoß sterben zu lassen an Stelle des von Shakespeare gewählten Selbstmords durch Gift. Karl Musil war ein Verfechter der originalgetreuen Darstellung und somit für die Version mit der Einnahme eines Giftes. Bei der Premiere von „Romeo und Julia“ 1975 in Wien verlor er jedoch bei einer Double tour en l'air den Dolch, mit dem er sich kurze Zeit später erstechen sollte, somit konnte er wenigstens bei einer Vorstellung den für ihn „perfekten“ Tod durch die Einnahme eines „imaginären“ Giftrankes vollziehen.

Die Aussagekraft der Fassung von Dimitrije Parlic war für Karl Musil lyrischer und weicher als die von Cranko, bei dem das Stück durch die vielen Kampfszenen dramatischer wirkte.

### Öffentliches Interesse der Medien vor der Premiere von „Romeo und Julia“

„Romeo und Julia“ ist die weltweit bekannteste Liebesgeschichte und wird wie der Klassiker „Schwanensee“ immer gut vom Publikum aufgenommen. Außerdem war die Fassung von Prokofjew im Gegensatz zu den Interpretationen von Tschaikowsky oder Berlioz, die ungefähr eine halbe Stunde dauern, abendfüllend. Zudem war das Ballettpublikum bereits mit der Fassung von Parlic in die Thematik eingeführt worden und vorbereitet. Kein Kritiker hätte sich getraut gegen die Cranko-Fassung zu argumentieren, da sie bereits 12 Jahre zuvor ein riesiger Erfolg in Stuttgart gewesen war und Cranko zu dieser Zeit bereits eine bedeutende Rolle in der Choreographenwelt der Tanzszene spielte.

### Persönlicher Stellenwert der Rolle des Romeos für Karl Musil

Natürlich hat die Figur des Romeos einen bedeutenden Stellenwert in der Karriere jedes Tänzers, denn es handelt sich um die Hauptrolle in einem mittlerweile zum Klassiker aufgestiegenen Ballettwerk. Nicht nur in der Wiener Staatsoper verkörperte Karl Musil den Romeo, sondern auch mit dem finnischen Nationalballett auf Südamerikatournee oder mit Margot Fonteyn in einer George-Skibine-Choreographie auf Amerikatournee.

### Besondere Stilmerkmale in den Choreographien von John Cranko

John Cranko war berühmt für seine hervorragenden Pas de deux, die er in seiner Schaffenszeit kreierte. Außerdem hatte er mit seinen Leuten gearbeitet, d. h., die Tänzer, die er zur Verfügung hatte, kannte er sehr gut und er wusste über ihre Vor- und Nachteile Bescheid. Somit holte er immer das Maximum aus seiner Kompanie und aus seinen Tänzern heraus. Karl Musil ist sich sicher, dass Cranko, hätte er bei der Einstudierung in Wien noch gelebt, sicher einige Schritte geändert hätte, um die Tänzer in ihrem Schaffen zu unterstützen und ihre tänzerischen Qualitäten noch stärker hervorzuheben.

### Eventuelle Verbesserungsvorschläge für die Choreographie von John Cranko aus der Sicht von Karl Musil

Karl Musil ist grundsätzlich dagegen, bestehende Stücke zu verändern oder zu kritisieren, denn jeder sollte das Recht auf seine Choreographie und seine Interpretationsweise haben können.

### Aufführungszeitplan der Stücke Crankos an der Wiener Staatsoper

Alle Werke von Cranko kamen erst nach dessen Tod auf die Bühne der Wiener Staatsoper, unter anderem „Romeo und Julia“ und „Onegin“, denn ein Choreograph ist eher bestrebt seine Kompanie mit den jeweiligen Stücken gastieren zu lassen, als das gesamte Werk an andere Häuser weiterzugeben.

### Schwierigkeitsgrad bei der Erarbeitung der Choreographie in Zusammenhang mit dem Drama Shakespeares

Karl Musil versuchte die Handlung von Shakespeare in die Choreographie hineinzuprojizieren, um durch die Tanzschritte die nötigen Gefühle an das Publikum weiterzuleiten. Ein Tänzer sollte sich gemäß Musil zu dem erlernten Schrittvokabular einen Text bereitlegen, damit auch er, wie ein Schauspieler, den Zuschauern eine Geschichte erzählen kann.

### Die persönliche Meinung von Karl Musil zu Bühnenbild und Kostümen

Sowohl die Kostüme als auch das Bühnenbild waren sehr praxisbezogen und aufgrund einer Übernahme des gesamten Stückes aus Stuttgart nicht anfechtbar. Das Bühnenbild im dritten Akt zwischen der Szene des Trauerzuges und der letzten Szene in der Gruft wurde mit dem von der oberen Ebene auf die Tanzbühne sinkenden Sarg hervorragend gelöst.

Veränderungen im Aufführungsstil seit der Premiere 1975

Tänzer sind diesbezüglich disziplinar streng erzogen worden, um den Aufführungsstil beizubehalten. Rudolf Nurejew hat zu Michael Birkmeyer einmal gesagt: „You must do, what is written in the book!“

Laut Herrn Musil ist eine Veränderung, wenn sie für das Publikum nicht sichtbar ist, jedoch den Effekt der Inszenierung erhöht, durchaus vertretbar und eine persönliche Geste des Tänzers an das Publikum.

### **13. Kritiken rund um den Premierentermin am 11. Jänner 1975**

Im nächsten Kapitel habe ich meine Aufmerksamkeit den Kritiken zu der Premiere in der Staatsoper gerichtet und kurz zusammengefasst.

„Unter diesen Umständen nicht“ 11./12. Jänner 1975

Gespräch mit Anne Woolliams zur Vorbereitung der Staatsopern-Ballettpremiere

Die Presse, von Karin Kathrein

Kurz vor der Premiere von John Crankos Ballett „Romeo und Julia“ am 11. Jänner 1975 an der Wiener Staatsoper kämpfte Anne Woolliams, verantwortliche Choreographin von Crankos Stücken, mit dem Betriebsrat beziehungsweise mit den herrschenden Arbeitsgesetzen in der Staatsoper. In Wien sind die Arbeitnehmer der Staatsoper, und somit auch die angestellten Tänzer der Kompanie, durch Arbeitsgesetze geschützt. Es bestehen Regeln, an die sich die Mitarbeiter zu orientieren haben und mit denen Anne Woolliams in Konflikt kam. Ihrer Meinung nach handelt es sich in Wien um ein veraltetes und verstaubtes Rechtssystem, mit dem Tänzer nicht ihre künstlerische Höchstleistungen erzielen können, denn durch die immer wiederkehrenden Pausen, die vom Betriebsrat vorgeschrieben werden, fühlt sie sich, genauso wie die Tänzer, in ihrer Kreativität und Entwicklung bezüglich der Inszenierung stark beeinträchtigt.

„Tatsächlich hat man Anne Woolliams daran gehindert, mit Solisten, die freiwillig trainieren wollten, zu arbeiten.“<sup>181</sup>

Ihrer Meinung nach fehlt dem Wiener Staatsopernballett der führende Direktor beziehungsweise die kreative Seele der Kompanie, die ihre Tänzer kennt und mit ihnen aufbauend die Leistung steigern kann.

„Vom raschen Altern der Mode“ 13. Jänner 1975

Das Staatsopernballett tanzt John Crankos Version von „Romeo und Julia“

---

<sup>181</sup> Kathrein K. (1975) Die Presse, Tageszeitung: Kultur, Unter diesen Umständen nicht, Wien, S. 6

Die Presse, von Franz Endler

„Dekorativer Glanz und seriöse Tanzkunst waren aufgeboten, um anlässlich der ersten Ballettpremiere dieser Spielzeit einem aufgeschlossenen Publikum anzuzeigen, wie man vor zehn Jahren in Stuttgart „Romeo und Julia“ interpretiert hat.“<sup>182</sup>

1962 inszenierte der zur damaligen Zeit aufstrebende Choreograph, John Cranko, zur Musik von Sergej Prokofjew das Liebesballett „Romeo und Julia“, welches zehn Jahre später durch seine Stellvertreterin, Anne Woolliams, in Wien seine Premiere feierte. Zweifelsohne ist diese Version origineller als das Vorgängermodell von Parlic, jedoch ist der Lauf der Zeit unumgänglich und das rasche Altern von „modernen Schrittfolgen und Akzenten“ nicht übersehbar. 1962 war die Interpretation der Stuttgarter Kompanie noch revolutionär und eine Erweiterung in der Tanzkunst. Zehn Jahre später verhält es sich leider nicht mehr so, und die Inszenierung wird als altmodisches Werk abgestempelt.

Die tänzerischen Qualitäten der Solisten als auch der Kompanie waren hervorragend, sie haben die akrobatischen Pas de deux und Gruppenszenen mit Bravour getanzt und dem Stück neben der prunkvollen Ausstattung von Jürgen Rose ihren Glanz verliehen.

„Es wäre aber auch die Pflicht der Direktion gewesen, nun für eine andere, spürbare, von mir aus avantgardistische Linie zu sorgen. Der Griff ins ältere Stuttgarter Repertoire aber war pure Verlegenheit.“<sup>183</sup>

„Kleinkrieg um die Arbeitszeit“ 09. Jänner 1975

Staatsoper: Anne Woolliams probt „Romeo und Julia“

Neue Kronen Zeitung, von Karlheinz Roschitz

Trotz der fantastischen Zusammenarbeit zwischen der Wiener Ballettkompanie und Anne Woolliams gab es Differenzen mit dem Betriebsrat der Staatsoper. Die Choreographin wirft der klagenden Partei vor, das Stück und den dafür

<sup>182</sup> Endler F. (1975) Die Presse, Tageszeitung: Kultur, Vom raschen Altern der Mode, Wien, S. 5

<sup>183</sup> Endler F. (1975) Die Presse, Tageszeitung: Kultur, Vom raschen Altern der Mode, Wien, S. 5

vorgesehenen Probenzeitraum zu unterschätzen, der Betriebsrat wiederum hält Frau Woolliams ihre Abwesenheit bei den Proben vor, wenn diese doch kurz davor das Stück als schwierig und probenaufwendig betitelte.

„... Jürgen Rose wird vorgeworfen, dass er seine Kostümentwürfe nicht – wie vereinbart – bis 15. April 1974 abgeliefert habe, wodurch die verantwortlichen Kostümwerkstätten ihren Sommerurlaub erst eine Woche später antreten konnten ...“<sup>184</sup>

Anscheinend steht vor den künstlerischen Belangen in Österreich die Bürokratisierung, ob diese Vorgehensweise für das Ballett förderlich ist, ist eher zu bezweifeln.

„Eine alte Revue aufgefrischt“ 13. Jänner 1975

Crankos „Romeo und Julia“ – Ballett in der Staatsoper

Neue Kronen Zeitung, von Karlheinz Roschitz

Nach Verona, Stuttgart, Mailand, München und Australien kam mit einer zwölfjährigen Verspätung das Ballett von Cranko auf die Bühne der Wiener Staatsoper. Trotz des Wissens um Mängel einiger Szenen als auch deren geringe Intensität verpflichtete die Direktion Anne Woolliams und Georgette Tsinguirides mit der Einstudierung von „Romeo und Julia“.

An die starke Tänzerpersönlichkeit einer Marcia Haydee, die in Stuttgart die Rolle der Julia in der Uraufführung tanzte, kommen die Wiener Tänzer bei weitem nicht heran. Sie sind sehr bemüht und erfüllen das technisch vorgegebene Schrittmaterial mit eiserner Disziplin, jedoch fehlen die mit Gefühlen angereicherten Bewegungen, die dem Ballett ihre Intensität verleihen.

„... Spürbar bleibt also die historische Distanz, spürbar bleiben die Mängel.“<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Roschitz K. (1975) Neue Kronen Zeitung, Tageszeitung: Kultur, Kleinkrieg um die Arbeitszeit, Wien, S. 13

<sup>185</sup> Roschitz K. (1975) Neue Kronen Zeitung, Tageszeitung: Kultur, Eine alte Revue aufgefrischt, Wien, S. 15

„Großer Abend des Staatsopernballetts“ 14. Jänner 1975

Prokofjews „Romeo und Julia“ in Cranko-Choreographie fand begeisterten Beifall

Wiener Zeitung, von Norbert Tschulik

Zu Prokofjews Musik feiert das Ballett von John Cranko nach seinem tragischen Tod die Premiere am Wiener Opernhaus. Cranko hat durch großartige choreographische Einfälle das Drama von Shakespeare vertanzt.

„Die *Romeo und Julia*-Choreographie fasziniert durch eine Fülle an inspirierten Einfällen, von denen keiner für sich alleine steht, sondern Glied in einer ununterbrochen weiterentwickelten Kette tänzerischer Aktionen ist.“<sup>186</sup>

Cranko arbeitet ohne jeglichen Drang zur Moderne und eröffnet mit „normalen“ Effekten eine klar durchstrukturierte Handlung. Trotz gewerkschaftlicher Probleme in der Probenzeit ist es Anne Woolliams hervorragend gelungen, dem Wiener Staatsopernballett die Intentionen von Cranko zu übermitteln und auf der Bühne dem Publikum weiterzugeben. Neben Gisela Cech und Karl Musil in den Hauptrollen überzeugte auch der Rest der Kompanie mit ihrer Menschlichkeit die Zuschauer.

Neben den Tänzern trugen auch die prunkvolle Ausstattung und die Kostüme von Jürgen Rose zum Erfolg der Inszenierung bei.

„Verona an der Donau“ 13. Jänner 1975

Staatsoper: Crankos „Romeo und Julia“

Kurier, von Andrea Seebohm

13 Jahre nach seiner Uraufführung und achtzehn Monate nach dem Tod von John Cranko fand dessen Stück „Romeo und Julia“ den Weg an die Wiener Staatsoper.

---

<sup>186</sup> Tschulik N. (1975) Wiener Zeitung, Tageszeitung: Kultur, Großer Abend des Staatsopernballetts, Wien, S. 4

Zum Zeitpunkt der Inszenierung war Cranko gerade fünfunddreißig Jahre alt und das Stück lebt von dieser jugendliche Frische und Liebe zum Detail, die der Choreograph am Anfang seines Schaffens so herrlich in Szene setzte.

„Hier ist die Reinheit der ersten Liebe, das Erwachen des Eros, hier sind Naivität, Zärtlichkeit und eine völlig untragische, natürliche Todesbereitschaft – sei's im Duell oder aus Liebesgram – eingefangen und ins Tänzerische umgesetzt.“<sup>187</sup>

Durch Understatement und englischen Witz sprüht das Werk voller Charme, und darin liegt auch die Gefahr für unsere Kompanie, allzu sehr ins Urwienerische zu gleiten und dem Stück eine falsche Intention zu verpassen. Viele Szenen werden überspielt und unnötig ausgeschmückt und erhalten somit einen unwiderruflich seichten Showcharakter. Trotz allem ist es Anne Woolliams gelungen, den Protagonisten die Grundessenz Crankos zu vermitteln. Gisela Czech als auch Karl Musil erzielen mit wenig Effekthascherei, jedoch mit viel Gefühl, eine fantastische Stimmung und setzen diese in wunderbaren Pas de deux um.

---

<sup>187</sup> Seebohm A. (1975) Kurier, Tageszeitung: Kultur, Verona an der Donau, Wien, S. 19

## **Resümee**

In meiner Arbeit habe ich versucht einen Überblick über das Ballett „Romeo und Julia“ und seine Wurzeln, sowohl die tänzerischen als auch musikalischen, zu erarbeiten und vor allem die Ballettinszenierung des Choreographen John Cranko in der Wiener Staatsoper zu interpretieren.

Der Schwerpunkt liegt zweifelsohne in der Analyse der pantomimischen Bewegungen sowie der Gestik im Ballett, die der Kunstgattung Tanz als Erzählgenese zur Verfügung stehen. Bei der nonverbalen Kunstgattung Ballett, spielt die Synthese mit anderen nonverbalen Medien wie der Musik, dem Bühnenbild und der Kostümierung eine wesentliche Rolle.

Erst durch die Fusionierung der verschiedenen Kunstgattungen ist es dem Tanz möglich, dem Auditorium das globale Verständnis seines semantischen Inhaltes zu übermitteln.

Im Laufe der Ballettgeschichte entwickelte sich, abgestimmt auf die speziellen Bedürfnisse des Tanzes, eine eigene Sonderform von mimischem und gestischem Repertoire, die im weitesten Sinne mit der natürlichen Gestik der Menschen im europäischen Raum konvertierbar ist, jedoch in der künstlerischen Umsetzung nicht immer transparent erscheint.

Dennoch soll mit dieser Arbeit die Erzählgenese des Tanzes analysiert werden und erste Resultate sollen in der Rekonstruktion von handlungstragenden Bewegungen dargestellt werden.

## **Bilderverzeichnis**

- Nr. 1: Copyright: Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“, Abb. auf S. 53
- Nr. 2: Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, S. 114, Abb. auf S. 61
- Nr. 3: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Nein“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 65
- Nr. 4: Newman B., Tomblin G. (1998) Das illustrierte Buch der Ballettgeschichten, Wien, Ueberreuter Verlag, S. 13, Abb. auf S. 65
- Nr. 5: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Sehen“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 66
- Nr. 6: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Sterben“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 66
- Nr. 7: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Zuhören“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 67
- Nr. 8: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Nachdenken“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 67
- Nr. 9: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Tanzen“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 68
- Nr. 10: Alexandru Tcacenco, Corps-de-Ballet-Tänzer des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Flirten“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 69
- Nr. 11: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksoперnballetts, „Heirat/Hochzeit“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 69

Nr. 12: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Komm“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 70

Nr. 13: Dagmar Kronberger, Halbsolistin des Wiener Staatsopern- und Volksopernballetts, „Jemandem seine Liebe schwören“ / Copyright by Judith Wansch mit Einverständnis der abgebildeten Person, Abb. auf S. 70

Nr. 14: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“ / eingescannt aus dem Programmheft, Abb. auf S. 89

Nr. 15: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Romeo und Julia“/ eingescannt aus dem Programmheft, Abb. auf S. 90

Nr. 16: Programmheft, Wiener Staatsoper, „Giselle“/ eingescannt aus dem Programmheft, Abb. auf S. 91

## Literaturverzeichnis

- Amort A., Wunderer-Gosch M. (2001) Österreich tanzt: Geschichte der Gegenwart, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag
- Biesold, M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, Quadriga Verlag
- Bloom H. (2000) Shakespeare, die Erfindung des Menschlichen, Berlin, Berlin Verlag
- Brejzek T. (2003) Körperlichkeit und Virtualität: Akteur, Raum und Gedächtnis auf der medialen Bühne
- Burian K. V. (1963) Das Ballett in Wort und Bild, Praha, Arita Verlag
- Calendoli G. (1986) Tanz. Kult, Rhythmus, Kunst. A. d. Ital. v. Johannes Werres u. a. Braunschweig, Westermann Verlag
- Cranko J. (1974) Über den Tanz. Gespräche mit Walter Erich Schäfer, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag
- Eckert N. (1998) Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin, Henschel Verlag
- Elwert G., Jensen J., Kortt I. (1996) Kulturen und Innovationen, Festschrift für Wolfgang Rudolph, Berlin, Duncker & Humblot
- Fonteyn M. (1980) Tanzen eine Einführung, München, Zürich, Piper Verlag
- Fonteyn M. (1981) Vom Zauber des Tanzes, Stuttgart
- Fiedler L., Lang M. (1985) Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz, Salzburg, Wien, Residenz Verlag
- Gackstetter D., Pinzl M. (1990) Ballett und Tanztheater, München, Nymphenburger
- Gumbert G. (1994) Die Rede vom Tanz, Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende, München, Fing Verlag
- Hansen H. (1954) Knaur's Kostümbuch: die Kostümgeschichte aller Zeiten, München, Knaur Verlag
- Herzmanovsky-Orlando F. v. (1960) Lustspiele und Ballette, München, Langen/Müller Verlag
- Hoffmann Ch. (1995) Klassischer Tanz: Methodik und Kombinationen für den Ballettunterricht, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag

- Humphrey D. (1999) Die Kunst, Tänze zu machen, zur Choreographie des Modernen Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag
- International Organization for the Transition of Professional Dancers (1997) Das Tänzerschicksal, Eine Auseinandersetzung mit den Grenzen, Gegebenheiten und möglichen Lösungen für Tänzer in der beruflichen Neuorientierung, Lausanne
- Jankovic A. (1995) Probleme der männlichen Identität im Tanz, eine sozialpsychologische Studie über das Identitätsverständnis und das Rollenbild von Männern in der Lebenswelt „Tanz“
- Kassing G. (1998) Teaching beginning ballet technique, USA, Human Kinetics
- Kilian H., Geitel K. (1977) John Cranko, Ballett für die Welt, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag
- Kilian G. (1991) Stuttgarter Ballett, Auf neuen Wegen, Erfurt, Kunstverlag Weingarten
- Klose D. (Hrg.) (2002) William Shakespeare, Romeo und Julia, Stuttgart, Reclam
- Kogler H., Günther H. (1984) Reclams Ballettlexikon, Stuttgart, Reclam Verlag
- Krautscheid J. (2004) Tanz, Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Köln, DuMont Literatur und Kunst Verlag
- Liechtenhan R. (1993) Vom Tanz zum Ballett, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, Stuttgart, Zürich, Belser Verlag
- Maletzke G. (1996) Interkulturelle Kommunikation, Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen, Opladen, Westdeutscher Verlag
- Melchinger, S. (1986) Shakespeare, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag
- Merenyi Zsuzsa L. (1995) Methodik des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel Verlag
- Metzeltin M., Thir M. (1998) Erzählgenese. Ein Essay über Ursprung und Entwicklung der Textualität, Wien, Eigenverlag 3 Eidechsen
- Metzeltin M., Thir M. (2000) Machtstrukturen und ihre Gestaltungsmöglichkeiten. Skriptum zur Vorlesung „Filmsemiotik und Sprachwissenschaft“

- Morley I. „Cinderella“ und „Romeo und Julia“ in: „Musik der Zeit“, Sergej Prokofjew, 5/1953, S. 56 ff.
- Neis E. (1991) William Shakespeare, Romeo und Julia, 7. erweiterte Auflage, Hollfeld, Bange Verlag
- Nestjew I. (1962) Prokofjew, Berlin, Henschel Verlag
- Noverre J. G. (1977) Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, München
- Oberzaucher A. (1997) Wiener Staatsopernballett: 1622-1997; die Legende geht weiter, Wien, Österreichischer Bundestheaterverband
- Pasi M. (1980) Ballett, eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart, Wiesbaden, Drei Lilien Verlag
- Percival J. (1985) John Cranko Biographie, Stuttgart, Zürich, Belser Verlag
- Peters K. (1961) Lexikon der klassischen Tanzkunst. Eine systematische Terminologie der klassischen Tanzkunst, Hamburg, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher
- Poppe, R. (2000) William Shakespeare, Romeo und Julia, 7. erweiterte Auflage, Hollfeld, Bange Verlag
- Praschl-Bichler G. (1989) Vom Wiener Ballett, Wien, München, Doblinger Verlag
- Prokofjew S. (1948) Über mein Schaffen, in: „Musik der Zeit“, Sergej Prokofjew, 5/1953, S. 22 f.
- Prokofjew in: Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, Rowohlt Verlag
- Prokofjew S. (1961) Dokumente, Briefe, Erinnerungen; Zusammenstellung, Anmerkungen und Einführungen: S. I. Schlifsteijn, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik
- Rebling E. (1980) Ballett A-Z, Ein Führer durch die Welt des Balletts, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag
- Rebling E. (1957) Ballett, Gestern und Heute, Berlin, Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft
- Regitz H., Regner O. F., Schneider H. L. (1988) Reclam Ballettführer, 1. o. Auflage, Stuttgart, Reclam Verlag

- Reich W. (Hrg.) (1962) Sergej Prokofjew: Aus meinem Leben, Zürich, M&T Verlag
- Schipperges T. (1995) Sergej Prokofjew, Hamburg, Rowohlt Verlag
- Schmidt J. (2002) Tanzgeschichte des 20 Jahrhunderts in einem Band mit 101 Choreographenporträts, Berlin, Henschel Verlag
- Sorell Walter (1985) Der Tanz als Spiegel der Zeit: eine Kulturgeschichte des Tanzes, Wilhelmshaven, Noetzel Verlag
- Soubeyran Jean (1984) Die wortlose Sprache: Lehrbuch der Pantomime, Zürich, Orell Füssli Verlag
- Steeh J. (1982) History of Ballet and Modern Dance, Leicester, Magna Books
- Strehle H. (1935) Analyse des Gebarens, Berlin, Bernard & Gräfe Verlag
- Tarascow N. (1974) Klassischer Tanz - Die Schule des Tänzers, Berlin,
- Thiess F. (1923) Der Tanz als Kunstwerk, Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst, München, Delphin Verlag
- Thiel E. (1980) Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag
- Trost Vera (1997) Dance & dancers Stuttgart Ballet, Heidelberg, Ed. Braus Verlag
- Ulanowa in: Schlifstein in: Biesold, M. (1996) Sergej Prokofjew, Komponist im Schatten Stalins, Weinheim, Berlin, Quadriga Verlag
- Waganowa A. (1958) Grundlagen des klassischen Tanzes, Berlin, Henschel Verlag
- Weinschenk F. (1940) Mimik und Pantomimik beim Sprechen, Wien
- Wienholz M. (1974) Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewusstseinsbildung, Bern, Frankfurt am Main, Lang Verlag
- Wigman M. (1963) Die Sprache des Tanzes, Stuttgart, Battenberg Verlag
- Winkler G. (1968) Das Wiener Ballett von Noverre bis Fanny Elszler, Ein Beitrag Wiener Ballettgeschichte, Wien
- Winkler-Betzendahl M., Koegler H. (1964) Ballett in Stuttgart, Werkstattgespräch mit John Cranko, Stuttgart, Chr. Belser Verlag
- Woolliams A. (1973) Ballettsaal, Stuttgart, Belser Verlag

- Zacharias G. (1962) Ballett, Gestalt und Wesen, Die Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit, Schauberg, Köln, Verlag M. DuMont
- Zehetmair H., Schläder J. (1992) Nationaltheater: die Bayrische Staatsoper, München, Bruckmann

Zeitschriften:

- Zeitschrift „Teatr i dramaturgija“, Nr. 8/1936 in: Nestjew, I. (1962) Prokowjef, Berlin, Henschel Verlag
- Zeitschrift „Ballettanz: Europe's leading dance magazine“ (2002) Berlin, Friedrich-Berlin-Verlag

Internetadressen:

[www.ballet-world.de](http://www.ballet-world.de)

[www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de)

[www.staatstheater.stuttgart.de/ballett](http://www.staatstheater.stuttgart.de/ballett)

[www.wiener-staatsoper.at](http://www.wiener-staatsoper.at)

[www.salzburgfestival.at](http://www.salzburgfestival.at)

[www.bayerische.staatsoper.de](http://www.bayerische.staatsoper.de)

[www.theater-schauspiel-oper.de](http://www.theater-schauspiel-oper.de)

**Anmerkung**

Aufgrund der besseren Lesbarkeit habe ich in den Texten auf die geschlechts= spezifische Bezeichnung verzichtet (z. B.: Tänzer = Tänzer/-in).

Nach Kontrolle aller verwendeten Internetadressen, ist die Homepage: [www.copernicus.subdomain.de](http://www.copernicus.subdomain.de) (am 20.10.2008) nicht mehr mit der Internetadresse 2006 identisch, leider ist es mir nicht mehr möglich diese zu rekonstruieren.

**Judith Wansch****Geburtsdatum: 04.01.1980****Ausbildung**

- 1986-1990: Volksschule
- 1990-1998: Gymnasium, Höhere Internatsschule des Bundes
- 1990-1998: Ballettunterricht am Konservatorium der Stadt Wien
- 1998: Diplomprüfung in Ballett an der Wiener Staatsoper
- seit 1998: Studium der Theaterwissenschaft und  
Kommunikationswissenschaften
- 2003: Erster Abschnitt eingereicht
- 2005: Zweiter Abschnitt eingereicht

**Tätigkeit als Redakteurin**

- 1999-2002: Produktionsassistentin bei M&M Fritsch und bei Bernard KEG
- 1999-2001: Assistentin bei „Frisch gekocht ist halb gewonnen“
- 1999: Assistentin bei der Sendung „Sechs im Sommer“ und „Alles TV“
- 2002: Redakteurin bei der Produktion „Dingsda“ bei Kabel1

**Tätigkeiten in der PR-Branche**

- seit 2006: Assistentin der Geschäftsleitung bei der Firma „piapink Werbung & Kommunikation GmbH“
- seit 2006: Repräsentation von Österreich auf der Immobilienmesse Mipim in Cannes und der Expo Real in München

**Tätigkeit als Balletttänzerin**

- 1995: Tänzerin bei „Don Giovanni“ Wiener Kammeroper
- 1998: „Dornröschen“ im Theater an der Wien
- seit 1998: Vorstellungen im Kursalon und an der Wiener Börse
- 1998-2006: Ballettlehrerin in der Englischen Ballettschule, 1030 Wien
- 1998-2001: Auftritte in diversen Palais (u. a. Pallavicini, Schwarzenberg)
- 2001: China-Tournee mit der Operettenbühne Wien („Lustige Witwe“)
- 2002: Indonesien-Tournee mit dem Strauss Festival Orchester Wien
- seit 2005: Japan-Tournee mit dem Opernballorchester und den Verein der Wiener Volksoper
- 2006: Mitglied im Verein „vienna waltz project“ unter der Leitung von Christian Tichy  
Tourneen nach Spanien, Kanada und in die USA