



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

La Sylphide – vom Libretto zum Bühnenstück: Eine
Analyse zum Medientransfer bei selbem Inhalt

Verfasserin

Vanessa Walzl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 347 344

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Französisch UF Englisch

Betreuer: emer. o. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Acknowledgments

*“Let us read, and let us dance;
these two amusements will never do any harm to the world.”*
— Voltaire

I would like to use this opportunity to give my thanks to a certain number of people, who have made the task of writing my diploma thesis an experience I look back upon with pride and joy.

First and foremost, I would like to give my thanks to my supervisor emer. o. Univ-Prof. Michael Metzeltin for mastering the equilibrium of instructing and guiding me, while allowing room for my own thoughts and style. Thank you!

I would like to give my thanks to my dance instructor Bakk. Manuela Bayer, who manages to kindle my already existing passion for dance with every lesson and – using a lot of images in her instructions – proves that dance carries meaning on a daily basis. Thank you!

I also want to express gratitude to my husband and parents-in-law. Without your continued support I would not have been able to master this important step in my personal development and career. I am truly blessed to have you in my life. Thank you!

Last, but certainly not least, I want to thank my son Delian for being the greatest source of motivation to finish my studies and thesis. The following work is dedicated to you. Thank you!

Angaben

Ich versichere, dass :

ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur verwendung der Bilder in dieser arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Datum

Unterschrift

Inhalt

1. Einführung.....	1
1.1. Das Geschehen an sich.....	1
1.2. Literarische und kulturelle Wegbereitung – die Romantik.....	2
1.3. Rezeption und Bedeutung von <i>La Sylphide</i>	4
1.3.1. Vom Erfolg inspiriert	6
2. Kontextanalyse.....	10
2.1. Übernatürliche Wesen – Dämonen und Geister.....	10
2.1.1. Elementargeister.....	11
2.2. Literatur	13
2.3. Etymologie	18
2.4. Psychologie der Sylphen und Sylphiden	19
3. Figurenanalyse	25
3.1. Die Hauptfiguren.....	25
3.1.1. Dekonstruktion des Frauenbildes	27
3.1.2. James.....	28
3.1.3. Sylphide.....	30
3.2. Figurenbasierte Strukturanalyse.....	31
3.3. Kostüme	34
3.3.1. Der Schottenrock und das Tartanmuster.....	36
3.3.2. Musselin und Flügel – das Kostüm der Sylphide.....	37
4. Raumanalyse	45
4.1. Profane und sakrale Räume	45
4.1.1. Übergänge und Riten	50
4.2. Bühne, Bild und Licht	53
4.2.1. Bühnenbild	53
4.2.2. Beleuchtung	55
5. Musikanalyse.....	61
5.1. Musik und Emotion	61
5.2. Jean-Madeleine Schneitzhoeffers Original	63
5.3. Herman Severin Løvenskjold Musik für Bournonvilles <i>La Sylphide</i>	68
6. Choreographieanalyse	77
6.1. Von den <i>grands ballets</i> zu einem <i>ballet d'action</i>	77

6.2.	Transmedialität und Medientransfer	81
6.3.	Von Worten und Schritten	83
6.4.	Tanz – eine Sprache des Körpers?	91
7.	Index	103
8.	Zusammenfassung.....	106
9.	English Summary	108
10.	Résumé Français.....	110

1. Einführung

In diesem ersten und einführenden Kapitel wollen wir uns – bevor eine Untersuchung Sinn macht – erst einmal mit dem Stück an sich vertraut machen. Wir werden uns den Inhalt zu Gemüte führen, den literarischen und kulturellen Wurzeln des Stückes nachgehen, uns mit der Rezeption im Ursprungs- und Ausland befassen und uns damit auseinandersetzen, welche Stellung *La Sylphide* in der Ballettgeschichte einnimmt. Diese Grundlagen bilden schließlich die Basis für die weiterführende Analyse der theatralischen Umsetzung auf der Ballettbühne.

1.1. Das Geschehen an sich

Der erste Akt zeigt James, einen jungen Mann aus dem schottischen Hochland, schlafend vor einem Kamin. Er träumt von einer Sylphide, welche auch tatsächlich anwesend ist und ihn verliebt umtänzelt. Nach einem kurzen Versteckspiel nach James Erwachen zeigt sich, dass das Interesse, welches die Sylphe James entgegenbringt, von diesem erwidert wird.

Nicht genug, dass James sich mit der Tatsache konfrontiert sieht, sich zu einem Wesen hingezogen zu fühlen, welches eigentlich nur in Mythen existieren sollte, steht er auch kurz vor der Verlobung mit Effie. Während der Feierlichkeiten zu diesem Ereignis zeigt sich der junge Mann verwirrt und zwischen den beiden Frauengestalten hin- und hergerissen. Als dann auch noch die Hexe Madge die Zukunft des vermeintlichen Brautpaares aus deren Händen liest und Effie vor den versammelten Gästen offenbart, dass ihr Geliebter eine andere begehrt, eskaliert die Situation. James verbannt Madge von den Feierlichkeiten und beschwört damit der Hexe Zorn herauf. Kurz darauf folgt er der Sylphide, welche in der Zwischenzeit die Verlobungsringe an sich genommen hat, wie von Sinnen in den nächtlichen Wald.

Der zweite Akt ist geprägt von James Versuchen die Sylphide zu finden und zu der Seinen zu machen. Er scheitert jedoch immer wieder und wendet sich in seiner Verzweiflung an Madge. Die Hexe soll ihm mit ihrer Magie zum Bund mit der Sylphide verhelfen. Sie gibt James einen verhexten Schal mit dessen Hilfe es ihm möglich sein soll, das Wesen der Lüfte einzufangen. Als James das Objekt seiner Begierde im wahrsten Sinne des Wortes umgarnt, zeigt sich allerdings Madges Racheplan. Zwar fallen der Sylphe tatsächlich die Flügel ab, sodass sie James nicht

mehr entwischen kann, allerdings besiegelt dieser Verlust auch gleichzeitig ihr Schicksal.

Der zweite Akt endet mit einer über James Leiche triumphierenden Madge, die ihre Rachegelüste befriedigt sieht, als ihn aufgrund des Verlustes der Sylphide und Effies – sie spaziert mit ihrem neuen Ehemann und den Hochzeitsgästen den Waldrand entlang – der Schlag trifft.

1.2. Literarische und kulturelle Wegbereitung – die Romantik

Adolphe Nourrit¹ Libretto zu *La Sylphide* (1832) basiert lose auf Charles Nodiers Erzählung *Trilby, ou le Lutin d'Argail* (1822). Inmitten einer romantisch-schottischen Hochlandszenerie endet eine Liebesgeschichte zwischen der verheirateten Fischersfrau Jeannie und dem Elf Trilby tragisch. Nach einem, auf Geheiß des eifersüchtigen Gatten Dougal, versuchten Exorzismus wird das mythische Wesen schließlich für 1000 Jahre in einem Baum eingesperrt; seine Angebetete begeht Selbstmord.

Obwohl oft als Adaption bezeichnet, hat *La Sylphide*, außer in groben Zügen, nicht sehr viel mit *Trilby* gemein. Zwar spielen beide im, in der Romantik äußerst beliebten, schottischen Hochland und handeln von Liebe zwischen Mensch und Fabelwesen, allerdings finden sich einige wichtige Unterschiede. „Einerseits sind die Geschlechterrollen in *La Sylphide* umgedreht, andererseits beinhaltet es im Gegensatz zu *Trilby*“ no reference to religion, while *Trilby* involves an exorcism, a pilgrimage, and a ruined cemetery“ (Banes [2005]: 14).

Die Geschlechterrollen und deren Stereotypen, sowohl in *Trilby* als auch in *La Sylphide*, spiegeln die vorherrschenden Dualismen der französischen Romantik³ wider. Die vertraute Welt des weltlichen Geliebten in *Trilby* bzw. der weltlichen Geliebten in *La Sylphide*, welche für Tradition und Sicherheit stehen, steht der verführerisch aber gefährlich fremden und mythischen Welt der Elementargeister⁴ gegenüber. Ganz allgemein ist für die Zeit der Romantik zu sagen, dass Künstler vor dem Hintergrund überwältigender geschichtlicher Ereignisse, in ihren Werken private Herzensangelegenheiten thematisierten (Kant 2007: 122).

Erzählungen über geheimnisvolle Wesen wie Elementargeister erfreuten sich in der Romantik allgemein – nicht nur in Frankreich – großer Beliebtheit. So beschäftigten sich unter anderem die beiden deutschen Schreiber Friedrich de la

Motte Fouqué (*Undine*, 1811) und E.T.A. Hoffmann (*Der goldene Topf*, 1814) mit Undinen und Salamandern. Und Nodier selbst schreibt in seinem Vorwort zu *Trilby* Inspiration bei den zahlreichen fantastischen Werken des schottischen Dichters Sir Walter Scott gefunden zu haben. (Kallberg [2006]: 58)

Sir Walter Scotts Romane waren weit verbreitet im 19. Jahrhundert. Écossaise [...], [...] ein variiertes Folkloretanz, war in Ballsälen sehr beliebt und wurde von Schubert sowie Beethoven bearbeitet; diese schottische Authentizität entsprach der theatralischen Mythologie. Tänzer gewöhnten sich an Flügel. Im 18. Jahrhundert flogen die Hexen in Shakespeares *Macbeth*, Sylphen in Didelots *Flore et Zéphire* (1796). Die wirbelnden weißen Roben der [...] Nonnen in *Robert le Diable* (1831) gingen der leichten Gewandung in *La Sylphide* voraus. (Kirstein [1984]: 146)⁵

Nourrit übernahm für sein Libretto zu *La Sylphide* die Namen Effie und Gurn aus Scotts Roman *The Heart of Midlothian* (1818) und übernahm ebenso das schottische Setting. Schottland wurde vor allem in der Romantik als ein Land angesehen, in welchem sich Zivilisation und Wildheit miteinander konfrontiert sehen (Macaulay 2009: C1). Dieser Gegensatz stützt den Inhalt des Balletts und bietet auch örtlich die perfekten Voraussetzungen für die Handlung.

Ebenso finden sich Elemente von Shakespeares Drama *Macbeth* (1623) - welches sich ebenfalls in Schottland abspielt und um den Zeitpunkt des Erscheinens von *La Sylphide* gerade von den Franzosen für sich entdeckt wurde – in der Handlung wieder (C1). So wird etwa der tragische Ausgang beider Stücke von einer bzw. mehreren Hexen vorhergesagt.

Wie äußerst beliebt das Motiv tatsächlich war, lässt sich aber auch daran erkennen, dass kurze Zeit nach dem Erscheinen von *Trilby* die Komödie *La Sylphide* von Pier Francesco Biancolleli und Jean-Antoine Romagnesi aus dem Jahre 1730 eine Neuauflage erfuhr (Oberzaucher-Schiller 2004: 366) und kein Geringerer als Victor Hugo (1802-1885) eine Art Antwortschreiben, „À Trilby, le Lutin d'Argail“⁶ (1828), in Form einer Ballade an Charles Nodier verfasste. Trilby dient Hugo hier als Überbringer der Nachricht. Mit seinem lebhaften Rhythmus und femininen Reimen betont Hugo die Sprunghaftigkeit und Leichtigkeit Trilbys, genauso wie die verschiedenen Elemente der Bühnenszenierung in *La Sylphide*. (Falkayn 2001: 81-83)

Doch worin liegen die Gründe für die Beliebtheit des Stoffes? Vorgänger der Romantik ist die, den Großteil des 18. Jahrhunderts umspannende, Epoche der

Aufklärung, welche bekanntermaßen in der französischen Revolution von 1789 gipfelte. Als Gegenreaktion auf ein Jahrhundert geprägt von Literaten und Philosophen, die Vernunft und Wissenschaft huldigten, rückt die Fantasie ins Zentrum dieser künstlerischen Schaffensperiode. So liest man etwa im *Manuel d'histoire de la littérature européenne* (2007):

Aboutissement d'un large processus, le romantisme, en tant que vision nouvelle de l'existence qui renie la civilisation occidentale rationnelle [...] incarne une révolution des théories créatrices et de l'expression et une nouvelle sensibilité [...]. La suprématie de l'imagination « reine de toutes les facultés » et créatrice du monde, pour beaucoup de poètes et philosophes romantiques [...] constitue la principale nouveauté de la pensée romantique. (Benoit-Dusauroy, Fontaine 2007: 443)

In diesem Sinne ist es auch nicht verwunderlich, dass das Adjektiv „romantisch“ von seiner ursprünglichen Bedeutung, welche auf die romanischen Sprachen bzw. römische Wurzeln hindeutet, sowie seinem eher abschätzigem Gebrauch in der Zeit der Aufklärung, im 19. Jahrhundert eine neue Verwendung erfährt:

Au siècle des Lumières, « romantique » veut dire irréel, absurde, démesuré : anticlassique. Toutefois, à mesure que s'affirme la sensibilité préromantique et que l'imagination retrouve ses lettres de noblesse, il sert de plus en plus souvent à désigner les aspects « émouvants » de la Nature grandiose et mélancolique (Rousseau, *les Rêveries du promeneur solitaire*), ainsi que la fiction médiévale ou une partie de la fiction de la Renaissance, toutes deux anticlassiques. (442)

„Émouvant“, also „bewegend/ergreifend“, war die Darbietung von *La Sylphide* bei ihrer Uraufführung 1832 in Paris wohl sowohl für das Publikum als auch die anwesenden Kritiker. Denn der Siegeszug des Stückes, sowie der Hauptdarstellerin Marie Taglioni durch Europa folgten unverzüglich.

1.3. Rezeption und Bedeutung von *La Sylphide*

Am 26. Oktober 2011 präsentierte der – damals erst in seiner zweiten Spielzeit begriffene – Wiener Staatsballettdirektor Manuel Legris *La Sylphide* in einer fulminanten Premiere dem Wiener Ballettpublikum, welches ihn und seine Tänzer mit Standingovations gebührend belohnte. Besonderes Augenmerk viel selbstverständlich auf die Solistin Irina Tsymbal, welche nach ihrer grandiosen Darstellung der Sylphide zur ersten Solotänzerin avancierte. (wiener-staatsoper.at, 18. März 2013)

Die erste Tänzerin jedoch, die mit *La Sylphide* große Erfolge feiern sollte, war Marie Taglioni (1804-1884), Tochter von Filippo Taglioni, welcher zur Musik von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter die Choreographie von *La Sylphide* erarbeitete und damit die technischen Stärken seiner Tochter betonte.

The ballet showcased the dancer's mastery of technique, her special ability to mask the effort of physical virtuosity in order to appear suitably imponderable and ethereal. Gautier compared her to „an idealised form, a poetic personification, an opalescent mist seen against the green obscurity of an enchanted forest.“ (Banes [2005]: 13-14)

Wie positiv das Stück nach seiner Premiere am 12. März 1832 an der Pariser Oper tatsächlich aufgenommen wurde, ist unter anderem auch daran zu erkennen, dass mit Marie Taglioni's Darbietung, die männliche Dominanz in der Welt des Tanzes endete. Sprach man zuvor von Größen des Balletts wie Louis Dupré (1690-1774) oder Auguste Vestris (1760-1842) (Kirstein [1984]: 146) waren es in Folge Marie Taglioni und Fanny Elßler (1810-1884), welche die Ballettbühnen regierten; ein Trend der – bis auf wenige Ausnahmen wie etwa Vaslav Nijinsky (1890-1950), Rudolf Nurejew (1938-1993) oder Mikhail Baryshnikov (1948~) - bis heute anhält. Einer der Gründe für diese emanzipatorische Entwicklung auf der Ballettbühne war sicherlich das mit Marie Taglioni aufgekommene Tanzen *en pointe*, also auf der Spitze. Obgleich man schon zuvor Tänzer auf ihren Zehenspitzen gesehen hatte, so war dies vor der Darbietung der Taglioni lediglich ein kurzes Betonen von Stärke eines individuellen Tänzers; keinesfalls eine eigene Technik.¹⁰

Diverse schriftliche wie auch graphische Aufzeichnungen weisen darauf hin, dass nur wenige Tänzer die sich *en pointe* begaben nicht von aufgewölbten Muskeln und hochgezogenen Schultern geprägt waren.¹¹ (Lee 2002: 148)

Marie Taglioni allerdings war die erste Ballerina, die durch stundenlanges und zehrendes Training den Spitzentanz zu einer Kunst- und Ausdrucksform machte. Nach ihrem Erfolg war es für jede andere Ballerina klar, dass sie den Spitzentanz beherrschen musste, und als auch die technischen Möglichkeiten des Spitzentanzes mehr und mehr durchschaut wurden, war die Verwandlung des Balletts in eine von den Tänzerinnen regierte Welt perfekt. (148)

Doch es war nicht nur die Rolle der Frau, welche sich in der Welt des Tanzes durch die Figur der Taglioni änderte. Auch die Modewelt reagierte auf den Erfolg,

und junge Frauen in Paris trugen ihr Haar „à la Sylphide“ sowie von dem Ballett inspirierte Kleidung. (Chazin-Bennahum 2005: 9¹²) Die heute mit dem klassischen Tanz so eng verknüpften Assoziationen des Tutus, des weißen Tüll und der Strumpfhosen gehen ebenfalls auf *La Sylphide* zurück.

Théophile Gautier [...] bemerkte zart-rosa Strümpfe und Schuhwerk im Gegensatz zu griechischem Kothurn sowie 'eine große Verwertung weißen Mulls und Tarlatans' und sprach von schattenhaften Kreaturen in transparenten Röcken, die sich in Luft auflösen (9).¹³

Die Stoffe wurden leicht abgesteift und erweckten im Bühnenlicht die Illusion von Transparenz. (Lee 2002: 150) Der Einfluss des Stückes und seiner Hauptdarstellerin auf modebewusste junge Damen war enorm und prägt bis dato die vorherrschenden Assoziationen zu klassischem Tanz.

1.3.1. Vom Erfolg inspiriert

Trotz des phänomenalen Erfolgs von *La Sylphide* – oder gerade deshalb – beschloss Tänzer, Ballettdirektor und Choreograph Auguste Bournonville (1805-1879) an seiner eigenen Fassung des Stoffes zu arbeiten, welche 1836 unter demselben Namen in Dänemark uraufgeführt wurde. Bournonville, dessen Vater Antoine von Jean Georges Noverre¹⁴ (1727-1810) unterrichtet wurde, verbrachte in seiner Jugend einige Jahre als Solotänzer in Paris, wo er seinerseits von Auguste Vestris¹⁵ (1760-1842) Unterweisung und Inspiration erhielt. 1829 kehrte er nach Kopenhagen zurück und übernahm von seinem Vater die Leitung des Königlich Dänischen Balletts. Im Zuge dieser Tätigkeit entwickelte er einen eigenständigen „flotten und leichtfüßigen“ (Terry 1979: 41) dänischen Stil¹⁶. Er ist aber auch dafür bekannt, einer von wenigen Choreographen der Romantik gewesen zu sein, der männliche Tänzer nicht nur als Nebendarsteller sah. Bournonville selbst sagte zu *La Sylphide* Folgendes:

Ich habe die Pariser *La Sylphide* nur einmal gesehen [...] und der einzige gute Eindruck den ich hatte, war von der außerordentlichen Darbietung von Mme. Taglioni sowie der fantastischen Szenerie und technischen Ausstattung, welche beide für unsere eigene Bühne nicht zu beschaffen waren. Obwohl ich das Ballett sehr nett fand, hatte ich das Gefühl es wäre besser, wenn ich es auf meine eigene Art und Weise versuchte. Abgesehen davon war die Musik zu teuer und James in der französischen Fassung nur ein Podest für die 'prima donna'! Der wundervolle und poetische Gedanke des Balletts ist dass James das wahre Glück verliert, indem er einem imaginären Glück hinterherjagt. Dieser absolut wundervolle und poetische Gedanke verschwand in der französischen

Fassung, weil nur Augen für die Virtuosität der Ballerina blieben. (Terry 1979: 42-43)

Als Bournonville seine eigene Version von *La Sylphide* entwarf, fehlten ihm also die finanziellen Mittel, um die Originalmusik von der Pariser Oper zu erwerben. Aus diesem Grund sah er sich gezwungen neue musikalische Untermalung zu suchen. Diese lieferte ihm ein junger dänischer Adeliger – Herman Severin Løvenskjold (1815-1870) – dessen Musik auch heute noch in den meisten Aufführungen des Balletts gespielt wird. (Garfunkel [2002]: 41-42) Es handelt sich dabei um Løvenskjolds Opus 1, welches in Anlehnung an „Auld Lang Syne“ und traditionell schottische Reelmusik komponiert wurde. (MacAulay 2009: C1)

Aufgrund der Abgeschlossenheit Dänemarks ist Bournonvilles Inszenierung von *La Sylphide* bis heute ins Detail erhalten. (Garfunkel [2002]: 42) Anders verhält es sich mit der Originalversion, welche von dem französischen Tänzer und Choreographen Pierre Lacotte so gut wie möglich zu rekonstruieren versucht wurde. Im Jahr 1968 entdeckte Lacotte Aufzeichnungen zu Taglioni's Originalfassung aus dem Jahr 1832. Seitdem gilt er als Experte im Rekonstruieren von Ballettstücken aus dem 19. Jahrhundert sowie zu Marie Taglioni. (Aloff 2006: 1) Es ist seine Fassung, die seit 1972 an der Pariser Oper regelmäßig mit großem Erfolg aufgeführt wird und welche bereits einige Male aufgezeichnet wurde.

Weitere Versionen von *La Sylphide* stammen von Richard Adama, Erik Bruhn und Philip Lansdale. Letzterer versetzt den Stoff in die heutige Zeit und lässt seine „Cybersylphide“ einem Computerspiel entsteigen, in welches sie James entführen will. (Evert 2003: 113) Ein Zeichen dafür, dass der Stoff auch heute noch höchst aktuell und in der Tanzwelt von Interesse ist.

Literaturverzeichnis

- Aloff, Mindy. 2006. *Dance Anecdotes: Stories from the Worlds of Ballet, Broadway, the Ballroom, and Modern Dance*. Oxford: Oxford UP.
- Banes, Sally. 1998 [2005]. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. In: Taylor & Francis. [Hrsg.]. London: Routledge.
- Benoit-Dusauso, Annick. Fontaine, Guy. 2007. *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.
- Chazin-Bennahum, Judith. 2005. *The Lure of Perfection. Fashion and Ballet: 1780-1830*. In: Taylor & Francis. [Hrsg.]. New York: Routledge.
- Dahms, Sybille. 2010. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium.
- Engler, Winfried. 2003. *Die französische Romantik*. Tübingen: Gunter Narr.
- Evert, Kerstin. 2003. *DanceLab: Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Falkayn, David. 2001. *A Guide to the Life, Times, and Works of Victor Hugo*. Honolulu: UP of the Pacific.
- Garfunkel, Trudy. 1998. [2002]. *On Wings of Joy. The Story of Ballet from the 16th Century to Today*. E-reads.
- Highfil Jr., Philip H.; Burnim, Kalman A.; Langhans, Edward A. [Hrsg.]. 1993. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers And Other Stage Personnel in London. 1660-1800*. Tibbett to M. West. USA: SIU Press.
- Hugo, Victor. 1834. [2011]. *Odes et ballades*. Charleston: Nabu Press.
- Kallberg, Jeffrey. 1994 [2006]. „Small Fairy Voices. Sex, History And Meaning in Chopin.“ In: Rink, John; Samson, Jim. [Hrsg.]. *Chopin Studies* 2. Cambridge: Cambridge UP. 50-71.
- Kant, Marion. [Hrsg.]. 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge UP.
- Kirstein, Lincoln. 1970 [1984]. *Four Centuries of Ballet. Fifty Masterworks*. New York: Dober.
- Kuzmick Hansell, Kathleen. 2002. „Flower and Decline 1796-1872“. In: Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio. [Hrsg.]. *Opera on Stage*. Chicago: Chicago UP.
- Lee, Carol. 2002. *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge.
- Macaulay, Alastair. 2009. „When an Earthbound Lad Meets His Winged Sylph.“¹⁸. In: *The New York Times*. (Dance Review. American Ballet Theater.). 17. Juni 2009. C1.
- Michel, Sascha. 2008. *Feenhaft und wunderbar. Die schönsten Erzählungen der Romantik*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Nodier, Charles. 1822. [1998]. *Trilby, le lutin d'Argail*. Dinan: Terre de brume.
- Nourrit, Adolphe. 1834. *La sylphide: ballet en 2 actes*. Paris: Barba.
- Oberzaucher-Schüller, Gundhild. 2004. *Prima la danza! Festschrift für Sybille Dahms*. [Publikation des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg]. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Terry, Walter. 1979. *The King's Ballet Master. A Biography of Denmark's Auguste Bournonville*. New York: Dodd and Mead.
- Wiener Staatsoper: <http://www.wienerstaatsoper.at/Content.Node/home/>

Endnoten

- ¹An mancher Stelle (z.B.: Chazin-Bennahum) wird behauptet, dass der Stoff bereits 1822 von Louis Henry in Mailand aufgeführt wurde und Nourrit sich dessen bediente, was dieser aber nie zugegeben hat.
- ²„[...] 1820 bis 1840 ist die Zeit der romantischen Lyrik, 1830 bis 1843 die der Romantik auf der Bühne“ (Engler 2003: 25).
- ³Zu den Elementargeistern zählen Sylphen, Undinen, Salamander und Gnome. Siehe Kapitel 2.
- ⁴[meine Übersetzung]
- ⁵Nachzulesen z.B. unter http://fr.wikisource.org/wiki/à_Trilby,_le_lutin_d'Argail als Teil einer Sammlung von Oden und Balladen welche zwischen 1822 und 1828 entstanden und 1828 gesammelt erschienen.
- ⁶Der vollständige Link lautet: http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/staatsballett_neu/presse_news/Irina-Tsymbal-Avancement.de.php
- ⁷Théophile Gautier (1811-1872), französischer Künstler und Kunstkritiker
- ⁸Die italienische Tänzerin Amalia Brugnoli-Samengo (geboren um ca. 1805) ist die eigentliche Pionierin des Spitzentanzes. Als sich Filippo Taglioni 1823 gleichzeitig mit ihr in Wien aufhielt, begann er durch sie, sich für eine Technik des Spitzentanzes zu interessieren, in welcher er fortan seine Tochter Marie unterwies. (Kuzmick Hansell 2002: 278)
- ⁹[meine Übersetzung]
- ¹⁰Verweise in Chazin-Bennahum (2005) beziehen sich auf Kapitelzahlen, da keine Seitenzahlen angegeben sind.
- ¹¹[meine Übersetzung]
- ¹²Einer der bedeutendsten Choreographen des 18. Jahrhunderts. Für nähere Informationen siehe u.a. Dahms, Sybille. 2010. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium.
- ¹³Bekannter französischer Tänzer und Choreograph. Nähere Informationen zu seiner Person finden sich u.a. in Highfil, Philip H. [Hrsg.]. 1993. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers And Other Stage Personnel in London. 1660-1800*. Tibbett to M. West. USA: SIU Press.
- ¹⁴Der von Bournonville geprägte Tanzstil kombiniert Schauspiel und Tanz miteinander. Die Tänzer führen klare Bewegungen aus und der Fokus liegt darauf, diese besonders leicht und mühelos erscheinen zu lassen. Balance und Harmonie sind Grundpfeiler, welche auf immer wieder vorkommende natürliche Gesten hinweisen. Bournonvilles Choreographien sind geprägt von häufigen Richtungswechseln, und während Drehungen eher vernachlässigt werden, stehen Sprünge mit möglichst leisen Landungen und schnelle und präzise Fußarbeit im Vordergrund. (Garfunkel [2002]: 41)
- ¹⁵Eine Online-Version des Artikels findet sich unter http://www.nytimes.com/2009/06/17/arts/dance/17abt.html?_r=1&

2. Kontextanalyse

In diesem weiterführenden Kapitel wollen wir uns nun mit der beginnenden Analyse des Stückes auseinandersetzen. Wir werden den Elementargeistern und ihrem Ursprung, sowie ihrem Vorkommen in der – vor allem französischsprachigen – Literatur auf den Grund gehen. Gleichzeitig werden wir den sozio-historischen Kontext ihrer Geschichten ergründen und daraus erste Schlüsse und Implikationen für unser Stück *La Sylphide* ziehen.

2.1. Übernatürliche Wesen – Dämonen und Geister

Übernatürliche Wesen sind jedem Volk und jeder Kultur bekannt. Auch wenn sich die Gestalten oft voneinander unterscheiden, so dient ihre “Existenz” doch immer demselben Zweck, “die unerklärlichen Dinge im menschlichen Leben zu erklären” (Petzoldt 1995: 5). Griechische Philosophen versuchten erstmals eine Ordnung dieser Wesen für ihren Kulturkreis zu etablieren und siedelten die sogenannten “Daimones” (5) zwischen Göttern und Menschen an.

Der griechische Schriftsteller Plutarch [...] bemerkte [...]: Diejenigen, die entdeckt haben, dass ein Geschlecht von Dämonen zwischen Menschen und Göttern in der Mitte steht und beide untereinander verbindet, haben mehr und größere Schwierigkeiten gelöst, als Platon durch seine Theorie von der Materie. (5)

Hier zeigt sich, wie sehr der Glaube an Dämonen zu einem Verständnis der Welt, in der man lebt, beiträgt und alle menschliche Erfahrung verstehbar macht. “In diesem Sinne bezeichnet etwa Sigmund Freud (1856-1939) die ‘Erfindung’ der Geister und Dämonen als die erste theoretische Leistung des Menschen (5).”

Dämonen sind also, ungeachtet ihrer Glaubenswirklichkeit in frühen Kulturen, psychische Realitäten, Projektionen menschlicher Erfahrung, Ängste und Hoffnungen, sie sind Geschöpfe des Menschen, der sie nach seinem Bild formt und unter dem Eindruck psychischer Zwänge und Ängste zu grauerregenden Gestalten verformt. (5-6)

Grundsätzlich sind Dämonen allerdings weder gut noch böse. Sie nehmen viel eher eine mittlere und auch vermittelnde Stellung zwischen Göttern und Menschen ein. Somit trifft die Beschreibung zunächst auch auf die Engel des christlichen Glaubens zu. Im Laufe der Zeit diabolisierte das Christentum jedoch die antiken und germanischen Götter, woraus sich auch die negativen Assoziationen zum Begriff “Dämon” erklären.¹ Eine bedeutende

Rolle hierbei spielte Luther (1483-1546), “der alle [...] dämonischen Wesen schlechtweg als Verwandlungsgestalten des Teufels” (10) beschreibt.

Wie, dem Volksglauben nach, die Welt der Dämonen mit der Welt der Menschen aufeinandertrifft, wird in einer Vielzahl von Volkssagen geschildert. Da sich diese Sagen mit Glaubensvorstellungen auseinandersetzen, stehen sie “jeweils in einem engen Konnex zur sozialen Ordnung, zu Normen und Werten einer Gesellschaft oder Gruppe” (6).

Doch oft ist es schwierig, die übernatürlichen Wesen und ihren Charakter bzw. ihre Absichten zu konkretisieren. Und so ergibt sich ein Reichtum an Abwandlungen und Versionen, der sich erst in einzelnen Volkserzählungen konkret darstellt. Warum der Volksglaube und die darin vorkommenden Wesen so schwer zu fassen sind, hat Heinrich Heine (1797-1856) in *Elementargeister* (1857) trefflich formuliert: “Den Volksglauben selbst in ein System zu bringen, wie manche beabsichtigen, ist [...] ebenso untunlich, als wollte man die vorüberziehenden Wolken in Rahmen fassen.” (6) Er drückt damit aus, wie wandelbar sowohl das Wesen der Dämonen, als auch das des Glaubens ist, auf dem deren Existenz beruht. Sie sind zugleich “Glaubensgestalten und Erzählgestalten” (6) und ihr Vorkommen im Volksglauben sowie in der Literatur umspannt einen großen zeitlichen Bogen.

2.1.1. Elementargeister

Obwohl Elementargeister ihren Ursprung im Volksglauben haben, waren es nicht die Vertreter des gemeinen Volkes, die sich mit der Kategorisierung dieser Wesen auseinandersetzten, sondern primär die Naturphilosophen des 15. und 16. Jahrhunderts n.Chr. Ihre vorwissenschaftlichen Hypothesen basieren auf “anthropologische[n] Konzeption[en] einer von geheimnisvollen Wesen belebten Natur, wie sie animistischem Denken² entspricht” (Petzoldt 1995: 9). Einer der wichtigsten Vertreter des animistischen Denkens war Theophrastus Paracelsus³ (1493-1541), welcher in seinem Buch *Lyber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1556) diese mythischen Wesen den Elementen zuordnet und eine Rangfolge unter den Elementargeistern einführt.

Feuergeister nennt Paracelsus Salamander, Wassergeister Undinen, Erdgeister Gnome und Luftgeister Sylphen⁴. Er geht davon aus, dass die Geister ihr jeweiliges Element bewohnen, dass sie zur Gänze aus diesem Element bestehen und dass sie ursprünglich dem Chaos entstammen. Da sie, anders als der Mensch, keine Seele besitzen, trachten sie nach der Vereinigung mit dem Menschen, um so an der menschlichen Beziehung zu Gott teilhaben zu können. Wird der Bund der Ehe zwischen einem

Elementargeist und einem Menschen geschlossen, so gewinnen die Geister eine eigene Seele. (61-62)

Paracelsus glaubte fest an die Existenz von Geistern und geistähnlichen Wesen und rechtfertigte seine Forschungen über diese zu Beginn seines Buches in *Tractatus 1*:

Nun gilt eigentlich, dass ein Philosophus sich auf die Heilige Schrift stützen und seine Ausführungen aus ihr begründen sollte. Doch steht dort, was diese Wesen angeht, nichts Einschlägiges geschrieben, weder was von ihnen zu halten noch wie ihnen nachzuforschen sei, nur in Bezug auf die Riesen stehen einige Hinweise darin. Wenn nun diese Wesen, die nicht in der Heiligen Schrift stehen, hier abgehandelt werden, so liegt der Grund darin dass sie in Erscheinung treten und dass sie wirklich sind. (Von Hohenheim [1996]: 13)

Paracelsus schreibt über Geister, dass sie, anders als der Mensch, nicht von Adam abstammen. Somit ist ihr Fleisch, nicht wie das des Menschen irdisch und grob, sondern viel eher subtil und "weder zu binden noch zu packen" (17). Darin liegt auch der Grund dafür, dass Menschen Türen und Tore brauchen, um Gemäuer zu durchquären, während Geister unversehrt und ohne Schaden anzurichten durch jegliches Gemäuer schreiten können. Sehrwohl können Elementargeister aber Kinder mit Menschen zeugen, welche dann der Art der Menschen angehören. Dies ist darin begründet, dass Elementargeister zu einer gewissen Art von Geistern gehören, die an Behendigkeit allen anderen Geistern gleichen, doch an "Fruchtbarkeit, Gestalt und Nahrung[saufnahme]" (17) dem Menschen gleichen. Sie teilen sich also Eigenschaften gleichwohl mit Geistern und mit Menschen. (13-17)

Paracelsus führt weiter aus, dass Begegnungen zwischen Menschen und Elementargeistern den Menschen oft wie ein Traum vorkommen (21). Da der primäre Wohnort der Elementargeister ihre Elemente sind, wird der Mensch ihrer nur durch Gottes Willen ansichtig. Denn Gott will, "dass wir von ihnen erfahren und wissen, dass Gott wunderbare Werke schafft" (35). Weiters sieht Paracelsus die Elementargeister als ein Exempel für die Beziehung zwischen Mensch und Gott:

Sie [Elementargeister] haben keine Seele, es sei denn, sie würden mit einem Menschen verbunden, dann erlangen sie die Seele. Und wie sie [...] sterben und nichts von ihnen übrig bleibt wie beim Vieh, so geht es dem Menschen, der nicht mit Gott im Bund ist. Und wie es diesen Leuten ergeht, wenn sie mit den Menschen verbunden werden, so ergeht es dem Menschen, wenn ihn der göttliche Bund umfasst. Dergestalt geben sie ein Exempel, nämlich dass sie ohne den Menschen Tiere sind, und so wie sie, so ist auch der Mensch nichts ohne den Bund mit Gott. Der Bund zweier Wesen miteinander bewirkt so viel, dass das Schwächere aus dem Stärkeren sich erhält und Kraft empfängt.(41)

Paracelsus zeigt hier sehr explizit, wie wichtig es seiner Meinung nach für den Menschen ist, im Bund mit Gott zu sein. Es lässt sich aber auch eine Art Aufwertung des menschlichen Status aus seinen Zeilen herauslesen. Denn der Mensch strebt nun nicht mehr alleine nach einer Verbindung mit Gott zum Wohle seiner eigenen Seele. Der Mensch selbst kann den Geistern, im Falle einer ehelichen Bindung, zu einer Seele und somit dem Bund mit Gott verhelfen. Er schmeichelt also gleichzeitig der Kirche, deren Zorn er als Philosoph und Autor seinerzeit mit Sicherheit vermeiden wollte, indem er den Bund mit Gott als das Wichtigste im Leben herausstellt, schafft es aber auch, den Menschen an sich als aktive und schöpferische Kraft darzustellen.

So umfassend Paracelsus Beschreibungen in ihrem Detail und ihrer Tragweite aber auch scheinen mögen, finden diese allerdings mit ihm weder ihren Anfang noch ihr Ende. Bereits in der Antike, aber auch noch im 16. und 17. Jahrhundert n. Chr. werden Dämonen und Geister in der gelehrten Literatur erwähnt und beschrieben. Sie beschränken sich also keinesfalls auf die Welt der Fiktion. Als Quelle für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Wesen dienen zumeist Erlebnisberichte von Leuten, die angeben, mit Dämonen in Kontakt gekommen zu sein.

Im Volksglauben liegt der Fokus zu Elementargeistern wiederum an anderer Stelle als bei den Philosophen. Es handelt sich hier bei Elementargeistern oft um “geheimnisvoll wirkende Kräfte in Feuer, Wasser, Luft und Erde, die der Mensch durch periodische Opfer, aus einer ‘kosmisch-symbiotischen Gefühlslage’ heraus, günstig zu stimmen versucht” (Petzoldt 1995: 61). Oft handelt es sich bei den Opfergaben um Speisen, und Rituale werden zu Traditionen. Bis heute gibt es etwa das “im südöstlichen Oberösterreich üblich[e] ‘Windfüttern’, indem man Mehl in den Wind streut”, um die Luftgeister milde zu stimmen. (62) Vor allem die Elemente Wasser und Luft wurden in diesen Breiten von der ländlichen Bevölkerung lange Zeit vermenschlicht.

2.2. Literatur

Spätestens seit Michail M. Bachtins (1895-1975) Theorien über Literaturtheorie und Intertextualität einem breiten Publikum zugänglich wurden, ist klar, wie wichtig Komponenten wie Zeit, Gesellschaft, Historie und Kontext ganz allgemein für die Auseinandersetzung mit einem Werk sind.

[W]as in [Bachtins] Projekt [...] hervorsteht, ist die “radical emphasis on particularity and situatedness, the degree to which it insists that apparently abstract

questions about selfhood are persuasive only when treated as specific questions about location” (Holquist 1994:12). (Strube 2009: 18)

Aus diesem Grund ist es wichtig, sich anzusehen, aus welchem literarischen Umfeld *La Sylphide* stammt; welche französischen Schriftsteller zu welcher Zeit in welcher Form über Elementargeister geschrieben haben. Im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts scheinen sich Schriftsteller und Poeten einen regelrechten Wettlauf um “Geistergeschichten” zu liefern. Gestalten, die zuvor eher in zauberhaften und märchenartigen Geschichten zu finden waren, interessierten plötzlich auch ein ganz anderes Publikum.

Ils [les sylphes] auraient pu rester un simple accessoire pour contes de fées. Ni anges, ni bêtes, les sylphes appartiennent au goût du temps pour la féerie. Ils flottent entre réalité et imaginaire dans les détails insolites et de transformations incongrues [...]. Ils seraient peut-être restés d’improbables créatures pour des contes de fées voués à l’oubli si un jeune écrivain ambitieux et original ne s’en était saisi et n’avait publié en 1730 un récit intitulé elliptiquement *Le Sylphe*. (Delon 1999: 7)

Weder Mensch noch Tier, weder Engel noch Dämon, halten Sylphen um 1730 erstmals Einhalt in die französische Literatur. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777) veröffentlicht in besagtem Jahr *Le Sylphe. Songe de Mme de R... écrit par elle-même à Mme de S...*, einen Prosatext über einen intimen und erotischen Briefwechsel zwischen zwei aristokratischen Damen. Bereits in diesem frühen Text stehen Luftgeister mit sexuellem Verlangen und moralischen Anschauungen in Verbindung.

Crébillon [...] se débarrasse des références ésotériques qui encombrant les histoires d’êtres élémentaires, il les dépouille de leurs complications fantastiques et fait de ces figures énigmatiques le pivot d’une rêverie, d’une réflexion sur le désir. (7)

Die äußerst belesene französische Aristokratie wusste mit großer Wahrscheinlichkeit allerdings bereits vor Crébillons literarischer Verführung von Elementargeistern, und damit auch von den Sylphen. Denn 1670 erscheint *Le Comte de Gabalis* von Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon de Villars (1635-1673), ein esoterisches Werk zu verschiedenen Wesen, welche die vier Elemente bewohnen.

Le lecteur est [...] entraîné [...] d’hypothèses sur l’existence d’êtres inconnus, invisibles, qui peuplent les quatre éléments. Le premier entretien mentionne déjà les sylphes ‘qui sont une espèce de substances aériennes qui viennent quelquefois consulter les sages sur les livres d’Averroès qu’elles n’entendent pas trop bien.’ Le second entretien élargit la perspective: ce sont désormais les quatre éléments qui grouillent des créatures subtiles. L’eau est le domaine des nymphes et des ondins, la

terre celui des gnomes, le feu celui des salamandres, de même que les sylphes colonisent l'air. (8)

Montfaucon de Villars beschreibt weiter, dass jeder Elementargeist aus den kleinsten und feinsten Teilchen seines Elements besteht. Und obwohl diese Wesen gemeinhin nicht leicht zu erspähen sind und dem Menschen gegenüber höhergestellt zu sein scheinen, trachten sie nach der Verbindung mit menschlichen Partnern. (8)

L'amour des créatures élémentaires est-elle tentation dangereuse ou bien révélation supérieure? Ce qui est sûr, c'est que des désirs surgissent et des rapports amoureux s'établissent entre les humains et les êtres élémentaires. Au fur et à mesure qu'on avance dans *Le Comte de Gabalis*, on devine que le secret des sylphes se trouve dans la rêverie amoureuse des humains, dans leurs escapades fantasmatiques. On comprend dès lors la condition qui est imposée aux hommes amateurs de mystères et qui révolte tant le narrateur: renoncer entièrement aux femmes pour se consacrer exclusivement aux nymphes et aux sylphides. (9)

Die von Montfaucon de Villars beschriebene Begierde zwischen Menschen und Elementargeistern beflügelt schon bald Schriftsteller und Choreographen. So schreiben unter anderem Mme de Murat (1670-1716) in *Le Parfait Amour* (1698) und Mme Levesque (1703-1745) in *Le Prince Invisible* (1722) von Elementargeistern. Der englische Dichter Alexander Pope (1688-1744) versucht sich in seinem Gedicht *The Rape of the Lock* (1712) sogar an einer Typologie, welche die weiblichen Elementargeister mit bestimmten Frauenbildern in Verbindung bringt: "à la femme fière correspond la salamandre, à la complaisante l'ondine, à la prude le gnome et à la coquette le sylphe" (11).

Es erscheint logisch, dass Schriftsteller früherer Jahrhunderte fremde Wesen in ihre Geschichten einsponnen, um Kritik an gesellschaftlichen Normen oder Zuständen zu üben. Schließlich war offene Kritik nicht gern gesehen und blieb für diverse Autoren auch nicht folgenlos. Man denke nur an Gustave Flaubert (1821-1880) oder Charles Baudelaire (1821.1867), die beide noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für ihre Werke *Madame Bovary* (1856) bzw. *Les Fleurs du Mal* (1857) vor Gericht standen. (Heath 1992: 47)

Im Fall der Elementargeister konzentriert sich die Kritik auf sexuelle Verhältnisse, die außerhalb der gesellschaftlichen Norm stehen. Befassen sich viele Autoren mit den Gefahren solcher Beziehungen und warnen davor der Begierde nachzugeben, so findet man in Jean-Francois Marmontels (1723-1799) *Le Mari Sylphe* (1761) eine erfrischende Komödie über einen Ehemann, der seiner Frau nachts als Sylphe verkleidet den Hof macht. Im Mittelpunkt steht hier die Auffassung, dass Mann und Frau in einer ehelichen

Verbindung nahezu keinerlei Chance auf Glück haben und dass Partner außerhalb der eigenen Ehe begehrt werden. Marmontel macht sich darüber lustig, indem der Ehemann nicht so ansprechend zu sein scheint wie die Sylphe, obwohl es sich um ein- und dieselbe Person handelt. (Delon1999: 14)

Allerdings muss es sich bei Sylphen nicht immer um Verführer handeln. Die Übernatürlichkeit dieser Wesen und die Tatsache, dass sie außerhalb der gesellschaftlichen Normen stehen, verleiht den Autoren scheinbar uneingeschränkte Freiheit in ihren luftigen Abenteuern. So versöhnt vor allem die englische Literatur Elementargeister mit der Kirche. In Popes *The Rape of the Lock* nimmt die fantastische Gestalt Züge eines Schutzengels an. Eine Sammlung von Texten aus dem 18. Jahrhundert, welche Sylphen und Sylphiden darstellt, trägt bezeichnenderweise den Titel *The New Sylph, or, Guardian Angel*⁵ (2010). (15)

Le thème convient d'autant mieux aux écrivains qu'il ne leur impose à peu près nulle contrainte. Il est susceptible de variations libertines ou bien moralisantes, vraisemblables ou fantastiques, il peut donner lieu à l'analyse ou bien au spectacle. (15)

Die Vielfalt der Motive, die sich den Autoren durch die Einbindung von Elementargeistern anbietet, war wohl während Aufklärung und Romantik auch aufgrund des sozio-ökonomischen Hintergrunds dieser Zeit äußerst beliebt. Zwischen 1760 und 1820 lebte man quasi ständig "im Schatten von Kriegen" (Glaser 2001: 4), denn sogar "während der Friedensjahre 1763-1778 und 1783-1791 gab es Krisen, drohende Anzeichen von Krieg" (4). Unter den allseits bekannten und beliebten europäischen Autoren waren nicht viele aktiv am Kriegsgeschehen beteiligt und so blieb ihnen ausreichend Zeit, die Krise einerseits durch ihr Schreiben zu verarbeiten und andererseits durch Träumerei und Phantasie den Kriegsalltag zu verdrängen und für die Leserschaft vergessen zu machen.

Von der Fantasie der Schriftsteller beflügelt, halten Sylphen und Sylphiden auch auf der Theaterbühne Einzug. Dominique und Romagnesi⁶ zeigen sich maßgeblich von Crébillon beeinflusst und bringen 1730 *La Sylphide* auf die Bretter, die die Welt bedeuten. In ihrem Stück kommen sowohl Luft- als auch Erdgeister vor, welche zwei Liebende beobachten und deren Beziehung kommentieren. Fagan⁷ (1702-1755) und Panard (1689-1765) parodieren dieses Stück kurze Zeit später mit *Le Sylphe Supposé* (1760) und binden bereits erste Tanzelemente in die Aufführung mit ein. Unter anderem schrieben für die Bühne: Poullain de Saint-Foix (1698-1741) *Le Sylphe* (1743), Quétant (1733-1823) *L'Amant Sylphe* (1783), Martin de Choisy⁸ *Le Sylphe* (1778), Favart (1710-1792) *Isabelle*

et Gertrude (1766), Imbert (1747-1790) *Les Deux Sylphes* (1781) mit Sylphen als quasi Schutzengeln. (18-19)

Ganz besonders prominent sind alle übernatürlichen Wesen auch im Ballett. Carter (2005) schreibt hierzu: “The presentation of the supernatural is a significant characteristic of ballet's historical repertoire. For many people, the two are synonymous and the association of fairies and sylphs with dance has possibly done much to undermine its status as a serious art form” (82). Das Publikum im 19. Jahrhundert schwärmte für alles märchenhafte und magische; im Ballett wie allen anderen Kunstformen:

During the late Victorian period there was an interest in the supernatural, in spiritualism and ghost hunting; fairies were even (allegedly) photographed. Within the broad social and cultural climate, the incongruity of presenting traditional fairy stories such as *Aladdin* [...], *Ali Baba and the Forty Thieves* [...] and *Cinderella* [...] was not particular to the ballet, for 'the acceptance and rapid growth of fairyland as fit subject matter for literature, painting and the stage from the 1820s to the 1840s and its survival at least until the First World War is one of the most remarkable phenomena of nineteenth century culture'. (82)

Oft geht es in den verschiedenen Werken eher um das Zeichnen einer allgemeinen übernatürlichen Stimmung als um genaue Beschreibungen. So vermischen sich oft Konzepte wie Märchen, Legende und Mythos. “[I]t is difficult to distinguish between myth, fairy tale and legend. For example, in *The Faun* [...] a mythological character of a faun appears in a 'blending of legend and mystery'. The legend of *Faust* [...] incorporated both spirits and angels.” (83)

Zu den bekanntesten Balletten, in denen Elementargeister oder ähnliche Kreaturen vorkommen, zählen unter anderem “Taglioni's *La Fille du Danube* (1836) and *L'Ombre* (1839); the Jean Coralli-Jules Perrot *Giselle* (1841); Perrot's *Alma, ou La Fille du Feu* (1842), *Ondine, ou La Naiad* (1843), *Eoline, ou La Dryade* (1845), and many more in which mortal men and fairy women fell hopelessly in love” (Jowitt 1988: 31). Hauptsächlich handeln sie von Liebesgeschichten, die von Verzweiflung geprägt sind, und in welchen ein glückliches Zusammensein von Mann und Frau nur nach dem Tod möglich ist. Wie Jowitt (1988) kurz aber treffend schreibt: “Few supernatural ballets ended happily” (34).

In Anlehnung an die bereits erwähnten Ballette, sowie natürlich *La Sylphide*, wurde im Jahr 1893 das ballet blanc⁹ *Les Sylphides* uraufgeführt. Die Hauptfigur wird von einem männlichen Tänzer interpretiert, welcher in einem Wald voller Sylphen nach einem

Wesen sucht, dass ideale Schönheit verkörpert. Das Stück wird oft als die Suche des Künstlers nach seiner Muse im Reich der Kunst selbst interpretiert. (Perriman 2009: 101).

2.3. Etymologie

Herkunft und Bedeutung des Ausdrucks *Sylphe* für Luftgeister sind nicht vollständig belegt. Man kann aber davon ausgehen, dass die Wahl der Lautfolge kein Zufall ist. “Le *ph* et le *y* [...] rapprochent de zéphyr¹⁰, pareillement aérienne, impondérable” (Delon 1999: 14). Auch die Namen, welche verschiedene Schriftsteller ihren Luftgeistern gegeben haben, beinhalten diese Elemente. Denn der Laut [z] steht für alles Exotische.

Les noms donnés par les écrivains à leurs sylphes sont fréquemment en Z, la marque onomastique de l'exotisme, et jouent déjà, avant *Sarrasine* de Balzac relu par Roland Barthes, sur le contraste acidulé du S et du Z. Le sylphe dans la comédie de Poullain de Saint-Foix en 1743 se nomme Ziblis, le roi des sylphes dans l'opéra de Moncrif deux ans plus tard Zelindor, l'épistolier des *Lettres sylphiques*¹¹ Zelomasis, et Azor le berger sylphe du *Petit-Neveu de Bocace*. (14-15)

Es ist also sicherlich kein Zufall, dass die Laute [s], [f] und [ɪ] in der Bezeichnung *Sylphe/Sylphide* vorkommen und dass Autoren oft Namen auf [z] gewählt zu haben scheinen.¹² Denn tatsächlich besteht eine Verbindung zwischen dem Laut und der Assoziation bzw. der Emotion, die er hervorruft. Dies liegt einerseits an dem Klang des Lautes an sich, aber auch an dessen Produktion.

So werden etwa bei der Bildung der “harten Konsonanten” [k, t, r] die Sprechmuskeln heftiger angespannt als sonst, sie werden richtiggehend verhärtet, was wohl bereits in sich eine mehr oder weniger unbewusste Assoziation herstellen kann [...] wenn es um tatsächlichen oder symbolischen Kampf geht oder um aggressive Seelenzustände, Haltungen [...]. (Horn 1995: 83)

Im Gegenspiel dazu sind mit [s], [z] und [f] Laute gegeben, deren Produktion einen intensiven Luftstrom voraussetzen und damit durchaus an die fließenden Bewegungen eines Luftgeistes erinnern können. Weiters wird [ɪ] “in der metaphorischen Charakterisierung einzelner Laute [...] als hell, klein, scharf und flink” [...] empfunden” (84), was ebenso eine passende Assoziation zu sein scheint. Man hat es also schon dem Namen nach mit Wesen zu tun, die literarische Charaktere wie Leser in luftige Höhen zu entführen in der Lage sind.

2.4. Psychologie der Sylphen und Sylphiden

Charaktere in Stücken, die von Luftgeistern handeln, können von verschiedenen Motivationen getrieben sein. Am einfachsten scheint die Variante, dass einfältige und oft schrullig wirkende Frauen sich ihren Sehnsüchten in einem solchen Ausmaß hingeben, dass es ihnen unmöglich wird, ihre Tagträume von der Realität zu unterscheiden. So wird der männliche Sylphe zum wunderschönen und makellosen Geliebten.

Oft, allerdings, sehen Frauen die Gefühle zwischen ihnen und dem geliebten Wesen als so rein und über zwischenmenschliche Beziehungen erhaben an, dass ihre Liebe ohne Körperlichkeit auskommt. Dahinter steckt oft Zurückhaltung, wenn nicht sogar die Angst junger Frauen sowohl vor gesellschaftlichen als auch sexuellen Erwartungen, und daraus folgend ein Negieren von Sexualität.

Grundsätzlich stehen Sylphen und Sylphiden in der westlichen Philosophie für eine vorhandene Problematik zwischen Körper und Seele. “Le sylphe désigne le lien problématique du corps et de l’âme [...]. Il représente alternativement une exigence de dépassement de la sexualité ou une dénonciation des faux semblants de la spiritualité. (19-20)” Liebe, die ohne Körperlichkeit auskommt, wird als höher und erhabener angesehen, und literarische Fallbeispiele kritisieren sexuelle Gewohnheiten ihrer Zeit und Gesellschaft.

Die Tragweite solch künstlerischer Produktionen ist insofern nicht zu unterschätzen, denn “[g]emäß dem Grundverständnis der *Cultural Studies* spiegeln Repräsentationen nicht einfach die Realität wider, sondern erzeugen auch Realität; Repräsentation und Realität stehen in einem reziproken Verhältnis” (Strube 2009: 10). So sind Repräsentationen von Sexualität durchaus auch an dem Entstehen sexueller “Normen und Stereotypen beteiligt” (10). In einer Gesellschaft, in der Frauen weitestgehend “nicht als Subjekt, sondern nur als Objekt des Begehrens” (10) porträtiert werden, wird sich dieses Verhalten in der Realität widerspiegeln, da die Frauen “den untergeordneten Status ihres sexuellen Verlangens als normal einzustufen lernen” (10).

Gerade zur Zeit der Aufklärung – in der viele der erwähnten Stücke geschrieben wurden – wurde die Rolle der Frau in der Gesellschaft sowie das Verhältnis des weiblichen Körpers zur Sexualität stark debattiert. War lange Zeit davor hauptsächlich die Kirche Vorgeberin der zu erfüllenden Rollen von Mann und Frau, setzte im Frankreich des 18. Jahrhunderts eine eher vernunftgeleitete Diskussion darüber ein.

Die Ablösung des Verständnisses einer gottgewollten Ungleichheit der Geschlechter zu einer biologisch-physiologisch begründeten Differenz vollzog sich

in der *Aufklärung*. Die Epoche der Aufklärung im 18. Jahrhundert stellte die bis dahin bestehenden Ordnungen in der Gesellschaft, in den Wissenschaften, im Recht und in der Religion in Frage und setzte sich kritisch mit dem bis dahin Gültigen auseinander. [...] Der von der Kirche über die Jahrhunderte hinweg normierten Einengung von Mädchen und Frauen entzog die Aufklärung das geistige Fundament. (Heinzelmann 2007: 3)

Den Frauen wird jetzt zwar eine rasche Auffassungsgabe und lebhafte Phantasie zuerkannt, gleichzeitig aber eine physiologisch bedingte, mit der nervlichen Konstitution des weiblichen Geschlechts begründete Unfähigkeit zu vertiefter Reflexion und Vernunft diagnostiziert. Rationale Reflexe und geistige Anstrengungen sind demnach dem kräftigeren männlichen Organismus vorbehalten. Dieser erkenntnistheoretischen Argumentation entspricht eine soziale: die physiologische Beschaffenheit weist der Frau ihren gesellschaftlichen Platz als Mutter und Gattin zu. Die Folge davon ist eine Sexualisierung weiblichen Lebens. (Im Hof 1995: 216)

So wurde einerseits eine Basis für die bestehende Ungleichheit zwischen Mann und Frau negiert, andererseits eine neue geschaffen. Denn die "Codierung der Geschlechterordnung erfolgte [nun] über eine zunehmende Naturalisierung" (1). Es war jetzt nicht mehr die Kirche, die die Frau einengte, sondern deren eigene körperliche Beschaffenheit. "Es war die Idee von der 'Natur der Frau' und insbesondere deren resultierende 'natürliche Berufung' zur Mutterschaft, die eine tatsächliche Umsetzung des aufklärerischen Gleichheitsanspruchs von Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft verhindert hat." (Opitz 2002: 39)

Aus der Annahme einer grundlegenden körperlichen und geistigen Verschiedenheit von Frauen und Männern, folgte das Argument einer Notwendigkeit gesellschaftlich getrennter und hierarchisch geordneter Bereiche für beide Geschlechter. [...] Aus dieser Verschiedenheit wurden soziale und kognitive Kompetenzen für beide Geschlechter abgeleitet. Frauen wurden auf ihre "weibliche Naturbestimmung, den Dienst an der Gattung" festgelegt, während Männer gleichzeitig für den kulturell-technischen Fortschritt ausersehen waren, für geistige und wissenschaftliche Weiterentwicklung der menschlichen Gattung. (Heinzelmann 2007: 2)

So kam es, dass Frauen ganz allgemein "den Platz 'des Fremden, Anderen, des Exotischen und Wilden'" (1) einnahmen. Frauen wurden auf ihr Geschlecht reduziert, welches Natur und Wildnis repräsentierte. "Die männlichen Subjekte konstituierten sich selbst als souveräne, vernunftbegabte Individuen und Kulturträger und grenzten sich *gegen* die Natur ab." (1)

Und tatsächlich, betrachtet man Werke über Elementargeister in der Reihenfolge ihres Erscheinens, so fällt auf, dass die frühen Werke des 18. Jahrhunderts hauptsächlich männliche “Geister” behandeln und dass um den Zeitpunkt des Erscheinens von *La Sylphide* eine Kehrtwende einzutreten scheint. Plötzlich handelt eine Mehrzahl von Werken von weiblichen Wesen, deren Ziel es ist, menschliche Männer zu verführen. Dieser Richtungswechsel ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Spiegelung bereits genannter gesellschaftlicher Rollenklischees in der Zeit der Aufklärung und Romantik.

Demnach werden die Attribute und Charakteristika der Frau in *La Sylphide* auf zwei verschiedene Charaktere aufgeteilt. Effie steht für die positiven Eigenschaften der Natur, wie sie die Frau verkörpert. Sie repräsentiert das Heim und die Chance auf Nachwuchs, die der intelligente und vernunftgeleitete Mann im Grunde zu wählen hat; so wie es James ja auch zu Beginn des ersten Aktes zu tun scheint. Die Sylphide – als eine Art Antithese zu Effie – steht für das Wilde, welches ebenso ein Teil der Natur (der Frau) ist. Sie kommt sprichwörtlich aus der Wildnis und scheint in ihrem Streben nach Vereinigung auf das Diktat ihres Körpers reduziert zu sein. Eine Aussicht auf ein Heim voller Kinder und gesellschaftlicher Anerkennung kann sie James jedoch nicht bieten; will sie ihn doch in den Wald entführen.

Wie erklärt sich also, dass James – als vernunftgeleiteter, kultivierter, intelligenter Mann der späten Aufklärung/frühen Romantik – der Sylphide so schnell und so heillos verfällt? Hier stellt sich die Frage, ob nicht die Macht des übernatürlichen Wesens, die Schuld von ihm nimmt, der vernünftigeren Vereinigung mit Effie den Rücken zu kehren. Wenn der Mann tatsächlich die in der Aufklärung verbreiteten Attribute besaß, so sollte er Effie der Sylphide klar vorziehen. Da ihm dies aber trotz allem nicht möglich zu sein scheint, muss es an dem Wesen der Sylphide selbst liegen, womit der Mann von jeglicher Schuld seine Verlobte verlassen zu haben freigesprochen wird.

Es wurde bereits angesprochen, dass es sich bei *La Sylphide* um eine Warnung handelt; eine Warnung, keine Kontakte außerhalb der eigenen Gruppe zu suchen. Effie steht für den inneren Kreis der vertrauten Umgebung, des Sozialgefüges, denn ihr Platz ist sprichwörtlich im Inneren des Hauses. Damals vertrat man mehrheitlich “die Auffassung, die Frau sei [...] zur Hervorbringung von Kindern bestimmt und solle deshalb so viele Kinder wie möglich gebären, aber auch am Leben erhalten, indem sie sie 'eigenhändig' erziehe und vor allem selbst stille. (Opitz 2002:41)” Mit “außerhäuslichen, geselligen Aktivitäten und Interessen” (41) war dies allerdings nicht vereinbar. So forderte die Gesellschaft “ein ganz und gar 'eingezogenes' häuslich-familiäres Dasein” (41) der Frau.

Diesem Standpunkt im Inneren des Sozialgefüges steht die Sylphide krass gegenüber, indem sie von außen kommt. Sie ist noch nicht einmal am Rand der Gruppe, sondern steht gänzlich außerhalb des Bekannten; sie ist eine Fremde.

Gleichzeitig ist *La Sylphide* aber auch eine Warnung vor der, auf ihr Geschlecht reduzierten, Frau, die Männer verführt und somit nicht nur einzelne Familien auseinanderreißt, sondern die Gesellschaft als Ganzes in Gefahr bringt. Denn die „Debatte über das Stillen und die Kinderaufzucht“ (45) wurde nicht im rein männlichen Interesse der Dominanz geführt, sondern hatte eine durchaus wichtige politische Motivation: „mit der Verbesserung von Kindernahrung und -pflege wurde immer auch der Wunsch oder die Forderung nach einer möglichen Verbesserung der gesamten Gesellschaft verbunden (45).“ Verbreitung fand diese Auffassung zu einem großen Teil auch durch Rousseaus (1712-1778) *Nouvelle Héloïse* (1761), welche einen natürlichen aber glorreichen Zustand der Geschlechter und der Gesellschaft wiederbringen sollte, der – so die damalige Auffassung – von den Männern und ihrer „Vernunft“ zerstört wurde. „Mit ihrer spontanen Mitmenschlichkeit wird fortan die Frau (in *La Sylphide* Effie) zur Trägerin einer neuen Moral in der Welt der Konkurrenz, der Gewalt, des Militärischen. Die Vernunft habe eben zu jenem rücksichtslosen und grenzenlosen Streben nach Macht und reiner Nützlichkeit geführt. (Im Hof 1995: 216)

Dies betont erneut, wie wichtig die Mitmenschlichkeit, die familiäre Häuslichkeit, welche mit dem Wesen Frau verbunden wurde, für die Gesellschaft als Ganzes war und gleichwohl welche katastrophale Folgen ein dem nicht entsprechendes Verhalten junger Frauen gehabt hätte. In diesem Sinne ist *La Sylphide* sicherlich auch die Beschreibung einer „Grenzüberschreitung des weiblichen Begehrens,“ welches sich prinzipiell dem Wohle der Gemeinschaft unterzuordnen hat, so wie Effie es am Ende des Stückes beweist. Sie zieht kurz nach ihrer nicht stattgefundenen aber feierlich geplanten Eheschließung mit James, mit dessen Rivalen Gurn ab, und erfüllt so alle von der Gesellschaft erwarteten Aufgaben einer Frau, die sich ihrer Rolle für das Gesamtwohl des Volkes im Klaren ist.

Literaturverzeichnis

- Carter, Alexandra. 2005. *Dance And Dancers In the Victorian And Edwardian Music Hall Ballet*. Hampshire: Ashgate.
- Delon, Michel [Hrsg.]. 1999. *Sylphes et sylphides*. Paris: Desjonquères.
- Gillespie, Gerald. 2006. *Echoland. Readings from Humanism to Postmodernism*. Brüssel: Presses Interuniversitaires Européennes. Peter Lang.
- Glaser, Horst Alber; Vajda, György M. [Hrsg.]. 2001. "Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820." *Histoire comparée des littératures de langues euroéennes*. Vol. 14. Amsterdam: Benjamins.
- Heath, Stephen. 1992. *Flaubert. Madame Bovary*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Heinzelmann, Elke. 2007. "Kontroverser Diskurs im 18. Jahrhundert über die Natur der Frau, weibliche Bestimmung, Mädchenerziehung und weibliche Bildung." In: Zwick, Elisabeth [Hrsg.]. *Reform und Innovation. Beiträge pädagogischer Forschung*. Vol. 4. Berlin: LIT Verlag.
- Horn, András. 1995. *Mythisches Denken und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Im Hof, Ulrich. 1995. *Das Europa der Aufklärung*. München: Beck.
- Jowitt, Deborah. 1988. *Time And the Dancing Image*. Berkeley: UP of California.
- Opitz, Claudia. 2002. *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung: Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Münster: Waxmann.
- Perriman, Wendy K. 2009. *Willa Cather And the Dance: a Most Satisfying Elegance*. Cranbury: Associated University Presses.
- Petzoldt, Leander. 1995. *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. C.H. Beck: München.
- Strube, Miriam. 2009. "Subjekte des Begehrens. Zur sexuellen Selbstbestimmung der Frau in Literatur, Musik und visueller Kultur." *Cultural Studies Vol. 34*. Bielefeld: Transcript.
- Von Hohenheim, Theophrastus. 1590. [1996.]. *Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern*. (Übertragen aus der Faksimile zu Basel und mit einem Nachwort von Gunhild Pörksen.). Marburg an der Lahn: Basiliken-Presse.

Endnoten

- ¹"Die Grundbedeutung des Wortes 'Dämon' im Griechischen weist auf den Begriff des Teilens, Zuteilens hin; dies bezieht sich auf das Schicksal, das bei der Geburt jedem Menschen zugeteilt wird." (Petzoldt 1995: 5)
- ²"Vorstufe des kausalen Denkens der Naturvölker, das zu wesentlichen Teilen auf Sinnestäuschungen, Traum- und Visionserlebnissen beruhe, die sie als authentische Wirklichkeit annehmen; von E. B. Tylor, dem Vater der modernen Ethnologie, im Jahre 1871 geprägter Begriff für die Denkungsart der 'Primitive Culture'." (wissenschaft-online.de)
- ³Paracelsus Geburtsname war Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, unter welchem er in manchen Literaturangaben vorkommt.
- ⁴Als *Sylphe* wird im Deutschen Sprachgebrauch ein männlicher Luftgeist bezeichnet, während *Sylphide* ausschließlich die weibliche Form darstellt.
- ⁵Mit Texten von u.a. Alexander Pope, Daniel Defoe, Henry Fielding, Frances Burney, Denis Diderot, Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe, et al.
- ⁶Keine genauen Daten auffindbar.

⁷Auch bekannt unter dem Namen Fagan de Lugny.

⁸Keine genauen Daten auffindbar.

⁹Der Begriff *ballet blanc* bezieht sich auf Ballette – vor allem romantische Ballette des 19.

Jahrhunderts – in denen die weibliche(n) Hauptfigure(n) über einen großen Zeitraum des Stückes hinweg die typischen und allseits bekannten weißen Musselin-Tutus trägt/tragen.

¹⁰“Zephyros (or Zephyrus) was the god of the west wind, one of the four directional Anemoi (Wind-Gods). He was also the god of spring, husband of Khloris (Greenery), and father of Karpos (Fruit).” (<http://www.theoi.com/Titan/AnemosZephyros.html>)

¹¹“Les étranges et anonymes *Lettres sylphiques* (1760) racontent en trois missives l'itinéraire morale d'un sylphe, tiré de la dispersion mondaine par une gnomide, lancé dans le monde des hommes, déçu par eux, troublé mais décidé finalement à rester fidèle à sa maîtresse et à ses valeurs [...]”. (Delon 1999: 14-15).

¹²Im Libretto von *La Sylphide* ist kein Name für die Sylphide angegeben.

3. Figurenanalyse

Dieses Kapitel wird uns erstmals die einzelnen Figuren näher bringen. Nach Gustave Lanson (1857-1934) *explication de texte* – eine viele Möglichkeiten bietende Methode zur Textanalyse – werden wir Libretto und Aufführung nach charakteristischen Merkmalen der einzelnen Figuren durchforsten. Hier sollen uns u.a. Wortfeldanalysen dienlich sein. Um die einzelnen Erzählstränge und Motivationen der verschiedenen Hauptfiguren ersichtlich zu machen, werden wir uns transformativer Textarbeit bedienen. In einem weiteren Schritt werden wir visuelle Eindrücke zur Figurenbeschreibung unter die Lupe nehmen, indem wir die Kostüme und Beleuchtung der tragenden Charaktere untersuchen.

3.1. Die Hauptfiguren

Will man – gerade in einem märchenhaft anmutenden Werk wie *La Sylphide* – die Charaktere bzw. Figuren näher unter die Lupe nehmen, lohnt es sich erst zu definieren, was eine Figurenanalyse tatsächlich alles beinhalten kann. Denn je nach Definition und Terminus, kann die Bandbreite einer solchen Analyse einigen Schwankungen unterliegen. Betrachtet man eine Figur als Nachbildung bzw. Abbild einer realen Person, wird der Fokus einer Analyse mit hoher Wahrscheinlichkeit bei den Charaktereigenschaften der Figur liegen. Sieht man eine Figur als Zeichen, Symbol, etc., könnte eher die Textstruktur, einer eine Figur beschreibenden Passagen, von Interesse sein. Wenn man eine Figur wiederum als gedankliches Konstrukt betrachtet, so werden psychologische Elemente und evt. sogar die – bei den Rezipienten ausgelöst – emotionalen Prozesse im Vordergrund stehen. (Eder et al. 2010: 6) Diese unterschiedlichen Betrachtungsweisen lassen sich alleine schon an den verschiedenen Termini zur Bezeichnung einer *Figur* in unterschiedlichen Sprachen ablesen.

The English term >character< goes back to Greek *charaktér*, >a stamping tool<, meaning, in a figural sense, the stamp of personality, that which is unique to a human being. The French and Italian terms – *personnage* and *personaggio*, respectively – point to Latin *persona*, i.e. the mask through which the sound of the voice of an actor is heard. The German *Figur* in turn has its roots in the Latin *figura*, and suggests a form that contrasts with a background. (7)

So scheint es also bedeutsam, sich damit auseinanderzusetzen, was eine Figur einzigartig macht und sie von den anderen abhebt. Diese Repräsentation der Einzigartigkeit kommt vor allem bei einer Gegenüberstellung der weiblichen Figuren in *La Sylphide* sehr eindeutig zum Vorschein.

Durch die Gegenüberstellung zweier so unterschiedlicher Frauentypen, wie sie Effie und die Sylphide darstellen, und aufgrund der Tatsache, dass es sich bei beiden Figuren um Extrembeispiele beider Enden einer Skala handelt, wird es möglich, auf der Bühne ein breites Spektrum an weiblichen Charaktereigenschaften zu zeigen. Nanette Reißler-Pipka (2005) schreibt hierzu:

Die Bilder der Frau zeigen sich in den Repräsentationen und Diskursen der jeweiligen Epoche, d.h. vor allem in der künstlerischen Produktion. Im Fall der Frau widersprechen sich die Bilder gegenseitig und bilden den Spiegel männlicher und selten auch weiblicher Fantasie. Die Frau stellt die Wahrheit aber auch die Lüge dar, das Leben aber auch den Tod; sie ist Täterin und Opfer zugleich, *femme fatale* und *femme fragile*. Nachdem diese Vorstellungen der Frau nun einmal konstruiert und imaginiert wurden, verstören sie ihren eigenen Schöpfer. Die von ihm selbst geschaffenen Bilder passen nicht in ein Ordnungssystem, das Bedeutung durch Differenz eindeutig zuschreibt. Zur eigenen Identitätsbildung, dh. zur Definition des Selbst, ist ein eindeutiges >Anderes< notwendig. Wenn sich das männliche Selbst als positiv, lebend, aktiv definieren möchte, wird das weibliche Andere im Gegensatz dazu negativ, tot, passiv sein. Nur in diesem Fall kann die binäre hierarchisierende Opposition von Mann vs. Frau bestehen. (36)

Die Verstörung durch fehlende Eindeutigkeit der Bilder, die Reißler-Pipka beschreibt, wird in *La Sylphide* auf besonders raffinierte Weise vermieden. Einerseits hebt sich James als Mann von den beiden Frauenfiguren ab, andererseits wird durch die Spaltung der widersprüchlichen weiblichen Eigenschaften in zwei verschiedene Figuren das Frauenbild eindeutiger. Es wird quasi eine Frau mit wünschenswerten Charaktereigenschaften einer Frau mit bedrohlichen Eigenschaften gegenübergestellt. Wie bereits erwähnt, dienten solche Repräsentationen „einer mysogynen Strategie, mit der Mitte des 19. Jahrhunderts die zunehmenden wirtschaftlichen und sozialen Freiheiten der Frauen bekämpft wurden, indem man sie in wissenschaftlichen wie in künstlerischen Diskursen animalisierte und objektifizierte“ (11).

Die folgende Tabelle zeigt die eklatanten Unterschiede dieser beiden dichotom zu einander aufgestellten Frauengestalten auf:

Effie	versus	La Sylphide
Kleid/Mantel im Tartan, undurchsichtig	<Kostüm>	durchsichtiges Tutu aus Musselin
Blume im Haar, Mantel, Schleier	<Schmuck>	Perlen und Waldblumen
menschlich	<Wesen>	unsichtbar, übernatürlich
Leben, Heirat, Kinder, Zukunft	<Zukunft>	Verlust, Verdammnis, Tod

In jeglicher Kategorie, die man aufstellen mag, um die Unterschiede der beiden Frauen aufzuzeigen, wird ersichtlich, dass es sich in ihren Eigenschaften jeweils um Gegensätze handelt. Repräsentiert Effie die Vorstellung einer den Konventionen entsprechenden glücklichen Zukunft, so führt die *übernatürliche* – und damit explizit nicht *natürliche* – Welt der Sylphide zu einem bösen Ende; sowohl für denjenigen, der ihr den Hof macht, als auch für sie selbst.

3.1.1. Dekonstruktion des Frauenbildes

Mit Effie und der Sylphide treten zwei sehr unterschiedliche Frauentypen auf die Bühne. Ihnen werden einander entgegengesetzte Attribute zugesprochen, die in der Rezeption eines einzelnen und eindeutigen Frauenbildes Ambivalenz auslösen. Dies “zerstört das Ordnungssystem und löst Angst und Unsicherheit aus. Die Ursache dieser Angst soll dann durch eine Opferung, die [...] die Ordnung scheinbar wieder herzustellen vermag [...], vernichtet werden (Rißler-Pipka 2005: 36).

Die Opferung der Sylphide gegen Ende des Stücks erlaubt es dem Publikum, theoretisch ein einziges positives Frauenbild nach Effie mitzunehmen. Die Idee einer “schlechten” Frau wird durch deren Tod negiert und Fantasien über die Rolle der Frau können auf neue “gute” Bilder übertragen werden. Jedoch, “[d]er Kreislauf setzt sich fort, da der [Autor] in seinem Werk sein vorheriges, widersprüchliches, beängstigendes Frauenbild [durch die Opferung] neu erschafft” (36). Immerhin ist die Sylphide die Titelheldin des Stückes, nicht Effie. Es ist die Frau, die James ins Verderben führt, die in den Vordergrund gestellt wird und die, durch den totalen Verlust des Geliebten, ihrer Flügel, ihres Lebens, das Mitgefühl des Publikums wachruft. Es handelt sich hier also um eine erneute Konstruktion verschiedener Frauenbilder, die sich schlussendlich wieder dekonstruieren lassen.

So wird ein unendlicher Kreislauf der Dekonstruktion beschrieben, der die Unentscheidbarkeit und die Beweglichkeit der Bedeutungen sichtbar macht [...]. Aus dem einen, eindeutigen Bild, der Kunst-Frau wird durch den Akt der Verlebendigung, der die Opferung einschließt, wieder das mehrdeutige Bild der >realen< Frau, des Modells, von dem der Künstler ausging. Elisabeth Bronfen¹ analysiert die Gegensätzlichkeit dieser vielen Frauenbilder und erklärt sie mit dem männlichen Motiv, die Frau an den Rand zu stellen, damit eine Opposition von innen vs. außen entsteht, die derjenigen von männlich vs. weiblich entspricht: Die Frau repräsentiert schließlich die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm - das extrem Gute, Reine, Hilflöse oder das extrem Gefährliche, Chaotische und Verführerische. Die Heilige oder Prostituierte; Jungfrau Maria oder Eva. (36)

Die “gegensätzliche Randexistenz” (37) der Frau scheint nun wiederum eine Bedrohung für das vorherrschende Ordnungssystem zu sein, was in einer paradoxen Situation zu münden scheint, denn einerseits kommt es zu einer Marginalisierung der Frau und ihrer widersprüchlichen Eigenschaften, die damit nur noch flüchtig wahrgenommen werden, andererseits “ist die Frau als Anderes notwendig zur Definition des männlichen Selbst” (37).

3.1.2. James

Durchforstet man das Libretto zu *La Sylphide* nach Begriffen, die James Gemütszustand beschreiben, so stellt sich schnell heraus, dass sich – grob gesagt – zwei widersprüchliche Gefühle in ihm breit machen. Einerseits leidenschaftliches Streben nach seiner Geliebten, andererseits die Verwirrung, die die Liebe zu einem fantastischen Wesen in ihm hervorruft. In weniger vordergründigem Ausmaß lässt sich noch ein Nebenstrang an Gefühlen aus dem Text herauslesen, nämlich die Schande über die nicht eingehaltenen Versprechungen und Verpflichtungen seiner Verlobten Effie gegenüber. Folgende Tabelle² zeigt dies auf beeindruckende Weise auf:

	Liebe/Leidenschaft/Streben	Verwirrung	Reue
Akt I	vivement, colère, chasse, violonce, suivre, presse, émotion, touché, amour, ému, poursuit, aimer, courir après, saisir, efforts	agité, troublé, <i>distrain</i> , involontairement, irrité, incompréhensible, immobile, préoccupé, désordre, distractions, <i>lui tourne la tête</i> , <i>fou</i> , surprise	rappelle, repousse, baisse les yeux, triste, embarras, vain
Akt II	épris, émerveillé, atteindre, poursuites, désir, excité,	ivresse, inquiétude, désespéré, accable	fini, peine, malheureux, remords,

	cherche, retenir, serre, fixée		désespoir, torts, tromper, en pleurant, trompé, à ses genoux, mourir, tombe évanoui
--	--------------------------------	--	--

Eine Anspielung, auf die man beim Lesen des Librettos immer wieder stößt, ist vor allem in der Kategorie *Verwirrung* zu finden. Es handelt sich um eine mögliche Rechtfertigung für James Verhalten, wenn er als *verwirrt* beschrieben wird, weil ihm die Sylphide *den Kopf so sehr verdreht*, dass er zusehends *wahnsinnig* wird. Der Einfluss, den die Sylphide auf James hat, zeigt sich u.a. in folgender Passage, in welcher sie James über ihre Gefühle aufklärt:

Du premier jour où je t'ai vu, ma destinée a été attachée à la tienne. Visible ou non, je suis sans cesse auprès de toi; ce foyer est mon asile; le jour, je t'accompagne au fond des forêts, sur les rochers escarpés de nos montagnes; la nuit, j'éloigne de ta chaumière les esprits malfaisants, je veille au chevet de ton lit, et tes rêves d'amour c'est moi qui te les envoie. (Nourrit 1834: 16)

James erklärt der Sylphide, dass er Effie sein Wort gegeben hat und es nicht brechen kann ("Le devoir me défend; Effie a reçu mes serments, et je ne dois aimer qu'elle" (16)), als die bewusste oder unbewusste emotionale Erpressung beginnt: „La sylphide est désespérée, elle n'a plus qu'à mourir, puisqu'il ne veut pas l'aimer; elle s'éloigne, il ne la reverra plus" (16). Und tatsächlich, es funktioniert. Die Ereignisse überschlagen sich und in kürzester Zeit bringt die Sylphide – gekleidet in Effies Mantel – James dazu, sie an sich zu drücken und zu küssen, stiehlt ihm seinen Ehering, der für Effie bestimmt war, und bringt ihn dazu, ihr in den Wald zu folgen:

La sylphide s'est enveloppée dans le plaid qu'Effie avait laissé sur le fauteuil en partant, et quand James se retourne, il la trouve à ses pieds lui rappelant l'image de sa bien-aimée [Effie]. A cette vue la raison de James se trouble, il relève la sylphide, la presse sur son coeur et lui donne un baiser. (17) [...] il [James] es triste, et, s'éloignant du groupe qui entoure Effie, il ôte de son doigt l'anneau qu'il va échanger avec sa cousine; il tourne la tête vers elle et semble se demander pourquoi il éprouve un sentiment pénible à l'instant de s'unir à celle qu'il aime depuis si long-temps. Dans ce moment la sylphide est sortie de l'âtre de la cheminée et vient lui arracher l'anneau qu'il tient à la main: surprise et embarras de James. La sylphide va mourir s'il épouse Effie; elle exprime le plus violent désespoir. Le jeune homme cherche à la calmer; ses efforts sont vains, elle mourra s'il l'abandonne. La raison de James se trouble tout-à-fait; il ne voit plus que le danger de perdre sa sylphide; et celle-ci profite de son trouble pour l'entraîner; ils disparaissent tous deux derrière la foule pressé autour d'Effie. (19-20)

Das Ausmaß der Manipulation scheint geradezu erstaunlich und James könnte einem fast leidtun. Allerdings ist nicht klar, ob die Sylphide James bewusst manipuliert oder es sich so ergibt. Diese Entscheidung zu fällen bleibt wohl dem Rezipienten selbst überlassen.

3.1.3. Sylphide

Bei der Figur der Sylphide halten sich drei verschiedene Wortfelder – *Übernatürlichkeit*, *Leichtigkeit* und *Entzug* – mehr oder weniger die Waage. Das Wesen der Figur an sich, sowie die Abgrenzung zu “menschlichen” Frauen, erfordert es in der Darstellung zu betonen, dass es sich um ein übernatürliches Wesen handelt und dass es sich – als Luftgeist – mit einer außergewöhnlichen und menschenunmöglichen Leichtigkeit bewegt.

Ein weiteres unabdingliches Element, das in die einzelnen Handlungsstränge spielt, ist die Tatsache, dass die Sylphide für James nie wirklich greifbar wird. Sie bleibt unerreichbar und entzieht sich ihm körperlich, egal welche Versuche sie zu fangen er auch unternimmt. Selbst als er sich der Magie bedient, um sie zu der Seinigen zu machen, folgt daraufhin nur der ultimative Entzug durch den Tod des geliebten Wesens. Dieser wird übrigens durch eine Anspielung in Form eines Gleichnisses im zweiten Akt vorhergesagt:

En revenant sur la scène il [James] aperçoit la sylphide [...] jouant avec un nid de petits oiseaux; pour attirer son attention, il fait voltiger l'écharpe. La sylphide [...] vient lui offrir la nichée qu'elle tient dans ses mains en échange de son écharpe. – Non, je n'en veux point; les pauvres petits mourraient s'ils perdaient la liberté [...]. (28)

Es scheint James also klar zu sein, dass gewisse Wesen ihre Freiheit brauchen, um zu überleben, doch er überträgt dieses Wissen nicht auf die Sylphide, die er besitzen möchte.

Wie wichtig James jedoch nicht nur der Besitz des Herzens, sondern auch der Besitz des Körpers der Sylphide ist, zeigt sich in der Beschreibung ihrer Natur. Ist die Sylphide für den Großteil beider Akte eine *vision délicieuse* oder gar ein *ange*, so bezeichnet James sie in seinem wachsenden Frust über ihren Entzug zunehmend als *vaine chimère* und sogar als *démon*, der ihm Liebe und Zuneigung nur vorgespielt hat. Erst später erkennt er, dass die Hexe Madge die eigentlich böse Figur ist und die im Sterben liegende Sylphide immer noch an der Liebe zu ihm anhält.

	Übernatürlichkeit	Leichtigkeit	Entzug
Akt I	apparition, mystérieuse, être fantastique, vision délicieuse, bon ange, fée bienfaisante, ombre vaine, amante aérienne	légèrement, voltige, agite ses ailes, glisser, aériennes,	se dérobe, disparaît, disparu,
Akt II	apparition délicieuse, vaine chimère, bonheur imaginaire, être mystérieux, ange, démon,	glissant, ses pieds ne semble point toucher la terre, légères, filles de l'air, se balancent mollement, élan, en l'air, gracieux	échappe, dérobe, disparu, fuit, jamais se laisser prendre, s'envoler, retirer, repousse, liberté, expire

Der Entzug der Sexualität gibt der Sylphide – willentlich oder nicht – eine Gewisse Macht über James. Bereits in der höfischen Literatur des Mittelalters waren sich Schriftsteller darüber im Klaren, dass die Macht der Frau in ihrer Zurückhaltung liegt. Dieses Verhalten der weiblichen Figur hat also quasi Tradition: “the lady's power, [...] is located in the withholding of her (sexual) favors. Lyric poets constantly lament their ladies' refusal to grant them the “surplus” that they seek, and indeed, power (like desire) is maintained through denial, through the withholding of consent” (McCracken 1994: 46). Demnach ist bei James das Verlangen nach der unerreichbaren Sylphide auch größer als das Verlangen nach Effie. Zwar hat er letztere viele Jahre lang begehrt, doch jetzt wo sie durch die Verlobung erreichbar scheint, wird die Jagd auf eine neue Erfüllung seiner Wünsche zur neuen Obsession.

3.2. Figurenbasierte Strukturanalyse

Es gibt unterschiedliche Grundstrukturen, wie z.B. Narration, Argumentation, Deskription, Reflexion, die die Basis für einen Text bilden können. Diese Grundstrukturen können als Modelle bzw. Denkschemata in Form von Textoiden rekonstruiert und dargestellt werden. (Frank/Meidl 2006: 164)

Bei einer textoidischen Darstellung werden entscheidende Momente des Textes in einfachen Sätzen synthetisiert, rekonstruiert, schematisch geordnet: es werden sogenannte Makropropositionen aufgestellt, bestimmte Schritte in der Textprogression nachgezeichnet, aus denen sich die Textoide zusammensetzen. Die Textoide und ihre Makropropositionen bilden ein abstrahiertes Gerüst, das im Text mikrostrukturell, das heißt satzmäßig, entwickelt wird. Beschreibungen, Erzählungen, Argumentationen, usw. bestehen aus einer Mindestanzahl von Makropropositionen, ohne die es keine

Beschreibung, Erzählung, Argumentation usw. geben kann (Metzeltin 2001). (164).

Da es sich bei *La Sylphide* um eine Erzählung handelt – also um Narration – ist es möglich, bei der Betrachtung einer einzelnen Figur, die kausalen Zusammenhänge, die zu den verschiedenen dargestellten Situationen führen, herauszuarbeiten und so der Frage nach Thema und Struktur des Stückes auf den Grund zu gehen. Frank/Meidl (2006) schreiben hierzu:

Transformativität ist die häufigste Form der Narration. Typisch ist der von einer Figur durchlebte Übergang von einem Zustand in einen anderen aufgrund einer Handlung oder eines Prozesses: SITUATION S1 > PROZESS / HANDLUNG > SITUATION S2. In einem vollständig entwickelten transformatorischen Textoid befindet sich eine Figur zu Beginn der Narration in einer neutralen Ausgangssituation (S0). Eine Handlung oder ein Ereignis stört diese Situation (Causa). Aufgrund der Störung der neutralen Situation entsteht eine neue, negative Situation (S1). Die betroffene Figur hat die Intention (I), diese Mangelsituation S1 zu überwinden und in eine angenehme Situation (S2) zu gelangen. Zu diesem Zweck wird die Figur als Handlungsträger aktiv und setzt eine oder mehrere Taten (Transformationen), um ihr Ziel zu erreichen. Dabei kann sie Unterstützung oder Behinderung durch andere Personen (z.B. einen Antagonisten) oder Umstände erfahren (Adjuvans A bzw. Difficultas D). Die Figur erreicht entweder die intendierte Situation, sie scheitert, oder sie gerät in eine unerwartete Situation (S3). (165)

Auf dieser Basis folgt nun ein transformatorisches Textoid zur männlichen Hauptfigur James, anhand derer die wichtigsten Handlungsstränge aufgezeigt werden sollen.

S0 James befindet sich in seinem Elternhaus.

Er macht ein Nickerchen in einem Fauteuil vor dem Kamin.

Es ist der Tag seiner offiziellen Verlobungsfeier mit Effie.

C Die Sylphide erscheint nur für James sichtbar.

Sie bekundet ihre Liebe zu ihm und dass sie ohne seine Liebe sterben will.

S1 James befindet sich in einer Zwickmühle.

Er ist zwischen Effie und der Sylphide hin- und hergerissen.

Er hat Sorge, dass die Sylphide sterben wird, wenn er Effie heiratet.

I James will Leid und Tod der Sylphide unbedingt verhindern.

Er will verhindern, dass er sie nie wieder sieht.

T1 James folgt der Sylphide in den Wald.

Er strebt nach Vereinigung mit der Sylphide / Erfüllung ihrer Liebe.

D1 Die Sylphide selbst verhindert dies jedoch, da es in ihrer Natur liegt.

T2 James sucht Rat und Hilfe bei der Hexe Madge.

A1 Madge scheint ihm ihre Hilfe anzubieten, doch tatsächlich ...

D2 ... täuscht sie ihn und gibt ihm den Schal, der die Sylphide töten wird.

T3 James sucht und findet die Sylphide und wickelt sie in den Schal.

S2 Für einen kurzen Moment ist James glücklich.

Er hat den angestrebten Zustand erreicht und die Sylphide ihm gleich gemacht.
Sie können nun zusammen sein.

S3 Doch James scheitert: Die Sylphide stirbt und Effie ist ihm ebenso verloren.

Er verliert das Bewusstsein und bricht zusammen.

Diese Aufschlüsselung der Handlungsstränge in *La Sylphide* macht deutlich, dass es sich in dem Stück, obwohl es nach der weiblichen Hauptfigur benannt ist, tatsächlich um James Geschichte handelt. Alles dreht sich um ihn. Es sind seine Zwiespälte, es ist seine Zerrissenheit zwischen Verantwortung und Erfüllung seiner tiefsten Wünsche und Phantasien, sein tragisches, einsames Schicksal, das im Vordergrund der Erzählung steht. Die Sylphide ist primär ein Instrument, welches dazu dient, diese Wünsche und Phantasien sichtbar zu machen, sie aus James Unterbewusstsein hervorzulocken und ihm selbst, sowie dem Publikum zu präsentieren.

La Sylphide is the story of the young Scotsman, James, whose mind is divided and in a state of unrest. He does not feel really at home in the snug, bourgeois world to which he is about to bind himself [...] he also has dreams and longings that reach far beyond this mundane existence. He dreams of another world, and the Sylphide is the symbol of that world. She lures him away from his wedding and his beloved, out into the woods. In the libretto there is a strong support for the very conflict that is James' problem and for the passion to which he falls victim. *La Sylphide* is one of the most striking examples of the unrest and discord that came as a shock to the Romantic period. Passions were stronger and, at the same time, there was a vibrant longing for another, more pure and genuine world. The harmony inherited from the previous generation had been shattered. In France unrest has [*sic!*] been present ever since the Revolution of 1789 had made the world insecure. When ideas came into conflict with reality, existence was no longer harmonious. *La Sylphide* expresses this conflict in an ingenious way. (Aschengreen 2014: bournonville.com)

Der Tod der Sylphide und das tragische Ende allgemein stehen für James unausweichliches Scheitern, die beiden Welten der Konventionen und Sehnsüchte in sich zu vereinen. In dem Moment als er die Sylphide in seine Arm schließt und endlich küsst, fallen ihre Flügel ab und sie stirbt. Dies liegt allerdings nicht nur an dem verhexten Schal, sondern auch an dem erotischen Kontakt selbst.

It is this erotic contact that is dangerous to the Sylphide. She is destined never to give happiness to the one she loves. Accordingly, throughout the second act in the forest she has avoided direct physical contact with James. Every time he reaches out for her, she eludes him, and when he finally has her in his arms, she dies. [...] This can be viewed as the fantasist's impossible attempt to turn his dream into reality, but is also an expression of the view that the harmony and happiness James has experienced in the woods are shattered the moment the sensuous and the sensual are admitted.(bournonville.com)

Am Ende triumphiert das Böse und James wird für das Verfolgen seiner Träume und Leidenschaften sowie das Brechen von Traditionen und seinem Eheversprechen bestraft. Gefangen zwischen diesen beiden Extremen, kann er nur verlieren. Er ist hin- und hergerissen zwischen Effie und der Sylphide, zwischen Traum und Realität. Diese Dichotomien ziehen sich auf anderen Ebenen des Balletts fort. “The witch and the Sylphide each represent a principle struggling to gain control of James; the constellation of the witch versus James represents the demonic forces and man, with the former emerging triumphant” (bournonville.com). Durch Madges Triumph wird die Warnung aufgestellt, dass Menschen starken und gefährlichen Kräften ausgesetzt sind, vor allem wenn sie die vertrauten Gefilde ihrer heimatlichen Umgebung verlassen. “Finally, the Sylphide and James represent the body versus the soul, the two sides of human nature, which according to the Romantic view - were divided by the coming of Christianity” (bournonville.com).

3.3. Kostüme

Auf der Bühne kommen zu den Worten bzw. Tanzschritten weitere Charakterisierungsmerkmale zur Beschreibung einer Figur hinzu. Diese meist “implizit-figuralen Charakterisierungstechniken” ergeben sich daraus, dass “eine Figur ja nicht nur durch die Art und Weise ihres Sprechens, sondern auch durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und den Rahmen den sie für sich schafft (Bekleidung, Requisiten, Interieurs)” dargestellt wird (Pfister 2001: 257). Laut Pfister (2001) hat die Technik der impliziten Charakterisierung größte Bedeutung, denn sie konstituiert ein hohes Maß an konkreter Anschaulichkeit. Diese nicht zu leugnenden, augenscheinlichen Eigenschaften einer Figur (z.B. die Flügel der Sylphide) führen zu einer hohen Überzeugungskraft seitens der Rezipienten. (258)

Nicht zu vergessen ermöglichen es gerade solch implizite Beschreibungen den Schauspielern und Tänzern, außergewöhnliche und sensationelle Leistungen zu erbringen. Denn die “implizit außersprachliche Selbstcharakterisierung ist nur zum Teil im Schriftlichen Textsubstrat fixiert und fixierbar [...] so hängen Physiognomie und Mimik, Statur und Gestik weitgehend von den physischen Vorgaben und den darstellerischen Möglichkeiten des Schauspielers ab” (260). In diesem Sinne trugen sowohl die einzigartige Kunst Maria Taglionis auf Spitze zu tanzen sowie die eindrucksvoll gestalteten Kostüme beide in hohem Maße zu dem großen Erfolg von *La Sylphide* bei. Welche Rolle der Kostümierung der Darsteller im Ballett tatsächlich zukommt, zeigt ein Vergleich zur Malerei:

Ursprünglich steht der Begriff “Kostümbild” ebenso wie der Begriff “Bühnenbild” in enger Verbindung mit dem klassischen Bildbegriff aus der Kunstgeschichte. Dieser wiederum ist untrennbar verknüpft mit den gestalterischen Mitteln der Malerei. So schrieb der Ballettreformer Noverre 1760 in seinen “Briefen über die Tanzkunst”: “Ein Ballett ist ein Gemälde: Die Bühne ist das Tuch; die mechanischen Bewegungen der Figuranten sind die Farben; ihre Physiognomie ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Pinsel; die Verknüpfungen sind die Lebhaftigkeit der Szenen; die Wahl der Musik, die Auszierung und das Kostüm, machen das Kolorit aus; und der Kompositeur ist der Mahler [*sic!*].” (Mohr 2012: 222)

Es ist also nicht verwunderlich, dass die Kostüme einen entscheidenden Beitrag zur Darstellung der Figuren leisten. Gerade im Ballett, welches ja – abgesehen von der Musik – ein primär visuelles Erlebnis für das Publikum darstellt, und wo – im Gegensatz zu anderen Bühnenstücken wie Theater, Oper, Operette und Musical – keine Worte gesprochen oder gesungen werden, macht das körperliche und modische Erscheinungsbild einen wichtigen Faktor für die Rezeption einer Figur aus. Da wo der Körper als vermittelndes Medium der Umstände an seine Grenzen stößt, fangen Kostümbildner mit ihrer Arbeit an. “Masken und Kleidung verhüllen in diesem Sinne den Körper [...] zu dem Zweck, [...] an ihm etwas zu zeigen, was der Körper nicht selbst zeigen kann. Sie machen ihn damit zum Bild.” (225) Macht man sich also Gedanken über die Bedeutung, die ein Kostüm dem Rezipienten vermitteln kann/soll, kann man sagen, dass “ein Kostüm [eine] Form von szenischer und dramaturgischer Körpergestaltung innerhalb bewusst gelenkter, ästhetischer und theatraler Prozesse [ist] – es ist ein Konzept” (222).

3.3.1. Der Schottenrock und das Tartanmuster

Auf der Bühne bieten die getragenen Kostüme den Zuschauern bereits einen ersten Eindruck, noch bevor evt. der erste Tanzschritt ausgeführt wird. So weiß man bei *La Sylphide* auch schon von der ersten Sekunde an, dass die Handlung in Schottland spielt, da James – der in einem Fauteuil eingeschlafen ist und somit gar keine Tanzschritte vollführt – einen Kilt im typisch schottischen Tartan-Muster trägt. Es ist sicherlich kein Zufall, dass ausgerechnet dieses Kleidungsstück gewählt wurde, um Schottland zu repräsentieren, denn „[i]m szenischen Vorgang gilt es, die entscheidenden ikonischen Zeichen zu finden, welche assoziative Spielräume des Zuschauers eröffnen“ (Mohr 2012: 222). Gerade in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts – *La Sylphide* wurde 1832 uraufgeführt – kam es zu einer Art Renaissance des Kilts und des Tartans in Schottland selbst, sowie zu einem aufflammenden Interesse am “Schottenrock” im Rest der westlichen Welt. Das traditionelle Gewand wurde zum Zeichen einer schottisch nationalen Identität stilisiert. (Brown 2010: 6-7) Hugh Ceape (2012) schreibt dazu: “tartan and Highland dress were firmly embedded in the attitude and aesthetic of Gaelic culture. [...] As a putative 'badge' of Scotland, [tartan] was widely recognised, and symbolic of nationhood [...]” (13).

Dass die Handlung in Schottland spielt, ist aber nicht die einzige Sache, die man aus der Kleidung der menschlichen Gestalten in *La Sylphide* ableiten kann. Tartan ist nämlich nicht nur “an indicator of belonging [...] to the larger entity of nation but also to the smaller community of kin and clan” (13-14). Man kann also aus den Farben und Mustern, die von James und seiner Sippe getragen werden, einiges herauslesen, so z.B. dass sein Rivale Gurn trotz eines Verwandtschaftsverhältnisses³ aus einem anderen Clan und evt. sogar einer nicht allzuweit entfernten, aber dennoch anderen Umgebung stammt. “There are [...] some signs that individual families were associated with distinct tartans [...]. District colours, meanwhile, often obviously depended on the local availability of dyes.” (Murray 2010: 41) Wünschenswert scheint für Effie die Ehe mit James, im Gegensatz zu Gurn, vermeintlich auch deshalb zu sein, da James eine höhere soziale Stellung einzunehmen scheint, denn die schwierig herzustellende und teure rote Farbe, in der James und seine Gefolgschaft auftreten, symbolisiert Reichtum und hohes Ansehen unter den verschiedenen Clans. “It was already clear in the

eighteenth century that bright colours – such as a loud red – could symbolise wealth and status” (41).

Conspicuous consumption ensured that the smartest cloth was the most expensive, and the most expensive would usually be imported tartans in bright shades of red, since red was also the most difficult colour to establish or 'fix' evenly over lengths of fabric (Cheape 2012: 26)

Neben der Farbe seiner Kleidung ist auch James Name eine Anspielung auf eine hohe gesellschaftliche Stellung. Nicht nur weil er typisch für Schottland ist, sondern auch aufgrund der Tatsache, die *James* zu eben diesem typisch schottischen Namen machte.

Since the 13th century [James] has been used in England, though it became more common in Scotland, where it was borne by several kings. In the 17th century the Scottish king James VI inherited the English throne, becoming the first ruler of all Britain, and the name grew much more popular. (behindthename.com)

Effie steht also zu Beginn von *La Sylphide* vor der Verlobung mit einem wohlhabenden, nach Königen benannten, jungen Mann.

Ein Indiz dafür, dass eine Eheschließung zu Beginn des Stückes kurz bevorsteht, ist auch das Tragen der Figuren von Kilt und Tartan an sich. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts begann sich diese Gewandung als üblich für offizielle und feierliche Anlässe zu etablieren. “By the 1780s the Highland Society of London had started to link Highland dress to its own notions of social prestige by developing ideas on the use of tartan as a formal costume” (Pittock 2012: 41). Wie nun allerdings bereits bekannt ist, endet das Stück nicht mit einer Eheschließung zwischen Effie und James. Letzter folgt nämlich der Sylphide in den Wald, um ihr dort hinterherzujagen und sie für sich zu gewinnen. Und auch für dieses Hinterherjagen finden sich Implikationen in James Kostümierung, denn “tartan of a sort was one of the distinguishing characteristics of the 'old Scots' and their traditional pursuits (such as the hunt)” (35).

3.3.2. Musselin und Flügel – das Kostüm der Sylphide

Die Gewandung der Sylphide und der anderen Luftgeister in *La Sylphide* ist auf doppelte Art und Weise von Bedeutung. Einerseits ist sie wichtig für die Inszenierung der Figur an sich, andererseits hatte sie aber auch Wirkung auf einem

sehr viel größeren Maßstab. Nicht nur beeinflusste das Stück die Modewelt grundsätzlich, es legte auch den Grundstein für einen Standard an Kostümen im *ballet blanc* selbst. “The white diaphanous calf-length dresses with tight-fitting bodices, designed by Eugène Lami (1800-1890), became the uniform of the *ballet blanc* [...] reflecting the lightness and fluidity in the fabric as well as the dance” (Murray 2004: 255). So geht das stereotypische Bild der Tänzerin in einem weißen Tutu aus Musselin auf dieses romantische Ballett zurück. Ganz allgemein waren die Veränderung im Bereich der Kostüme im 19. Jahrhundert sehr offensichtlich.

The high-heeled shoes of the seventeenth and eighteenth centuries had been replaced by soft satin slippers, which allowed greater movement and let the ballerina rise onto pointe. Corsets had been abandoned and dresses shortened, again giving more freedom. These flimsy calf-length dresses of white muslin only added to the illusion of otherworldliness, and if exotic touches were needed for character dances, then bodices could be adorned with ribbons or colourful material, or a head-dress could be worn. (255)

Dass es zweifelsohne ein grandioses Werk war, das Eugène Lami (1800-1890) mit den Kleidern der Sylphiden geschaffen hatte, lässt sich nicht nur am großen Erfolg des Stückes und den Nachahmungen der Pariser Modehäuser ablesen. Untersucht man die Kostüme auf ihre Funktionalität und ihre Bedeutung für den Rezeptionsprozess, wird dies nur noch deutlicher. Der äußerst einflussreiche französische Gelehrte Roland Barthes (1915-1980) veröffentlichte 1955 unter dem Titel “Les maladies du costume de théâtre” einen Artikel zur Qualität der Kostüme im Theater. Einerseits geht es ihm darum klarzustellen, welche Bedeutung den Kostümen zukommt, wenn er schreibt: “dans toutes les grandes époques de théâtre, le costume a eu une forte valeur sémantique ; il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments” (Barthes 1955: julie-d.levillage.org), andererseits geht es ihm auch darum, Analyseschritte bereitzustellen, die es Kritikern ermöglichen herauszufinden, ob ein Kostüm der Rolle zuträglich ist oder nicht. Er selbst schreibt hierzu:

Je voudrais esquisser ici, non une histoire ou une esthétique, mais plutôt une pathologie, ou si l'on préfère, une morale du costume de théâtre. Je proposerai quelques règles très simples qui nous permettront peut-être de juger si un costume est bon ou mauvais, sain ou malade. (julie-d.levillage.org)

Bei seinen Untersuchungen legt Barthes vor allem großen Wert auf die Funktionalität des Kostüms, denn “[l]e costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité” (julie-d.levillage.org). Er kritisiert im Folgenden alle Elemente des Kostüms, die der Zurschaustellung des Inhalts nicht dienlich sind, und lobt all jene Details, die dem Rezipienten bei der Lektüre des Textes behilflich sind:

Le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu'il commence à devenir condamnable. Le costume doit à la pièce un certain nombre de prestations : si l'un de ces services est exagérément développé, si le serviteur devient plus important que le maître, alors le costume est malade, il souffre d'hypertrophie. (julie-d.levillage.org)

Auf die reine Funktionalität des Kostüms legt Barthes deshalb so großen Wert, da er der Ansicht ist, dass alles andere von einem Theater für die Menschen weggeht und stattdessen ein Theater für die Ästhetik erschafft. Es gilt zu beachten: “Le costume n'a pas pour charge de séduire l'œil, mais de le convaincre” (julie-d.levillage.org). Sieht man sich nun das Kostüm der Sylphide nach diesem Maßstab genauer an, so findet man ein vortreffliches Beispiel für Kostümdesign.⁴

Es handelt sich bei der Gewandung der Sylphide um ein langes, weißes Tutu, welches im Vergleich zu den Tänzerkostümen die davor üblich waren, auffallend simpel ist. Doch gerade diese Einfachheit in Schnitt, Farbe und Verzierung ist von großer Bedeutung für die Darstellung der Sylphide, denn einerseits handelt es sich um einen Luftgeist – schwer beladen mit Schmuck ließe es sich schwer in die Lüfte empor steigen – andererseits steht das Fehlen von auffallenden und unnötigen Details für die Reinheit und Unberührtheit der Figur. (Gabriel 2001: 76) Das Kleid wird von einigen Accessoires begleitet, welche die Sylphide – als Naturgeist aus dem Walde – in Verbindung mit der Natur bringen. Einmal sind hier die Flügel zu erwähnen, die nicht an die Flügel eines Vogels, sondern viel mehr an die eines Schmetterlings angelehnt sind; ist es doch eher der Schmetterling, der an Leichtigkeit, Schönheit, Unberührtheit und Zerbrechlichkeit erinnert, als der kleinste Vogel. Weiters schmückt ein Blumenkranz das Haupt der Sylphide (und in geringem Maße ihr Kleid); ein weiterer Beitrag zu



Abb.1

Unberührtheit der Figur. (Gabriel 2001: 76) Das Kleid wird von einigen Accessoires begleitet, welche die Sylphide – als Naturgeist aus dem Walde – in Verbindung mit der Natur bringen. Einmal sind hier die Flügel zu erwähnen, die nicht an die Flügel eines Vogels, sondern viel mehr an die eines Schmetterlings angelehnt sind; ist es doch eher der Schmetterling, der an Leichtigkeit, Schönheit, Unberührtheit und Zerbrechlichkeit erinnert, als der kleinste Vogel. Weiters schmückt ein Blumenkranz das Haupt der Sylphide (und in geringem Maße ihr Kleid); ein weiterer Beitrag zu

den bereits genannten Konzepten wie *Natürlichkeit* und *Unberührtheit*. Kolb (2009) ruft hierzu folgendes ins Gedächtnis:

La Sylphide offers an image of the female as embedded in nature. [...] Like the virginal image of woman, the nature imagery draws on conventional conceptions of female identity. The construction of the Sylphide as “femme plante”, whereby “the woman is equated with the metaphysically idealised principle of nature” in sharp contrast to realistic renditions of male characters, confirms hegemonic patterns of gender polarity. The enticing appearance of the Sylphide can be interpreted as an ideal foil for the projections and reflection of the desires of the predominantly male audience who wished, in an era of radical sociological change and technological advance, to preserve a purified, non-alienated image of the human being in women. (59-60)

Das Sinnbild schlechthin für Reinheit und Unschuld, welches im Kostüm der Sylphide zu finden ist, sind die Perlen, die ihren Hals und ihre Handgelenke umschmeicheln. Bereits 1859 fasste Johannes Baptista Friedreich (1796-1862) in seinem Werk *Die Symbolik und Mythologie der Natur* zusammen, dass sich nach der Untersuchung verschiedenster Legenden aus unterschiedlichen Kulturkreisen herauslesen lässt, dass Perlen für Reinheit, Unschuld und Wohltätigkeit stehen, und dass sie die weibliche Schönheit mit der Tugend der Bescheidenheit verbinden. Letzteres lässt sich u.a. dadurch erklären, dass die Perle – obwohl wunderschön – nicht im Vordergrund steht, sondern sich über einen großen Zeitraum ihrer Existenz hinweg im Hintergrund aufhält und sich im Schutz ihrer Muschel befindet. (Friedreich 1859: 699) Diese Eigenschaft kann als Parallele zu den Eigenschaften der Sylphide gelesen werden, denn auch sie hält sich im Schutz des Waldes und der Lüfte auf und ist somit – wie die Perle – nicht einfach zugänglich. Ein weiteres schützendes Element scheint auch die Gemeinschaft der Sylphiden untereinander zu sein, denn schlussendlich gelingt es James nicht, seine Auserwählte den anderen Sylphiden zu entreißen. Nachdem der Sylphide die Flügel abfallen, bleibt James nur ein kurzer Augenblick, ihren leblosen Körper in seinen Armen zu halten. Nur zu schnell umgeben die anderen Sylphiden den Leichnam seiner Geliebten und entsteigen mit ihm in die Lüfte, womit die Sylphide wieder zu einem geschützten Ort zurückkehrt.

So hat also jedes einzelne Element des Kostüms der Sylphide seinen Sinn im Inhalt des Stückes und repräsentiert ihn für die Zuschauer nach außen. Es ist nicht nur ein Kostüm für das Auge, sondern eines, das nach Roland Barthes keine

überflüssigen Details kennt. Über Stoff, Schnitt und Verzierungen bis hin zu den Spitzenschuhen, die es der Tänzerin erlauben, sich in höhere Gefilde zu erheben, hat jedes Detail seine Bedeutung.

Die Spitzenschuhe, die unter anderem in *La Sylphide* für solches Aufsehen sorgten, waren eine relative neue Errungenschaft und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinesfalls so allgegenwärtig wie dies heute im klassischen Ballett der Fall ist. Diese Veränderung der Schuhe – eines der wichtigsten Instrumente eines Tänzers – geht einher mit den Änderungen der Kostümierungen insgesamt. Johnson (2005) schreibt über die Veränderungen im 19. Jahrhundert:

Une mutation remarquable concerne le costume et les chaussons de la danseuse. Le chausson de danse remplace la chaussure. Au chausson de danse s'ajoute un nouvel instrument de torture, il va apporter de nouveaux effets à la choréographie: Le chausson de pointes[.] (Johnson 2005: 49)

Und trotz des Aufsehens, das sie damals erregte, und des Eindrucks, den sie bis heute hinterlassen hat, ist es nicht Marie Taglioni, die als erste auf Spitzenschuhen die Bühne betrat, sondern eine junge Tänzerin bekannt als Mademoiselle Gosselin. 1827 schrieb das *Journal des Débats* nach ihrem Auftritt: “La puissance musculaire de Mademoiselle Gosselin lui permettait de rester suspendue pendant une minute sur l'extrémité de ses pieds” (49).

Weltberühmt und zum Standard in Sachen Tanz machte den Spitzentanz allerdings die Taglioni. Sie war nicht nur körperlich und technisch stark genug, um auf der Spitze zu tanzen, sie hatte auch den passenden Inhalt zu ihren tänzerischen Kunststücken, denn in kaum einem anderen Stück ist der Spitzentanz für das Kommunizieren der Handlung so wichtig wie in *La Sylphide*. Hier vollführt die Tänzerin nicht nur beeindruckende tänzerische Fähigkeiten, sondern drückt jedes Mal, wenn sie sich auf die Spitze begibt, aus, dass die Sylphide in die Lüfte entschwebt. Sie repräsentiert damit Leichtigkeit, Zugehörigkeit zum Element Luft, Unerreichbarkeit für James, etc. So sind die Spitzenschuhe in diesem Stück wohl das wichtigste Instrument und Detail des Gesamtkostüms, während sie heutzutage nicht mehr zwangsläufig Bedeutung haben, sondern als nicht wegzudenkendes Element des Tanzes einfach dazu gehören. In *La Sylphide* ist der Spitzentanz zum ersten Mal nicht nur ein Kunststück, welches die Talente der Tänzerin zum Vorschein bringt. Seit Taglionis Auftritt können die Schuhe einer Tänzerin auch einen pragmatischen Stellenwert einnehmen. “No longer was this recent innovation an act of virtuosity,

rather, it was a pragmatic means to an end; the ballerina's contact with the floor was minimal and this contributed to her aura of lightness" (Murray 2004: 255).

Doch nicht nur für sich alleine genommen ist das Kostüm der Sylphide ein entscheidendes Instrument für die Kommunikation des Inhalts. Es grenzt die Sylphide als übernatürliches, nicht alltägliches Wesen auch von den "sterblichen" Frauen wie Effie ab. Es stellt auf beeindruckende Weise zur Schau, dass es zwei unterschiedliche Gruppen von Frauen gibt, wobei diejenigen, die in Musselin und Perlen gekleidet sind, ganz offensichtlich nicht für Hausarbeiten geschaffen sind. Effie und die anderen Frauen passen mit ihren Unterröcken und übergeworfenen Kleidern und Schürzen da schon viel eher in den Innenraum der häuslichen Aufgaben. So lenkt das Kostüm den Blick des Zuschauers auf eine gewisse Ordnung unter den verschiedenen Figuren.

Wohin wird der Blick gelenkt, wird er überhaupt noch gelenkt? So minimal es auch sein mag, das Kostüm als ästhetisches Ordnungsprinzip schafft Struktur – am Körper, zwischen den Körpern und im Bezug zum Raum durch Material und Form. Unbewusst sucht der Mensch nach Ordnungsprinzipien, die sich als Rhythmus, Farbkombination, Kontraste, Wiederholungen und weiteren bildnerischen Mitteln äußern. (Mohr 2012: 225)

Zu diesen bildnerischen Mitteln bzw. impliziten Charakterisierungsmöglichkeiten gehört auch die Schminke, als eine Art Körpergestaltung und auch in diesem Bereich gab es im Laufe der Ballettgeschichte einige Veränderungen.

The use of masks had been discarded in the 1770s, and the conventionalized use of makeup allowed the dancer to use a variety of expressions appropriate to this new emphasis on emotion. Arms and shoulders were whitened, and together with the floating, lightweight dresses, they convincingly suggested the unearthly illusion. (Murray 2004: 255)

Einen weiteren Beitrag zu dieser Illusion, auf die Murray (2004) hinweist, leistete die damals noch sehr junge und innovative Technik der Gasbeleuchtung, auf die im folgenden Kapitel über die Inszenierung des Raumes näher eingegangen wird.

Literaturverzeichnis

- Aschengreen, Erik. 2014. "La Sylphide and the Romantic Theatre." In: *La Sylphide*. <http://www.bournonville.com/bournonville14.html> 15. Februar 2014.
- Barthes, Roland. 1955. "Les maladies du costume de théâtre." 28.02.2014. http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm
- Behindthename.com
<http://www.behindthename.com/name/james> 1. April 2014.
- Berit, Mohr. 2012. "Das unsichtbare Kostüm". In Röttger, Kati. [Hrsg.]. *Welt – Bild – Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*. Tübingen: Narr Verlag. 221-234.
- Bronfen, Elisabeth. 2004. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Brown, Ian. 2010. "Tartan, Tartanry and Hibridit". In Brown, Ian. (Hrsg.). *From Tartan to Tartanry. Scottish Culture, History and Myth*. Edinburgh. 1-12.
- Cheape, Hugh. 2010. "Gheibhte breacain charnaid ('Scarlet tartans would be got . . .'): the Re-Invention of Tradition". In Brown, Ian. [Hrsg.]. *From Tartan to Tartanry. Scottish Culture, History and Myth*. Edinburgh. 13-31.
- Eder, Jens. Jannidis, Fortis. Schneider, Ralf. [Hrsg.]. 2010. *Characters in Fictional Worlds*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Frank Annette, Meidl, Martina. 2006. "Sprache als Text." In: Metzeltin, Michael. [Hrsg.] *Diskurs. Text. Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Wien: Praesens. 151-192.
- Friedreich, Johannes Baptista. 1859. *Die Symbolik und Mythologie der Natur*. Würzburg: Verlag der Stahel'schen Buch- und Kunsthandlung.
- Gabriel, Norman R. 2001. "An 'Informalizing Spurt' in Clothing Regimes. Court Ballet in the Civilizing Process." In: Keenan, William J. [Hrsg.]. *Dressed to Impress. Looking the Part. Dress, Body, Culture*. Oxford: Berg.
- Johnson, Nelly. 2005. *La petite histoire de la danse*. France: NJART.
- Kolb, Alexandra. 2009. "Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism." In: Lang, Peter. [Hrsg.]. *Cultural History and Literary Imagination*. Vol.12. Bern: International Academic Publishers.
- McCracken, Peggy. 1994. "The Body Politics and the Queen's Adulterous Body in French Romance." In: Lomperis, Linda.; Stanbury, Sarah. [Hrsg.]. *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mohr, Berit. 2012. "Das unsichtbare Kostüm." In: Röttger, Kati. [Hrsg.]. *Welt. Bild. Theater. Bildästhetik im Bühnenraum*. Tübingen: Narr. Murray, Christopher John. [Hrsg.]. *Encyclopedia of the Romantic Era. 1760-1850*. London: Taylor & Francis Books.
- Nourrit, Adolphe. 1834. *La Sylphide: ballet en deux actes*. Paris: J.-N. Barba, Libraire.
- Pfister, Manfred. 2011. *Das Drama*. [11. Auflage]. München: Wilhelm Fink.
- Pittock, Murray. 2010. "Plaiding the Invention of Scotland". In Brown, Ian. [Hrsg.]. *From Tartan to Tartanry. Scottish Culture, History and Myth*. Edinburgh. 32-47.
- Rißler-Pipka, Nanette. 2005. *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ross, Alison. 2002. *English Language and Literature for AQA B*. Oxford: Heinemann Educational Publishers.

Endnoten

- ¹Bronfen, Elisabeth. 2004. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- ²Für alle Tabellen zur Wortfeldanalyse gilt: Nourrit, Adolphe. 1834. *La Sylphide: ballet en deux actes*. Paris: J.-N. Barba, Libraire. Akt I: Seite 9 bis 20 und Akt II: Seite 21 bis 30.
Viele der angegebenen Wörter kommen mehrmals vor, werden pro Akt aber nur einmal erwähnt.
- ³James, Gurn und Effie werden im Libretto alle drei als “cousin/cousine” erwähnt.
- ⁴Das Kostüm der Sylphide hat sich im Laufe der Zeit nicht verändert und wird von diversen Kompagnien weltweit – bis auf kleine Details – gleich dargestellt.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1 <http://www.garwood-voigt.com/ballet.htm>

4. Raumanalyse

Das folgende Kapitel widmet sich einerseits der sehr eindeutigen Zweiteilung des Raumes in innen/außen bzw. Haus/Wald wie sie in *La Sylphide* vorherrscht, andererseits der Symbolik der beiden einzelnen Räume an sich. Da es beim Wechsel von einem Raum in den anderen besonders offensichtlich ist, soll hier auch das Thema der Übergangsriten Beachtung finden. Dem folgt eine Beschreibung der Inszenierung des Raumes, welche ein wichtiges Element für die vom Publikum wahrgenommene Atmosphäre darstellt und somit von großer Bedeutung für die Rezeption des Stückes sowie die Vermittlung des Inhaltes ist. Hierzu zählen z.B. das Bühnenbild und die Beleuchtung.

4.1. Profane und sakrale Räume

Seit jeher beschäftigt sich die Menschheit aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln – Religion, Naturwissenschaft, Philosophie – mit der Frage nach der Existenz übernatürlicher Kräfte und oft stehen vermeintliche Begegnungen mit diesen Kräften bzw. Wesen mit bestimmten Orten in Verbindung. Seit dem frühen 20. Jahrhundert haben sich immer mehr Wissenschaftler an eine Beschreibung sogenannter *sakraler* Orte gemacht; haben diese von anderen *profan* genannten Räumen abgegrenzt. (Petermann 2007: 47) Doch wie definieren sich *sakral* und *profan*? Was passiert an solchen Orten?

Was eine Erfahrung sakral macht, hat ertmals der deutsche Theologe Rudolf Otto (1869-1937) in seinem 1917 erschienenen Buch *Das Heilige* beschrieben.

Hierbei unterschied er vier verschiedene Wesenszüge, die im Heiligen vereint sind [...], allerdings nicht zeitgleich auftreten müssen: das Moment des Schauervollen, des Übermächtigen, des Energischen und des Mysteriums. Im Moment des Schauervollen wird das Gefühl der Furcht, der Scheu und des heiligen Schauers angesprochen. Zu diesem Gefühl des Schauervollen gesellt sich im Moment des Übermächtigen die Macht, Gewalt und Übergewalt. [...] Im Moment des Mysteriums wird das Fremdartige, Unverständene bzw. Unfassbare benannt, folglich das “Ganz Andere”. (47)

Der rumänische Religionshistoriker und Schriftsteller Mircea Eliade (1907-1986) griff diese Thematik mit einem Fokus auf Räumlichkeit auf und veröffentlichte 1956 *Le Sacré et le Profane*. Er stellte die Behauptung auf, dass das Heilige sich im Gegensatz zum Profanen (alltäglich, real, künstlich und vom Menschen erschaffen)

definiert und dass es “sich dem Menschen an bestimmten Orten und in bestimmten Gegenständen” (47) offenbart. Weiters handelt es sich beim heiligen/sakralen Raum um einen Ort der “als Wiederholung des Schöpfungsaktes der Götter” interpretiert werden kann, an dessen Grenzen “die Durchbrechung und Verbindung der kosmischen Ebenen” das Wechseln “von einer Seinsweise zur anderen” erlauben (48). Sakrale Räume könnten also verschiedener nicht sein und ein wichtiges Detail im Vergleich der beiden Räume besteht darin, dass einer von beiden jeweils im krassen Gegensatz zum anderen steht. Dies lässt sich auch in *La Sylphide* beobachten, wo der Innenraum des Gutshofes den profanen Raum und die Außenwelt/der Wald den sakralen Raum verkörpern.

In *La Sylphide* herrscht eine eindeutige Trennung zwischen den zwei vorkommenden Räumen und den Ideen, die sie jeweils repräsentieren. Sie ist vor allem aus folgendem Grund von Bedeutung für eine Analyse des Stückes:

An der Darstellung von Architekturen und Landschaften in der romantischen Literatur wird besonders deutlich, in welchem Sinne die von der Romantik dargestellte Welt auf das Ich zentriert ist: Architekturen und Innenräume, aber auch Landschaften und ihre vielfältigen Prospekte werden zu Spiegelungen von Psychischem, zu Projektionsflächen, in denen das Ich sich reflektiert. (Schmitz-Emans 2004: 150)

Während der erste Akt in *La Sylphide* ausschließlich im Inneren eines Gutshofs spielt, finden die Ereignisse des zweiten Aktes ausschließlich draußen, im nahe gelegenen Wald, statt. Das Bühnenbild in Akt I wird im Libretto folgendermaßen beschrieben:

Le théâtre représente une ferme écossaise. Au fond est une porte; une fenêtre à droite de la porte; du même côté, sur le premier plan, une grande cheminée; du côté opposé un petit escalier conduisant aux appartements occupés par la fermière et sa famille. – Le jour commence à poindre. (Nourrit 1834: 9)

Bereits im ersten Akt, in welchem sich die Handlung ausschließlich im Inneren des Gutshofes abspielt, gibt es dennoch erste Andeutungen auf die Welt, die außerhalb der häuslichen Mauern wartet. In Szene 1 verschwindet die Sylphide durch den Kamin, nachdem James aus seinem Traum erwacht: “James s’éveille tout à coup, il s’élance sur les pas de la sylphide, qui se dérobe à ses poursuites et disparaît par la cheminée” (10). In Szene 3 entfernt er sich von seiner Verlobten und den Gästen, die

ihr Brautgeschenke überreichen, um sich gedankenverloren dem Kamin zu nähern, aus welchem die Sylphide kurz davor entchwunden ist:

Effie embrasse ses compagnes pour les remercier, et pendant qu'elle se pare avec joie des présents qu'elle a reçus, James, toujours distrait, se rapproche involontairement de la cheminée; il a toujours devant les yeux l'image de la sylphide, et ses regards se tournent vers l'endroit où elle a disparu. (12-13)

Dies sind erste Andeutungen, die vorwegnehmen, dass James die Sicherheit der häuslichen Mauern – und somit auch der gesellschaftlichen Konventionen – hinter sich lassen wird, um in einer vollkommen konträren Umgebung einem Ideal hinterherzujagen. Dieser Wendepunkt im geplanten Verlauf seiner Zukunft wird begleitet durch ein Unwetter, das vor den Türen des Gutshofes stürmt, und die verhängnisvolle Grämung der Hexe Madge mit sich bringt.

Qu'aperçoit-il [James]? une figure hideuse: c'est la sorcière Madge qui s'est introduite derrière les jeunes filles. – Que fais-tu là? – Je crains l'orage et je viens chercher un abri. – Sors d'ici, fille de l'enfer, ta présence est de mauvais présage; sors, et cache-nous ta figure de malheur. (13)

Trotz der Ablenkungen durch die Sylphide und des Streits mit Madge, versucht James sich wieder auf seine Verlobte zu konzentrieren, doch gerade als es scheint, dass es ihm tatsächlich gelingen könnte, sich auf seine Verlobung zu freuen, dringt eine ganz andere Welt durch das Fenster wieder in seine vier Wände ein:

James, resté seul, ne pense d'abord qu'au bonheur d'épouser sa jolie cousine; mais bientôt le souvenir de la sylphide lui revient à la pensée. [...] Allons, n'y pensons plus. – Tout à coup la fenêtre s'ouvre comme par un coup de vent. James se retourne et aperçoit la sylphide blottie dans un coin de la fenêtre. (15)

Hier findet sich ein weiterer Wendepunkt im Verlauf von James' Schicksal. Er hat in diesem Moment zu entscheiden, ob er das Fenster wieder schließt und damit die Sylphide und die Welt außerhalb der für ihn bekannten Umgebung ausschließt, oder ob er sie herein lässt und ihr somit Einfluss auf sein Leben gewährt. Er entscheidet sich für Letzteres, als er die Sylphide einlädt zu ihm zu kommen: "James l'invite à s'approcher, et elle descend en se laissant glisser le long de la muraille" (15). Kurz darauf ist die Faszination des Fremden perfekt und James folgt der Sylphide am Ende von Akt I in den Wald.

Wofür steht nun der profane häusliche Raum, den James schlussendlich verlässt und welche Bedeutung hat er in Abgrenzung zum sakralen unbekannten Raum des Waldes, in den er der Frau seiner Träume folgt? Künstlich geschaffenen Räumen, wie dem Gutshof, kommen – vor allem in der romantischen Literatur – ebenso wie der Natur, große Bedeutung zu; auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag, als wäre der Wald der einzig pragmatisch wichtige Raum des Stückes.

Die Fokussierung auf die Naturdiskurse und Landschaftsdarstellungen in der Romantik hat den Blick dafür verstellt, daß von Tieck bis Eichendorff nicht nur die 'Waldeinsamkeit' und der 'alte Garten', sondern ebenso Bauten und ihre Innenräume zentrale Schauplätze für die Geschichten vom romantischen Subjekt abgeben. [...] Durch bestimmte semantische Merkmale verweisen Bauwerke und Innenräume, bisweilen ganze Topographien, auf seelische Vorgänge und Wesenszüge der Personen, ohne dabei ihren materiellen Status, den sie innerhalb der erzählten Welt besitzen, zu verlieren. Der Doppelstatus des zugleich faktisch Vorhandenen wie Bildhaften macht die Räume zu allegorischen Konstruktionen. (Lange 2007: 9-10)

Faktisch präsentiert sich der Gutshof in *La Sylphide* als ein nach außen abgegrenzter Vorraum; ausgestattet mit einem Kamin, einigen wenigen Sitzgelegenheiten, einem Fenster, einer Treppe, die weiter ins Innere des Hofes führt, sowie der Eingangstüre. An dieser Konstruktion lassen sich einige Parallelen zu Inhalt und Handlung des Balletts ablesen. Einerseits handelt es sich bei einem Innenraum grundsätzlich um einen Raum, der Schutz bietet, da er sich von dem weiten Raum der Wildnis bzw. des Waldes abgrenzt, andererseits setzt er mit seinen Wänden auch Begrenzungen für diejenigen, die sich in besagtem Raum befinden. James ist also in Akt I von Grenzen umgeben; er ist eingeschlossen. Dies ist aber nicht nur in der rein räumlichen Dimension der Fall, sondern gilt auch für James' Innenleben. Versprechungen, Erwartungen, Konventionen und Traditionen halten ihn gefangen, weshalb er zu Beginn seines Aufeinandertreffens mit der Sylphide auch noch bemüht ist, sich auf seine Verlobung mit Effie rückzubewegen und der Sylphide keinen Einfluss auf sich zu erlauben.

Die Sylphide wiederum, die Kamin und Fenster als Ein- bzw. Ausgänge nutzt, um zu James zu gelangen, kommt von außen und versucht ihn zur Flucht aus den häuslichen Grenzen zu bewegen. Mit dem Fenster, durch welches sie in den Gutshof dringt, dringen gleichzeitig Licht, Luft und ein Hauch von Freiheit und Erleuchtung in den Raum. Der Kamin, durch den sie verschwindet, ist eine Feuerstelle und repräsentiert eine lodernde gefährliche Leidenschaft, die sich nur

schwer kontrollieren und im Zaum halten lässt. Selbiges gilt für die Gefühle, die in James für die Sylphide erwachen. “The sylphide [...] represented the ideal blending of abstraction and sensuality, a ravishing sensibility, no longer found in the mundane actions of the real world” (Foster 2005: 5).

Ob als Frau oder allgemeine Geisteshaltung, die Sylphide verkörpert James' Verlangen nach unerreichbarer Perfektion. Dass er ihr nachjagen wird, und die sicheren aber auch vorhersehbaren Gemäuer seines Zuhauses verlassen wird, zeigt sich alleine schon darin, dass der Innenraum, in dem Akt I spielt, quasi ein Vorraum ist. Die nächste und auch nächste Tür, die man durchschreitet, führt nach draußen und somit ist der Vorraum quasi eine Verbindung zwischen den tatsächlichen Wohnräumen des Gutshofes, in denen sich das alltägliche häusliche Leben abspielt, und der weiten Welt, eine Schwelle; so wie auch James und Effie mit ihrer Verlobung an einer Schwelle, einem Übergang in einen neuen Lebensabschnitt stehen. Und auch auf eine Trennung von James und Effie spielt diese räumliche Situation bereits im Vorfeld an. Im Gegensatz zu James, der nie tiefer in die Räumlichkeiten des Gebäudes eintritt – wohlgemerkt seines eigenen Heims – steigt Effie die Stiegen zu den privaten Räumen empor, um sich auf die bevorstehende Zeremonie vorzubereiten. Ein Zeichen dafür, dass sie bleiben und er gehen wird? Gemeinsam mit dem Abschiedskuss, den sie ihm dabei zuwirft, ist dies nicht schwer vorzustellen:

La mère Anne [...] rappell[e] à sa nièce qu'elle doit se préparer pour la cérémonie des fiançailles, et qu'il lui reste peu de temps pour sa toilette. Anne, Effie et les jeunes filles sortent par l'escalier qui conduit à l'intérieur de la ferme; Gurn s'en va de l'autre côté en regardant tristement Effie; James veut suivre sa prétendue, mais les jeunes filles l'arrêtent, et avant de partir Effie lui envoie de loin un baiser d'adieu. (Nourrit 1834: 14)

Auf beeindruckende Weise spiegelt der Innenraum, und die Flucht aus eben diesem, die Gefühlswelt des Protagonisten auf räumlicher Ebene wider. “Begreift man romantisches Erzählen als eine Versuchsanordnung, in der Unsichtbares sichtbar gemacht werden soll, wird verständlich, daß den sichtbaren Handlungsorten die Aufgabe zukommen kann, das unsichtbare Innere des Subjekts darzustellen” (Lange 2007: 13). Und so steht die Schwelle zur Außenwelt, die der Vorraum des Gutshofes darstellt, in enger Verbindung mit den inneren Schwellen in James' Gefühlswelt, die er alsbald (nicht) überschreiten wird.

4.1.1. Übergänge und Riten

Am Ende des ersten Aktes steht James an der Schwelle zum Eheleben. Die Vereinigung mit Effie steht kurz bevor und das bedeutet für ihn den Übergang in eine neue Lebensphase. Mit einer Heirat lässt er sein altes Leben als Sohn und Jüngling zurück und wird zum Ehemann, der selbst eine Familie gründet und evt. bald Vater wird. Damit treten ganz neue Ebenen von Sexualität und Verantwortung in sein Leben; er wird erwachsen. James und Effies Verlobung/Heirat ist im Grunde ein bevorstehender Übergangsritus.

Riten sind wichtige Elemente in den verschiedensten Formen sozialer Gruppierungen, denen die Aufgabe zukommt, Übergänge von einer Teilgruppe in eine andere darzustellen und somit Ordnung zu schaffen. Laut Metzeltin/Thir (2006) sind die “Entwicklung derartiger Machtstrukturen und -geflechte und ihre semiotischen Darstellungen [...] ein wesentlicher Bestandteil des Inkulturationsprozesses” (73). James' Vermählung lässt sich grundsätzlich formulieren als “Übergang aus der Gruppe der Ledigen in die Gruppe der familiäre Verantwortung Tragenden (rituelle Verehelichung; ohne wie auch immer gestaltete Familienverbände kann die Gruppe nicht überleben” (73).

Nun stellt sich James diesem Ritual nicht, sondern folgt stattdessen der Sylphide in den Wald. Nach dem “Übergang aus der Gruppe der keine Verantwortung tragenden Jugendlichen in die Gruppe der allgemeine Verantwortung tragenden Erwachsenen” (73) wäre die Vermählung allerdings der nächste logische Schritt im Erwachsenenleben und so verzichtet James mit der Heirat gleichzeitig auf eine Zukunft in der Gesellschaft, wie am tragischen Ende des Stückes abzulesen ist, denn das Einhalten der vorgegebenen Riten ist für den Fortbestand der Gesellschaft und der Zukunft allgemein essentiell:

Die Wiederholung von Riten [...] und Ritualen [...] führt zu stereotypischen Verhaltensweisen der Gesellschaftsmitglieder. Bestimmte Verhaltensweisen werden dadurch als Norm deklariert. Man hat sich dann wie die anderen zu verhalten, individuelle Abweichungen werden nicht gerne gesehen. Individuelles Begehren kann dadurch mit der jeweiligen sozialen Rolle unvereinbar werden [...]. Diese Normsetzung – und nicht die vermeintliche allgemeine Neigung zum uneigennützigen Guten – dürfte der Ursprung, das Prinzip der Moral gewesen sein. (Metzeltin/Thir 2006: 78)

Von der normierten Ordnung des profanen Raumes lässt sich James nun in den wilden ungezähmten Wald locken, der den Schauplatz für den gesamten 2. Akt

bietet. Insofern dient der Raum in *La Sylphide* auch als dem Text Struktur verleihendes Instrument, denn die beiden Akte trennen sich strikt nach den räumlichen Schauplätzen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der Wald, als sakraler Ort, konfrontiert James mit Gefühlen und Mächten, die weit über seine Vorstellungen und Erfahrungen hinausgehen. Nicht er ist es, der an diesem Ort zu Hause ist und mit ihm vertraut ist. Die Sylphide entwischt ihm diverse Male; er muss sie suchen und ihr hinterherjagen. Auch Madge hat James gegenüber klare Vorteile im Wald. War es in Akt I noch James, der die Hexe von seiner Feuerstelle vertrieben hat, so ist Madge im Wald klar im Vorteil. Sie kennt die Wesen, die den Wald bewohnen, und weiß sich ihrer zu bedienen, um an ihr Ziel – Rache an James – zu kommen. Für die Verzauberung des Schals benötigt sie diverse Zutaten aus der Wildnis: “un soufflet, une marmite, l'écumoire, deux sphères, une tête de mort, des crânes d'animaux, un vase transparent dans lequel s'agitent des reptiles, un sac rempli d'herbes sèches, etc.” (Nourrit 1834: 22). Ihre Helferinnen bringen weiters “un singe, un chat-tigre, une guenon, un porc, un énorme hibou, un crocodile, etc. [...] et vont chercher les substances vénéneuses [...] pour former le charme” (22).

Dieser vollkommene Gegensatz der Landschaft und ihrer Bewohner ist jedoch nicht das einzige Merkmal, welches den Wald als sakralen Ort etabliert. Er hat ebenfalls große Bedeutung als ein Ort, an dem unterschiedliche Welten die Möglichkeit haben aufeinanderzutreffen.

Neben ihrer Ausgrenzung aus dem übrigen amorphen Raum zeichnen sich heilige Räume besonders durch ihren Schwellencharakter aus. Sie sind liminale Orte, die nicht nur den Göttern vorbehalten sind, sondern ihre primäre Funktion als Zwischenräume, Schnittpunkte und Schwellen zwischen den beiden Welten erfüllen: zwischen den Menschen auf dieser Erde und den Göttern, die immer in einer ganz anderen Sphäre angesiedelt sind. (Panagiotopoulos 2008: 119)

Das sakrale Element des Waldes besteht also zu einem Großteil auch aus der Tatsache, dass verschiedene Welten dort aufeinandertreffen. Einerseits wird dieser Ort von übernatürlichen Wesen wie den Sylphiden bewohnt und bietet Menschen wie Madge, die magische Fähigkeiten besitzen, ein zu Hause, andererseits verirren sich auch wenig aufseherregende Menschen immer wieder dorthin, sei es zur Jagd, zum Sammeln von Nahrungsmitteln oder zu Spaziergängen. Kein Wunder also, dass der Großteil der Interaktion zwischen James, der Sylphide und Madge im Wald

stattfindet und dass dies der Ort ist, an dem James gedenkt, die Sylphide ihrer natürlichen Sphäre zu eintreißen und sie an seine Welt zu binden.

Metzeltin und Thir (2006) verweisen darauf, dass Wälder grundsätzlich oft mit Riten und Ritualen in Verbindung gebracht werden, womit sie sich für eine Inszenierung als sakrale Schauplätze ganz besonders eignen. In *La Sylphide* kommt hinzu, dass mehrere mögliche Beschreibungen der Heiligwerdung eines Ortes zutreffen:

Die Sakralität eines Ortes kann a) von der Landschaftsphysiognomie, in anderen Worten von der Lage oder der besonderen atmosphärischen Wirkung eines Ortes, abhängen, b) mit dem Wirken einer Person oder mit einer Begebenheit verknüpft sein oder c) durch Rituale pauschal bzw. repetitiv erzeugt werden. Sakralität erweist sich hier verschiedentlich als Resultat der kognitiven Wahrnehmung (a), der Erinnerung (b) oder der Ritualaktion (c). (Panagiotopoulos 2008: 119)

In *La Sylphide* trifft all das zu. Der Wald an sich, als Landschaft die sich zum profanen Raum abgrenzt und ihr entgegengestellt ist, bietet mit seiner Natur und Wildnis, mit dem Spiel von Licht und Schatten zwischen den Bäumen, etc. einen Ort, der eine besonders mystische Atmosphäre aufkommen lässt. Zudem wirken sowohl die Sylphiden als auch die Hexe(n) ihre Magie mehr oder weniger ausschließlich an diesem Ort. Kleine Ausnahmen sind z.B., dass Madge den Hochzeitsgästen in Akt I aus der Hand liest und dass die Sylphide sich James in seinem Zuhause offenbart. Weiters ist der Wald ein Ort, der oft mit Ritualen in Verbindung steht, denn beim Übergang von einer gesellschaftlichen Gruppe in eine höhere, muss etwa ein Jüngling oft beweisen, dass er Tiere in der Wildnis nachahmen und sie jagen und erlegen kann und die "Isolierung der Initianden an einem bestimmten Ort im Wald oder Dickicht (in der "anderen" Welt)" (Metzeltin/Thir 2006 74) sind nichts Ungewöhnliches. (69) Da solche Rituale oft einen Übergang ins Erwachsenenleben repräsentieren, stellt sich Gurn in diesem Sinne bereits in Akt I, Szene 2 als der vielleicht reifere, erwachsenere Partner im Vergleich zu James dar. Während James an seinen Initiationsriten zu scheitern scheint, präsentiert sich Gurn seiner angebeteten Effie als exzellenter Jäger. "Effie entre, donnant la main à la mère Anne-Reuben. Gurn court avec empressement au-devant la jeune Écossaise, la salue timidement, et lui offre pour orner son chapeau de paille les plumes d'un héron qu'il a tué lui-même." (Nourrit 1834: 11) Gurn scheint erkannt zu haben wen/was es sich zu

jagen lohnt, und wird schlussendlich dafür belohnt. James scheint diese Lektion auf dramatischere Art und Weise lernen zu müssen.

4.2. Bühne, Bild und Licht

Die Inszenierung des Raumes im Libretto war primär durch eine dialektische Zweiteilung des Handlungsortes, welcher das Innenleben der Hauptfigur James widerspiegelt, bestimmt. Auf der Bühne muss diese Symbolik dementsprechend umgesetzt werden, was in die Bereiche Bühnenbild und Bühnenbeleuchtung fällt.

4.2.1. Bühnenbild

Beim Bühnenbild handelt es sich um die “visuelle Ausgestaltung des Bühnenraums” (Fricke et al. 2007: 274). Gemeinsam mit der Beleuchtung schafft das Bühnenbild den “fiktionalen Raum, in dem die [Tänzer] in einer Inszenierung agieren” (274).

Im Libretto zu *La Sylphide* wird der darzustellende Raum des ersten Aktes folgendermaßen beschrieben:

Le théâtre représente une ferme écossaise. Au fond est une porte; une fenêtre à droite de la porte; du même côté, sur le premier plan, une grande cheminée; du côté opposé un petit escalier conduisant aux appartements occupés par la fermière et sa famille. – Le jour commence à poindre. (Taglioni 1834: 9)

Marie-Claire Musson, die für das Bühnenbild in der Pariser Inszenierung aus dem Jahr 2004 verantwortlich war und versuchte, nah am Original von Pierre Ciceri (1782-1868) zu arbeiten, zeigt den Vorraum eines Gutshofes in Schottland. Dieser ist im vorderen Bühnenbereich ausgestattet mit einem Kamin, sowie einer Sitzgelegenheit vor eben diesem und einem Fenster an der gegenüberliegenden Seite, vor dem ein Tisch mit Blumen und ein Ballen Stroh zu finden sind. Im hinteren Bühnenbereich befinden sich die Eingangstür, Fenster, eine Treppe als Ausgang zu den Wohnräumen, sowie einige an die Wände gelehnte Leitern. Blumen sind immer wieder als Dekoration zu sehen. Weiters gibt es einige wenige Sitzgelegenheiten für Gäste.

Es handelt sich bei dem Gebäude um einen Gutshof, und die Tatsache, dass im Inneren des Hauses ein Ballen Stroh zu finden ist, deutet darauf hin. Einerseits hat das Stroh also die Aufgabe, das Gebäude als Hof erkennbar zu machen, andererseits deutet es aber auch auf die unterschiedliche Stellung von James und Gurn hin, wenn

James sein Nickerchen im Fauteuil am Kamin hält, während Gurn auf einem Ballen Stroh schläft. Auch die Leitern, sowie andere Landwirtschaftsutensilien, die außerhalb der Eingangstüre nur angedeutet werden, etablieren den Ort als einen ländlichen.

Die Blumenvasen, die an verschiedenen Stellen zu sehen sind, sind ein Indiz dafür, dass ein feierlicher Anlass bevor steht. Jeder Zweifel, ob es sich tatsächlich um eine Hochzeit handeln könnte, ist wie weggeblasen, sobald die beiden Verlobten ihre Ringe anstecken und weibliche Hochzeitsgäste Effie ein weiteres Requisit (Fricke et al. 2007: 275) als Geschenk überreichen: den Brautstrauß.

Ein technisches Highlight, das man nicht in jeder Aufführung zu sehen bekommt, bietet das Stück mit den Versatzstücken (275), die zum Einsatz kommen, um die Sylphide(n) in großflächigen gleitenden Bewegungen darzustellen oder um ihr ein schnelles und unauffälliges Verschwinden zu ermöglichen. Es handelt sich bei diesen Versatzstücken um Ziehmechanismen, welche es der Sylphide erlauben, aus dem Kamin in die Lüfte zu entschwinden, sowie Plattformen, welche es ihr (und teils auch den anderen Sylphiden) ermöglichen, von einem Fensterbrett aus in das Innere eines Raumes zu schweben, ohne dabei Schritte tun zu müssen. In Akt II bewegen diese Art von Versatzstücken (275) die Sylphiden sogar von einem Ende der Bühne zum anderen und wieder zurück. Das Bühnenbild des zweiten Aktes wird folgendermaßen beschrieben:

Le théâtre représente une forêt. À gauche est l'entrée d'une caverne formée par des rochers élevés, le long desquels un chemin est pratiqué. – Au lever du rideau il fait encore nuit, et la forêt est couverte d'un épais brouillard qui ne laisse voir que les premiers arbres. Sur le devant de la scène, un peu sur le côté, est un grand hêtre. (Nourrit 1834: 21)

In Akt II wird das Bühnenbild auch im Bereich der verschiedenen Ebenen, die auf der Bühne geschaffen werden, komplexer. Verschiedene, auf unterschiedlicher Bühnenhöhe aufgestellte Waldkulissen (275) erleichtern es, James' Jagd nach der sich immer wieder entziehenden Sylphide, darzustellen. Erst folgt er ihr in einer Richtung und auf einer Ebene über die Bühne, sogleich in die andere Richtung auf einer anderen Ebene. Einmal zeigt sich die Sylphide so vor den Bäumen und Büschen, ein andermal versteckt sie sich und ist für James kaum sichtbar. Durch den Einsatz der bereits erwähnten Versatzstücke scheint es, als würde die Sylphide mühelos durch den Wald schweben während James durch das Dickicht laufen muss.

Es ist auch dieses Kulissensystem, welches es der Hexe Madge erlaubt, James nach dem Verlust der Sylphide auf die feiernde Hochzeitsgemeinschaft von Effie und Gurn hinzuweisen, die am Rande des Waldes bzw. hinter der letzten Kulisse – dem Prospekt (275) – die am Waldrand in Richtung Effies neuen Heims spaziert.

Neben Hexenbesen, Hexenkesseln, Vogelnestern, usw. ist das wichtigste Requisit des zweiten Aktes zweifelsohne der verhexte Schal, mit dessen Hilfe James versucht die Sylphide an sich zu binden. Die Tatsache, dass der Schal in einem zarten rosa gehalten ist, ist sicherlich kein Zufall. Rosa ist eine Vorstufe zu Rot; kein voll entwickeltes sattes Rot aber dennoch eine Vorstufe davon. Die Farbe Rot hat großen Symbolcharakter und steht ganz allgemein für das Verderben, welches das Ende des Stückes kennzeichnet. Viele Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, darunter Nathaniel Hawthorne (1804-1864) und Blaise Cendrars (1887-1961), bedienten sich der Farbe Rot und ihrer verschiedenen Bedeutungen. Amanda Leamon schreibt über Cendrars Vorliebe für diese Farbe, was auch für *La Sylphide* gilt: Rot kreiert “associations with the blood of maternity, fertility, and sexual maturity and passion in a woman, who is perceived as dangerous” (Leamon 1997: 74). Wie nun bereits vielerorts erwähnt wurde, gibt es für James und die Sylphide keine Erfüllung ihres sexuellen Begehrens. Es ist, im Gegenteil, genau dieses Begehren, welches beide ins Unglück treibt. Somit steht der rosa Schal für die Vorstufe, die nicht erfüllte sexuelle Begegnung, den Luftgeist, der ein Geistwesen bleibt und nicht zur Frau wird.

Die nicht zu unterschätzende Bedeutung des Einsatzes von Farbe für den Rezeptionsprozess zieht sich durch das gesamte Werk und wird auch im folgenden Abschnitt über die Beleuchtung des Bühnenspektakels Thema sein.

4.2.2. Beleuchtung

Licht auf der Ballettbühne so einzusetzen, dass es die Handlung unterstützt und nicht als störend empfunden wird, ist sowohl eine besonders wichtige Aufgabe als auch eine große Herausforderung, welche im Laufe der Zeit immer komplexer wurde.

Bereits im 16. Jahrhundert war man sich der Tatsache bewusst, das Licht einen entscheidenden Faktor zur Kreation einer gewissen gewünschten Atmosphäre beitragen kann. Leoni di Somi (1527-1592), Dramatiker und Bühnenbildner aus Mantua, befasste sich in seinem Text *Four Dialogues on Scenic Representation* (1565) damit, wie der Einsatz warmer, leuchtender Farben eine lebhaftere, freudvolle Atmosphäre auf der Bühne zu kreieren vermag und wie der Übergang zur nahenden

Tragödie durch eine Veränderung und grundsätzlichen Entzug von Licht herbeigeführt werden kann. (Pilbrow 1997: 168)

Seit dieser ersten theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema Bühnenbeleuchtung – Künstler früherer Epochen waren sich zweifelsohne der Bedeutung des Lichts für ihre Arbeit bewusst – hat sich die eingesetzte Technologie stark und rapide weiterentwickelt.

At the Comedie-Francaise [*sic!*] in 1719, 48 tallow candles were used in the footlights. In 1783 there were 128 of the more efficient but more expensive wax candles. In 1784 the Argand lamp was developed. This was an oil lamp but, for the first time, with a chimney. It was as bright as about a dozen wax candles. Used with reflectors, it created new conditions on the stage, which contributed toward the reduction of makeup, new styles of costume, and encouraged another step toward more naturalistic acting. (173)

1803 wurde dann im Lyceum Theatre in London eine für das romantische Ballett entscheidende Entwicklung vorgestellt; die Beleuchtung durch Gaslicht. Es dauerte allerdings noch bis 1816, bis das erste Theater in den USA, das Chestnut Street Theatre, Philadelphia, damit ausgestattet wurde. Ein Jahr später folgte mit Dury Lane das erste englische Theater. (173) Als 1822 Gaslicht und 1831 Möglichkeiten zur Helligkeitsregelung kurze Zeit vor der Uraufführung von *La Sylphide* (1832) in den Pariser Theatern Einzug hielten, waren sie wie für die Themen und Inhalte romantischer Stücke und ihre übernatürlichen Frauengestalten geschaffen. (Kant 2007: 300)

The newly installed gas lighting created ghostly shadows that mingled with moonbeams [...]. Gas illumination made gradual variations in light intensity possible and dependable, “thereby more closely fusing the visual effect of a painted backdrop to the emotional shadings of dramatic content” (Lee, 144). (Engelhardt 2009: 95)

Weiters erlaubte das neue Material der Tutus, welche die Tänzerinnen trugen, dass unter der korrekten Beleuchtung eine gewisse Transparenz des Stoffes zum Tragen kam, welche die Übernatürlichkeit von Gestalten wie Luftgeistern zusätzlich unterstrich. (95)

Dieser Tage ist die Beleuchtung eines Stückes wie *La Sylphide* natürlich längst eine rein elektronische Angelegenheit. Doch je mehr Möglichkeiten diese komplexe Art der Beleuchtung bietet, desto mehr Details gilt es auch zu beachten, um alles richtig zu machen:

One of the fascinations of lighting for dance is that here, more than in any other branch of theatre, the lighting designer's role has advanced furthest. [...] His role is to manipulate light in space. That space however, will be filled with a continually changing number of people. Dancers use their entire bodies as instruments, and lighting has to mold and sculpt the whole person. The dancers become a series of moving sculptures, and revealing these visually to the audience in a dramatic or appropriate way is the lighting designer's task. (Pilbrow 1997: 122)

Die wohl größte Herausforderung in der Beleuchtung besteht darin, die Handlung so gut es geht zu stützen, ohne die Tänzer zu stören und aus dem Konzept zu bringen. "Trick changes out of context can destroy the concentration of the dancer and the audience" (123). Tänzer müssen sich im Raum orientieren können und viele wissen es zu schätzen, ein permanentes, für das Publikum nicht sichtbares, Lichtsignal im Bühnenbereich installiert zu bekommen. Werden Tänzer nun aber von der Seite auf Augenhöhe beleuchtet, stellt dies oft ein Problem für sie dar. Auch schnelle Wechsel des Lichts und der Beleuchtung können auf der Ballettbühne den Orientierungssinn stören und müssen immer so arrangiert werden, dass sie entweder vor oder nach schwierigen Tanzsequenzen stattfinden; nie gleichzeitig. So muss man in der Beleuchtung den perfekten Kompromiss zwischen gutem Licht und für die Tänzer akzeptablen Arbeitsbedingungen finden. (125)

Dies galt auch für die Beleuchtung in der 2004 aufgezeichneten und veröffentlichten Aufführung von *La Sylphide* an der Pariser Oper mit Aurélie Dupont und Mathieu Ganio in den Hauptrollen. Es folgen einige Beispiele aus der veröffentlichten DVD dieser Darbietung, die den Einfluss des Lichts auf das Gesamtspektakel veranschaulichen sollen:

Grand pas de trois

Im *Grand pas de trois*, welcher im Libretto Akt I, Szene 6 entspricht, tanzen James und Effie zur Feier ihrer Verlobung und bevorstehenden Hochzeit. Die Sylphide erscheint nur für James sichtbar und mischt sich in den Tanz ein und versucht James Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Die Bühne ist während dieses Tanzes grundsätzlich sehr dunkel. Die Gäste und das Bühnenbild treten in den Hintergrund und sind nur noch schemenhaft zu erkennen. Der Fokus liegt ganz auf James und seinen beiden Frauen. Es ist ein erstes Anzeichen dafür, dass James seine Umgebung nur noch spärlich wahrnimmt und sich langsam aber sicher woanders hinbewegt. Weiters fällt auf, dass die Sylphide immer ein klein bisschen prominenter belichtet

ist als Effie, womit Effie bereits ins Hintertreffen gerät. Die Sylphide stellt sie schlicht und einfach in den Schatten. Besonders raffiniert erscheint die Tatsache, dass die Sylphide, welche die Bühne diverse Male für kurze Zeit verlässt, nur um kurz darauf wieder zu erscheinen, bei ihrem Erscheinen auf bzw. ihren Abgängen von der Bühne mit unterschiedlicher Intensität beleuchtet wird. Erscheint sie auf der Bühne, ist zu anfangs nur ein Schatten, welcher sich innerhalb einiger Sekunden zu materialisieren scheint, zu sehen; ein Prozess der abgeschlossen ist, sobald die Beleuchtung ihre vermeintlich volle Intensität erreicht hat. So lässt sich die Sylphide sehr gut als unsichtbares Wesen, welches sich willentlich sichtbar machen kann und ein Luftgeist im Gegensatz zu einem rein fleischlichem Wesen ist, darstellen.

Divertissement

Nach der ersten *Coda* des zweiten Aktes sucht James, in *Danse des sylphides* (im Libretto Akt II, Szene 4), im Wald nach seiner einen Sylphide, die ihm in einer Gruppe von Luftgeistern immer wieder entwindet. Diese übernatürlichen Wesen werden grundsätzlich in einem eher kalten, blauen Licht dargestellt. Einerseits passt dies natürlich zu ihrer Umgebung, dem kalten nächtlichen Wald, andererseits steht diese Kälte auch für die geistige Welt im Gegensatz zur realen, körperlichen und auch wärmer beleuchteten Welt der Menschen und des Heims, die zu Beginn des Stückes in Akt I vorherrschen. “Color is an essential part of dance lighting. Used with care it can create mood and atmosphere.” (125)

Grundsätzlich wird im klassischen Ballett auf starke Farben sowie starke Kontraste eher verzichtet. Ein leichter lila Lavender-bzw. Fliederton wird oft als Basis genutzt und je nachdem, ob man Emotionen, die mit Wärme oder Kälte assoziiert werden können, dargestellt werden sollen, wird von diesem Grundton in den nächsten wärmeren Rotbereich oder kälteren Blaubereich geschalten. (Wolf/Block 2013: 514) In mittlerweile traditionsreichen, klassischen Aufführungen von *La Sylphide* hat sich ein bestimmtes Farbschema bewährt:

Principal front-light colors are lilac (R55) and pale amber gold (R09). The cool-looking back-light is no-color blue (R60). Designers can achieve a valuable effect by using advancing and receding colors to add apparent depth to the stage. The use of slightly cooler tints on the upstage dancers makes them appear farther away than they would otherwise seem. Likewise, warmer shades on the downstage dancers bring them even farther forward. (514)

Die verschiedenen Farbtöne und -abstufungen liegen allerdings immer sehr nah beieinander und weisen – außer evt. im modernen oder zeitgenössischen Tanz – keine krassen, dem Publikum auffallenden Unterschiede auf. “The tints must not be so far apart that the dancers visibly change color as they move through the zones” (514).

Der Tod der Sylphide

Während der Sterbeszene der Sylphide kann man um den Moment des Verlustes ihrer Flügel beobachten, wie das Licht einen intensiveren Blauton erhält und dadurch alles etwas kälter wirkt. Gleichzeitig marschieren die Hochzeitsgäste von Effie und Gurn am Waldrand entlang und tun dies in einem warmen goldigen Ton, der für das zukünftige häusliche Glück der beiden steht. In dem Moment, in welchem die tote Sylphide von ihren “Schwestern” in die Lüfte getragen wird, werden aber auch sie mit einem warmen Goldton beleuchtet und es wirkt, als würden sich des Himmels Pforten für die Sylphide öffnen.

Das Schauspiel, welches durch das dimme Gaslicht in Kombination mit den leichten Kostümen und der Bühnenausstattung insgesamt in Aufführungen von *La Sylphide* geboten wurde, transportierte das Publikum in eine Welt voller Trugbilder und Traumgestalten; “dissolving, vanishing, escaping, the mortal with such softness” (Foster 2005: 5). (5)

Literaturverzeichnis

- Engelhardt, Molly. [Hrsg.]. 2009. "Sylphs in the Parlor . . . Catch Them If You Can." In: *Dancing Out of Line. Ballrooms, Ballets, and Mobility in Victorian Fiction and Culture*. Athens: Ohio University Press. 81-111.
- Foster, Susan Leigh. 2005. "The Ballerina's Phallic Pointe." In: Foster, Susan Leigh. [Hrsg.] *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London: Routledge. 1-26.
- Fricke, Harald. Weimar, Klaus, Müller, Jan-Dirk. [Hrsg.]. 2007. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: DeGruyter.
- Kant, Marion. [Hrsg.]. 2007. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lange, Carsten. 2007. *Architekturen der Psyche*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.
- Leamon, Amanda. 1997. *Shades of Sexuality. Colors and Sexual Identity in the Novels of Blaise Cendrars*. Amsterdam: Rodopi.
- Metzeltin, Michael. Thir, Margit. 2006. "Der Mensch als soziales Wesen." In: Metzeltin, Michael. [Hrsg.]. *Diskurs. Text. Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. Wien: Praesens Verlag. 69-98.
- Nourrit, Adolphe. 1834. *La Sylphide: ballet en deux actes*. Paris: J.-N. Barba, Libraire.
- Panagiotopoulos, Diamantis. 2008. "Natur als sakraler Raum in der minoischen Kultur." In: *Archiv für Religionsgeschichte 10*. Berlin: DeGruyter. 115-142.
- Petermann, Sandra. 2007. *Rituale machen Räume. Zum kollektiven Gedanken der Schlacht von Verdun und der Landung in der Normandie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pilbrow, Richard. 1997. *Stage Lighting Design. The Art, the Craft, the Life*. London: Nick Hern Books.
- Schmitz-Emans, Monika. 2004. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wolf, R. Craig. Block, Dick. 2013. *Scene Design and Stage Lighting*. Independence: Cengage Learning.

Endnoten

¹Silva (lat.) - der Wald.

5. Musikanalyse

In diesem Kapitel wenden wir uns der Frage zu, ob Musik Gefühle erzeugen bzw. ansprechen kann und ob sie Bedeutung in sich tragen kann, die sie vom Komponisten zum Publikum übermittelt. Anhand von Beispielen aus zwei unterschiedlichen Werken, die für den Stoff von *La Sylphide* geschrieben wurden, werden wir den engen Zusammenhang zwischen Musik und Choreographie erarbeiten, welcher uns zum Herzstück dieser Arbeit führen wird; dem Kapitel über die Bedeutung der Choreographie für den Rezeptionsprozess.

5.1. Musik und Emotion

Bevor sich die Frage nach der Bedeutung der Musik für den Rezeptionsprozess stellt, gilt es zu allererst herauszufinden, ob – und wenn ja, wie – Musik Bedeutung in sich tragen kann. Leonard B. Meyer weist in *Emotion and Meaning in Music* (1961) ausdrücklich darauf hin, dass sich Komponisten und Musiker verschiedener Herkunft, Musikwissenschaftler mit unterschiedlichen Hintergründen und Schwerpunkten, sowie Kritiker – also jegliche Gruppe an Leuten, die sich auf professioneller, wissenschaftlicher Basis mit Musik beschäftigt – darüber einig sind, dass Musik Bedeutung in sich trägt und dass diese Bedeutung auf die eine oder andere Weise den teilnehmenden Musikern und dem Publikum erfahrbar ist. (1)

Konsens besteht allerdings nur über diese allgemeine Grundaussage an sich und es existieren unterschiedliche Annahmen dazu wie, wann und wo Bedeutung entsteht und welche Elemente, die im Zusammenhang mit musikalischen Erfahrungen stehen, tatsächlich sinntragende Inhalte – primär Gefühle – beim Hörer hervorrufen. Meyer (1961) fasst dies sehr anschaulich zusammen, wenn er schreibt:

The first main difference of opinion exists between those who insist that musical meaning lies exclusively within the context of the work itself, in the perception of the relationships set forth within the musical work of art, and those who contend that, in addition to these abstract, intellectual meanings, music also communicates meanings which in some way refer to the extramusical world of concepts, actions, emotional states, and character. (1)

Meyer (1961) kritisiert diese Spaltung in zwei Lager, welche darauf zu pochen scheinen, dass Bedeutung entweder ein rein absolutes oder ein rein referentielles

Merkmal bzw. Resultat musikalischer Darbietungen sein muss und dass dies sich gegenseitig ausschließt, denn verschiedene semantische Phänomene können nebeneinander und auch miteinander existieren; wie in Literatur und Malerei bereits als gegeben hingenommen. “For the same musical processes and similar psychological behavior give rise to both types of meanings; and both must be analyzed if the variety made possible by this aspect of musical experience is to be understood (4)”.

Macht Meyer (1961) einerseits diese Zwistigkeiten der Wissenschaftler zum Grund für die nicht beantwortete Frage, wie genau Musik mit Semantik zu verbinden ist, so gibt er doch zu, dass es immens schwierig ist, eine stichhaltige Antwort bzw. eine verlässliche Untersuchungsmethode zu finden, um so Klarheit schaffen zu können. Denn, obwohl es durchaus Studien gibt, in denen Musikwissenschaftler eng mit Neurologen zusammenarbeiten, um Reaktionen des Gehirns auf musikalische Impulse zu messen, so scheinen die Ergebnisse oft irrelevant.

On the physiological level music evokes definite and impressive responses. It “has a marked effect on pulse, respiration and external blood pressure. . . . [It] delays the onset of muscular fatigue . . . [and] has a marked effect upon the psychogalvanic reflex. . . . “In spite of the fact that these changes are the very ones which normally accompany emotional experience, the significance of these data is not completely clear. [...] The same responses will take place whether the music is fast or slow, exciting or soothing, instrumental or vocal, classical or jazz. (10-11)

Wählt man also eine andere Methode, z.B. Interviews, um an Informationen über Auslöser und Art der Reaktion zu gelangen, muss man sich oft auf die Beschreibungen der Testsubjekte verlassen, die oft ebenfalls vage ausfallen.

Because music flows through time, listeners and critics have generally been unable to pinpoint the particular musical process which evoked the affective response which they describe. They have been prone, therefore, to characterize a whole passage, section, or composition. In such cases the response must have been made to those elements of the musical organization which tend to be constant, e.g., tempo, general range, dynamic level, instrumentation, and texture. What these elements characterize are those aspects of mental life which are also relatively stable and persistent, namely, moods and associations, rather than [...] changing and developing affective responses [...]. (7)

Solche Beschreibungen stellen Wissenschaftler vor grundsätzliche Probleme, denn selbst die Testsubjekte können nicht mit Sicherheit sagen, ob Gefühle oder

Assoziationen, die sie während des Hörens einer bestimmten musikalischen Abfolge hatten, tatsächlich, von der Musik bestimmt, in ihnen ausgelöst wurden, oder ob es sich eher um den Eindruck handelt, der ihrer Meinung nach als Intention des Komponisten über das Medium Musik vermittelt werden sollte. Solche Annahmen über Einflüsse, die außerhalb der Musik liegen, machen es schwer, die Aussagen der Hörer neutral zu interpretieren. “[I]t may well be that when a listener reports that he felt this or that emotion, he is describing the emotion which he believes the passage is supposed to indicate, not anything which he himself has experienced” (8). Hier zeigt sich, wie sehr Einstellungen und Erwartungen auf das eigentliche Erlebnis einwirken.

There is [...] another constant involved in the perception of music; namely, the mental attitude of the audience. The listener brings to the act of perception definite beliefs in the affective power of music. Even before the first sound is heard, these beliefs activate dispositions to respond in an emotional way, bringing expectant ideo-motor sets into play. And it seems more reasonable to suppose that the physiological changes observed are a response to the listener's mental set rather than to assume that tone as such can, in some mysterious and unexplained way, bring these changes about directly. For while the relationship between mental sets and physiological changes has been demonstrated beyond doubt, the effect of “tone as such” has not. (11)

Die Tatsache, dass einzelne Noten bzw. Töne keine bestimmten Gefühle auslösen können und somit nicht genutzt werden können, um dem Publikum das Geschehen auf der Bühne zu vermitteln, bedeutet aber nicht, dass die Musik im Ballett zu vernachlässigen ist. Wie bereits erwähnt, bleiben immer noch übergeordnete musikalische Phänomene wie Tempo, Rhythmus, Harmonie und Melodie, die eine bestimmte Atmosphäre kreieren können und die für die Choreographie von entscheidender Bedeutung sind. Dies wird sich in den musikalischen Beispielen, sowohl von Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (1785-1852) als auch Herman Løvenskjold (1815-1870), deutlich zeigen.

5.2. Jean-Madeleine Schneitzhoeffers Original

Die Originalmusik zu Nourrits und Taglionis Originalversion von *La Sylphide* aus dem Jahr 1832 stammt aus der Feder des Kesselpaukers und Chorleiters der Pariser Oper Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (1785-1852), der, *La Sylphide*

miteingerechnet, insgesamt vier komplette Ballettstücke - François Alberts *Le Séducteur du Village* (1818), Filippo Taglioni's *La Sylphide* (1832), Jean Coralli's *La Tempête* (1834), André Deshayes *Zémir et Azor* (1834) – geschrieben hat und an diversen anderen Stücken mitgearbeitet hat. Eine Großzahl an Choreographen und Intendanten bevorzugt allerdings bis heute die Musik von Herman Løvenskjold (1815-1870) zu der Version von Auguste Bournonville (1808-1879) aus dem Jahr 1836. (Studwell 2012¹).

Schneitzhoeffter hatte in *La Sylphide* eine Auftragsarbeit, bei der er in sehr kurzer Zeit auf strikte Vorgaben des Choreographen flexibel reagieren musste, was wohl – zumindest auf Seiten des Komponisten – den größten Unterschied zu anderen, nicht tanz-orientierten, Aufträgen ausmacht. (Schwartz-Bishir 2013: 343). Tatsächlich gibt es in der Welt des klassischen Tanzes eine lange Tradition, Musik speziell für ein Ballett komponieren zu lassen, obwohl es durchaus vorkommen kann, dass Choreographen sich Musik zu eigen machen, die ursprünglich für andere Zwecke geschrieben wurde. Hier offenbart sich ein Aspekt des oft problematischen Verhältnisses zwischen Tanz und Musik im Ballett. Obwohl es Ballette gibt, für deren Musik bekannte Komponisten wie Tchaikovsky, Delibes oder Stravinsky verantwortlich zeichnen, und deren Musik in einigen Fällen auch schon vor der Choreographie existierte, wird im Ballett der Fokus – und damit auch der Ruhm – dem Choreographen und den Tänzern zuteil. (Studwell 2012)

Ballet's relationship to music has also been sometimes problematic. There are certainly many great scores [...], but much of the music was written by names unfamiliar or cobbled together from music not originally intended for ballet. Indeed a good part of the history of ballet concerns opera. Nearly every grand opera included a ballet. Some critics have pointed to Meyerbeer's opera *Robert le Diable* (1831) and its "Ballet of Nuns" as the beginning of the Romantic ballet movement. Even when the music is first intended for the dance, it is often a secondary, though important, consideration. While the collaborative effort of opera gives first place to the music [...], ballet often gives pride of place to the choreographer [...]. Even Tchaikovsky wrote music to Petipa's very exacting instructions. The music of the less well-known ballets has fallen in the cracks and is often not thought worthy to be heard without the dance it was designed for. (Studwell 2012)

Marian Smith, Autorin des Artikels "La sylphide and Les sylphides" (2009), dürfte eine ganz andere Art von Wertschätzung für die von Schneitzhoeffter komponierte Musik zu *La Sylphide* haben. In ihrem Artikel streicht sie hervor, dass es sich um ein ausgezeichnetes Werk des Genres handelt und lobt auch Schneitzhoeffter selbst, wenn

sie ihn “a versatile musician” (261) nennt. Weiters führt sie zu seinen Gunsten an, dass Schneitzhoeffter am Pariser Conservatoire ausgebildet wurde und sogar selbst dort unterrichtete. Die Tatsache, dass er nicht nur für das Ballet komponierte, sondern auch an Opern interessiert war – obwohl seine einzige Komposition für die Oper, *Sardanapale*, unvollendet blieb – lässt vermuten, dass er sich über die unterschiedlichen Voraussetzungen und Bedürfnisse zwischen Oper und Ballett bewusst war. (261) Zusätzlich kann man Schneitzhoeffter zu Gute halten, dass seine Musik für *La Sylphide* im Wesentlichen mit dem Eintrag zur Ballettmusik in einem italienischen Musiklexikon aus dem Jahr 1826 übereinstimmt. In der französischen Übersetzung aus dem Jahr 1839 heißt es:

Chaque situation, chaque passion qui vient momentanément à prédominer, demande un nouveau rythme, de nouveaux motifs, des changements de ton et des périodes. L'habile compositeur, malgré ces exigences, sait former de ce mélange un ensemble agréable. . . . Quant aux airs de danse, on conçoit facilement qu'ils doivent être caractéristiques et analogues au lieu où se passé [sic!] l'action; ainsi les airs de danse des Indiens, des Écossais, des Hongrois, doivent avoir le caractère de la musique de leur pays. (Mondo 1839: 115-116)

Und es ist tatsächlich so, dass Schneitzhoeffter die dramatischen Momente im Stück Schritt für Schritt in der Musik wiedergibt.

For example, for an exchange between the Sylphide and James in act I, scene 4, he composes a poignant 12/8 largo of eleven bars' duration as the Sylphide worries that James “loves Effie too much.” She falls into a desperate despair (thirty bars of agitato) and tells James that she will die. After he evinces his love for her (adagio, 4/4), the Sylphide dances with joy (6/8). Schneitzhoeffter also provided ambient sounds when called for, such as the burst of wind in act I, scene 4, and the Sylphide's beating wings in the opening scene. (Smith 2009: 261-262)

Auch kommen Verweise auf den Ort der Handlung nicht zu kurz. So findet man im ersten Akt eine Melodie, die in Anlehnung auf die schottische Weise “The White Cockade” entworfen wurde, die spätestens nach dem Verfassen eines passenden Textes von Robert Burns (1759-1796) auch außerhalb Schottlands an Bekanntheit gewann.²

“The White Cockade” was a traditional Scottish tune that celebrated the attempt by “Bonnie Prince Charlie” to reclaim the throne of Britain for the House of Stuart. During the 1745 Jacobite uprising, the Bonnie Prince plucked a white rose and placed it on his bonnet as a symbol of rebellion.

Long afterward, the famous Scottish poet Robert Burns recalled the scene with a line of lyrics he set to the tune in 1790: “He takes the field wi’ his White Cockade.” (Ryan 2014: www2.bc.edu)

Weiters integriert Schneitzhoeffter dem Publikum bekannte Elemente der klassischen Musik in seinem Werk für *La Sylphide*. So hört man zu Beginn des zweiten Aktes Auszüge aus Johann Sebastian Bachs (1685-1750) *Das wohltemperierte Clavier*; eine Fuge aus dessen Buch II. Fugen besitzen in Oper und Ballett die Tradition, den Auftritt böser Figuren bzw. Antagonisten einzuleiten und zu markieren. So soll z.B. auch Adolphe Adam für die 1841 uraufgeführte *Giselle* eine Fuge komponieren. Diese ist zu hören, als die männliche Hauptfigur Albrecht von übernatürlichen Wesen – den Wilis – angegriffen wird. Und so ist es auch in *La Sylphide* der Fall, denn der zweite Akt beginnt mit dem Sabbath der Hexen. Jedes neue Thema in der Musik fällt dabei mit dem Auftritt einer weiteren Hexe auf der Bühne zusammen. Als die Hexe Madge selbst im Mittelpunkt steht, zitiert Schneitzhoeffter “Le Streghe” (italienisch für “die Hexen”) von Paganini (1782-1840). (Smith 2009: 262)

Gegen Ende des Stückes, als die Sylphide stirbt, sind einige Passagen aus “Che farò senza Euridice” (italienisch für “Was werde ich nur ohne Euridike tun”) aus Christoph Willibald Glucks (1714-1787) Oper *Orfeo ed Euridice* zu hören; eine Anspielung an James Verzweiflung ob des Verlusts des angebeteten Wesens. (262) All diese Elemente, die Schneitzhoeffter in seine eigene Komposition einbaute, waren dem regelmäßig erscheinenden Publikum der Pariser Oper mit großer Sicherheit bekannt und so hilft die von ihm geschriebene Musik dem Publikum dabei zu verstehen, was sich auf der Bühne abspielt.

The practice of using a short segment of a well-known texted melody, known as an *air parlant*, had played an important role in the Opéra's ballet scores for decades and helped the composer fulfill his task of helping the audiences follow the action. Thus, *La sylphide* may be read as a ballet typical of those created at the Opéra in the age in question: it told a story, and in order to do so, it made use of an elaborate set with many props, special effects, a stageful of characters categorizeable into groups that could be readily distinguished from one another visually, and a tailor-made score. (262)

Sala geht sogar soweit, diese Konvention als musikalische Mimesis des Bühnengeschehens zu beschreiben. “L'utilisation d'une musique préexistante à laquelle on associe une phrase ou des mots, est un [...] exemple de [...] mimétisme verbal [...] qui est transmis par la musique instrumentale” (Sala 2009: 230). Er

betont, dass die Rolle, welche Musik in Oper und Ballett spielt, zu einem Großteil in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts definiert wurde und unterstreicht, dass hier vor allem Diderot (1713-1784) und dessen Nachfolger einen großen Einfluss auf unser Denken über Musik hatten und haben. Dabei lässt er keinen Zweifel: “Le développement de la dimension à la fois visuelle et spectaculaire qui caractérise le théâtre de la deuxième moitié du XVIII^e siècle est étroitement lié à l'utilisation dramatique de la musique” (215). Und über eben diese Beziehung schreibt Diderot bereits 1758 in *De la poésie dramatique* “il est souhaitable [...] que les jeux d'entracte puissent être accompagnés par une musique *dramatique*” (215). Dies erscheint Diderot wichtig, da die Musik die Stellung eines Vermittlers zwischen Bühne und Publikum einnimmt, die ohne Musik von einander durch die “quatrième mur” getrennt wären. Doch was versteht man unter der “quatrième mur diderotien”?

Développée par Diderot et reprise par Zola, [le quatrième mur] suppose qu'un mur imaginaire, complétant les trois murs bâtis du théâtre à l'italienne, se dresse entre la scène et la salle; les acteurs accomplissent leurs actions comme si personne ne les regardait, comme s'ils étaient pris dans un espace clos et indépendant, afin de donner de la réalité le reflet le plus parfait. (Plana 2004: 242)

Es besteht also eine Art unsichtbare Wand zwischen den Darstellern auf der Bühne und dem Publikum, die es den Darstellern erlaubt so zu agieren, als wären sie unbeobachtet. Hier findet sich ein Paradoxon, das mit Hilfe der Musik zu durchbrechen gehofft wird, denn das Geschehen auf der Bühne, soll die Zuschauer ansprechen und berühren.

La volonté d'exclure “le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible” a pour but de “le toucher au coeur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle.” Or cela ne serait pas possible sans le recours à la musique, celle-ci étant l'un des principaux moyens qui permet d'engendrer l'adhésion du public à la scène: sa fonction est avant tout de guider le spectateur et d'orienter ses émotions. (Sala 2009: 216)

Auch Jean-Georges Noverre (1727-1810), “Ballettreformator des 18. Jahrhunderts” (Dahms 2010: 24), äußerte wiederholt, wie wichtig die Musik im Ballett ist:

“Ce sont les mouvements et les traits de la musique qui fixent et déterminent tous ceux du danseurs. [...] La musique bien faite, doit peindre, doit parler; la danse en imitant ses sons, sera l'écho qui répétera tout ce qu'elle articulera.” Même si la musique a pour fonction première de souligner ou de renforcer

l'action dramatique, on assiste parfois à l'utilisation d'une mélodie apparemment neutre, c'est-à-dire dépourvue de toute tension dramatique, qui peut aussi correspondre à un "air emprunté" ou à un "air parlant" que l'orchestre joue et que le public reconnaît aussitôt. (Sala 2009: 218)

Liest man all diese Lippenbekenntnisse über die Stellung der Musik, darf auch nicht vergessen werden, dass diese umso wichtiger war, als vor und während der Ballettreform des 18. Jahrhunderts die "Gestensprache der Tänzerdarsteller" noch nicht weit genug entwickelt war, um die Handlung alleine tragen zu können, und es vor allem die Ballettkomponisten Ende des 18. Jahrhunderts waren, "die der Musik als komplementärer medialer Ebene für die neu entwickelte dramatische Darstellungsform jene semantische Qualität verliehen," die zu den großen Erfolgen des sich rasch weiterentwickelnden romantischen Balletts beitrugen.

5.3. Herman Severin Løvenskjold Musik für Bournonvilles *La Sylphide*

Als *La Sylphide* in der Originalversion 1832 an der Pariser Oper uraufgeführt wurde, machte das Stück einen bleibenden Eindruck auf einen jungen dänischen Tänzer und Choreographen: Auguste Bournonville (1805-1879). Er schmiedete Pläne, das Stück in Kopenhagen aufzuführen und einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, doch schaffte er es nicht, eine Kopie von Schneitzhoeffers Musik zu ergattern. So machte er sich 1836 daran seine eigene Version des Stoffes zu kreieren, indem er die Choreographie, soweit er sie noch im Gedächtnis hatte, "verbesserte" und eine neue Komposition für die Musik in Auftrag gab. Der Norweger Herman Severin Løvenskjold (1815-1870) machte sich daran *La Sylphide* mit neuer Musik zu untermalen und sein Werk wird dem von Schneitzhoeffers noch heute von vielen Kritikern vorgezogen.³ (Fiske 1983: 183)

Rebecca Schwartz-Bishir schreibt in "Musical Expression In the Bournonville-Løvenskjold *La Sylphide* Variation" (2013) über das Zusammenspiel zwischen Løvenskjolds Musik und Bournonvilles Choreographie und liefert eine detaillierte und ausführliche musikalisch-choreographische Analyse einer Variation aus dem ersten Akt des Stückes. Sie stützt sich hierbei auf die allererste Filmaufnahme der Ballerina Ellen Price (1878-1968) aus dem Jahr 1903, sowie eine weitere Aufnahme von Lis Jeppesen aus dem Jahr 1988. Vor der eigentlichen

Analyse gilt es allerdings, einige Grundbegriffe und Zusammenhänge zwischen Musik und Tanz zu erklären. Für die Relationen zwischen Tanz und Melodie gilt:

[C]ombinations of movements typically last two to four bars, and they often parallel the antecedent and consequent content of this music. Melodic goals appearing at the ends of phrases and sections are called cadences; they are the places to and from which motion goes in both music and dance. Two kinds of melodic motion, conjunct and disjunct, relate to a dancer's connection to the floor. In instances of predominantly conjunct motion, which occurs in a melody built in adjacent pitches, choreography is frequently *terre à terre*. In instances of mostly disjunct motion, which occurs in a melody constructed by skipping over adjacent pitches to non-adjacent ones, choreography is frequently *en l'air*. By contrast, melodic contour in *musique dansante* connects to both the size of movements and their direction. Contour does not call for Mickey Mousing but invites commonness of expression in music and dance. Most important about melody is that its lines connect to the lines of the *danse d'école* through the lines of the body. Through melody, one gets a sense of the motion of dancing in a particular piece. (Schwartz-Bishir 2013: 346)

Rhythmus ist eine weitere Ebene, auf der sich Verbindungen zum Tanz analysieren lassen. Hierbei spielen 3 verschiedene rhythmische Kategorien eine wichtige Rolle, nämlich Muster, Metrum, und Tempo:

Rhythmic patterns limit families of movement that may fit the music. They serve as a guide to the dance motions that a choreographer may relate to them in the context of a particular variation. Meter provides the basic means of synchronizing music and dance, the pulse. Inherent in music-dance synchronization is the connection of the beat to the exchange of weight from one foot to the other. In addition, the number of beats per measure and how they are grouped or divided in a meter provide impetus for dance motion. Tempo is the most flexible aspect of rhythm; it affects music's suitability for a given motion or set of steps. Slight gradations in tempo have a significant impact on the look and feel of dancing. (346)

Ein weiterer Bereich des Zusammenspiels findet sich auf Ebene der musikalischen Artikulation. Diese verbindet, grob gesagt, die Art und Weise des Musizierens mit der Art und Weise des Tanzens. Gilt z.B. für die Musik die Artikulation *legato*, so bieten sich sanfte und fließende Bewegungen in der Choreographie an, so wie auch die Musik selbst in einer Linie verbunden ist. *Staccato* hingegen steht für eine Art Loslösung, sowohl in der Musik als auch im Tanz, und ist oft von schnellen Bewegungen begleitet. *Pizzicato* wiederum steht nicht nur für schnelle Bewegungen, sondern auch für zackige Bewegungen *en pointe* oder kleine Sprünge. (346)

In der Variation selbst, führt nun eine absteigende F-Dur Tonleiter zum ersten Downbeat. Der schnelle Abstieg der Noten erinnert an eine laufende Person und erlaubt es der Ballerina, an ihren Platz neben James Fauteuil zu laufen bzw. kurze Posen einzunehmen, bevor sie weitertanzt. So sieht man Jeppesen in der Aufnahme von 1988 quer über die Bühne laufen, um James Fauteuil zu umrunden und schließlich in einer *arabesque* kurz inne zu halten. Price sieht man in der Aufnahme von 1903 eine langsame *arabesque promenade* vollführen; wahrscheinlich aufgrund der Einschränkungen, die durch die frühe Kameraführung gegeben sind. (347)

Der erste Teil der Variation (A) etabliert die einzigartige Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der Sylphide als Luftgeist. Dies zeigt sich in 3 Sprüngen, nämlich *sauté cabriole arabesque*, *double ronde de jambe*, und *sauté arabesque* sowie grundsätzlichen *en l'air* Kombinationen. In der Musik wird dies durch ein *staccato* über den Achtelnoten der Melodie reflektiert. Diese Art der Artikulation bringt Leichtigkeit mit sich, während die repetitive Begleitung kontinuierliche Erhabenheit – *ballon* repräsentiert. (347)

Die Streicher – Kontrabass, Violoncello, Viola, sowie 2 Violinen – heben die Ballerina in die Lüfte, während sie eine Kombination aus *sauté cabriole arabesque en arrière* tanzt, und setzen dies mit einem tiefen B und einem hohen D, die beide zu Beginn eines Abschnitts gespielt werden, in der Melodie um. (350)

Im zweiten Teil der Variation (B) bestimmt filigrane Beinarbeit das Geschehen auf der Bühne. Die Tänzerin vollführt abwechselnd *pas de bourrées* und *sautés ballonnés*, was ihr viel Präzision und Geschwindigkeit abverlangt. Am Ende eines jeden Abschnitts zeigt sie ein *grand jeté*. Ein weiteres Beispiel dafür, dass Bournonville die Leichtigkeit der Sylphide vorstellen möchte. (352) Dies spiegelt sich auch in der Musik wider, die in Teil (B) einen Kontrast zu Teil (A) bildet, denn die neuen Motive sind passend zu der schnellen *terre à terre* Beinarbeit komponiert, wie z.B. in Dreiergruppen angeordnete auf- und absteigende Terze. (352) Schwartz-Bishir führt dies folgendermaßen aus:

The rhythmic motif taken on its own—sixteenth note, thirty-second note, thirty-second rest—which emphasizes each sub-beat, suits dancing small, quick steps. [...] [W]hen the melody repeatedly ascends, the corresponding choreography's three-step *pas de bourée dessus* and *dessous* patterns, which take one step at each sub-beat, coordinates with this rhythmic motif. The choreography is linked to the melody because each time a new group of the intervallic pattern of three begins, a new *pas de bourée* sequence starts. If the

rhythmic pattern is considered as part of the larger melodic phrase and linked with the two main beats of the measure, however, it is suited to the other movement motif Bournonville choreographed, a *sauté balloné* on each beat. While the *pas de bourées* emphasize the sense of six in the bar, common to a moderate 6/8 meter, the *ballonés* emphasize the sense of a meter of (or divisible by) two. (352-355)

Die Abwechslung, welche durch die Begleitung zwischen B-Dur und E-Dur geschaffen wird, und ein Auf und Ab in der Melodie, koordinieren sich mit den schnellen Schrittfolgen der Choreographie. Die *grand jeté*, die am Ende der Kombinationen zu finden sind, und ein ultimatives Zeichen für das Fliegen sind, werden in der Musik durch Achtelnoten, die schnell in Sechzehntelnoten übergehen, dargestellt. (352)

Im dritten und letzten Teil (C) der ersten Variation der Sylphide ist die Choreographie vor allem von Richtungswechseln geprägt. Zu Beginn läuft die Sylphide quer über die Bühne und springt in eine Kombination aus *arabesque cabriole*, während sie sich in Richtung Publikum dreht. Danach entfernt sie sich wieder etwas weiter vom Publikum und zeigt eine Abfolge von *glissade petit jeté*. Gegen Ende dieses Abschnitts läuft die Sylphide *en pointe* und posiert. Die kleine Pause am Ende dient einerseits der Ballerina als Verschnaufpause, andererseits erlaubt es der Darstellerin, ihre Balance zur Schau zu stellen. Weiters gibt sie der Variation Struktur, indem das Finale mit ihr eingeläutet wird. (355)

[T]he music modulates to a new key, D-Minor [...] and introduces fresh color by writing the melody for a solo oboe, flute, and clarinet. [...] The pizzicato articulation in the accompaniment makes the music's texture sparse and reduces its dynamic level, which brings to mind lightness in the dance. The section's new melody is made up of a musical turn and descending *apreggios* that can be paired with quick, jumping motions and changes in *épaulement*. Along with changes in harmony and articulation, the melody highlights a signature of Bournonville's style, unexpected changes in dance motion and direction. (355)

Die Beispiele zeigen, dass sich Løvenskjold als Komponist über die Tanzkonventionen seiner Zeit bewusst war und so z.B. Abschnitte komponierte, die es Bournonville ermöglichten, der Konvention nachzukommen, nach der Schritte dreimal hintereinander gezeigt werden sollen. In diesem Fall die Abfolgen von *pas de bourée* und *sauté balloné* in Teil (B). (352) Vielleicht ist auch dies mit ein Grund dafür, dass sein Werk mehr Anerkennung gefunden hat als das Original.

E-flat

73

C

17

FL. *Turn* *Stress* *Release*

Ob. *[mf]* *dolce* *[mp]* *Stress* *Release*

Cl. *[mf]* *dolce* *[mp]*

Vln. I *pizz.* *col arco*

Vln. II *pizz.* *col arco*

Vla. *pizz.* *col arco*

Vc. *pizz.* *col arco*

Cb. *pizz.* *col arco*

i d minor

21

Cl. *Appoggiatura* *Grace note* *Goal/Pose*

Vln. I *pizz.* *ritardando*

Vln. II *pizz.* *ritardando*

Vla. *pizz.* *ritardando*

Vc. *pizz.* *ritardando*

Cb. *pizz.* *ritardando*

Abb.4

Literaturverzeichnis

- Dahms, Sybille. 2010. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium.
- Fiske, Roger. 1983. *Scotland in Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer, Leonard B. 1961. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mondo, Dominique. 1839. *Dictionnaire de musique*. Paris: Troupenas.
- Plana, Muriel. 2004. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Paris: Boréal.
- Ryan, Michael. 2014. "White Cockade: A Jacobite Air at the North Bridge?" Boston: Boston College.
https://www2.bc.edu/~hafner/lmm/music-articles/white_cockade_ryan.html
1. Mai 2014.
- Sala, Emilio. 2009. "Musique et dramatisation." In: Waeber, Jacqueline. [Hrsg.]. *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*. Bern: Peter Lang. 215-232.
- Schwartz-Bishir, Rebecca. 2013. "Musical Expression In the Bournonville Løvenskjold *La Sylphide* Variation." In: Bales, Melanie. Eliot, Karen. [Hrsg.]. *Dance On Its Own Terms. Histories and Methodologies*. Oxford: Oxford University Press. 341-362.
- Smith, Marian. 2009. "*La sylphide* and *Les sylphides*." In: Fauser, Annegret. Everist, Mark. [Hrsg.] *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*. Chicago: The University of Chicago Press. 256-275.
- Studwell, William. E. 2012. *Minor Ballet Composers. Bibliographical Sketches of Sixty-Six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western Ballet Music*. New York: Routledge.

Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen in diesem Kapitel stammen aus Schwartz-Bishir, Rebecca. 2013. "Musical Expression In the Bournonville-Løvenskjold *La Sylphide* Variation." In: Bales, Melanie. Eliot, Karen. [Hrsg.]. *Dance On Its Own Terms. Histories and Methodologies*. Oxford: Oxford University Press. 341-362.

Abb.2 Schwartz-Bishir (2013) S. 350

Abb.3 Schwartz-Bishir (2013) S. 353-354

Abb.4 Schwartz-Bishir (2012) S. 354

Endnoten

- ¹Diese Publikation, ein Skizzenbuch, verfügt über keine Seitenangaben.
- ²Melodie und Text zu “The White Cockade” wurden aufgrund des Bekanntheitsgrades und der Verbindung zu dem Thema “Revolution” auch in der Amerikanischen Revolution gesungen. Für nähere Informationen dazu siehe: Ryan, Michael. 2014. “White Cockade: A Jacobite Air at the North Bridge?”. Boston: Boston College. https://www2.bc.edu/~hafner/lmm/music-articles/white_cockade_ryan.html
- ³Roger Fiske bezeichnet Schneitzhoeffers Version im Vergleich zu der Musik von Løvenskjold als “not much better than inoffensive” (Fiske 1983: 183).

6. Choreographieanalyse

Dieses letzte Kapitel stellt das Herzstück dieser Arbeit dar. Es beginnt mit einem Überblick der Ballettgeschichte des 18. Jahrhunderts; einer Zeit, in der Kritiker gehäufte und dringliche Forderungen nach mehr Form und Inhalt im Ballett zu vernehmen und bedient sich dieses Überblicks als Grundlage für eine Erläuterung des Themas *Medientransfer* mit Fokus auf die Welt des Tanzes. Dem folgen diverse konkrete Beispiele aus dem Ballett *La Sylphide* in denen wir sehen werden wie eine Szene aus dem Libretto im Ballett umgesetzt werden kann. Diese Beispiele bringen uns schließlich zu der in den letzten Jahren stark debattierten Frage: „Ist Tanz eine Sprache?“

6.1. Von den *grands ballets* zu einem *ballet d'action*

Das Genre des Handlungsballets (frz. *ballet d'action*), wie es Zuschauer in aller Welt heute noch in Vorstellungen von *La Sylphide*, *Giselle*, *Schwanensee* & Co bestaunen, hat seinen Ursprung im 18. Jahrhundert. In der Zeit der Renaissance und des Barock handelte es sich bei Tanzaufführungen vor allem um *grands ballets*, *divertissements* und *intermedii*, deren Sinn darin bestand, Glanz und Glorie des jeweiligen Regenten zu feiern. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen diese Darbietungen immer mehr unter Beschuss von Tanzkritikern und Tänzern selbst, die danach strebten, auf der Bühne Geschichten zu erzählen. Einer dieser Kritiker war der englische Tanzmeister, Tänzer und Choreograph John Weaver (1673-1760). Er veröffentlichte bereits 1712 seinen *Essay Towards a History of Dancing*, in dem er beschreibt, wie Tanz, seiner Meinung nach, zu einer Lächerlichkeit verkommt. Ganz besonders ging es ihm um das Fehlen von Form und Inhalt und die Tatsache, dass man die Tänzer auf der Bühne nur hübsche Bewegungen aneinanderreihen sah. Um diese Entwicklung umzukehren, schlug Weaver vor, zu der alten Kunst der Pantomime zurückzukehren und diese in die Welt des Tanzes zu integrieren. (Weickmann 2007: 53-54)

Pantomime war eine körperliche Darstellungsform, die sich zur Zeit der alten Römer aus der griechischen Darstellungsform Mimos entwickelte, und sich größter Beliebtheit erfreute. Es handelte sich dabei um die Adaption einer traditionellen Tanzform mit Gesangsbegleitung zu einer wortlosen Kunstform. Dieser Verzicht auf

die Stimme als Darbietungsmedium und der Fokus auf Bewegungen trug stark dazu bei, dass sich Tanz zu einer eigenständigen Kunstform entwickeln konnte. (Webb 2008: 59)

[T]he distinction between the mute solo art of the masked pantomime and the ensemble art of the unmasked mimes [...] is helpful in beginning to define mime and pantomime as individual arts. Certainly the skills demanded by each were different: mimes, both male and female, needed quick verbal wit and a good singing voice as well as a talent for physical comedy, while pantomimes needed extraordinary suppleness and physical strength in addition to their dramatic skills and their sense of music and rhythm. (61)

Einige Pantomimen scheinen in ihren Darbietung so bewandert in ihrer Kunst gewesen zu sein, dass diverse Anekdoten von Lukian (120-180/200) davon berichten, dass die Tänzer “narration, emotion, and even [...] abstract ideas” (72) zu vermitteln wussten.

Auch in Frankreich, das bereits gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer Art Mekka des Tanzes geworden war, begannen sich kritische Stimmen zur Entwicklung dieser Kunstform zu regen. Der Dramenautor und Librettist Louis de Cahusac (1706-1759) bemängelte 1754, dass die *grands ballets* aus leeren Bewegungen bestehen und der Bühne nicht würdig sind: “Everything that is without action is unworthy of the theatre; all of it becomes an ornament without taste and without warmth” (Weickmann 2007, 53). Gleichzeitig war sich Cahusac aber auch der allgemeinen Beliebtheit der vorherrschenden *grands ballets* bewusst:

L'Opinion commune est que la Danse doit se réduire à un développement des belles proportions du corps, à une grande précision dans l'exécution des airs, à beaucoup de grace dans les déployement des bras, à une légereté extrême dans la formation des pas. (56)

Nichtdestotrotz stand Cahusac für Veränderungen und Neuerungen ein und plädierte für ein, wie er es nannte, *ballet en action*, welches Geschichten erzählen und die Herzen der Zuschauer berühren sollte. “La Danse en action a sur la Danse simple la superiorité qu'a un beau tableau d'historique sur des écoupures de fleurs. Un arrangement mécanique fait tout le mérite de la seconde. Le génie ordonne, distribue, compose la première.” (56)

Die Zeit war noch nicht gekommen, doch Cahusacs Bestrebungen sollten von einem jüngeren Tänzer, Ballettmeister und Choreographen, Jean-Georges Noverre

(1727-1810), weitergeführt werden. Auch er stand dafür ein, dass das Ballett mehr sein sollte als nur Entertainment. In seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) kritisiert er, dass viele Choreographen ihr Werk auf Symmetrie und mechanische Wiederholungen ohne Inhalt beschränken. (57)

Noverre's first rule stated that the choreographer had to break the custom of symmetry and evenness. Noverre used arguments of the Encyclopedists to substantiate his claims: [...] human beings had different, not identical temperaments. Therefore the theatre should make these unmistakable differences clearly visible in every scene, in every drawing of a character. [...] real ballet [...] had to resist the temptation of dull symmetry. (57)

Laut Noverre ist es dem geschickten Choreographen außerdem möglich, jeglichen Stoff als Grundlage für sein Ballett heranzuziehen, ganz egal ob es sich dabei um "Racine, Corneille, Voltaire oder Crébillon" (57) handelt. Er selbst schreibt:

[I]l faut qu'un Maître de Ballets connoisse les beautés et les imperfections de la nature. Cette étude le déterminera à en faire un bon choix: ces peintures d'ailleurs pouvant être tour-à-tour historiques, poétiques, critiques, allegoriques et morales, il ne peut se dispenser de prendre des modèles dans tous les rangs, dans tout les états, dans toutes les conditions. (57-58)

Ein weiteres Anliegen Noverres war die Freiheit der Tänzer sich zu bewegen. Die Kostüme und Maskierungen der Zeit – u.a. mit schweren Perrücken – schränkten die Gestik und Mimik der Künstler zu stark ein, um Gefühle vermitteln zu können. Alles, was nicht natürlich aussah und/oder natürliche Elemente verbarg, war ihm ein Dorn im Auge. Er wollte den Tanz von seiner Starrheit befreien und den Choreographen und Tänzern eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. In diesem Sinn war Noverre sicherlich auch ein Kind seiner Zeit, welches von den gesellschaftlichen Veränderungen geprägt, diese auf seine Berufung übertrug:

Noverre articulated the spirit of a new age: the symmetrical design that centered on the monarch had outlived its time. The Enlightenment with Rousseau's demand "back to nature" had changed civilised societies' understanding of values; it had pervaded notions of right and wrong and left its mark on political and aesthetic paradigms; it had also influenced dance theory. For Cahusac or Noverre, representation no longer meant the glorification of the king but the imitation and illustration of human passions and sentiments. The audience wished to see not the godly ruler but itself; it wanted to confront its own feelings, desires and needs. (57)

In Folge änderte sich mit der Art der Darstellung auch das Training der Tänzer, denn um die nötige Ausdruckskraft zu erlangen, musste rigoros an der Beherrschung des eigenen Körpers gearbeitet werden. (58) Hatte man diesen unter Kontrolle, war es Aufgabe des Künstlers “to translate music into gesture, make its meaning transparent” (60).

Nachdem der Tanzwelt bekannte Persönlichkeiten wie Weaver, Cahusac, Noverre und dessen Kritiker Angiolini – um nur einige zu nennen – maßgebend dazu beigetragen hatten, Veränderungen im Ballett herbeizuführen, führte Noverres einstiger Schüler Jean Dauberval (1742-1806) 1789, am Abend der Französischen Revolution, mit *La Fille mal gardée*, das erste als solches titulierte *ballet d'action* auf.⁴ Es ist noch heute im Repertoire diverser Opernhäuser weltweit verankert: (61)

[*La Fille mal gardée*] was the first ballet to unite all of Noverre's requirements: a dramatically consistent narrative, with character portraits and a clear subject, a piece that was totally different from court affectation and allegorical plots full of myths and gods. Dance alone told the story. (61)

Nun war der Weg für die *ballets d'action* geebnet und jegliche Geschichte konnte auf der Bühne in getanzt Form erzählt werden; ganz so wie es Noverre vorhergesehen hatte: “Rien n'interesse si fort l'humanité que l'humanité même” (64). Mit den unterschiedlichsten Themen, die nun auf der Bühne behandelt werden konnten, steigerte sich auch das Repertoire an Schritten und Bewegungsabläufen, die den Tänzern zu Verfügung standen, in kürzester Zeit:

The last dance notation of the eighteenth century was written by Gennaro Magri [...]. His *Trattato di ballo* from 1779 clearly demonstrates how complicated the movement sequences had become over the last eighty years. Since the beginning of the century [...] the repertory of steps, figures, turns and jumps had been augmented by about one third. The professionalisation and academisation of dance had made progress and began to pay off. Quantitative as well as qualitative changes emerged: movement patterns had become complicated, combinations diverse, difficult passages were woven into one another rather than set apart; the obligatory arm movements demanded skilful [*sic!*] coordination. Several steps and *pirouettes*, often composed of challenging variations, could be accomplished only by professionals. (63)

All dies trug dazu bei, dass sich das Ballett vom Tanz am Hof bzw. in aristokratischen Kreisen abzuheben begann und zu einer eigenständigen Kunstform wurde, die es vermochte, komplexe Inhalte zu kommunizieren und die aufsteigende

Bourgeoisie Frankreichs dazu motivierte, ihren aristokratischen Rivalen Logenplätze in den diversen Aufführungshäusern streitig zu machen. Der Siegeszug des Balletts sollte in den folgenden Jahren, im Zeitalter der Romantik, einen absoluten Höhepunkt erreichen, der auch *La Sylphide* – dem ersten romantischen Ballett – zu verdanken ist. (63-64)

6.2. Transmedialität und Medientransfer

Bereits in den letzten Kapiteln wurde anhand von Beispielen wie Bühnenbild, Kostümierung und Musik erkennbar, wie sich die Inhalte des Librettos in diversen Merkmalen der Bühnenaufführung von *La Sylphide* wiederfinden. Es handelt sich also um einen Prozess, in dem von einem geschriebenen Text ausgegangen wird, der im weiteren als Basis für eine Tanzaufführung dient. Wird eine Erzählung in geschriebener Form aufgegriffen und daraus z.B. ein Film gemacht, so ist oft die Rede von Adaptionen. Im Fall von Libretto und Aufführung handelt es sich jedoch nicht um eine Adaption, denn im Ballett wären damit “different stagings of plays” (Midgelow 2007: 12) gemeint. So wäre z.B. Bournonvilles Version von *La Sylphide* aus dem Jahr 1836 eine Adaption des Originals.

Das Libretto zu *La Sylphide* allerdings wurde mit der Absicht geschrieben, den Stoff in ein neues Medium, nämlich das des klassischen Bühnentanzes, zu übertragen. Das Libretto verliert ohne Bühnenstück seine Daseinsberechtigung sowie das Bühnenstück ohne Libretto nicht existieren kann; beide Medien stehen in enger Relation zueinander.

Stehen Medien in einer so engen Relation zueinander, ist gemeinhin von Intermedialität die Rede, die entsteht “wenn ein ästhetisches Objekt in mehreren Medien verfügbar und rezipierbar ist” (Paech 2009: 16). Die Medien sind hierbei sowohl Träger als auch Vermittler von Informationen, und transportieren diese vom Erzeuger zum Empfänger. Ein Text wird sodann intermedial, wenn die nebeneinander existierenden Medien zu einem einzigen Konzept verschmelzen und es sich nicht mehr um das Erleben diverser Medien nebeneinander (Multimedialität) handelt, sondern das neue Ganze auch neue Möglichkeiten des Erlebens offenbart. (17)

Intermedialität umfasst nach Rajewsky “Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene

Medien involvieren“. Der Begriff Intramedialität würde hingegen Beispiele umfassen, in denen ebenfalls Bezugnahmen stattfinden, die allerdings keine Mediengrenzen überschreiten. Ein gerade in der Literaturwissenschaft gängiges Beispiel wäre die Intertextualität. (Poppe 2013: 38)

Teils in Abgrenzung, teils in untergeordneter Form zur Intermedialität spricht Rajewsky von Transmedialität, die dann vorliegt, wenn ein ästhetisches Phänomen über unterschiedliche Medien hinweg mit den diesen Medien je eigens zur Verfügung stehenden Mitteln dargestellt wird. (Sohns 2006: 234) “Transmediale Phänomene sind in Rajewskys Begriffsbestimmung medienunspezifische Wanderphänomene [...], wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien” (234):

Unter den Begriff der Transmedialität fallen entsprechend Themen, Motive, Phänomene, Strukturen, die nicht an ein bestimmtes Ursprungsmedium gebunden sind und von verschiedenen Medien mit den jeweils eigenen Mitteln umgesetzt werden können. Rajewsky nennt dazu zwei Beispiele: die Parodie als übertragbarer Diskurstypus sowie mythische Stoffe, die ebenfalls an kein Ursprungsmedium gebunden sind. Das heißt, dass sich Transmedialität sowohl formal in bestimmten Darstellungsverfahren als auch inhaltlich in bestimmten Stoffen, Motiven oder Figuren äußern kann. (Poppe 2013: 38)

Im Fall von *La Sylphide* handelt es sich demnach ebenfalls um einen mythischen Stoff, eine Erzählung, die weitgehend medienunspezifisch ist. Die Geschehnisse können in schriftlicher sowie oraler Form weitergegeben werden, sie können gemalt oder getanzt werden bzw. vom Rezipienten gelesen werden, ihnen kann gelauscht werden oder man sieht sich ein Spektakel – sei es Film, Theater, Ballett, Oper, Musical – über sie an. Die Geschichte bleibt immer dieselbe.

Simanowski (2009) bezeichnet transmediale Literatur in “Literatur, Bildende Kunst, Event? Grenzphänomene in den neuen Medien” als

eine Literatur, die die Grenzen zwischen Literatur und Kunst deutlich in Richtung letzterer überschreitet, dort aber unangreifbar als Literatur fortbesteht. In dieser Form des literarischen Experiments ist der Text nicht mehr erkennbar, lauert aber in seiner konventionellsten Form im Innersten des neuen [...] Gebildes. Um es mit einem Bild aus einem der frühesten literarischen Zeugnisse der Menschheit zu sagen: Es ist Literatur im Modell des trojanischen Pferdes. (Simanowski 2009: 637)

Auch in *La Sylphide* ist das Libretto während der Aufführung für den Zuschauer nicht mehr sichtbar, obwohl es dennoch allgegenwärtig ist, da es die Basis für Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüme, Choreographie und Musik darstellt. In der folgenden Gegenüberstellung von Szenen aus dem Libretto mit Schrittfolgen aus der Choreographie liegt der Fokus jedoch nicht auf dem transmedialen Charakter des Balletts an sich, sondern vielmehr auf dem *Prozess des Medientransfers* selbst. Wie wird der Inhalt des geschriebenen Texts im Tanz umgesetzt und vermag das neue Medium tatsächlich denselben Inhalt auszudrücken; wenn ja, wie?

6.3. Von Worten und Schritten

Akt I, Szene 1: Die Sylphide wird für James sichtbar

Au lever du rideau une sylphide est à genoux aux pieds de James; elle le contemple avec amour et exprime tout le bonheur qu'elle éprouve de se trouver ainsi près de celui qu'elle aime. Elle voltige autour de lui, et se plaçant au-dessus de sa tête, elle agite ses ailes bleues pour rafraîchir l'air qu'il respire. Le sommeil de James est agité, il semble suivre tous les mouvements de la sylphide; celle-ci, poussée par un désir qu'elle veut en vain réprimer, s'approche légèrement de lui et dépose un baiser sur son front. James s'éveille tout à coup, il s'élance sur les pas de la sylphide, qui se dérobe à ses poursuites et disparaît par la cheminée. (Nourrit 1834: 10)

Als der Vorhang aufgeht, zeigt sich das im Libretto beschriebene Bild. James schläft in einem Fauteuil vor dem Kamin und die Sylphide kniet neben ihm in nachdenklicher Pose → ihr Handrücken berührt leicht ihr Kinn und ihr Blick ist in die Ferne gerichtet, fixiert nichts Bestimmtes, woraus sich schließen lässt, dass sie über etwas nachdenkt. Mehrere Male umkreist sie den schlafenden James und fächert ihm mit fließenden Armbewegungen Luft zu. Grundsätzlich fällt bei näherer Betrachtung der Arme auch bereits zu Beginn des Stückes auf, dass die Arme oft gen Himmel zeigen. Dies kann im Rahmen der 3., 4. oder 5. *Position der Arme* der Fall sein oder aber auch in bestimmten Posen wie der *arabesque*. Sind die Arme in einer 1. *Position*, überkreuzen sie sich meist leicht nur, um sich dann wieder auseinanderzubewegen. Insgesamt sind also die Arme ein Symbol für die Flügel der Sylphide, die sich schließen und öffnen und oft in Richtung Himmel zeigen, um das Fliegen darzustellen.

Auch die vielen *glissades* und das Gehen *en pointe* weisen auf den Charakter eines Luftgeistes hin, denn in den *glissades* gleitet die Sylphide über den Boden und *en*

pointe hat sie nur minimalen Kontakt zu ihm. Die im Libretto angesprochene Freude über die Nähe zu ihrem Geliebten wird durch schnelle, spritzige Bewegungen wie mehrfachen *cabrioles* und *assemblés* ausgedrückt. Weiters heißt es im Libretto, dass die Sylphide anfänglich versucht, dem Wunsch James nahe zu sein zu unterdrücken, was sich in der Tatsache widerspiegelt, dass sie im Raum hin und her läuft und James einmal nahe ist und sich dann wieder am ganz anderen Ende der Bühne, weit weg von ihm, befindet. Kurz bevor sie seine Stirn küsst, sie befindet sich am anderen Ende des Raumes, hält sie inne, wendet den Kopf von ihm ab und verschließt sich, indem sie die Arme vor den Körper bringt. Doch dann, als wäre es eine Übersprungshandlung, kommt sie mit einer Abfolge von schnellen *bourées* und *coupés* näher und küsst James auf die Stirn. Die *bourées* sind kleine, schnelle Schritte *en pointe*, die von den *coupés* unterbrochen werden. Dies lässt die Bewegungen der Sylphide in diesem Abschnitt der Choreographie wie kleine Etappen erscheinen, die sie am Weg zu ihrem Ziel ablegen muss; ein weiteres Symbol dafür, dass die beiden widersprüchlichen Gefühle der Liebe für James und der Vernunft, die diese Liebe untersagt, in ihr kämpfen.

Kurz bevor die Sylphide durch den Kamin verschwindet, vollführt sie eine *arabesque*. Diese Pose, die zugleich einen Impetus nach oben als auch nach vorne hat, lässt die Sylphide in eine Richtung deuten; sie ist bereits auf den Ausweg fokussiert. Diese und alle vorangehenden *arabesques* dieses ersten Auftritts sind zum Kamin ausgerichtet und nehmen so die Flucht der Sylphide vorweg. Sie sind ein weiteres Symbol dafür, dass die Sylphide sich der Tatsache bewusst ist, dass es besser wäre, sich von James fernzuhalten.

Akt I, Szene 4: Die Sylphide verdreht James den Kopf

James ist wieder alleine und wird in seiner Vorfreude auf die Hochzeit mit Effie von Gedanken an die Sylphide gestört, als diese plötzlich im Fenster steht. Er bittet sie herein und merkt, dass sie traurig ist.

James lui demande la sujet de sa peine; elle refuse de lui répondre en le regardant avec tendresse; il la presse de nouveau de lui confier son chagrin. – Eh! ne le devines-tu pas? tu vas épouser Effie. – Que t'importe? – Hélas! tu ne peux comprendre mon amour. – Quoi! tu m'aimes! Cela n'est pas possible; tu veux te jouer de ma crédulité. (16)

James lächelt und blickt verträumt in die Ferne. Als er sich dem Fauteuil beim Kamin nähert, sieht er Effies Mantel, den diese dort liegen hat lassen und führt ihn zart an seine Wange. Plötzlich wirkt er verwirrt und als er sich umdreht, um einem Geräusch hinter sich nachzugehen, erblickt er die Sylphide, die im Fenster steht und traurig aussieht. All dies ist ohne Worte leicht darzustellen bzw. zu interpretieren. Noch wird auch nicht getanzt. Mit einer Geste bittet James die Sylphide einzutreten, indem er seine Hand aus ihrer Richtung weg ins innere des Raumes bewegt. Dass die Sylphide traurig ist, merkt er einerseits an ihrer Mimik, andererseits daran, dass sie ihre beiden Zeigefinger von den Augen die Wangen hinuntergleiten lässt und in Folge ihr Gesicht in ihren Händen vergräbt. Sie weint. Als James versucht herauszufinden, warum es ihr schlecht geht, streckt er die Hand nach ihr aus und geht auf sie zu, doch sie entwischt ihm und weint weiter. Er versucht es erneut und wieder ergibt sich dasselbe Spiel. Als die Sylphide ihm endlich gesteht, dass sie ihn liebt, wird dies in der Choreographie als kurzer Moment dargestellt, indem beide Figuren dieselben Tanzschritte seitenverkehrt vollführen. Sie scheinen sich einen Moment lang zu ergänzen. Doch James hegt schließlich Zweifel an den Gefühlen der Sylphide und seine Stirn wirft sich in Falten, während seine Arme sie auf Abstand halten. Die Sylphide beteuert ihre Liebe zu James, indem sie ihm verschiedene Beispiele aufzählt, die ihre Liebe beweisen sollen, so z.B. die Tatsache, dass sie in der Wildnis, am Rand der Berge sowie nachts in seinen Träumen über ihn wacht. In der Darstellung dieser Szene steht die Sylphide leicht schräg hinter James und legt ihren Arm auf seine Schulter → sie gibt ihm Rückhalt. James geht auf die Knie und führt eine Hand an sein Ohr, als würde er nach etwas lauschen → ein Symbol für die Jagd, auf der die Sylphide ihn unsichtbar begleitet hatte. Die Hand der Sylphide liegt immer noch an James Schulter und sie steht hinter dem nun knieenden Mann. Sie wacht also sprichwörtlich über ihn; eine *arabesque penché* bestärkt zusätzlich das Bild der schützend über ihn gebeugten Sylphide. Als James' Herz sich trotz seiner Liebe für Effie für die Sylphide erweicht, ist diese überglücklich:

La sylphide témoigne la plus grande joie, et, reprenant ses allures aériennes, elle voltige autour du jeune homme en agitant ses ailes; puis profitant du trouble de James, elle cherche à l'entraîner. – Que veux-tu? – Viens, viens avec moi. – Abandonner Effie! non, plutôt mourir. Va-t-en! tu n'es qu'une ombre vaine qui cherche à tromper mes sens. – Il se dégage de ses bras et la repousse avec mépris. La sylphide s'est enveloppée dans le plaid qu'Effie avait laissé sur le fauteuil en partant, et quand James se retourne, il la trouve à

ses pieds lui rappelant l'image de sa bien-aimée. A cette vue la raison de James se trouble, il relève la sylphide, la presse sur son coeur et lui donne un baiser. (16-17)

Die Sylphide nimmt James bei der Hand und versucht, ihn Richtung Ausgang zu ziehen, doch er widersteht ihr zweimal. Kurz darauf findet er sich zu ihren Füßen wieder und sieht sie fragend an, wobei er seine gebogenen Hände von der Mitte seines Körpers nach außen führt, um eine Frage zu verdeutlichen. Die Sylphide macht ein paar schnelle Schritte vor ihm Weg und schaut ihm dann nach um ihm klarzumachen, dass er mit ihr kommen soll. James reagiert darauf mit einer Art getanzten Nachfrage. Er erhebt sich mit einer Kombination aus *arabesque*, *pirouette en dehors*, *double cabrioles* in die Lüfte, umspannt dabei die Hälfte der Bühne und kommt am anderen Ende der Bühne wieder zur Ruhe. Daraufhin breitet er bestimmt, mit gehobenen Handflächen die Arme aus und deutet der Sylphide ein "nein". Er hat nicht vor, mit ihr zu kommen. Doch die Sylphide versucht ihn zu überreden und er muss diverse Male ablehnen. Einmal umarmt sie ihn von hinten und er breitet seine Arme aus, um aus ihrer Umarmung herauszukommen. Während James seine Arme schnell und wild bewegt, federn die Arme der Sylphide den Rückstoß ab und ihre Bewegungen sind weich und sanft. Daraufhin hält James der Sylphide zweimal die erhobene Handfläche ins Gesicht, um sie auf Abstand zu halten, woraufhin diese wieder zu weinen beginnt.

Doch James kann nicht anders, als sie zu trösten, und die Sylphide beginnt einen Freudentanz für ihn aufzuführen. Dieser beinhaltet u.a. *attitude*, *tour jeté*, *grand jeté*, *sissonnes*, *entrechats*, *cabrioles*, *petits battements*, *pirouette en dedans*, *tours soutenus* und *tours chaînés*. Allein schon diese Fülle an verschiedenen Schritten ist ein Zeichen für die Freude. Die Sylphide will James an all den Facetten ihres Glücks teilhaben lassen und führt einen wahren Freudentanz für ihn auf. Dies wird durch die Tatsache bekräftigt, dass James sich zwischendurch in seinen Fauteuil setzt und die Sylphide gebannt beobachtet.

Aber auch die Schritte an sich scheinen nicht zufällig gewählt. Die *attitude* ist eine Pose des Triumphs² und so ein Zeichen für die Freude der Sylphide, James zu einer Gefühlsregung gebracht zu haben. Die *tour jeté* ist weder eine simple Drehung noch ein simpler Sprung, sondern verbindet beide Elemente miteinander und steht so für Dynamik in der Luft. Die Sylphide kann nicht nur in die Lüfte empor steigen (springen), sie kann sich auch in der Luft fortbewegen. Das *grand jeté*, indem die

Füße nicht einmal mehr Richtung Boden zeigen, ist das ultimative Abheben vom Boden und steht so ebenfalls für das Fliegen. Ebenso verhält es sich mit den *sissonnes*, die ein Abheben in die Lüfte mit einer Bewegung seitwärts verbinden.

Die Schrittkombination aus *entrechats*, *cabrioles* und *petits battements* zeigt schnelle und komplexe Beinarbeit, die die Sylphide als flinkes, agiles und raffiniertes Wesen beschreiben. → Die *petits battements* schreien förmlich nach Flügelschlägen. Die Drehungen, die folgen, sind nicht minder bedeutsam, denn es folgt nun ein Abschnitt in der Handlung, in dem die Sylphide James sprichwörtlich den Kopf verdreht. Auffallend ist, dass die Sylphide eine *pirouette en dedans* vollführt; sie scheint ihren Körper also eher zu verschließen, als ihn zu öffnen, wie es in einer Drehung *en dehors* der Fall wäre. Denn bei all der Freude, die sie über James' Erwidern ihrer Liebe auch bezeugen mag, liegt es dennoch nicht in ihrer Natur ihn zu erhören. Im Gegensatz dazu war die Drehung, die James kurz davor vollführte, eine *en dehors* Drehung was wiederum für sein Verlangen nach körperlicher Vereinigung steht, welches ja auch eine große Teilschuld am Tod der Sylphide später im Stück haben soll. Die folgenden *soutenu* Drehungen sind wie die darauffolgenden *chainée* Drehungen, Drehungen, die die Sylphide in schneller Abfolge durch den Raum befördern. Sie wirken aufgrund ihrer Geschwindigkeit berauschend. Bei den *soutenu* Drehungen kommt noch hinzu, dass sie ein gleitendes Element beinhalten, welches die Sylphide so sehr ausnutzt, dass ihre Füße sogar leicht vom Boden abheben, wie es sich für einen Luftgeist gebührt.

Man sieht anhand dieser Passage sehr schön, wieviel Bedeutung in den Schritten allein versteckt ist. Doch wenn man sich die Kombination in ihrer Abfolge ansieht, so wird zusätzlich deutlich, dass diese dem Verlauf der Höhepunkte der Narration folgt. Die oben erwähnten Schritte würden für sich selbst genommen wohl für die selben Bilder stehen. Allerdings findet sich mit der *attitude* der Triumph über das Erobern des Geliebten an erster Stelle, gefolgt von Freundensprüngen (*tour jeté*, *grand jeté*, *sissonne*), dem Beeindrucken des Geliebten (*entrechat*, *cabriole*, *petit battement*), und einem quasi folgenden Rausch der Gefühle (*pirouettes en dedans*, *tours soutenus*, *tours chaînés*).

Die Situation spitzt sich zu als James die Sylphide küsst und Gurn dies sieht. James versteckt sie im Fauteuil unter Effies Mantel, wo sie schließlich unsichtbar wird und verschwindet, bevor die von Gurn alamierte herannahende Hochzeitsgesellschaft sie entdecken kann.

Akt I, Szene 6: Drei sind einer zu viel

Das ganze Dorf hat sich zu den fortschreitenden Hochzeitsfeierlichkeiten von Effie und James eingefunden; es wird gefeiert und getanzt.

Pendant la danse James est continuellement préoccupé et semble chercher des yeux son amante aérienne. Il est tellement distrait qu'il oublie d'inviter sa fiancée; c'est elle qui doit venir l'engager à danser. Au milieu des groupes que forment les danseurs la sylphide apparaît plusieurs fois, visible seulement pour James qui met le désordre dans la contredanse pour courir après elle; mais elle disparaît au moment où il croit la saisir. (Nourrit 1834: 18-19)

In dem über 10 Minuten dauernden Hin und Her, in dem sich James zwischen Effie und der Sylphide in zwei zu teilen scheint, ist besonders auffallend, dass Effie oft nach seiner Hand greifen muss oder ihn an seiner Schulter zurückhält (damit er, der für sie unsichtbaren Sylphide, nicht nachläuft). Er ist beim Tanzen mit seiner Verlobten, gedanklich ganz offensichtlich woanders. Als Effie seine Hand an ihre Wange führt und vor ihm auf die Knie geht taucht die Sylphide plötzlich auf und James, der gerade noch über Effies Haar strich, wendet sich von letzterer ab um mit der Sylphide zu tanzen.

Über Effie ist hier ganz allgemein zu sagen, dass ihr Tanzen erdiger und grober wirkt als das der Sylphide. Gut erkennbar ist dies z.B. in den von ihr getanzten Abfolgen aus *passés* und *développés* bzw. ihren *ronds de jambe en l'air* in denen ihr Spielbein einigermaßen grob von der *passé* Position in die *développé* Position ausgestreckt wird. Bei der Sylphide würde man sich hier eine eher federnde *allongé* Bewegung vorstellen, die kurz vor dem Ausstrecken langsamer wird und nicht wie bei Effie in vollem Tempo beendet wird.

Weiters bildet Effie oft einen Gegensatz zu der Sylphide. Ist die Sylphide *en pointe* so ist Effie auf den Knien. Ist die Sylphide links von James, ist Effie rechts, etc. Dies zeigt sich besonders deutlich in einer Szene in welcher James sich von den beiden Frauen umringt sieht. Seine Arme sind vor dem Körper überkreuzt und er hält in jeder seiner Hände die Hand einer seiner Tanzpartnerinnen. Als er die Hände der beiden Frauen loslässt und das Kreuz öffnet und ob seiner Verwirrung frangend ins Nichts schaut, begibt sich die Sylphide *en pointe* während Effie auf die Knie geht.

Eine absolut bezeichnende Szene besteht aus einer Umarmung von James und Effie in der Effie dem Publikum näher ist als James und er in der Umarmung mit ihr etwas aus dem Blickfeld gerät. Als die beiden eng umschlungen in Mitten des

Bühnenraumes stehen, steigt die Sylphide auf James hintere Schulter und thront über dem Paar. Kurz darauf gehen James und Effie in die Knie.

Kurz darauf hält James Effie in einer Drehung in seinem Arm während er der Sylphide die andere Hand reicht. Die Sylphide dreht sich mit und zieht in eine Richtung während Effie sich in James Arm in die andere Richtung fallen lässt, ihr Gesicht abwendet und sich die Hand vor die Augen hält. Man könnte fast meinen sie spürt die Anwesenheit der Sylphide und will die Augen lieber verschließen und sich abwenden. Das Unglück lässt sich bereits erahnen.

Akt II, Szene 5: Der Tod der Sylphide

Zu Beginn der Szene möchte die Sylphide James ein Vogelnest mit Jungvögeln darin schenken – die Dinge, aus denen beide Freude schöpfen, könnten nicht unterschiedlicher sein – doch James will es nicht haben. Stattdessen versucht er, die Sylphide auf den verhexten Schal aufmerksam zu machen, und als das gelingt, verweigert er ihr, um ihn interessanter zu machen. Doch als sie ihn endlich ergattert, bindet James sie mit dem Schal an sich und besiegelt ihren Tod.

La sylphide insiste pour avoir l'écharpe et lui promet de ne plus s'envoler. James feint de la refuser encore; elle s'approche de lui pour la lui enlever; c'est alors qu'il l'enveloppe de manière à ce qu'elle ne puisse plus retirer ses bras. La sylphide est prise et se met à genoux pour demander grace; mais James ne détache l'écharpe que lorsqu'il a vu tomber les ailes. Au même instant la sylphide a porté la main sur son coeur, comme frappée par un coup mortel. James la serre dans ses bras, elle le repousse; il se jette à ses pieds... une pâleur mortelle couvre le front de la sylphide. (Nourrit 1834: 28-29)

James kniet vor der Sylphide, als diese sich in eine *arabesque* begibt, um ihm den Schal wegzunehmen. Da sie – mit James auf den Knien – diejenige der beiden ist, die höher steht, muss sie sich ein klein wenig nach dem Schal strecken, den er hinter seinem Rücken versteckt. Dieser Sachverhalt findet in der *arabesque* sein Spiegelbild, so wie man sich im Alltag evt. nach einer Sache streckt oder bückt und dabei ein Bein nach hinten hochhebt. Nachdem sie den Schal an sich genommen hat, vollführt die Sylphide einen *tour jeté* und drei *tours attitudes*. Gemeinsam mit der Tatsache, dass sie den Schal hoch in die Luft hält um zu verhindern, dass man ihn ihr wieder wegnehmen kann, ist dies ein Zeichen für den Triumph, den Schal endlich ergattert zu haben (so wie es in einer vorangehenden Szene mit der Liebeserklärung von James der Fall war).

Dennoch nimmt James der Sylphide den Schal wieder weg, was diese überrascht und sie dazu bringt ihm einige Schritte nachzulaufen. Als James ihr den Schal erneut verweigert, breitet sie ihre Arme fragend aus und wendet sich dann mit einem schmollenden Gesichtsausdruck von ihm ab. In diesem Moment kommt James wieder näher und fängt die Sylphide von hinten mit dem Schal ein, den er um ihre Taille spannt. Die Sylphide erstarrt für einen kurzen Augenblick und streckt dann die Arme in einem Versuch zu entkommen nach vorne aus. Als das nichts hilft, beginnt sie sich zu drehen und windet sich förmlich in dem straff gespannten Schal. Doch James zieht sie immer näher an sich und umwickelt auch ihre Arme mit dem Schal. Nun kann sie ihm nicht mehr entkommen und er drückt sie an sich.

Als die Sylphide bemerkt, dass sie James nicht entkommen an, geht sie vor ihm auf die Knie, doch er gibt sie nicht frei, bis ihre Flügel abgefallen sind. Du diesem Zeitpunkt sind die Bewegungen der Sylphide bereits leicht schwankend und es wirkt, als könnte sie ihr eigenes Gewicht nicht mehr tragen. Ohne ihre Flügel ist sie nun an die Erde gebunden und damit fehlt ihr die Leichtigkeit der Luftgeister. Als sie mit zwei *arabesques* versucht, sich wieder in die Lüfte zu erheben, fällt sie sofort wieder zu Boden und James muss sie auffangen. Als er sie wieder auf ihre Beine stellt, sieht sie ihre abgefallenen Flügel und hebt einen von ihnen trauernd auf und schmiegt ihn an ihre Wange. Während dieser ganzen Zeit ist sie gebeugt und dem Boden damit sehr nahe. Auch James realisiert nun, was er der Sylphide angetan hat und legt sein Gesicht in seine Hände und weint. Die Sylphide aber versucht ihn noch zu trösten:

Ne pleure pas, toi que j'ai tant aimé... Je ne pouvais être à toi..... J'étais heureuse de ton amour; mais je n'aurais pu te donner le bonheur. Adieu, je vais mourir..... Je te rends ton anneau de fiançailles..... Hâte-toi, tu peux encore épouser celle que tu aimais avant de me connaître..... Adieu, je meurs contente, puisque j'emporte l'espoir que tu seras heureux. (29)

Die Sylphide streckt den Arm nach dem weinenden James aus, der gelaufen kommt, um sie aufzufangen. Als er sie wieder auf ihre eigenen Beine zu stellen versucht, versucht diese noch einmal vergebens sich in einer kleinen *arabesque* in die Lüfte zu erheben. Als James vor ihr auf die Knie fällt und weint, nimmt sie zärtlich sein Gesicht in ihre Hände und schüttelt den Kopf um ihm zu zeigen, dass er nicht trauern und sich keine Vorwürfe machen soll. Danach entfernt sie sich noch einmal kurz ein paar Schritte und versucht zwei zaghafte *petits battements*, bei denen sie einen Arm

hoch in die Luft streckt, ihn aber gleich wieder fallen lässt und mit ihm gemeinsam auch den Kopf Richtung Boden neigt.

Ihr Schicksal ist nun besiegelt und die Sylphide setzt sich auf den Boden. Als ihr Blick auf ihre Hände fällt, nimmt sie mit einer sanften und liebevollen Bewegung den Ring, den sie James im ersten Akt entwendet hat, von ihrer Hand, küsst ihn und gibt ihm James zurück. Ein Zeichen dafür, dass sie ihn wieder zur Heirat freigibt. James nimmt den Ring, setzt sich neben sie und verbirgt sein Gesicht erneut weinend in seinen Händen. Die Sylphide rafft sich daraufhin erneut auf, nimmt James Gesicht in ihre Hände und schüttelt den Kopf, denn er soll sich keinen Kummer machen. Kurz bevor die Sylphide kollabiert, umarmt James sie ein letztes Mal.

6.4. Tanz – eine Sprache des Körpers?

Als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts neue Richtungen im Ballett – *modern dance* – zu entwickeln begannen, spornte dies lebhafte Diskussionen in der Tanzwelt an: “philosophical debate[s] about dance: its nature, purpose, notation, place in history, and relationship to psyche, gender, politics, and change” (Hanna 2008: 492). Dieses aufgeflamnte Interesse, gepaart mit einem Reichtum an Wissen, das durch diese vielen Diskussionen und folgende Studien, Publikationen, etc. angesammelt wurde, führte bald dazu, dass sich Tanz zu einem akademischen Interessensfeld entwickelte, welches unter wissenschaftlichen Rahmenbedingungen studiert werden konnte.³ Heute hat man nicht nur die Möglichkeit Tanz zu studieren, um sich zu einem professionellen Tänzer ausbilden zu lassen; höhere Bildungseinrichtungen in aller Welt erlauben es einem, sich auch mit folgenden Themen der Tanzwissenschaften auseinanderzusetzen: “a conceptualization of dance and its elements, cultural and multisensory dimensions, devices and spheres of conveying meaning, building blocks, and progressive learning in embodying and animating the concepts” (492).

Diese von Hanna (2008) erwähnten “devices and spheres of conveying meaning” (492) beziehen sich auch auf die Frage, ob es sich bei dem Medium Tanz um eine non-verbale Sprache handelt oder nicht. Tatsächlich teilen sich die beiden Medien viele Gemeinsamkeiten, die zum Aufkommen dieser Debatte in den Wissenschaften geführt hat.

Dance is a form of stylized movement that bears some similarities to verbal language (including sign language; Armstrong, Stokoe, & Wilcox, 1995;

Barko, 1977; Goellner & Murphy, 1995; Hanna, 2001b). Both dance and verbal language have vocabulary (locomotion and gestures in dance) and grammar (rules in different languages and dance traditions for putting the vocabulary together and, in dance traditions, justifying how one movement can follow another). And both dance and verbal language have semantics (meaning). [...] Verbal language strings together sequences of words, and dance strings together sequences of movement. However, dance more often resembles poetry, with its multiple, symbolic, and elusive meanings, than it resembles prose. Dance can be mimetic or abstract. It is more difficult to communicate complex logical structures with dance than it is with verbal language. Although spoken language can simply be meaningless sounds, and movements can be mere motion, listeners and viewers tend to read meaning into what they hear and see. (493)

Tanz ist menschliches Verhalten, welches sich aus zielgerichteten, absichtlich rhythmisch gesetzten und kulturell beeinflussten non-verbalen Bewegungen zusammensetzt. Diese Bewegungen werden mühevoll vom menschlichen Körper in Raum und Zeit artikuliert und realisiert. Weiters sind die Bewegungen Referenten, die sich auf bestimmte Bewegungen außerhalb der Welt des Tanzes beziehen: (492) “The movements are mostly not those performed in ordinary motor activities but may refer to them. For example, there are movements used to actually wash clothes and movements imaginatively used in dance to symbolize washing. Both motor activities may be culturally specific.” (492) Tanzdarbietungen sind gewöhnlich in einen Kontext eingebettet, der u.a. von Bühnen- und Maskenbildnern, Musikern, etc. bereitgestellt wird, und Tanz kann auf verschiedenen Niveaus praktiziert werden, wobei es allerdings einen kanonisierten Standard für die richtige Ausführung der Bewegungen gibt, so wie in der Hochsprache auch. (492)

Hier finden sich teils Parallelen zu grundlegenden und allgemein gültigen Gedanken der Sprachwissenschaft, wie sie z.B. von Saussure (1857-1913) und Jakobson (1896-1982) geäußert wurden. Saussure war in seinen Vorlesungen richtungsgebend darin die Bezeichnungen, die verschiedene Konzepte haben, als Referenten zu indentifizieren, und eine Trennung zwischen der Bezeichnung (dem Wort) und dem dahinterstehenden Konzept (dem tatsächlichen Objekt/Subjekt) vorzunehmen:

Nous appelons *signe* la combinaison du concept et de l'image acoustique : mais dans l'usage courant ce terme désigne généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (*arbor*, etc.). On oublie que si *arbor* est appelé *signe*, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept "arbre", de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total. L'ambiguïté disparaîtrait si l'on

désignait les trois notions ici en présence par des noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant. Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total, et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant* (...) Le lien unifiant le signifiant et le signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par *signe* le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire. Ainsi l'idée de "soeur" n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quel autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes (...) Le mot arbitraire appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant (on verra plus bas qu'il n'est pas au pouvoir de l'individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique) ; nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité. (Saussure 1975: www.ac-grenoble.fr)

Wie bereits erwähnt, handelt es sich auch bei Tanzschritten, - posen, etc. um Referenten, die sich auf ein Konzept, das außerhalb des Mediums existiert, beziehen, und auch getanzte Bewegungen sind teils arbiträr, auch wenn es auf den ersten Blick nicht so zu sein scheint. Geht man zurück auf Saussure, so kann jede beliebige Lautfolge für ein gewisses Konzept eintreten. Dies scheint nun im Tanz schwer vorstellbar, denn wenn jemand mithilfe von Bewegungen seinem Gegenüber z.B. klarmachen will, dass es stehen bleiben oder nicht näher kommen soll, so streckt er ihm mit großer Wahrscheinlichkeit den Arm entgegen und zeigt ihm die gestreckte Handinnenfläche. Die Idee des Stehenbleibens ist an dieses Bild gebunden und die Kommunikation würde fehlschlagen, sollte das Gegenüber stattdessen z.B. den Kopf zur Seite neigen. Hier darf jedoch nicht vergessen werden, dass Kultur und Konventionen eine große, nahezu übermächtige Rolle spielen, und die Tatsache, dass man sich in einer bestimmten Situation eine andere Bewegung nicht vorstellen kann, hängt hauptsächlich damit zusammen, dass diese Bewegungen nach langem kollektiven Gebrauch zur Gewohnheit geworden sind. So wie Saussure auf andere Wörter in anderen Sprachen, die jedoch dieselben Konzepte beschreiben, hinweist, nutzen unterschiedliche Kulturkreise Mimik und Gestik – auf die Tanz letztendlich verweisen kann – auch anders:

So bedeutet ein Kopfschütteln in den USA und zahlreichen anderen Ländern "nein", während es in Bulgarien, Saudi-Arabien und Malaysia für "ja" steht. Umgekehrt bedeutet ein Kopfnicken in Bulgarien im Gegensatz zu vielen anderen Ländern "nein". (Sabel 2010: 74)

Es handelt sich also sowohl bei der Sprache als auch beim Tanz um ein Kommunikationssystem, welches aus Elementen (*signifiant*) besteht, die sich auf Konzepte, Ideen, Objekte, Personen, etc. außerhalb des Systems (*signifié*) beziehen und diese bezeichnen. Das Verhältnis der beiden Seiten zueinander ist arbiträr und wird stark von kulturellen Faktoren und Konventionen beeinflusst:

Both verbal language and dance contain ambiguity and engender cultural transmission; arbitrariness (many of their characteristics have no predictability), discreteness (separateness), displacement (reference can be made to something not immediately present), productivity (messages never created before can be sent and understood within a set of structural principles), duality of patterning (a system of physical action and a system of meaning), affectivity (expression of an internal state with the potential for changing moods and situations), and a wide range in the number of potential participants in the communication processes (Hockett & Ascher, 1964). (Hanna 2008: 493)

Auch bei den von Jakobson untersuchten Funktionen der Sprache finden sich einige Gemeinsamkeiten der beiden Kommunikationssysteme wieder:

Le modèle des fonctions du langage de Jakobson distingue six éléments ou facteurs de la communication nécessaires pour qu'il y ait communication : (1) contexte ; (2) destinataire (émetteur) ; (3) destinataire (récepteur) ; (4) contact ; (5) code commun ; (6) message. Chaque facteur est le point d'aboutissement d'une relation, ou fonction, établie entre le message et ce facteur. Ce sont, respectivement, les fonctions : (1) référentielle (« La terre est ronde ») ; (2) émotive (« Beurk ! ») ; (3) conative (« Viens ici ») ; (4) phatique (« Allô ? ») ; (5) métalinguistique (« Qu'entends-tu par " krill " ? ») ; (6) poétique (« Schtroumf »). L'analyse des fonctions du langage consiste à stipuler, pour une unité (par exemple, un mot, un texte, une image), une classe ou un type d'unités (par exemple, un genre textuel ou imagique), la présence/absence des fonctions, les caractéristiques de ces fonctions, notamment leurs relations hiérarchiques et les autres relations qu'elles peuvent entretenir entre elles. (Hébert 2010: www.signosemio.com)

Vergleicht man diese Beschreibung sprachlicher Funktionen nun mit einer Ballettaufführung, so stellt man fest, dass letztere klar einen Kontext aufweist. Er ist auf vielerlei Ebenen gegeben, so z.B. durch das Programmheft, dass man evt. gerade durchblättert, während man auf den Beginn des Spektakels wartet, durch das Bühnenbild, das den Ort der Handlung zeigt, durch die Kostüme, die evt. soziale Unterschiede zwischen den Figuren offenbaren, etc. Genauso findet man in der Oper diejenigen Personen, die den Inhalt des Stückes mit ihren Körpern erzählen, und diejenigen anderen, die ihn visuell wahrnehmen. Es gibt also eine Art Nachricht, die

von einer Seite der Kommunikation zur anderen gelangt. In diesem Fall das Erzählen einer Geschichte. Wie sieht es nun aber mit dem Kontakt zwischen Sender und Empfänger aus? Auf den ersten Blick möchte man meinen, es gebe keinen Kontakt zwischen den Darstellern auf der Bühne und dem Publikum. Wäre dieser Kontakt aber ein ausschlaggebendes Kriterium, so müsste man sich auch die Frage stellen, warum Theateraufführungen, Briefwechsel, etc. als Kommunikation dienen und funktionieren. Auch in diesen Beispielen kommt es nicht zur Interaktion zwischen Sender und Empfänger; ein Teil ist aktiv, der andere rezeptiv. Dennoch stellt sich beim Medium Sprache nicht die Frage nach Kommunikation. Warum sollte es beim Tanz also anders sein? Die Antwort findet sich ausschließlich in den menschlichen Gewohnheiten und der Vorstellungskraft. Beim gemeinsamen Code, den sich Sender und Empfänger teilen müssen, damit der Empfänger überhaupt grundsätzlich dazu im Stande ist die Nachricht des Senders zu verstehen, sieht die Sache freilich anders aus. Vergleicht man Kommunikation im Tanz mit Kommunikation in der Sprache, so muss man doch zugeben, dass vergleichsweise nur eine sehr kleine Minderheit der Bevölkerung, ja selbst der *balletomanes*, ein ausreichendes Wissen über die möglichen Schrittfolgen und Kombinationen des klassischen Tanzes aufweist. Wie also sollte es dem Zuschauer möglich sein, den Tänzer zu verstehen, wenn er nicht dasselbe Vokabular zu seiner Verfügung hat?

Effective communication, of course, depends on the shared knowledge between dancer and audience. Emotion, a significant source of human motivation, constrains or inspires people as they create dances and relate to one another. Dance is multisensory, and so it heightens the perceptual awareness that expands access to the meaning of different kinds of emotional expression. (Hanna 2008: 492)

Dem Medium Tanz steht eine Fülle an Möglichkeiten zur Verfügung, um Bedeutungen und Sinngehalte auszudrücken und zu kommunizieren, so dass auch Nicht-Tänzer die Inhalte der Darbietung wahrnehmen und interpretieren können. Ganz allgemein machen Tänzer während eines Spektakels von Raum und Zeit Nutzen, woraus sich für die Zuschauer eine Fülle an Eindrücken ergibt:

There is the sight of dancers moving in time and space; the sound of physical movement, breathing, accompanying music and talk; the smell of dancers' physical exertion; the tactile sensation of body parts touching the ground, other body parts, people or props, and the air around the dancers; the proxemic sense of distance among dancers and between dancers and

audience; and the kinesthetic experience and sense of empathy with a performer's bodily movement and energy. The eyes indicate degrees of attentiveness and arousal, influence attitude change, and regulate interaction. In addition, the eyes define power and status relationships (Leathers, 1986, p. 42). (492)

Ganz besonders wichtig für die Übertragung von Bedeutungsinhalten ist im Tanz das Kreieren von Symbolen und Metaphern, die auch in der Sprache fundamentale Konzepte der Kommunikation darstellen: “[M]etaphor, a cross-domain in mapping, is fundamentally conceptual, not linguistic” (492). Um Metaphern zu entschlüsseln, ist also nicht unbedingt sprachliches Wissen notwendig. Wie Seitz (2005) schreibt, liegt es nahe, dass der Mensch dazu programmiert ist, Metaphern zu bilden bzw. zu erkennen, die sich über diverse Sinneseindrücke und Modi der Wahrnehmung, wie z.B. direkte Erfahrungen oder hervorgerufene Gefühle, erstrecken. (Seitz 2005: 74-95) Wie komplex die semantischen Möglichkeiten, die der Tanz bietet, sein können, zeigt sich in 6 verschiedenen symbolischen Instrumenten, die dem Medium zur Verfügung stehen: (Hanna 2008: 492)

[1] Concretization is movement that produces the outward aspect of something, such as a warrior dance displaying advance and retreat battle tactics. An icon represents most characteristics of something and is responded to as if it actually were what it represents. For example, a Haitian dancer manifesting through a specific dance the presence of Ghede, the god of love and death, is treated by fellow Haitians with genuine awe and gender-appropriate behavior—as if the dancer were actually the god himself. A [2] stylization encompasses arbitrary and conventional gestures or movements, such as a ballet dancer pointing to his heart as a sign of love for his lady. A [3] metonym is a motional conceptualization of one thing representing another of which it is a part, such as a romantic duet representing an affair. The most common way of encoding meaning in dance is through [4] metaphor, the expression of one thought, experience, or phenomenon in place of another that it resembles. Illustrative of joining different domains are [5] contrastive movement patterns for men and women referring to their distinct biological and social roles. [6] Actualization is a portrayal of one or several of a dancer's usual roles, such as a woman who performs in a dance for mothers, to convey her maternal role. (493)

Der Symbolcharakter des Tanzes tritt ganz besonders stark bei einer über 3000 Jahre alten Form des traditionell südindischen Tanzes Bharatanatyam (*bha* – Ausdruck, *ra* – Melodie, *ta* – Rhythmus) auf. (Scheff et al. 2010: 163) Einige Elemente des Bharatanatyam sind mimetischer Natur: “a diagonal top-down zigzag movement of the hand depicts lightning, making waves with the hand depicts a river, etc.”

(Hagendoorn 2010: 224) und können auch symbolisch verwendet werden. Ein plötzliches Lockern der Spannung in Kopf und Armen kann z.B. für den *Tod* stehen; ein gestreckter Arm, der die obere Hälfte eines Kreises nachzeichnet, für den *Himmel*. Besonders an bharatanatyam ist die Tatsache, dass eine individuelle Bewegung sowohl ein tatsächliches Objekt als auch ein Gefühl beschreiben kann, so wie die Wörter einer gesprochenen Sprache einerseits wörtlich und andererseits metaphorisch gebraucht werden können. (224)

Diese Übertragung von Inhalten im Tanz ist komplex und kann in einer oder mehreren von 8 verschiedenen Kommunikationsebenen genutzt werden, die die Inhalte umhüllen und tragen. So kann die Bedeutung eines Tanzes im Tanz an sich zu finden sein, wie es z.B. für die Besucher eines Balls der Fall ist [1], oder sie liegt in der Gesamtheit der körperlichen Erfahrung einer sich durch Tanz darstellenden Person [2]. Vielleicht liegt die Bedeutung aber auch in der Zusammensetzung der einzelnen Elemente eines Spektakels [3], in der Abfolge der Bewegungen [4], oder in ganz bestimmten Bewegungen, wenn z.B. ein Mann *en pointe* tanzt, um eine Frau zu parodieren [5]. Außerdem kann der Bedeutungsinhalt in der Relation von Tanz und anderen Medien der Aufführung liegen [6], sowie in der Tatsache, dass der Tanz evt. als Schauplatz für andere Medien dient, z.B. wenn Tanz nur die Begleitung zu einer musikalischen Darbietung ist [7]. Nicht zuletzt mag das Heraufbeschwören von Gefühlsregungen wie z.B. Sinnlichkeit von Bedeutung sein [8]. (Hanna 2008: 493)

Auch in anderen Bereichen der Wissenschaft findet man starke Hinweise darauf, dass Tanz ein unterschätztes Medium der non-verbalen Kommunikation ist. Im Rahmen der Evolutionsbiologie und Neurowissenschaften haben Forscher herausgefunden, dass im motorischen Bereich sowohl ein großes Potential zur Erleichterung des Lernens als auch zu effektiver Kommunikation besteht. (493) Gehirnareale, die die kontrollierten Bewegungen der Hände steuern und somit für die Gestik eine bedeutende Rolle spielen, kontrollieren ebenfalls die Bewegungen des Mundes was wiederum für das Sprechen unabdinglich ist. "The Broca and Wernicke areas, located in the left hemisphere, have been associated with verbal language expression and comprehension, abstract symbolic and analytic functions, sequential information processing, and complex patterns of movement" (494). Obwohl das prozedurale Tanzwissen nicht mit diesen Arealen in Verbindung zu stehen scheint, so sind doch viele wichtige Prozesse auch dort angesiedelt; z.B. Konzeptualisierungen, Kreativität und Gedächtnis. (494)

Goldin-Meadow und Sandhofer (1999) untersuchten das Zusammenspiel von Gestik und Sprache bei von Geburt an blinden Kindern und konnten beobachten, dass sie trotz des Fehlens eines visuellen Codes in ihren Äußerungen stark auf Gesten zurückgriffen, ja selbst Inhalte gestikulierten, die sie sprachlich nicht ausdrückten. Weiters scheint es, dass Gesten bei widersprüchlichen Signalen der beiden Medien die Sprache sogar überschreiben: (Goldin-Meadow/Sandhofer 1999: 67-74)

A study of children [...] found that a child's gestures convey information to ordinary listeners that is different from speech. Gestures thus offer insight into a child's thoughts, mental processes, and representations by reflecting knowledge that the child possesses but does not verbalize. This knowledge may not be fully explicit because it may not be found in a child's speech and thus appears to be inaccessible to verbal report (Garber, Alibali, & Goldin-Meadow, 1998). Goldin-Meadow (2000) says that gesture may be involved in the process of cognitive change itself . . . through two mechanisms which are not mutually exclusive: (1) indirectly, by communicating unspoken aspects of the [child]'s cognitive state to potential agents of change (parents, teachers, siblings, friends); and (2) directly by offering the [child] a simpler way to express and explore ideas that may be difficult to think through in a verbal format, thus easing the [child]'s cognitive burden. (Hanna 2008: 495)

Stéphane Mallarmé (1842-1898) äußerte schon früh den Gedanken, dass sich durch Bewegungen im Tanz Sachverhalte ausdrücken lassen, die Sprache nur schwer zu fassen vermag. “[The ballerina] writing with her body, suggests things which the written word could express only in several paragraphs of dialogue or descriptive prose. Her poem is written without the writer's tools” (Mallarmé, 1983, p.112). Tatsächlich scheint dieser Gedanke vielen Gelehrten aller Epochen gemein. 1589 schrieb der französische Kleriker und Tanztheoretiker Jehan Tabourot (unter dem Namen Thoinot Arbeau) darüber, dass Tanz mit einer Art wortlosen Rhetorik vergleichbar ist und sich der “Sprecher” trotz seines Schweigens mit seinen Bewegungen verständlich machen kann. (Arbeau 1966: 16) Ja bereits Plutarch (45 n. Chr. - 120 n. Chr.) äußerte sich zu dieser Thematik und schrieb “we may aptly transfer what Simonides said of painting to dancing, and call dancing mute poetry, and poetry speaking dancing” (Hagendoorn 2010: 221). Der Philosoph Robin Collingwood (1889-1943) ging sogar soweit zu behaupten, dass jegliche Form von Sprache in einer engen Beziehung zu Bewegungen steht. So steht hinter dem Gemälde eines Malers dessen Handbewegung und hinter dem Roman eines

Schriftstellers ebenso. “[I]n this sense it may be said that the dance is the mother of all languages” (Collingwood 1958: 244).

Im Grunde sind die oben genannten Anmerkungen Beispiele für eine Metapher, die Vergleiche zwischen Tanz und Sprache zu schaffen sucht. Hagendoorn (2010) geht dieser Metapher auf den Grund und führt folgendes aus:

[T]he language metaphor may highlight the fact that dance employs gesture to express and communicate intention and emotion. People gesture when they speak, raise their fists in anger, shrug their shoulders in doubt, frown upon a question, jump with joy and use elaborate body movements to make themselves clear when misunderstood. As a whole, these gestures are sometimes referred to as body language and we may then subsume dance under this more general notion, except of course that the term body language is itself a metaphor in need of explanation. (222)

Die erwähnte Metapher ist nicht alleine an das Wort “Sprache” gebunden, sondern beinhaltet auch den Gebrauch von sprachspezifischen Termini wie “speaking, writing, words, phrases, vocabulary, grammar, syntax, poetry” (222) usw. Die Abfolge verschiedener Bewegungen wird in der Tanzsprache oft als “Phrase” bezeichnet und die Gesamtheit an Positionen und Bewegungen läuft unter der Kategorie “Vokabular”. Die amerikanische Choreographin Doris Humphrey (1895-1958) beschreibt in ihrem Buch *The Art of Making Dances* (1959) Choreographien wie folgt: [D]ance should be put together with phrases [that] have a recognizable shape, with a beginning and an end, rises and falls in its overall line, and differences in length for variety” (Humphrey 1959: 69). Demnach scheint eine “Phrase” mehr zu sein als eine bloße Aneinanderreihung von Bewegungen; sie hat eine Struktur. (Hagendoorn 2010: 222)

Das wohl unumstrittenste Tanzvokabular ist das des klassischen Ballets, welches aus unzähligen Schritten und Positionen besteht, die in einer unendlichen Kreativität miteinander kombiniert werden können. Dennoch ist zu sagen, dass es bestimmte Regeln gibt, die bestimmen, wie genau individuelle Bewegungen ausgeführt werden können, so wie es auch in der Sprache durch die Vorgaben der Grammatik der Fall ist. “Thus, a *battement*, which can be described as a kicking or beating movement of the working leg, is performed in front, to the side or to the back of the body, but never diagonally” (222). Da die genaue Einhaltung dieser Regeln besagt, ob es sich um professionell ausgeführtes Ballett handelt oder nicht, kann man auch von einer Hoch- bzw. Standardsprache des Tanzes sprechen.

The analogy between dance and language is therefore sustained by a number of structural similarities. In the terminology of linguistics, we might say that in dance too there are formation rules, constraints in the form of anatomical and aesthetic restrictions, derivational rules or transformations and a lexicon. Different dances, from break-dance to flamenco, are then defined by differences in each of these elements. (224)

Trotz all dieser Gemeinsamkeiten zwischen den Medien Tanz und Sprache unterstreicht Hagendoorn (2010), dass im Tanz – im Gegensatz zur Sprache – keine falschen Aussagen gemacht werden können. Wo eine Satzstellung in der Sprache entweder richtig oder falsch ist, so wird der Tanz an sich nicht falsch, wenn sich der Tänzer nach links anstatt nach rechts dreht, auch wenn die Darbietung als Ganzes dann nicht mehr stimmt. Obwohl ein tanzender Körper Geschichten erzählen kann, kann man Tanz nicht nutzen, um z.B. über Differentialgleichungen zu diskutieren. Selbiges gilt auch für die Gesten der allgemeinen Körpersprache, die aus genau diesem Grund auch keine Sprache im eigentlichen Sinne darstellt. (224) Im Gegensatz zur Gebärdensprache z.B. kann Tanz auch keine zeitlichen Dimensionen beschreiben, und man weiß als Zuschauer nicht, ob die getanzte Erzählung eine Situation vor 3 Jahren oder 3 Tagen auferleben lässt.

Betrachtet man Tanz und Sprache im Hinblick auf ihren formalen Charakter, z.B. bei dem Phänomen der Satzkonstruktion, so haben die beiden Medien viele Gemeinsamkeiten. Geht man einen Schritt weiter und befasst sich mit der Semantik der beiden Kommunikationssysteme, so sieht man dass der Vergleich auf dieser Ebene nicht mehr hält, was er verspricht. “The analogy breaks down at the level of meaning, reference, truth and function. To put it differently, at the level of syntax there is a strong analogy between dance and language, at the level of semantics dance and language diverge.” (224)

Literaturverzeichnis

- Arbeau, Thoinot. 1966. *Orchesography*. [1589]. Evans, Stuart. [Übersetzer]. New York: Dover.
- Brandstetter, Gabriele. 2004. "The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik." In: Brandstetter, Gabriele. Neumann, Gerhard. [Hrsg.]. *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Collingwood, Robin George. 1958. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press.
- Goldin-Meadow, S. 2000. "Beyond Words. The Importance of Gesture to Researchers and Learners." In: Lockman, Jeffrey J. [Hrsg.]. *Child Development*. Vol. 17. Nr. 1. 231-239.
- & S. Sandhofer, C.M. 1999. "Gestures Convey Substantive Information about Child's Thoughts to Ordinary Listeners." In: Nelson, Charles A. deHaan, Michelle. Quinn, Paul C. [Hrsg.]. *Developmental Science*. New Jersey: Wiley Blackwell. Vol. 2. Nr. 1. 67-74.
- & Alibali, M. W. Garber, P. "Knowledge Conveyed in Gesture Is Not Tied to the Hands." In: Lockman, Jeffrey J. [Hrsg.]. *Child Development*. Vol. 69. Nr. 1. 75-84.
- Hagendoorn, Ivar. 2010. "Dance, Language and the Brain." In: Vasilakos, Athanasios. [Hrsg.]. *International Journal of Arts and Technology*. Vol. 3. Nr. 2/3. 221-234.
- Hanna, Judith Lynne. 2008. "A Nonverbal Language for Imagining and Learning. Dance Education in K-12 Curriculum." In: *Educational Researcher*. Vol. 37. Nr. 8. 491-506.
- Hébert, Louis. 2011. "Les fonctions du langage." In: Hébert, Louis. [Hrsg.]. *Signo [online]*. Rimouski (Québec). <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp> 06. Mai 2014.
- Humphrey, Doris. 1959. *The Art of Making Dances*. Hightstown: Princeton Book Company.
- Mallarmé, Stéphane. 1983. "Ballets." In: Copeland, Roger. Cohen, Marshall. [Hrsg.]. *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press. 111-114.
- Midgelow, Vida L. [Hrsg.]. 2007. *Reworking the Ballet. Counter Narratives and Alternative Bodies*. New York: Routledge.
- Nourrit, Adolphe. 1834. *La Sylphide: ballet en deux actes*. Paris: J.-N. Barba, Libraire.
- Paech, Joachim. 2009. "Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen." In: Helbig, Jörg. [Hrsg.]. *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. London: Turnshare Ltd. 14-30.
- Poppe, Sandra. 2013. "Emotionen in Literatur und Film. Transmediale Visualität als Mittel der Emotionsdarstellung." In: Renner, Karl N. Von Hoff, Dagmar. Krings, Matthias. [Hrsg.]. *Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Berlin: DeGruyter. 37-66.
- Sabel, Nicole. 2010. *Interkulturelle Kompetenz*. Hamburg: Diplomica.
- de Saussure, Ferdinand. 1975. "Éléments de linguistique générale." Grenoble: Payot. 98-101. <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/saussu1m.htm>
- Scheff, Helene. Sprague, Marty. McGreevy-Nichols, Susan. 2010. *Exploring Dance Forms and Style. A Guide to Concert, World, Social, and Historical Dance*.

- Leeds: Human Kinetics.
- Seitz, Jay A. 2005. "The Neural, Evolutionary, Developmental, and Bodily Basis of Metaphor." In: Bickhard, M. Campbell, R. L. [Hrsg.]. *New Ideas in Psychology*. Vol. 23. Nr. 2. 74-95.
- Simanowski, Roberto. 2009. "Literatur, Bildende Kunst, Event? Grenzphänomene in den neuen Medien." In: Winko, Simone. Jannidis, Fotis. Lauer, Gerhard. [Hrsg.]. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: DeGruyter.
- Sohns, Jan-Arne. 2006. "Literarische Geschichts-Bilder. Thesen zur Transmedialität im 19. Jahrhundert." In: Meyer, Urs. Simanowski, Roberto. Zeller, Christoph. [Hrsg.]. *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein. 234-257.
- Webb, Ruth. 2008. *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*. Boston: Library of Congress.
- Weickmann, Dorion. 2007. "Choreography and Narrative. The ballet d'action of the Eighteenth Century." In: Kant, Marion. [Hrsg.]. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Endnoten

- ¹"The dancer Marie Sallé, one of the visionaries of her day, had done away with spoken and sung language in a *Pygmalion* performance in 1733 in London and thus had, in practice, staged a ballet d'action." (Weickmann 2007: 60)
- ²Dass der Gott Merkur oft in dieser Pose dargestellt wurde und wie sich die Pose im Ballet entwickelte und zu ihrer Bedeutung kam ist in Brandstetter, Gabriele. 2004. "The Code of Terpsichore. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik" nachzulesen.
- ³Margaret H'Doubler eröffnete bereits 1926 das erste Studium der Tanzwissenschaft an der University of Wisconsin, Vereinigte Staaten von Amerika. Bis in die 1980er Jahre hinein war es jedoch in das Sportstudium eingebettet, bevor es sich als eigenes Studienfach etablierte. (Hanna 2008: 492)

7. Index

adagio

langsames, ruhiges Tempo eines Musik- oder Tanzstückes

agitato

unruhige, lebhafte Art ein Musikstück vorzutragen

allongé

ungewöhnliche Verlängerung der gestreckten Arm-oder Beinlinie im Ballett

arabesque

Position, in welcher Tänzer auf einem Bein stehen. Das Spielbein ist nach hinten ausgestreckt und die Spitzen sind gestreckt.

assemblé

Das Spielbein gleitet zur Seite und wird abgehoben, im selben Moment springen Tänzer in die Luft und bringt seine Beine in eine 5. Position. Es wird auf beiden beinen gelandet.

attitude

Position, in welcher Tänzer auf einem Bein stehen. Das Spielbein wird (meist) nach hinten angehoben und das Knie wird gebeugt.

ballon

augenscheinliche Fähigkeit von Tänzern während Sprüngen kurz in der Luft zu schweben und schwerelos zu wirken.

bourrée

kleine Schritte der Tänzer, die in der 5. Beinposition beginnen und in längerer Abfolge, entweder *en demi-pointe* oder *en pointe*, vollführt werden.

cabriole

Tänzer springen auf einem Bein in die Luft und schlagen ihre gestreckten Beine eines oder mehrere Male gegeneinander.

chaînés

Abfolge von schnellen 180 Grad Drehungen *en demi-pointe* oder *en pointe*, die in einer geraden Linie oder im Kreis getanzt werden können.

coupé

das Spielbein wird entweder vor oder hinter dem Standbein in eine *fondue*-Position gebracht.

demi-pointe

Tanzen auf den Zehenballen.

dessous

das Spielbein wird hinter das Standbein gebracht.

dessus

das Spielbein wird vor das Standbein gebracht.

developpé

das Spielbein wird in eine *retiré/passé* Position, an der Kniekehle des Standbeins, gebracht und dann in der Luft gestreckt.

en arrière

ein Schritt der Tänzer vom Publikum entfernt, indem der Schritt nach hinten ausgeführt wird.

en dedans

eine Bewegung hin zum Standbein.

en dehors

eine Bewegung weg vom Standbein.

en l'air

Bewegung in der Luft.

en pointe

auf Zehenspitzen.

entrechat

Sprung, gefolgt von einem schnellen Wechsel des hinteren und vorderen Beines in der Luft.

fondue

Abbiegen des Standbeins.

Fuge

geschlossenes Musikstück mit kontrapunktischer Satzart und monothematischer Komposition.

glissade

ein Bein wird aus der 5. Position in eine andere Richtung geschoben, das zweite folgt und schließt wieder in einer 5. Position.

grand jeté

Sprung von einem Bein auf das andere, bei dem Tänzer das Spielbein vor sich in die Luft werfen und in der Luft eine Art Spagat vollführen.

Harmonie

Obertöne des Grundtons werden vom Zuhörer in Akkorden als harmonisch empfunden.

largo

langsame Musik bzw. mittleres Zeitmaß ; ruhiger 3/2- oder 3/4-Takt.

Melodie

geordnete Folge von Tönen; bestimmt durch Intervalle, Richtung und Rhythmus.

passé

Spielbein wird an die Kniekehle des Standbeins gebracht.

pas de bourée

Verbindungsschritt, der in alle Richtungen ausgeführt werden kann. Die Beine kreuzen dabei.

penché

Beugen des Oberkörpers, zB. in einer arabesque penché, in welcher zusätzlich zur arabesque-Position, der Oberkörper gestreckt Richtung Boden geneigt wird.

petit battement

Das Spielbein berührt wiederholt in schneller Abfolge den Rist des Standbeins vorne und hinten.

petit jeté

Sprung, in welchem zuerst ein Bein in die Luft gleitet und das zweite Bein während des Sprunges gebogen wird.

pirouette

komplette Drehung auf einem Bein, die auf verschiedene Art und Weise ausgeführt werden kann.

pizzicato

Zupfen der Saiten eines Saiteninstruments, anstelle des Spielens mit dem Bogen.

promenade

beschreibt Tänzer, die eine Pose (*arabesque*, *attitude*, etc.) halten, sich aber durch leichtes Abheben der Fersen in der Pose selbst drehen.

Reel

schottisch-irischer Volkstanz mit schnellem 2/2-Takt.

Rhythmus

Muster aus Akzenten, welches sich durch unterschiedliche Notenwerte ergibt.

ronde de jambe

kreisende Bewegung von Unterschenkel und gestrecktem Fuß, ausgehend vom Knie des Spielbeins.

sauté

einfacher Sprung, in welchem sich an der Position nichts ändert. Der Terminus kann an andere Termini angehängt werden, um auszudrücken, dass es sich um einen Sprung handelt.

sissonne

Sprung von zwei Beinen auf eines.

staccato

Noten werden kürzer gespielt, als der eigentliche Notenwert vorgibt.

soutenu

Abfolge von Drehungen, denen jeweils eine *glissade* voran geht.

Tempo

bezeichnet die Geschwindigkeit
musikalischer Vorgänge

terre à terre

Die Beine der Tänzer verlassen
den Boden kaum.

tour jeté

Drehung als Teil eines Sprungs,
in welchem die Beine in einer
spagatartigen Weise nach vorne
und hinten auseinander gebracht
werden.

8. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit nimmt es sich zum Ziel, anhand des romantischen Balletts *La Sylphide* (1832), zu veranschaulichen, wie aus der geschriebenen Textgrundlage des Librettos ein multimediales Schauspiel, welches auf der Bühne aufgeführt wird, entsteht.

Zu Beginn werden in der Einleitung grundlegende Informationen zu Entstehung, Inhalt und Rezeption des Stückes gegeben, welches 1832 in Paris uraufgeführt wurde. Man erfährt wer die, an der Entstehung beteiligten, Personen waren, um welche Charaktere und Geschehnisse es sich handelt, und welchen großen Erfolg und Einfluss das Stück in der Tanzwelt hatte und auch heute noch hat.

Auf dieser Grundlage folgt eine Kontextualisierung der Inhalte des Stückes. Der Ursprung von Elementargeistern und deren Vorkommen in der französischen Literatur wird erörtert. Ebenso wird analysiert für welche Werte, Vorstellungen und Ideale diese Geister eintreten, und wie ihre literarischen Spiegelbilder Problematiken der damaligen Gesellschaft des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts darstellen.

Die folgende Figurenanalyse beschäftigt sich vornehmlich mit den beiden Hauptfiguren des Stückes (James und die Sylphide) und zeigt, anhand von Wortfeldanalysen und transformativen Textoiden, deren wichtigste Motive und Handlungsstränge auf. Weiters wird die, hauptsächlich durch die Kostüme beeinflusste, visuelle Darstellung der Figuren unter die Lupe genommen, welche erstmals zeigt, wie die Informationen aus dem Libretto in einem anderen Medium weiterverarbeitet werden können.

Ein weiteres Beispiel für diese transmediale Weiterverarbeitung findet sich in dem Kapitel zur Raumanalyse, in welchem offenbart wird, dass die Raumkonstellationen und die Raumgestaltung wichtige, strukturgebende Elemente der Aufführung darstellen, und gleichzeitig auch genutzt werden können, um das stumme Innenleben der Figuren sichtbar zu machen.

Im Weiteren folgt eine Analyse der Musik, die eigens für dieses Ballett geschrieben wurde. Nach einer kurzen Abhandlung über die Frage, ob Musik Inhalte

weitergeben kann bzw. Gefühle hervorzurufen vermag, wird anhand musikalischer Phänomene wie z.B. Rhythmus und Tempo gezeigt, dass diese in einer engen Beziehung zur Choreographie stehen. Sowohl die Musik als auch die Choreographie bedingen sich gegenseitig, sie können das jeweils andere Medium einschränken bzw. ihm einen gewissen Spielraum ermöglichen.

Die Choreographie selbst ist Thema des letzten Kapitels dieser Arbeit. Sie stellt im Ballett das ultimative Medium zur Wiedergabe des Inhalts dar und hat die Vorgaben des Librettos in einer anderen, non-verbalen „Sprache“ umzusetzen. Wie derselbe Inhalt des Librettos von *La Sylphide* im Tanz dargestellt werden kann, wird anhand einer Reihe von Beispielen gezeigt, die Passagen aus dem Libretto mit Passagen aus der Choreographie gegenüberstellt und vergleicht. Schlussendlich stellt sich die Frage, ob Tanz eine non-verbale Sprache ist, die in ihren Funktionen und Möglichkeiten verbalen Sprachen gleichgestellt ist, oder ob es sich bei der Verwendungen des Wortes „Sprache“ im Zusammenhang mit dem Medium Tanz nur um eine Metapher handelt.

9. English Summary

The here presented diploma thesis takes the French Romantic ballet *La Sylphide* (1832) as a starting point to investigate how the content of the written libretto is transferred onto the stage. While the libretto mediates the story via the written text, ballet dancers cannot make use of the medium that is written language. They have, however, a number of other means of conveying meaning at their disposal, which are presented and analyzed in this paper.

The first, introductory chapter establishes basic knowledge about the plot of *La Sylphide*, introduces the main characters and provides information on possible themes. It also tries to capture the brilliant success the story, and everybody involved, enjoyed right after it premiered at the Paris Opera and explains how *La Sylphide* came to be the epitome of Romantic ballet, influencing all other ballet performances that were to follow.

Chapter 2 gives detailed information about the nature of supernatural and otherworldly creatures that are featured prominently in the ballet and traces their journey through French literature, in particular. Moreover, it introduces notions of femininity and sexuality, often represented by said creatures, which are referred to throughout this paper.

The third chapter puts special emphasis on the main characters and reveals their motivations and struggles, as well as those character traits and features setting them apart from other characters in the story. This is done via an analysis of several semantic fields, an elaboration of the main line of action, and thorough study of the costumes, which unveil a major dichotomy in the various structures of the story.

These dichotomous traits of *La Sylphide* are further elaborated upon in Chapter 4, which shows that spatial representation is based on a contrast of the safe and warm home to the wild and cold forest. By the end of the chapter, it has become clear that space, in *La Sylphide*, stands as a visible metaphor for James' inner struggle and conflict.

Chapter 5 carries on to show how music is another tool that can be used to mediate the story during a dance performance. Two different pieces of music that were written for *La Sylphide* are introduced and analyzed with regard to conveying meaning as such, as well as in relation to the choreography.

The sixth and last chapter first establishes some basic notions about the historical relations of dance and meaning, introducing arts such as mime and pantomime, and then goes on to take a detailed look at *La Sylphide*'s choreography. Several scenes are analysed by comparing libretto passages to corresponding dance sequences, demonstrating how dancers tell a story with their bodies instead of written words. These examples are followed by a treatise concerning the linguistic nature of dance and what has come to be coined the language metaphor in dance.

10. Résumé Français

L'origine de ce mémoire de maîtrise puise sa source dans un séminaire de science des médias, orchestré par emer.o.Univ.-Prof.Dr. Michael Metzeltin de l'Institut d'étude des langues romanes de l'Université de Vienne, portant sur le transfert d'un même contenu, d'un récit, d'un texte au travers de différents médias. Tandis que ce séminaire portait surtout sur des textes mythologiques que l'on peut retrouver en peinture, ce mémoire de maîtrise constitue une analyse de danse classique.

En partant du livret du ballet romantique *La Sylphide* (1832), j'ai essayé de décrire comment le même texte peut être représenté par divers éléments appartenant à différents médias; dans le cas du ballet par exemple, la musique et la danse. Dans les chapitres suivants je soutiens que des éléments comme les costumes, la chorégraphie, etc. ne sont pas seulement conçus pour faire plaisir aux yeux, mais qu'ils ont une valeur sémantique. Ils sont esquissés d'une manière qui souligne l'action et ne sont pas du tout arbitraires. Cependant, avant de commencer l'analyse, il faut établir une base de connaissances sur la pièce et le temps de sa parution. Ce qui sera ensuite présenté dans l'introduction de ce travail.

La Sylphide est un ballet en deux actes créé et représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris en 1832. Le livret est originaire de la plume d'Adolphe Nourrit (1802-1839), qui était inspiré d'un conte de Charles Nodier (1780-1844), à savoir *Trilby, ou le Lutin d'Argail* (1822). Ce dernier était, quand à lui, inspiré des contes de Sir Walter Scott (1771-1832) qui était responsable de la popularité des sujets célestes se déroulant dans des paysages écossais.

C'est là, en Écosse, où se déroule l'action de *La Sylphide*. Un jeune homme, James, est représenté endormi dans un fauteuil, devant une cheminée, à la veille de ses noces avec la jeune Effie. Son sommeil est troublé par des images d'une créature aérienne fantastique, une Sylphide, qui charme son esprit. Quand il se réveille, il trouve la Sylphide devant lui, s'échappant par la cheminée. Après que son esprit soit partagé entre les deux femmes, James abandonne sa fiancée Effie pour essayer d'attraper la Sylphide dans la forêt. Il envisage alors de la capturer avec une écharpe ensorcelée par la sorcière Madge. Au moment où James serre la Sylphide dans ses bras avec l'écharpe, elle perd ses ailes et meurt. James tombe ensuite évanoui après

avoir vu la Sylphide mourir et s'aperçoit à son réveil qu'Effie s'est mariée à quelqu'un d'autre.

C'est une histoire typique pour le Romantisme. L'époque précédente, les Lumières, était marquée par de nombreuses turbulences sociales, économiques et politiques. En outre, c'était le temps de la Révolution Française. Le Romantisme, en réaction aux Lumières, était marqué par un regard rivé sur les états d'âme et les affaires de cœur. C'était le tout contraire d'un temps focalisé sur la raison.

En 1832, le grand public connaissait ce désir pour des textes fantastiques, pour échapper à la vraie vie pendant une heure ou deux, pour danser dans la forêt avec un être céleste, comme dans *La Sylphide*. Marie Taglioni (1804-1884) incarnait cet être, dansant une chorégraphie de son père Fillipo Taglioni (1777-1871) et est devenue une des figures de proue de l'Art romantique. Le ballet et la danseuse ont connu un immense succès. Un jeune danseur et chorégraphe danois, Auguste Bournonville (1805-1879), était si conquis par le spectacle qu'il a monté sa propre version, représentée pour la première fois en 1836. C'est cette version qui survit jusqu'à nos jours, à côté d'une reconstitution de l'originale perdue, par Pierre Lacotte (1932~).

Le spectacle, en général, a charmé le public et beaucoup de nouveautés s'y alliaient: l'éclairage de la scène au gaz, les tutus blancs de mousseline exposant les jambes et les bras des danseuses, les pointes, etc. L'ensemble imposant *La Sylphide*, premier ballet romantique, comme modèle pour les nombreux ballets blancs qui suivirent.

Dans le premier chapitre de ce travail qui porte sur *La Sylphide*, je donne un aperçu des créatures surnaturelles, particulièrement de celles qui habitent les quatre éléments, dont les Sylphides font partie. Elles puisent leurs origines dans la croyance populaire, mais les philosophes des quinzième et seizième siècles, intéressés par la nature, ont appréhendé leur matière et fait de ces créatures des allégories pour exemplifier la relation entre Dieu et l'Homme. La source principale pour obtenir des informations sur les Sylphides, Ondines, Salamandres, et Gnomes, c'est Paracelsus (1493-1541) avec son *Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und übrigen Geistern* (1590).

Ensuite, j'ai examiné les œuvres (de la littérature française notamment) qui ont comme thème fédérateur les Sylphides. Commenant, en 1730, avec *Le Sylphe. Songe de Mme de R... écrit par elle-même à Mme de S...* par Claude Prosper Jolyot

de Crébillon (1707-1777), effleurant les pièces écrites pour le théâtre au dix-huitième et dix-neuvième siècles, on peut traquer le succès des Sylphides jusqu'à nos jours, avec des ballets comme *La Sylphide* et *Les Sylphides* représentés régulièrement dans les opéras du monde entier.

Après un bref aperçu sur l'étymologie de la désignation de la *Sylphide*, les émotions et les idées représentées par ces créatures décrites en littérature, on trouve que, dans la plupart des textes, les Sylphides désignent une problématique entre corps et âme, souvent liée à la croyance ou aux mœurs. Cette hypothèse est soutenue par le fait que le corps, particulièrement le corps féminin, était une question d'actualité au temps des Lumières qui, avec le Romantisme, représentent la période la plus importante et influente pour esquisser l'image des Sylphides en littérature. Ayant établi ces informations de base sur les Sylphides, je présenterai ensuite l'analyse de *La Sylphide* au sens propre du mot.

Le second chapitre porte sur les personnages et dévoile pour la première fois que la pièce est basée sur des diverses dichotomies. Ce qui sera ensuite démontré, par une analyse de la représentation visuelle des deux personnages féminins, Effie et la Sylphide, révélant les différences entre les deux antagonistes. À cela s'ajoute une analyse des champs lexicaux ainsi qu'une analyse du déroulement et du niveau de l'action montrant que le personnage principal est, en fait, James. Ce personnage est déchiré entre deux femmes comme il est partagé entre deux mondes, à savoir les attentes de ses proches, de la société et ses rêves et aspirations. Effie et la Sylphide, toutes les deux, représentent cette polarisation.

Dans le ballet, l'histoire de ce conflit est interprétée sans mot. En scène, il est nécessaire d'utiliser différents médias pour transposer l'action. Des accessoires essentiels sont prévus à cet effet: les costumes. Ils montrent très bien les différences entre humains et créatures surnaturelles, dont on ne sait pas si elles existent seulement dans l'imagination de James ou aussi dans la réalité fictionnelle du récit. Les costumes des acteurs disent beaucoup de choses sur le lieu d'action et la couche sociale des personnages. Le costume de la Sylphide, selon un article analytique de Roland Barthes (1915-1980) intitulé *Les maladies du costume de théâtre* (1955), est un chef-d'œuvre sémantique, qui relate l'essentiel pour comprendre l'action. Il ne doit pas y avoir trop de détails dans l'habit qui puisse divertir l'œil du propos initial: les mouvements de danse.

Le troisième chapitre fortifie le sens dichotomique mentionné dans le chapitre précédent sur le plan de l'organisation spatiale. Deux lieux d'action sont présents. Dans un premier temps la ferme, elle représente un lieu profane avec les proches de James et leurs attentes. Dans un second temps la forêt, qui représente un lieu sacré avec toutes les merveilles et créatures célestes. Entre ces deux lieux se trouve un point de transition, où James se trouve avec ses noces imminentes. Mais comme il décide de changer son destin, il perd aussi son rang social et c'est à ce moment là qu'il se trouve en dehors de la société, dans la forêt. On voit donc que l'espace aussi peut être utilisé pour décrire des détails sans utiliser des mots.

En parlant de relation spatiale, n'oublions pas l'éclairage qui sculpte les espaces sur la scène. Dans une scène, notamment, où James danse avec Effie et la Sylphide en même temps. La Sylphide est seulement visible pour lui, tous les autres personnages sur scène ignorent son existence. La cohabitation entre ombre et lumière rend cette invisibilité de la Sylphide ostensible pour l'audience. De plus, les Sylphides sont montrées dans un bleu pâle qui les dépeint comme créatures de l'esprit en opposition aux femmes corporelles et réelles, qui apparaissent dans des couleurs chaleureuses.

Le quatrième chapitre est une césure dans la description des éléments visuels qui racontent l'histoire de *La Sylphide* utilisant des médias autres que les mots. Comme le chapitre suivant est une analyse de la chorégraphie s'alliant à la musique, il sera donc évoqué quelques informations sur la composition musicale de ce ballet. La musique originale était écrite par Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (1785-1852) qui semble avoir peu de partisans parmi les critiques. La plupart s'accordent maintenant à dire que son œuvre n'a, au mieux, rien de spéciale. Ces critiques-là semblent être plutôt intéressés par la musique au sens propre, mais Marian Smith dans son article « *La Sylphide and Les Sylphides* » dans *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914* (2009) a proposé d'étudier cette question sous tous les angles. Pour le ballet, ça veut dire qu'on ne doit pas analyser seulement la musique mais plutôt la manière dont la musique s'allie à la chorégraphie. Les deux étant interdépendantes, le compositeur coopère étroitement avec le chorégraphe, souvent effectuant des changements et modifications en très peu de temps, pendant les répétitions. Smith respecte l'œuvre de Schneitzhoeffter car il a réussi à concorder parfaitement sa musique avec la chorégraphie de Filippo Taglioni (1777-1871).

Écrivant la musique pour la danse, la chorégraphie pose des restrictions au rythme, à la mélodie, etc. Et vice versa, la musique rend (im)possible l'utilisation de certains mouvements de la danse. Pour aider l'audience à interpréter l'action du ballet, Schneitzhoeffter a, entre autre, suivi la convenance d'intégrer des morceaux de musiques célèbres comme, par exemple, *F Majeur Fugue* de Bach pour l'entrée des sorcières dans le deuxième acte. Les fugues sont souvent utilisées pour marquer des scènes d'un personnage malveillant.

Néanmoins, beaucoup de critiques préfèrent la musique de Herman Løvenskjold (1850-1870) qui accompagne la version danoise de *La Sylphide* (1836) d'Auguste Bournonville (1805-1879). L'analyse détaillée de la musique d'une scène du premier acte montre très bien la manière dont la musique peut communiquer des idées et des images de légèreté aérienne, de désespoir, etc.

Le cinquième chapitre, chapitre dernier de ce mémoire, traite du processus de changement de médium d'un texte en général et parle des adaptations. Comme le ballet présente une adaptation d'un livret pour la danse, un médium n'utilisant pas de mots pour décrire l'action, je donnerai de nombreux exemples de scènes dans lesquelles seront comparés les mots avec les pas. Ces exemples servent de base à l'hypothèse que les pas, la chorégraphie, la danse, peuvent être utilisés pour communiquer l'action et qu'ils ont alors une certaine valeur sémantique; ils ne sont pas arbitraires. Cette partie me dirige enfin vers la question: la danse peut-elle être classifiée comme langue? Il s'agit d'une nouvelle question dans les sciences de la danse que j'ai essayé d'aborder en tant que linguiste.

Pour conclure, je propose une interprétation de l'action et un résumé dans la conclusion qui reprend principalement des détails du chapitre dernier.

Curriculum Vitae

Vanessa Walzl (geb. Stefanović) wurde am 15. Mai 1985 in Wien geboren, wo sie seither lebt und studiert. Nachdem sie 2006 die HAK Matura mit Auszeichnung bestand, inskribierte sie Kunstgeschichte, Sprachwissenschaft und das Lehramtsstudium Französisch / Englisch. Jedoch studierte sie aktiv nur Französisch und Englisch und meldete sich von den Studien der Kunstgeschichte und der Sprachwissenschaft nach einer kurzen Orientierungsphase wieder ab.

Das Studium war gekennzeichnet von einer Exursion in den Westen Kanadas, organisiert und durchgeführt von emer. o. Univ.-Prof. Dr. Waldemar Zacharasiewicz, in deren Lauf sich eine Möglichkeit zur Mitarbeit an einem Projekt über das Erscheinungsbilds Europas in der nordamerikanischen Literatur ergab.

Nach einem Jahr Arbeit am Institut für Anglistik und Amerikanistik, wechselte sie in den Lehrberuf und begann Englisch an drei verschiedenen Schulen zu unterrichten, um bereits während des Studiums Erfahrung für ihren künftigen Beruf sammeln zu können. 2012 heiratete sie und Mutter eines Sohnes, um den sie sich, gegenwärtig in Karenz befindend, zu Hause kümmert. Sie wird voraussichtlich im September 2014 wieder in den Lehrberuf zurückkehren.