



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Ballett Coppelia von Léo Delibes

Vergleich zweier Inszenierungen
von Oleg Vinogradov und nach Arthur Saint-Léon

Verfasserin

Katrin Kleindl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Danksagung

Ich bedanke mich bei meinen Eltern, die mir das Studium der Musikwissenschaft ermöglicht haben. Ein herzliches Dankeschön gilt auch meinem Freund Florian, der mich während der Arbeit unterstützt hat. Weiters bedanke ich mich bei meiner Ballettlehrerin Frau Carmen Müller für meine Ballettausbildung, da ich dadurch praktisches und auch theoretisches Wissen über Ballett sammeln konnte. Zudem bedanke ich mich bei Univ. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann für die Betreuung und viele wertvolle Hinweise bei der Umsetzung meiner Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia	5
2.1	Personen und Inhalt	5
2.2	Von der Idee zur Umsetzung	10
2.2.1	Vorlagen und Namensgebungen	11
2.2.2	Erste Proben und Vorbereitungen auf die Premiere	12
2.2.3	Die Tänzerin Giuseppina Bozzacchi	18
2.2.4	Produktionskosten	19
2.2.5	Der Deutsch-Französische Krieg und seine Folgen	20
2.2.6	Pariser Aufführungstradition	21
2.2.7	Weltweite Erfolge	22
2.3	Der Komponist Léo Delibes und der Choreograph Arthur Saint-Léon	23
2.4	Erfolgskonzept Coppélia: Musik, Choreographie und Libretto	27
2.5	Coppélia im Kontext des romantischen Ballettes	32
3	Zwei Inszenierungen von Coppélia im Vergleich	37
3.1	Videoaufnahme vs. Livevorstellung	37
3.2	Coppélia basierend auf der Originalchoreographie von Arthur Saint-Léon	39
3.3	Coppélia in einer Neufassung von Oleg Vinogradov	40
3.4	Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen	43
3.4.1	Inhalt	44
3.4.2	Personen und deren Rollen	46
3.4.3	Musik	51
3.5	Vergleich ausgewählter Musikstücke	53

Inhaltsverzeichnis

3.5.1	Valse lente	54
3.5.2	Csárdás	62
3.5.3	Bewegungen im Valse lente und Csárdás im Vergleich	72
4	Resümee	85
	Literaturverzeichnis	89
	Videoverzeichnis	93
	Abbildungsverzeichnis	95
	Notationsverzeichnis	97
	Tabellenverzeichnis	99
5	Abstract	101
6	Lebenslauf	103

1 Einleitung

Den ersten Kontakt mit dem Ballett *Coppélia* hatte ich im Alter von 19 Jahren. Damals tanzten die Ballettschülerinnen der Ballettschule Obergrafendorf unter der Leitung von Frau Carmen Müller Ausschnitte aus diesem Stück. Unsere Ballett-klasse¹ tanzte die *Mazurka*².

Nach der Einleitung (Kapitel 1) wird im Kapitel 2 meiner Diplomarbeit das romantische Ballett *Coppélia* inhaltlich, geschichtlich und musikalisch vorgestellt.

Zu Beginn werden die im Ballett auftretenden Personen und der Inhalt dargestellt. Da ich bei meinen Recherchen über *Coppélia* viele unterschiedlich ausführliche Inhaltsangaben gelesen habe, die im Großen und Ganzen dasselbe beinhalten, im Detail jedoch voneinander abweichen, habe ich mich für eine Beschreibung von Ivor Guest³ entschieden, da diese der Handlung der Inszenierung nach Saint-Léon, welches ich im Kapitel 3 meiner Arbeit für eine Analyse verwendet habe, sehr ähnlich ist, und Herr Guest auch einiges an Literatur zu *Coppélia* verfasst hatte.

Abschnitt 2.2 umfasst eine Darstellung der für das Ballett verwendeten Vorlagen, der geschichtlichen Hintergründe, der Ballerina Giuseppina Bozzacchi, der ersten Aufführungen und der weltweiten Erfolge von *Coppélia*. In diesem Zusammenhang werden folgende Fragen behandelt:

- Welche Vorlagen wurden für das Libretto herangezogen?

¹An der Ballettschule Obergrafendorf, an der ich Ballettunterricht habe, werden mehrere Ballettklassen von Frau Müller unterrichtet, wobei die Schülerinnen nach Alter und Können in diese Klassen eingestuft werden.

²Die *Mazurka* gehört zu den wichtigsten polnischen Nationaltänzen. (AU, Susan: Mazurka. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance. Band 4, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 343)

³GUEST, Ivor: Two Coppélias. 1. Auflage. London: Friends of Covent Garden: 1970, S. 11-14.

1 Einleitung

- Wie ist der Arbeitsprozess von der Idee bis zur Umsetzung des Ballettes verlaufen?
- Welchen Einfluss hatte der Direktor der Opéra auf das Ballett und dessen Entstehung?
- Wie verlief die Zusammenarbeit zwischen Komponisten, Librettisten und Choreographen?
- Wann und wo wurde *Coppélia* uraufgeführt?
- Wer war Giuseppina Bozzacchi und wieso wurde sie für die Rolle der Swanilda, der Hauptrolle von *Coppélia*, auserwählt?
- Welche Auswirkung hatte der Deutsch-Französische Krieg auf das Ballett?

In den zwei darauffolgenden Abschnitten (Abschnitt 2.3 und Abschnitt 2.4) werden zunächst der Komponist Léo Delibes und der Choreograph Arthur Saint-Léon biographisch vorgestellt. Danach werden die drei Erfolgsfaktoren – Musik, Choreographie und Libretto – behandelt, wobei die Musik im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Auf nachstehende Fragen wird in diesem Zusammenhang genauer eingegangen:

- Welchen Zugang hatte der Komponist Léo Delibes zum Genre Ballett?
- Welchen Stellenwert hatte Arthur Saint-Léon als Choreograph?
- Welche Besonderheiten weist die Ballettmusik von Léo Delibes auf?

Im Abschnitt 2.5 wird *Coppélia* im Kontext der Romantik betrachtet und es werden jene romantischen Merkmale aufgelistet, die in dem Ballett vorkommen.

Im Kapitel 3 wird ein Vergleich von zwei sehr unterschiedlichen Inszenierungen des Ballettes durchgeführt. Die eine Aufführung (siehe Fußnote⁴) basiert auf der

⁴Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur. bearbeitet für die Bühne von LACOTTE, Pierre und BESSY, Claude. DVD: TDK Marketing Europe GmbH: 2007 (aufgenommen im April 2001 in der Opéra national de Paris).

Originalchoreographie von Arthur Saint-Léon, die andere (siehe Fußnote⁵) beruht auf einer Choreographie von Oleg Vinogradov. Bevor auf diese beiden Inszenierungen genauer eingegangen wird, werden zu Beginn des Abschnittes Überlegungen über Vor- und Nachteile einer Videoaufnahme im Vergleich zu einer Livevorstellung bei der Durchführung einer choreographischen Analyse angeführt.

Danach werden die beiden Inszenierungen vorgestellt. Dabei werden folgende Fragen erörtert:

- Wann und wo ist die Aufnahme entstanden?
- Wer war der Choreograph und welche Tänzer haben bei der Aufführung mitgewirkt?
- Welche Handlung hat das Ballett in der Neuinszenierung?

Im Abschnitt 3.4 werden konkrete Vergleiche der beiden Aufführungen durchgeführt. Zunächst wird die Handlung der Stücke miteinander verglichen, danach werden die einzelnen Charaktere gegenübergestellt und dann wird die Reihenfolge der Musikstücke verglichen. Die nachstehenden Fragen werden dabei behandelt.

- Welche inhaltlichen Unterschiede gibt es zwischen den beiden Inszenierungen?
- Welche Bedeutung haben die einzelnen Figuren in dem Ballett?
- Wieso wird die Abfolge der Musikstücke in der Choreographie von Oleg Vinogradov in eine neue Reihenfolge gebracht und welche Auswirkung hat dies auf das Ballett?

Als nächstes werden die zwei Musikstücke *Valse lente* und *Csárdás*⁶ genauer untersucht. In der Neuinszenierung wird der *Valse lente* von der Puppe Coppélia mit den Freunden von Franz getanzt, wobei die automatischen Bewegungen der Puppe beeindruckend sind. In der Choreographie nach Saint-Léon wird dieser Walzer

⁵Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg. DVD: NVC Arts: 1993 (aufgenommen im April 1993 im Maryinsky Theater, St. Petersburg).

⁶Der *Csárdás* ist ein ungarischer Nationaltanz. (PAGELS, Jürgen: Charaktertanz. Grundlagen und Methodik. 1. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen: 1985, S. 149)

1 Einleitung

von Swanilda getanzt. Ich habe mich für die Analyse der *Valse lente* entschieden, da ich es einerseits interessant finde, dass zur selben Musik sehr unterschiedliche Charaktere tanzen, andererseits ist die tanzende Puppe auch sehr reizvoll. Da die Charaktertänze⁷ signifikant für das Ballett sind, habe ich beschlossen als einen zweiten Tanz den *Csárdás* zu betrachten. Während dieser in der Choreographie nach Saint-Léon vom Volk getanzt wird, tanzen diesen Tanz in der Choreographie von Vinogradov vier Solisten. Bei beiden Stücken wird zunächst die Musik analysiert und danach die Choreographie der beiden Inszenierungen betrachtet. Zuletzt werden diese einander gegenüber gestellt, um zu zeigen wie unterschiedlich eine Choreographie zu ein und derselben Musik sein kann bzw. welche Gemeinsamkeiten dennoch auftreten. Bevor jedoch mit der Analyse begonnen wird, werden zunächst die Kriterien, auf die bei der Betrachtung besonderer Wert gelegt wird, dargestellt.

Zuletzt wird ein kurzer Ausschnitt der beiden Tänze detaillierter betrachtet, wobei die Unterschiede der Bewegungen deutlicher hervorgehoben werden.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt beim Vergleich der beiden unterschiedlichen Inszenierungen, wobei besonders auf die nachstehenden Fragestellungen eingegangen wird:

- Welche Auswirkungen haben die Änderungen von Vinogradov auf das Ballett *Coppélia*? Worin liegen die Unterschiede zwischen den beiden Inszenierungen?
- Warum ist *Coppélia* heutzutage noch immer erfolgreich? Worin liegt die Faszination des Ballettes?

⁷Mit Charaktertanz wird der nicht akademisch definierte Bühnentanz bezeichnet, welcher entweder von traditionalistischer, nationaler oder folkloristischer Herkunft abstammt. (KOEGLER, Horst und KIESER, Klaus: Kleines Wörterbuch des Tanzes. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam: 2006, S. 34)

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia

Am 25. Mai 1870 wurde *Coppélia* an der Opéra in Paris vom *Le ballet de l'Opéra*, dem Ballett des Opernhauses, uraufgeführt. Die Musik stammt von Léo Delibes, die Choreographie von Arthur Saint-Léon, und das Libretto ist durch die Zusammenarbeit von Charles Nutter [Anm.: einem der bekanntesten Archivare der Pariser Opéra¹] und Arthur Saint-Léon entstanden.² Die Dauer der Aufführung beträgt etwa eine Stunde und 30 Minuten.³

2.1 Personen und Inhalt

Schauplatz der Handlung ist ein Dorf in Galizien, einer österreichisch-ungarischen Provinz. Obwohl das Ballett den Namen *Coppélia* trägt, ist die tatsächliche Heldin der Geschichte Swanilda, ein mutiges Dorfmädchen.⁴ Zusätzliche Personen des Stückes sind Franz, Swanildas Verlobter, und Coppélius, ein Puppenmacher, der auch die Puppe⁵ Coppélia erbaut hat. Weiters treten der Bürgermeister, der Gutsherr, Nettchen (Mutter von Franz), Bauern, Bäuerinnen, Freundinnen Swanildas,

¹OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild: Vom Zauberischen Dämon. Zu „Coppélia“ von Arthur Saint-Léon nach E.T.A. Hoffmann. In OBERZAUCHER, Alfred (Hrsg.): *Coppélia*. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006, S. 4.

²KIESER, Klaus und SCHNEIDER, Katja: *Reclams Ballettführer*. 1. Auflage. Stuttgart: Reclam-Verlag: 2002, S. 117.

³OBERZAUCHER, Alfred: *Coppélia*. In DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band 5, 1. Auflage. München, Zürich: Piper: 1994, S. 504.

⁴CONYERS, Claude: *Coppélia*. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): *International Encyclopedia of Dance*. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 198.

⁵Bei dieser *Puppe* handelt es sich um einen *Automaten*, welcher ein mechanisches Spielzeug ist. Mit Hilfe eines Aufziehschlüssels wird eine eingebaute Feder gespannt, wodurch die Puppen in Bewegung versetzt werden.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

weitere Puppen, Wachen und Geistliche auf. Am Glockenfest sind noch folgende Personen beteiligt: der Glöckner, die Morgenröte (eine Tänzerin), die Zwietracht (eine Tänzerin), das Gebet (eine Tänzerin), die Arbeit (eine Tänzerin), der Friede (eine Tänzerin), die Ehe (eine Tänzerin), die Liebe (eine Tänzerin), die Torheiten (zwei Tänzerinnen), die Morgenstunden (drei Tänzerinnen), die Blumen (17 Tänzerinnen), die Tagesstunden (drei Tänzerinnen), die Mäherinnen (zwei Tänzerinnen), die Kriegerinnen (18 Tänzerinnen), die Abendstunden (drei Tänzerinnen) und die Nachtstunden (drei Tänzerinnen).⁶

An dieser Aufzählung der vorkommenden Personen ist erkennbar, dass eine große Anzahl an Tänzer im Ballett *Coppélia* mitwirken.

Die folgende Inhaltsangabe ist dem Buch „Two Coppélias“ von Ivor Guest entnommen.⁷

I. Akt: Das Geschehen findet in diesem Akt auf einem öffentlichen Platz in einem kleinen Dorf in Galizien statt. Auf der linken Bühnenhälfte befindet sich das in hellen Farben gestrichene Haus von Swanilda. Im Kontrast dazu steht auf der rechten Bühnenhälfte das Gebäude des Coppélius', dessen Tür verschlossen ist und dessen Fenster vergittert sind. Im oberen Stockwerk sitzt Coppélia, von der alle glauben es sei Coppélius' Tochter, und liest ein Buch. Swanilda versucht vergeblich ihre Aufmerksamkeit zu erlangen. Schließlich möchte sie an die Haustür klopfen, doch in diesem Augenblick vernimmt sie Lärm aus dem Haus und Coppélius blickt von einem Fenster hervor. Im selben Moment sieht Swanilda, dass sich Franz nähert. Da sie eine heimliche Verehrung von Coppélia vermutet, versteckt sie sich und beobachtet ihren Verlobten. Am Dorfplatz angelangt, verbeugt er sich vor Coppélia und diese scheint sich ganz steif ebenfalls zu verneigen. Coppélius schaut abermals aus einem Fenster hervor.

Swanilda jagt auf dem Dorfplatz einem Schmetterling nach. Franz, der ihr zunächst zusieht, fängt ihn schließlich, zertrampelt ihn und heftet ihn an seinen Kragen. Daraufhin wirft Swanilda Franz vor, den Schmetterling getötet zu haben. Weiters beschuldigt sie ihn, sie betrogen zu haben und weigert sich seine Entschuldigungen anzuhören. In diesem Moment erscheint der Bürgermeister, gefolgt

⁶KIESER und SCHNEIDER, S. 118.

⁷GUEST: *Two Coppélias*, S. 11-14.

von vielen Dorfbewohnern. Dieser kündigt ein Fest an, welches am nächsten Tag stattfinden wird, da der Gutsherr dem Dorf eine Glocke geschenkt habe. Unerwartet erklingt Lärm aus dem Haus des Coppélius' und ein rotes Licht erstrahlt hinter einem Fenster. Die Bewohner schrecken zusammen, werden aber bald von Nettchen, der Mutter von Franz, beruhigt. Der verrückte, alte Coppélius arbeitet schon wieder an der Schmiede. Der Bürgermeister erzählt Swanilda, dass der Gutsherr Hochzeitspaaren, die am darauffolgenden Tag heiraten werden, ein Geschenk überreichen wird und lädt sie ein Franz zu heiraten. Swanilda beschließt vor der Bevölkerung eine Ähre zu fragen, ob ihr Verlobter ihr treu sei. Franz gibt an nichts von dieser zu vernehmen, aber einer seiner Freunde meint die Nachricht der Ähre zu hören. Wütend zerbricht Swanilda die Ähre und erklärt Franz, dass es nun zwischen ihnen aus sei. Dieser geht traurig davon. Swanilda tanzt mit ihren Freundinnen einen *Thème slave varié*⁸, danach wird von der Bevölkerung ein *Csárdás* aufgeführt.

Es wird Nacht und das Volk entfernt sich vom Platz. Coppélius tritt aus seinem Haus heraus und sperrt die Eingangstür ab. Auf einmal ist er von einer Gruppe junger Männer umzingelt. Mit Mühe und Not wird er diese wieder los, verliert jedoch dabei seinen Schlüssel. Swanilda kehrt auf den Platz zurück, um ihren Freundinnen Gute Nacht zu sagen. Eines dieser Mädchen findet den Schlüssel von Coppélius' Haustür. Nun ist Swanilda in Versuchung ihrer Rivalin einen Besuch abzustatten, doch noch zögert sie. Als sie plötzlich Franz im Schatten der Bäume stehen sieht, wird ihre Eifersucht wieder geweckt, und sie betritt mit ihren Freundinnen das mysteriöse Haus des Coppélius'. Franz nähert sich dem Gebäude mit einer Leiter und lehnt diese an die Hauswand an. Er ist soeben im Begriff die Leiter hoch zu klettern, da hört er Coppélius zurückkehren, welcher verzweifelt nach seinem verlorenen Schlüssel sucht. Schnell packt Franz die Leiter und läuft davon.

II. Akt, 1. Bild: Die Werkstatt des Coppélius' wird nun dargestellt. Im Raum befinden sich mehrere Puppen: ein weißbartiger Perser liest an einem Tisch ein Buch, ein maurischer Musiker sitzt auf einem Kissen, und ein Chinese hält eine Pauke in den Händen. Ängstlich betritt Swanilda mit ihren Freundinnen über einen Stiegenaufgang im Hintergrund der Bühne diesen Raum. Swanilda fasst al-

⁸Delibes hat zu einer slavischen Melodie Variationen geschrieben.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia

len Mut zusammen und öffnet den Vorhang hinter dem Coppélia sitzt. Schnell findet sie heraus, dass Coppélia nur eine Puppe ist. Die Mädchen haben nun keine Furcht mehr vor den Puppen, betätigen deren Automatik und tanzen dazu. Plötzlich erscheint Coppélius in seiner Werkstatt. Schnell flüchten die Mädchen, nur Swanilda versteckt sich hinter dem Vorhang, hinter dem sich auch Coppélia befindet. Nun klettert Franz durch das halboffene Fenster in den Raum. Coppélius erlaubt ihm einzutreten, doch versperrt ihm den Weg zu Coppélia. Darauf hin versucht Franz durch das Fenster zu flüchten, doch Coppélius hindert ihn daran und fordert von ihm eine Erklärung. Franz gesteht seine Liebe zu Coppélia, worauf ihn Coppélius auf ein Glas Wein einlädt. Während Franz seinen Becher austrinkt, schüttet Coppélius den Inhalt von seinem eigenen weg. Schon bald kann Franz kaum mehr auf den Beinen stehen, er fällt auf eine Bank und schläft dort ein. Nun holt Coppélius ein Buch über Magie hervor und bringt Coppélia in die Mitte des Raumes. Mit Hilfe von magischen Sprüchen versucht er die Kraft des Lebens aus Franz heraus zu holen und in die Puppe zu übertragen, um diese zum Leben zu erwecken. Zunächst beginnt sich Coppélia mechanisch zu bewegen und mit immer mehr Magie werden ihre Bewegungen menschlicher und zuletzt scheint sie sich tatsächlich in ein menschliches Wesen verwandelt zu haben. Coppélius ist überglücklich über seine neu erschaffene Kreatur. Doch bald muss er feststellen, dass sie gefährlich und lebensbedrohlich ist. Er versucht Coppélia unter Kontrolle zu bekommen, indem er ihr zunächst eine Mantille⁹ gibt. Darauf tanzt sie einen Bolero¹⁰. Weiters erhält sie von Coppélius eine schottische Schärpe. Mit dieser tanzt sie eine Gigue¹¹. Aus lauter Verzweiflung bringt Coppélius seine zu lebendig gewordene Erschaffung wieder zurück auf den Sockel und schiebt sie zu ihrem ursprünglichen Platz zurück. In diesem Moment erwacht Franz und Coppélius befiehlt ihm den Raum zu verlassen. Plötzlich beginnen sich die Puppen in der Werkstatt zu bewegen, da Swanilda diese eingeschaltet hatte. Zuvor hatte sie den Platz von Coppélia eingenommen und somit Coppélius zum Narren gehalten. Nun

⁹Eine Mantille ist ein Schleiertuch.

¹⁰In der Beschreibung von Ivor Guest steht, dass Swanilda, verkleidet als Coppélia, eine *Manola* tanzt. Da bei all den anderen Quellen, die ich gelesen habe, von einem Bolero die Rede ist, habe ich beschlossen an dieser Stelle geringfügig von Ivor Guests Darstellung abzuweichen. Bei einem Bolero handelt es sich um einen spanischen Tanz.

¹¹Die Gigue ist in Frankreich um 1700 aufgekommen. Es handelt sich dabei um einen Hüpfanz. (KOEGLER und KIESER, S. 62)

flieht sie mit Franz. Coppélius hat in diesem Moment erkannt, dass er betrogen wurde und fällt bewusstlos zusammen.

II. Akt, 2. Bild: In dieser Szene wird der Grund des Gutsherren dargestellt. Die Glocke steht im Hintergrund der Bühne, davor befindet sich ein Thespiskarren¹² mit Schauspielern, die am Glockenfest teilnehmen. Nachdem der Priester die Glocke geweiht hat, werden die Hochzeitspaare, unter jenen sich auch Swanilda und Franz befinden, dem Gutsherren vorgestellt. In diesem Augenblick erscheint der wütende Coppélius und beschwert sich über Swanilda. Er fordert einen Ersatz für den ihm entstandenen Schaden. Swanilda bietet ihm das Hochzeitsgeschenk an, welches sie vom Gutsherren erhalten hat. Der Gutsherr hingegen hält sie von ihrem Vorhaben ab und schenkt Coppélius einen Geldbeutel. Danach wird das Fest feierlich eröffnet und das Theaterspiel beginnt. Das *Divertissement*¹³ hat folgenden Aufbau:

1. Valse des heures: Die Morgenstunden.
2. L'Aurore: Die Morgenröte erscheint, umgeben von Blumen, und die Morgenstunden tanzen um sie herum.
3. La Prière: Der Betende lobt den neuen Tag.
4. Le Travail (La Fileuse): Durch eine Aufforderung des Glöckners verlassen die Morgenröte und die Morgenstunden die Bühne und geben den Tagesstunden Platz. Nun ist es Zeit für die tägliche Arbeit. Eine Spinnerin und Mäherinnen vollbringen ihre Tätigkeiten.
5. L'Hymen (Noce Villageoise): Die Ehe erscheint mit einer Fackel und führt eine Prozession an. Sie wird von der Liebe begleitet.
6. La Discorde et la Guerre: Als Nächstes erscheinen die Zwietracht und die Kriegerinnen.

¹²Ein Thespiskarren ist eine Wanderbühne.

¹³Das Wort *divertirsi* kommt aus dem Italienischen und bedeutet *sich unterhalten*. Als *Divertissement* wurden ursprünglich die Tanz- und Gesangseinlagen in Bühnenwerken bezeichnet. „Sie erscheinen gewöhnlich zwischen den Akten oder am Schluss eines Stücks, auch als eingeschobene Episoden, die mit der Haupthandlung in losem Zusammenhang stehen.“ (KOEGLER und KIESER, S. 48)

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

7. La Paix: Der Friede betritt mit einem Olivenzweig die Bühne und Ruhe kehrt ein.
8. Galop Final: Die Abend- und Nachtstunden erscheinen mit den Torheiten und führen einen Umzug voll Freude an. Der letzte Tanz wird schließlich von der gesamten Kompanie getanzt.¹⁴

Dieses *Divertissement* hat einen tiefer gehenden Sinn. Es wird den jungen Hochzeitspaaren das künftige gemeinsame Leben dargestellt, wobei dieses durch das Läuten der Glocke begleitet wird.¹⁵

In späteren Fassungen des Ballettes ging die Bedeutung des *Divertissement* oft verloren, da die Musik von Friede, Krieg und Festtanz aus dem Kontext genommen wurde und für ein *Pas de deux*¹⁶ von Swanilda und Franz verwendet wurde.¹⁷

Den zeitlichen Rahmen für das Ballett bilden die zwei Akte und Bilder. Der I. Akt findet am Abend statt, das 1. Bild des II. Aktes spielt in der Nacht und das 2. Bild davon in den frühen Morgenstunden. Weiters ist der I. Akt tänzerisch-erzählerisch geprägt und das 1. Bild des II. Aktes rein erzählerisch. Das 2. Bild des II. Aktes ist hingegen rein tänzerisch.¹⁸

2.2 Von der Idee zur Umsetzung

Nach dem großen Erfolg von *La Source* (1866) hatte Émile Perrin, der Direktor der Opéra, an Nuitter, Saint-Léon und Delibes den Auftrag erteilt ein weiteres Ballett gemeinsam zu kreieren.¹⁹ Diese drei Männer waren nach Guest²⁰ sehr gut miteinander befreundet und ihre Zusammenarbeit funktionierte hervorragend.

¹⁴GUEST: *Two Coppélias*, S. 11-14.

¹⁵OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 507.

¹⁶Als *Pas de deux* wird ein Tanz von einer Tänzerin mit einem Tanzpartner bezeichnet. (KOEGLER und KIESER, S. 89f)

¹⁷OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 507.

¹⁸Ebda., S. 506.

¹⁹Ebda., S. 198.

²⁰GUEST, Ivor: *The ballet of the second empire 1858-1870*. 1. Auflage. London: Adam and Charles Black: 1953, S. 107.

2.2.1 Vorlagen und Namensgebungen

Nutter hatte die Erzählung *Der Sandmann*²¹ von E.T.A. Hoffmann als Basis für sein Libretto verwendet. Diese wurde 1816 in dem zweibändigen Zyklus *Nachtstücke* veröffentlicht, welcher acht Erzählungen und Novellen umfasst.²² Es gibt nicht allzu viele Ähnlichkeiten zwischen dem Ballett und der Erzählung. Gemeinsamkeiten stellen der Name Coppélius und dessen Beruf sowie einige Motive dar.²³ Ein zentrales Motiv in *Der Sandmann* ist das Auge. Es durchzieht das gesamte Werk: Angefangen vom drohenden Augenraub bis hin zu den Ferngläsern.²⁴ Weiters leiten sich die Namen Coppélius und Coppélia vom italienischen Wortstamm *coppo* oder *coppa* ab. Diese Begriffe heißen zu deutsch *Schale*, *Becher* und beziehen sich nach Horst²⁵ auf die Augenhöhle. Der Untertitel *La Fille aux yeux d'émail* von *Coppélia* deutet auf die Besonderheit der Augen der Puppe hin.²⁶ Ein weiteres Motiv ist jenes des Automaten und der Versuch ihm menschliches Leben zu geben. In *Der Sandmann* handelt es sich um den Automaten namens Olympia, von dem Nathanael fasziniert ist und sich magisch angezogen fühlt. In seiner Fantasie wird Olympia zu einem menschlichen Wesen.²⁷ In *Coppélia* ist es ebenfalls ein weiblicher Automat, der eine besondere Anziehungskraft auf das männliche Geschlecht ausübt. Weiters ist auch der Versuch den Automaten zum Leben zu erwecken in *Coppélia* zu finden.

Als zusätzliche Vorlagen für *Coppélia* dienten auch verschiedene musiktheatralische Werke. Dazu zählt unter anderem *La Poupée de Nuremberg*, eine Opéra-comique von Adolphe Adam, die 1852 uraufgeführt wurde.²⁸ Die in der Oper vorkommenden Figuren Cornélius, Bertha und Miller entsprechen Coppélius, Swanil-

²¹*Der Sandmann* ist nicht das einzige Stück von E.T.A. Hoffmann, welches als Grundlage für ein Ballett diente. Auch die Erzählung *Nussknacker und Mäusekönig* wurde im Ballett *Der Nussknacker* stofflich verarbeitet.

²²HORST, Grobe: *Der Sandmann. Königs Erläuterungen und Materialien*. 7. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag; 2008, S. 24.

²³OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 504.

²⁴RAINER, Gerald, KERN, Norbert und RAINER, Eva: *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. 7. Auflage. Linz: Veritas; 1999, S. 167.

²⁵HORST, S. 85.

²⁶OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 4.

²⁷HORST, S. 91ff.

²⁸OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 4.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

da und Franz aus *Coppélia*.²⁹ In dieser Oper konstruiert der Mechaniker Cornélius eine weibliche Puppe, die er zum Leben erwecken will. Bertha, Millers Geliebte, verkleidet sich als diese Puppe und bringt Chaos in seine Werkstatt.³⁰ In der Opéra-bouffe *La Princesse de Trébizonde* von Offenbach aus dem Jahr 1869 kommt ebenfalls eine Person, die sich als Puppe ausgibt, vor.³¹

Während der Entstehung wurde der Name des Ballettes des Öfteren geändert. Ursprünglich sollte der Titel *La Poupée de Nurnberg* heißen, da für den Ort der Handlung vorerst die Spielzeugstadt Nürnberg geplant war. Dann wurde jedoch der Ort des Geschehens an eine galizische Grenzstadt verlegt und somit der Name zunächst auf *La Fille aux yeux d'émail* und letztendlich auf *Coppélia* abgeändert.³² Galizien gehörte damals zum österreichischen Kronland und lag an der Grenze zur ungarischen Reichshälfte. Durch diese Ortsänderung war es dem Choreographen möglich auch Nationaltänze aus dieser Region einzubauen, da diese Gegend typisch für *Mazurka* und *Csárdás* war. Der Walzer, der in jeder Szene von *Coppélia* vorkommt, stellt die Verbundenheit des Dorfes mit Wien dar.³³ Auch der Name für die Hauptprotagonistin war einem Wandel unterworfen. Zunächst hätte er Olympia, dann Antonie und Nani seien sollen bis schließlich die Wahl auf Swanilda fiel.³⁴

2.2.2 Erste Proben und Vorbereitungen auf die Premiere

Die Entstehungszeit von *Coppélia* erstreckt sich über fast drei Jahre. Dies ist unter anderem dadurch begründet, dass der Choreograph Saint-Léon zu jener Zeit auch immer wieder in St. Petersburg tätig war.

Im Sommer 1868 schrieb Nutter das Libretto, und Saint-Léon hatte die deutsche Ballerina Adele Grantzow für die Rolle der Swanilda ausgesucht. Im selben Jahr begannen die Proben an der Opéra.³⁵ Dieser Prozess wurde als Report an Perrin von Eugène Coralli schriftlich festgehalten:

²⁹OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 504.

³⁰DÖHRING, Sieghart: *La Poupée de Nuremberg*. In DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band 1, 1. Auflage. München, Zürich: Piper: 1986, S. 11.

³¹OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 504.

³²Ebda., S. 504f.

³³GUEST: *Two Coppélias*, S. 20.

³⁴OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 504.

³⁵OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 9.

- „July 9th. M. Saint-Léon continues to rehearse.
- „July 21st. Mlle. Grantzow is to place herself at the management's disposal today, and to start rehearsing the new ballet tomorrow.
- „July 30th. M. Saint-Léon, having no more music, has been obliged to suspend his rehearsals of the new ballet until M. Delibes gives him some more.
- „August 11th. This morning, M. Saint-Léon continues his rehearsals, still the first scene.
- „August 13th. This morning, M. Saint-Léon is rehearsing the second scene of his new ballet for the second time.
- „September 8th. M. (Lucien) Petipa has had to interrupt the rehearsals of *Le Corsaire* and give room to M. Saint-Léon to finish the second scene of his ballet.“³⁶

Im September 1868 reiste Saint-Léon nach St. Petersburg, um seine Arbeit dort fortzusetzen. Im Frühjahr 1869 erkrankte jedoch Grantzow³⁷ und es schien sehr unwahrscheinlich, dass sie im Sommer in Paris wieder tanzen könnte. Daher beschloss Perrin die Hauptrolle für das Ballett neu zu besetzen.³⁸ Nach längerem Suchen wurde Giuseppina Bozzacchi, [Anm.: „a little brown-haired girl with laughing black eyes“³⁹], für die Rolle der Swanilda auserwählt.⁴⁰

Im Mai 1869 begannen die choreographischen Proben für die neu erwählte erst 15-jährige Ballerina.⁴¹ In diesem Sommer gingen die Proben schneller voran. Folgende Notizen wurden abermals von Eugène Coralli verfasst:

- „May 3rd. Today at one o'clock, M. Saint-Léon begins rehearsing with Mlle. Bozzacchi.
- „May 16th. Saint-Léon still in the Foyer with Bozzacchi.
- „May 24th. This morning, everyone was rehearsed in Saint-Léon's ballet, the two scenes being finished.

³⁶GUEST: *Two Coppélias*, S. 20.

³⁷OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 9f.

³⁸GUEST: *Two Coppélias*, S. 20.

³⁹GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 109.

⁴⁰OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 10.

⁴¹CONYERS, S. 198.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

„June 24th. M. Saint-Léon rehearsed the second act of his ballet yesterday.

„July 15th. This morning, M. Saint-Léon is rehearsing the third scene of his ballet in the Foyer.

„August 19th. M. Saint-Léon is to rehearse the whole of his ballet today and all the week.“⁴²

Diese Proben wurden durch einen Aufenthalt von Saint-Léon in St. Petersburg abermals unterbrochen. Ende Jänner des Jahres 1870 kehrte der Choreograph wieder nach Paris zurück und studierte das Ballett bis zum Ende ein.

Die erste Kostümprobe fand am 21. Mai statt, die zweite an dem darauf folgenden Tag. An diesem wurde *Der Freischütz* und *Coppélia* hintereinander geprobt und die Zeit wurde gestoppt. Es wurde eine Gesamtspieldauer der Stücke von etwa vier Stunden und 15 Minuten erhofft, doch die tatsächliche Länge betrug fast fünf Stunden. Einige Journalisten und Gäste wohnten dieser Probe bei.⁴³

Am Mittwoch den 25. Mai 1870 wurde *Coppélia* nach der Oper *Der Freischütz* uraufgeführt. Das Premierenplakat wird in Abbildung 2 auf Seite 16 dargestellt. Viele Berühmtheiten befanden sich unter den Zusehern. Dazu zählen Kaiser Napoleon III., diverse Botschafter, Hochschullehrer, Politiker, Schriftsteller, Komponisten, Mitglieder des Jockey Clubs, bekannte Pariser Persönlichkeiten und Kritiker.⁴⁴

Die Rollen waren bei der Uraufführung wie in Tabelle 1 auf Seite 17 dargestellt besetzt.⁴⁵

Die Rolle des Franz' wurde *en travestie*⁴⁶ von der Tänzerin Eugénie Fiocre verkörpert.⁴⁷ Diese Tradition wurde fast hundert Jahre lang beibehalten. Erwähnenswerte Interpretinnen des Franz' waren des Weiteren Marie Sanlaville, Pepa

⁴²GUEST: *Two Coppélias*, S. 22.

⁴³GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 115f.

⁴⁴GUEST: *Two Coppélias*, S. 25.

⁴⁵Ebda., S. 11.

⁴⁶Mit *en travestie* werden jene Rollen bezeichnet, dessen Geschlechter vertauscht sind. (FISKE, Roger: *Ballet Music*. 1. Auflage. London, Toronto, Wellington, Sydney: George G. Harrap and Company Ltd: 1958, S. 23) Dies bedeutet, dass eine männliche Rolle von einer Frau getanzt wird und umgekehrt. Eine weitere bekannte Transvestitenrolle im klassischen Ballett ist die Mutter von Aschenbrödel aus dem Ballett *Aschenbrödel*.

⁴⁷OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 10.

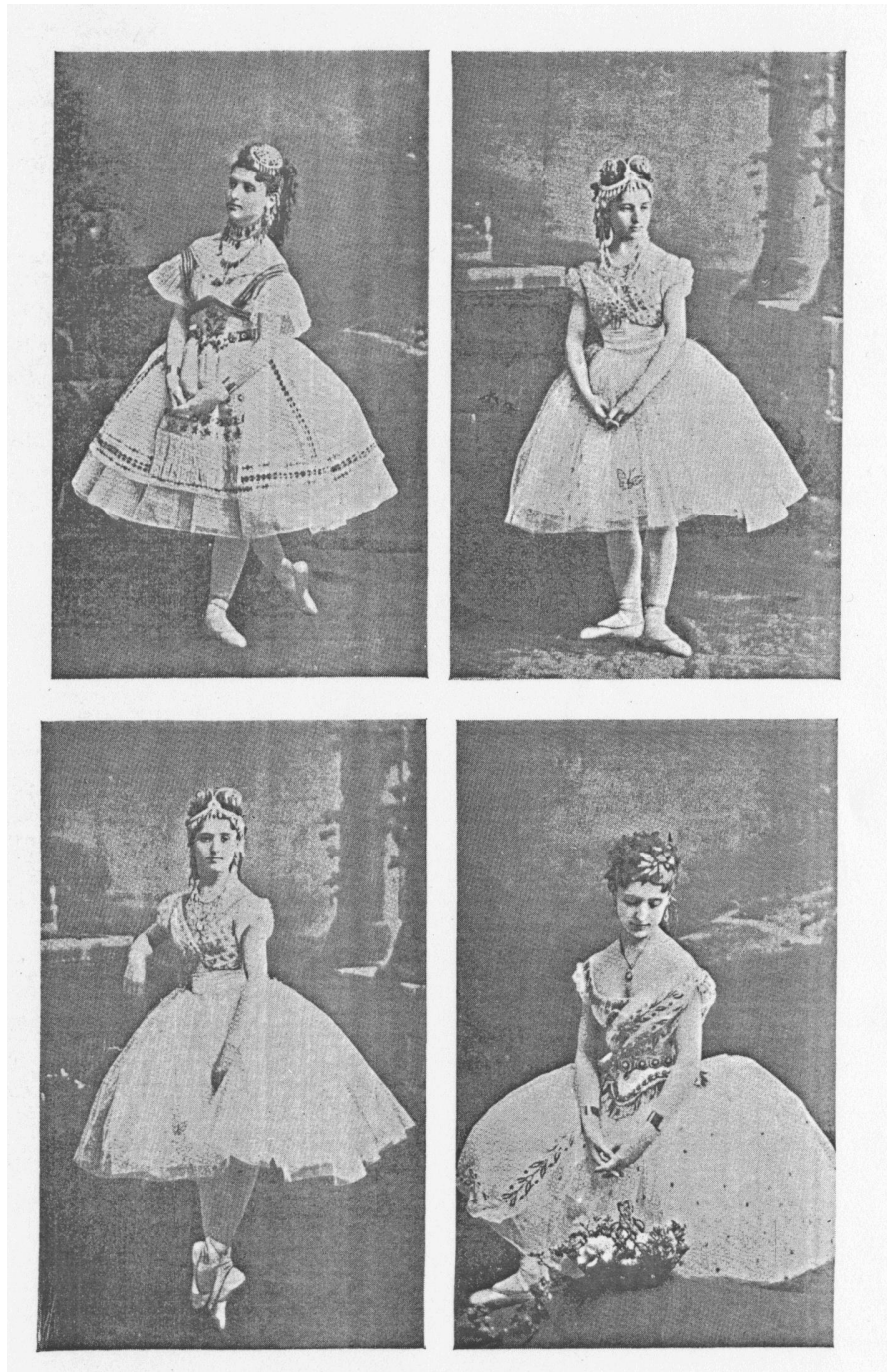


Abbildung 1: Giuseppina Bozzacchi als erste Swanilda. Oben links: I. Akt, oben rechts und unten links: II. Akt 1. Bild, unten rechts: II. Akt 2. Bild [Quelle: GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 119]

TH. IMPERIAL DE L'OPERA

77. Aujourd'hui **MERCREDI 25 Mai 1870**
PREMIERE REPRESENTATION (*reprise*) **LE**

FREYSCHUTZ

Opéra Fantastique en TROIS actes et CINQ tableaux. de **WEBER**.
Traduction de **M. E. PACINI**. Récitatifs d'**HECTOR BERLIOZ**.
Orchestre de **M. St-LÉON**. Décors de **MM. DE-PLÉCHIN, CAMBON, RUBE, CHAPERON et JAVASTRE**.
M^{lle} JULIA HISSON, MAUDUIT.
MM. VILLARET, DAVID, CARON, PONSARD, SAPIN.
MM. FRERET, MÉCHELAERE, DELABAYE, DE SOROS, FLEURY, CARAMAN, MARY.
JOUVET, THUMBLANT, MOURET, CORNET. DANSE :
M^{lle} BEAUGRAND, MERANTE, GOZELIN, M^{lle} MERANTE, REMOND, FRIANT
Débuts de **M^{lle} BOZZACCHI**
PREMIERE REPRESENTATION

COPPELIA

Ballet-Pantomime en DEUX actes et TROIS tableaux.
Ballets, **M^{lle} BOZZACCHI** Frantz. **M^{lle} E. FIOCRE** Coppélius. **M. DAUTY**
M^{lle} BOURGOIN, MM. PETIT, CORNET, REMOND, FRIANT, MERANTE, JULES.
Au 3^e Tableau : **LA CLOCHE** Divertissement.
M. MERANTE, M^{lle} FONTA, VILLIERS, MARQUET, MERANTE
PARENT, STOLKOFF, LAMY, MONTAUBRY, RUST, SALABA, GOZELIN.
RIBET, FATOU, VITCOQ, PALLIER, A. PARENT, INVERNIZZI, VALIN, JAVIGNÉ
Les bureaux ouvriront à 7 h. — On commencera à 7 h. 1/2 précises.
VENREDI 27, LE FREYSCHUTZ et COPPELIA
PREMIERE REPRESENTATION

Abbildung 2: Premieren Plakat [Quelle: GUEST: *Two Coppélias*, S. 24]

Tabelle 1: Besetzung der Rollen bei der Uraufführung [Quelle: GUEST: *Two Coppélias*, S. 11]

Swanilda	Giuseppina Bozzacchi
Franz	Eugénie Fiocre
Coppélius	François Edouard Dauty
Der Bürgermeister	Edmond Cornet
Der Gutsherr	Francis Mérante
Nettchen	Aline Dorsé
Coppélia	Irma Bourgoïn
Der Glöckner	Louis Mérante
Die Morgenröte	Laura Fonta
Das Gebet	Annette Mérante
Die Arbeit	Adèle Villiers
Die Mäherinnen	Marie Pallier, Héloïse Lamy
Die Ehe	Antonia Ribet
Die Liebe	Alice Biot
Die Zwietracht	Louise Marquet
Der Krieg	Blanche Montaubry, Anna Rust
Der Friede	Marie Pallier
Die Torheiten	Julie Stoikoff, Pepa Invernizzi

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia

Inverzinni, Olga Soutzo und Paulette Dynalix.⁴⁸

Der Erfolg des neuen Ballettes und der neuen Tänzer war enorm. Die einzige Schwachstelle des Ballettes war die extreme Länge, die durch das *Divertissement* am Ende des Stückes zustande kam. Viele Zuseher verließen bei der Premiere die Vorstellung bevor sie zu Ende war. Daher befahl Perrin diese letzte Szene bis zur nächsten Vorstellung zu kürzen.⁴⁹

2.2.3 Die Tänzerin Giuseppina Bozzacchi

Die italienische Tänzerin Giuseppina Bozzacchi wurde am 23. November 1853 in Milan geboren und war die Tochter eines fachkundlichen Bronze-Gießers (*skilled bronze-founder*). Ihre Mutter war das Enkelkind eines bekannten Arztes aus jener Zeit. 1862 begann Bozzacchi in Italien mit dem Balletttraining und hatte bereits nach ein paar Monaten die Aufmerksamkeit der Ballerina Amina Boschetti auf sich gelenkt, welche zu jener Zeit nach Paris ging, um dort an der Opéra zu tanzen. Sie ermutigte die Familie Bozzacchi auch nach Paris zu emigrieren. Dort stellte die Tänzerin Bozzacchi der Ballettlehrerin Madame Dominique vor und zahlte eine Zeit lang sogar ihre Ballettstunden.⁵⁰ Bedauerlicherweise hatte Boschetti wenig Erfolg in Paris und reiste daher ein paar Monate später nach Italien zurück. Madame Dominique hatte Bozzacchis außergewöhnliches Talent bereits erkannt und daher gehörte sie zu ihren Lieblingsschülerinnen. Da sie von den ärmlichen Verhältnissen der Familie des begabten Mädchens wusste, ließ sie Bozzacchi dem Direktor Perrin und Saint-Léon vortanzen. Diese waren von dem Können der Schülerin sehr begeistert und ermöglichten ihr daher das Training bei Madame Dominique fortzusetzen.⁵¹ Nach dem Tod von Bozzacchis Vater war die Mutter mit ihren fünf Kindern nun finanziell auf das geringe Gehalt Bozzacchis, das sie an kleinen Theatern erarbeitete hatte, und den Zuschuss der *Société Italienne de Bienfaisance de Paris* angewiesen.⁵²

⁴⁸CONYERS, S. 199.

⁴⁹GUEST: *Two Coppélias*, S. 25.

⁵⁰GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 111f.

⁵¹GUEST: *Two Coppélias*, S. 21.

⁵²GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 112.

Tabelle 2: Produktionskosten [Quelle: GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 121]

Kopien der Noten	2,474.10 francs
Proben	2,104.70 francs
Requisiten	251.00 francs
Kostüme	29,523.12 francs
Bühnenbild	3,293.12 francs
Gesamt	37,646.04 francs

1869 hatte Perrin die Idee Bozzacchi für die Rolle der Swanilda im Ballett *Coppélia* zu besetzen. Saint-Léon und Delibes stimmten ihm zu. Daher besuchten die drei Männer die Klasse von Madame Dominique, um die Fortschritte von Bozzacchi zu beobachten. Nachdem sie der Meinung waren, dass diese junge Tänzerin für die Rolle der Swanilda geeignet sei, teilte Perrin ihr eines Tages sein Vorhaben mit.⁵³

Nach der Uraufführung von *Coppélia* erhielt Bozzacchi einen Fünf-Jahres-Vertrag als *première danseuse*⁵⁴ und ihr Gehalt wurde auf 12 000 Francs für das erste Jahr festgelegt. Trotzdem war das Leben der Familie nicht einfacher geworden, da viele Schulden zu zahlen waren und ihr erstes Gehalt zur Begleichung der dringenden Schulden verwendet wurde.

2.2.4 Produktionskosten

Die Produktionskosten waren relativ gering und lassen sich wie in Tabelle 2 aufgelistet aufteilen.⁵⁵

Die niedrigen Kosten sind auch durch die ökonomische Verwendung der Bühnen-

⁵³GUEST: *Two Coppélias*, S. 21f.

⁵⁴Die Tänzer werden beim *Le ballet de l'Opéra* je nach ihrem Können in eine hierarchische Struktur eingeteilt. Die Spitze dieses Aufbaus bilden die *étoile*, unterteilt in *première danseuse étoile* und *premier danseur étoile*. Es gibt somit eine Tänzerin und einen Tänzer in der obersten Kategorie. Der darunterliegenden Klasse, *première danseuse* und *premier danseur*, gehörte Bozzacchi an. Der hierarchische Aufbau ist in Paris ziemlich kompliziert. Einen tabellarischen Überblick gibt es in CHRISTOUT, Marie-Françoise: Paris Opera Ballet. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance. Band 5, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 88.

⁵⁵GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 121.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

bilder begründet. Nur eine Kulisse wurde neu erstellt und zwar die Werkstätte des Coppélius'. Für den I. Akt wurde das Bühnenbild vom I. Akt von *Le Roi d'Yvetot* verwendet und für das 2. Bild im II. Akt wurde ein Bühnenbild von *L'Étoile de Messine* benutzt. Diese wiederverwendeten Theaterkulissen wurden auf die jeweilige Szene von *Coppélia* angepasst. Nicht alle Kostüme wurden neu kreiert. Swanildas erstes Kostüm wurde nach einer Skizze angefertigt, die für eine Neuinszenierung von *Giselle* erstellt wurde.⁵⁶ Aus Tabelle 2 auf der vorherigen Seite ist ablesbar, dass der Großteil der Kosten für die Kostüme verwendet wurde.

2.2.5 Der Deutsch-Französische Krieg und seine Folgen

Bis zum Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges am 19. Juli 1870 hatte Bozzacchi bereits vierzehn Mal die Rolle der Swanilda in *Coppélia* getanzt und dies innerhalb von sieben Wochen. Nach einer kurzfristigen Pause stand das Ballett ab dem 12. August 1870 wieder auf dem Spielplan. Zu jener Zeit erreichte Paris die Nachricht über die ersten Niederlagen der Franzosen und am 4. September wurde die Gefangenschaft Napoleons III. bekannt. Bozzacchi tanzte am 31. August zum achtzehnten und letzten Mal die Swanilda, da die Opéra nun während des Krieges geschlossen wurde.

Zwei Tage später, am Nachmittag des 2. Septembers, verstarb Saint-Léon an einem plötzlichen Herzinfarkt in einem Kaffeehaus nahe der Opéra.

Bozzacchi wurde gebeten Paris zu verlassen, bevor die Deutschen die Stadt umzingelt hatten. Doch sie wollte sich nicht von ihrer Familie trennen und ging auch weiterhin zu den Trainingsstunden. Der erste Schicksalsschlag für Bozzacchi war die Abwesenheit ihrer Lehrerin, die nach London geflohen war. An einem anderen Tag, als Bozzacchi die Ballettschule betrat, war das gesamte Operngebäude von Soldaten besetzt. Der Ballettunterricht fand von nun an in einem anderen Gebäude statt. Doch diese Unannehmlichkeiten waren bedeutungslos im Vergleich zu den Leiden in den Wintermonaten. Da die Opéra keine Gehälter mehr auszahlte, wurde das Geld bald knapp. Die Essenspreise wurden ruckartig erhöht, Fleisch wurde bald zur Mangelware und Brennstoffe wurden ebenfalls rar, sodass die Bäume in der Stadt gefällt wurden.

⁵⁶GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 121.

Die Anzahl der Tänzer, die täglich zum Training kamen, hatte sich rasch minimiert. Einige waren ausgewandert, andere erlagen schweren Krankheiten, wie etwa Bronchitis oder Pleuritis. Bozzacchi war zu jener Zeit sehr unglücklich und hoffnungslos. Am 20. November fühlte sie sich unwohl und wurde ins Bett gebracht. Zwei Tage später hatte sich ihr gesundheitlicher Zustand stark verschlechtert. Perrin wurde geholt und dieser brachte einen Arzt mit. Bozzacchi hatte die Pocken und es gab keine Hoffnung mehr auf Heilung. Am 23. November, ihrem 17. Geburtstag um halb Neun verstarb die junge Tänzerin. Das Begräbnis fand am 25. November statt. Während des Trauermarsches improvisierte Delibes auf der Orgel und hatte dabei einige Melodien aus *Coppélia* verwendet.

Der Krieg endete am 10. Mai 1871 und bereits im Juli dieses Jahres wurde das Opernhaus wieder eröffnet. Viele Persönlichkeiten waren nicht mehr in der Opéra tätig. Perrin ist von der Position des Direktors zurückgetreten, Bozzacchi und Saint-Léon sind verstorben. Weiters waren auch François Edouard Dauty, der erste Coppélius und Antonia Ribet, die die Rolle der Ehe spielte, tot.

2.2.6 Pariser Aufführungstradition

Am 16. Oktober 1871 stand *Coppélia* wieder auf dem Spielplan der Opéra. Da dieses Ballett weiterhin gemeinsam mit Opern aufgeführt wurde und dadurch eine Aufführungsdauer von etwa fünf Stunden zustande kam, wurde das gesamte Schlussbild des Ballettes gestrichen. Die Rolle der Swanilda wurde von Léontine Beaugrand verkörpert. Diese Ballerina tanzte bis zu ihrem Ruhestand im Jahr 1880 diese Rolle. Die Jahre darauf stellten zunächst die französische Tänzerin Julia Subra, dann Emma Sandrini und schließlich Carlotta Zambelli die Swanilda in *Coppélia* dar. Zambelli lernte von Subra die Choreographie und hatte eine kleine Änderung vorgenommen. Am Ende der *Thème slave varié* führte sie *tours dégagés à la seconde*⁵⁷ aus, statt den originalen *grands jetés*⁵⁸. Die bedeutsamste Swanilda, die an der Opéra Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts tanzte, war Solange

⁵⁷ *Tours dégagés à la seconde* sind Drehungen, wobei nach jeder Drehung das Spielbein seitwärts geöffnet wird.

⁵⁸ Der Begriff *grand jeté* kommt aus dem Französischen und heißt zu Deutsch *großer Wurf*. Es handelt sich dabei um einen Vorwärtssprung, bei dem die Beine in der Luft einen Winkel von 180° einnehmen. (KOEGLER und KIESER, S. 63)

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

Schwarz. Am 27. Jänner 1937 repräsentierte sie erstmals die Swanilda und diese Rolle passte ideal zu ihrem Können. Sie hatte ebenfalls geringfügige Änderungen an der Choreographie vorgenommen. Laufschriffe, welche ursprünglich auf halber Spitze⁵⁹ ausgeführt wurden, hatte Schwarz auf Spitze getanzt, einfache Drehungen wurden doppelt ausgeführt und das Ende des spanischen Tanzes wurde brillanter umgesetzt.⁶⁰

In Paris selbst wurde *Coppélia* mehr als 90 Jahre lang nach der Choreographie von Saint-Léon inszeniert, jedoch ohne dem Schlussbild.⁶¹ In diesen Jahren wurde das Ballett insgesamt 711 Mal an der Opéra aufgeführt.⁶² 1961 verschwand das Ballett für die nächsten fünf Jahre vom Spielplan der Opéra. 1966 wurde *Coppélia* von Michel Descombey neu inszeniert und modernisiert. Diese Version wurde jedoch bald wieder vom Spielplan genommen. Pierre Lacotte hatte im Jahr 1973 mit Hilfe von alten Aufzeichnungen und Aufnahmen des Pariser Opern Archives eine dem Stil von Saint-Léon treue Neueinstudierung des Ballettes geschaffen.⁶³ Auch das Schlussbild wurde von Lacotte so weit es ging authentisch rekonstruiert und somit wurde *Coppélia* wieder als Gesamtwerk in Paris aufgeführt.

Eine weitere bedeutende Pariser Inszenierung von *Coppélia* ist 1996 von dem Choreographen Patrice Bart kreiert worden.⁶⁴

2.2.7 Weltweite Erfolge

Die verkürzte Version von *Coppélia* wurde in vielen Ländern nachgeahmt, wobei meistens die Pariser Originalfassung als Vorlage herangezogen wurde. Bis zum Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert hatte sich dieses Ballett bereits über die ganze Welt verbreitet. Es wurde unter anderen in Brüssel, Wien, Budapest, München, Hannover, Berlin, Moskau, Warschau, Hamburg, Frankfurt, London, Boston, Philadelphia, New York, Prag, Mailand, Kopenhagen und Stockholm aufgeführt.⁶⁵

⁵⁹Der Ausdruck *halbe Spitze* besagt, dass das Gewicht am Ballen des Fußes ist und die Ferse den Boden nicht berührt.

⁶⁰GUEST: *Two Coppélias*, S. 27-30.

⁶¹OBERZAUCHER, Alfred: *Coppélia* erobert sich die Bühnen der Welt. In OBERZAUCHER, Alfred (Hrsg.): *Coppélia*. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006, S. 14.

⁶²GUEST: *Two Coppélias*, S. 32.

⁶³CONYERS, S. 199.

⁶⁴OBERZAUCHER: *Coppélia* erobert sich die Bühnen der Welt, S. 14ff.

⁶⁵Ebda., S. 14.

2.3 Der Komponist Léo Delibes und der Choreograph Arthur Saint-Léon

Im Laufe der Zeit wurden auch immer wieder neue Inszenierungen des Ballettes kreiert. In St. Petersburg wurde das Ballett sehr häufig und in den verschiedensten Fassungen aufgeführt. Nennenswerte Inszenierungen stammen von folgenden ChoreographInnen: Marius Petipa (1884), Enrico Cecchetti (1894), Feder Lopukov (1934), Nina Anisimova (1949) und Oleg Vinogradov (1973).⁶⁶

Oftmals wurde eine eigene Version des Ballettes erstellt. Dies ist unter anderem bei folgenden namhaften Choreographen der Fall: Kurt Jooss (Essen 1931), Guyla Harangozó (Budapest 1953), John Cranko (Stuttgart 1962), Roland Petit (Marseille 1975) und Uwe Scholz (Zürich 1989).⁶⁷

2.3 Der Komponist Léo Delibes und der Choreograph Arthur Saint-Léon

Léo Delibes (siehe Abbildung 3 auf Seite 25) kam am 21. Februar 1836 in Saint-Germain-du-Val in Frankreich zur Welt und starb am 16. Jänner 1891 in Paris. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er von seiner Mutter, der Musikerin Clémence Batiste.⁶⁸ Sein Vater Philibert arbeitete bei der Post und hatte keine besondere Beziehung zur Musik. 1847 starb Delibes' Vater und die Familie zog noch im selben Jahr nach Paris.⁶⁹ Dort wurde Léo Delibes Schüler des Konservatoriums und studierte Komposition bei Adolphe Adam, dem Komponisten von *Giselle*.⁷⁰

Das Leben Delibes' lässt sich in vier Phasen teilen. Die erste Phase endet 1856. Dies ist die Zeit, bevor Delibes zu komponieren begonnen hatte.⁷¹ Er arbeitete zunächst als Kirchenorganist, Korrepetitor am Theater und Klavierlehrer.⁷²

Von 1856 bis 1870 erstreckt sich die zweite Phase, in der sich Delibes zu einem

⁶⁶CONYERS, S. 200.

⁶⁷KIESER und SCHNEIDER, S. 122f.

⁶⁸JAHRMÄRKER, Manuela: Delibes. In FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personalteil, Band 5, 2. Auflage. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, J.B. Metzler: 2001, S. 735f.

⁶⁹STUDWELL, William: Adolphe Adam and Léo Delibes. A guide to research. 1. Auflage. New York: Garland: 1987, S. 113.

⁷⁰GOODWIN, Noël: Delibes, Léo. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 367.

⁷¹STUDWELL, S. 113.

⁷²GOODWIN, S. 367.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

Komponisten entwickelt hatte. Im Jahr 1856 hatte er die Chance die Operette *Deux sous de charbon* zu komponieren, welche vom Publikum begeistert aufgenommen wurde. Den ersten größeren Erfolg feierte Delibes 1866 mit dem Ballett *La Source*. Dieses Ballett ist durch die Zusammenarbeit mit dem zur Zeit bekannteren Komponisten Léon Minkus entstanden. Delibes Musik ist jedoch jener von Minkus weitaus überlegen. Ein Jahr später hatte Delibes sein Ansehen als Ballettkomponist erhöht, indem er das erfolgreiche *Divertissement Valse, ou, pas des fleurs* komponierte.

Die dritte Phase reicht von 1870 bis 1883. Dies sind die Jahre der größten Erfolge beginnend mit dem Ballett *Coppélia*, welches zu den Meilensteinen der Ballettgeschichte zählt. Ein weiteres triumphales Ballett ist *Sylvia*. Dieses wurde am 14. Juni 1876 in Paris uraufgeführt. Das dritte Meisterwerk ist die Oper *Lakmé*, deren Premiere am 14. April 1883 in Paris statt fand.

Von 1883 bis 1891 erstreckt sich die vierte und letzte Phase des Komponisten. Zu jener Zeit hatte Delibes kaum noch etwas komponiert. Der Grund für diese Schaffenslücke ist nicht bekannt.⁷³

Der Großteil seiner Werke gehört dem Musiktheater an. Das Lied sowie die Kirchen- und Instrumentalmusik sind für sein Schaffen von geringer Bedeutung.⁷⁴

Arthur Saint-Léon (siehe Abbildung 4 auf Seite 26) kam am 17. September 1821 in Paris zur Welt und starb am 2. September 1870 ebendort. Er war französischer Balletttänzer und Choreograph, Violinist und auch Komponist. Sein Vater Michel Saint-Léon war Tänzer an der Pariser Opéra. Daher ermutigte er seinen Sohn sein tänzerisches und musikalisches Talent zu entwickeln. Somit studierte Saint-Léon einerseits Violine mit Joseph Mayseder und Niccolò Paganini und andererseits Tanz mit Monsieur Albert (François Decombe).

Nach seiner Ausbildung war Saint-Léon sowohl als Tänzer als auch als Violinist in verschiedenen Städten Europas tätig. 1841 tanzte er in Wien erstmals zusammen mit der berühmten Ballerina Fanny Cerrito in dem Ballett *Le Diable Boiteux*. Vier Jahre später heirateten sie in Paris. Bis 1851 waren sie auch auf der Bühne ein Paar und tanzten in vielen Ländern Europas, wie etwa in London, Rom, Paris,

⁷³STUDWELL, S. 113.

⁷⁴JAHRMÄRKER, S. 736.

2.3 Der Komponist Léo Delibes und der Choreograph Arthur Saint-Léon



Abbildung 3: Der Komponist Léo Delibes [Quelle: STUDWELL, S. 112]

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia



Abbildung 4: Der Choreograph Arthur Saint-Léon [Quelle: GUEST: *Two Coppélias*, S. 33]

Venedig, Florenz, Stuttgart, München, Dresden und Berlin. Saint-Léon war zu jener Zeit als Tänzer besonders erfolgreich. In der französischen Zeitung *La presse* hatte Théophile Gautier berichtet: „Saint-Léon caused astonishment by the taut boldness of his dancing and the strength of his jump. He succeeded in winning applause for himself, not an easy thing at a time when male dancing is out of favor.“⁷⁵

1851 kam es zu einem Konflikt zwischen Saint-Léon und Cerrito. Dies führte zur Trennung und sie hatten auch keine gemeinsamen Auftritte mehr. Bis 1853 war Saint-Léon nun in Paris als Choreograph, Tänzer und Lehrer tätig. Zu jener Zeit hatte er auch sein Buch über Tanznotation *La sténographorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse* vollendet.⁷⁶ Auch als Komponist war er aktiv und schrieb

⁷⁵BABSKY, Monique: Saint-Léon, Arthur. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): *International Encyclopedia of Dance*. Band 5, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 499.

⁷⁶Ebda., S. 498ff.

2.4 Erfolgskonzept *Coppélia*: Musik, Choreographie und Libretto

einige Violinstücke und das Ballett *Tartini il Violinista*.⁷⁷ Danach arbeitete er drei Jahre in Lissabon, wo er ältere und neuere Ballettstücke zur Aufführung brachte. Nach einer ca. eineinhalb-jährigen Tour durch Europa war Saint-Léon ab 1859 bis zu seinem Tod Ballettmeister in St. Petersburg. Er war dort aber immer nur für sechs Monate im Jahr angestellt. Die übrigen sechs Monate verbrachte er oft in Paris aber auch in anderen Städten Europas.

Kurz nach seinem Tod verschwanden die meisten seiner Werke vom Repertoire der Opéra, nur *Coppélia* wird bis heute aufgeführt. Dank des Buches *La sténographie* konnte der *Pas de six*⁷⁸ aus *La Vivandière* von Ann Hutchinson Guest und Pierre Lacotte rekonstruiert werden.⁷⁹

2.4 Erfolgskonzept *Coppélia*: Musik, Choreographie und Libretto

Musik

Der Erfolg und die Beliebtheit von *Coppélia* sind im Besonderen der Musik von Delibes zu verdanken.⁸⁰ Diese wurde bereits zur Zeit der Uraufführung lobend in der Zeitung *Le Figaro* erwähnt: „M. Leo Delibes has composed for the three scenes of *Coppélia* a distinguished, piquant, and colourful score, excellently orchestrated...“⁸¹ Die Partitur⁸² enthält lebhaft Melodien und abwechslungsreiche Rhythmen bei den Tanzpassagen. Weiters interpretiert die Musik die Handlung in einem solchem Grad der Perfektion, wie es sie noch nie zuvor im Bereich der Ballettmusik gegeben hatte. Jeder Wandel in der Handlung, jede Personencharakterisierung wurde so passend in der Partitur umgesetzt, dass es möglich sei, nachdem das

⁷⁷OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 8.

⁷⁸Dies ist ein Tanz für sechs Tänzer.

⁷⁹BABSKY, S. 500ff.

⁸⁰CONYERS, S. 200.

⁸¹BEAUMONT, Cyrill William: Complete book of ballets. A guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries. 1. Auflage. London: Putnam: 1941, S. 598.

⁸²Die von mir für die Arbeit verwendete Partitur besteht aus drei Teilen. Teil 1: Delibes: *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail*. Acte I. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981, Teil 2: Delibes: *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail*. Acte II. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981, Teil 3: Delibes: *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail*. Acte III. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes Coppélia



Notenbeispiel 1: Die *Valse lente* charakterisiert Swanilda [Quelle: FISKE, S. 25]



Notenbeispiel 2: Erstes Motiv von Franz [Quelle: FISKE, S. 23]

Ballett einmal gesehen wurde, die Handlung in Erinnerung zurückzurufen, sobald die Musik gehört wird.⁸³ Tänze haben in *Coppélia* nicht mehr die Funktion einer bloßen Einlage, sondern tragen die Handlung. Ausgangspunkt für die Musik ist der Charakter der Tänze, welcher musikalisch umgesetzt wird. Die erzählerischen Passagen werden durch die Musik unterstützt und ergänzt,⁸⁴ und sind weiters nicht nur pantomimisch, sondern mit Tänzen durchsetzt.⁸⁵

Gefühle werden ebenfalls musikalisch dargestellt und somit wird jede bedeutende Figur durch die Musik charakterisiert. Swanilda wird mit dem Walzer *Valse lente* zu Beginn des Stückes dargestellt (siehe Notenbeispiel 1). Dieser ist heiter, lebhaft und anmutig⁸⁶ und beinhaltet zudem auch mimische Elemente. Musikalisch werden die mimischen von den tänzerischen Teilen klar unterschieden.⁸⁷

Franz wurden zwei Themen zugeordnet, welche mit denselben vier Noten beginnen. Das erstere ist lebhaft (siehe Notenbeispiel 2), das zweite hingegen gefühlvoller (siehe Notenbeispiel 3 auf der nächsten Seite). Da die Rolle von Franz für lange Zeit von einer Frau getanzt wurde, enthält die Musik des Franz' keine männliche Energie und es gibt deswegen auch kein *Pas de deux* für die zwei Hauptprotagonisten.⁸⁸

⁸³GUEST: *Two Coppélias*, S. 25.

⁸⁴OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 506f.

⁸⁵Ebda., S. 506.

⁸⁶GOODWIN, S. 368.

⁸⁷BALANCHINE, George und MASON, Francis: 101 stories of the great ballets. The scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new. 1. Auflage. New York: Anchor Books: 1989, S. 88f.

⁸⁸GOODWIN, S. 368.

2.4 Erfolgskonzept *Coppélia*: Musik, Choreographie und Libretto



Notenbeispiel 3: Zweites Motiv von Franz [Quelle: FISKE, S. 23]



Notenbeispiel 4: Motiv des Coppélius [Quelle: FISKE, S. 23]

Coppélius ist ebenfalls durch ein musikalisches Motiv charakterisiert, welches am punktierten Rhythmus erkennbar ist (siehe Notenbeispiel 4).⁸⁹

Delibes gilt somit als der erste großartige Ballettkomponist,⁹⁰ denn seine Musik ist weitaus melodischer und rhythmischer als die damals sonst so übliche Ballettmusik.⁹¹ Auch die Qualität und die Bedeutung der Musik hat sich gesteigert und den musikalischen Formen wurde größere Eigenständigkeit gegeben.⁹² Eine weitere Besonderheit von *Coppélia*, welche ebenfalls das erste Mal in der Geschichte des Ballettes vorkommt, ist die Bildung einer Einheit aus Szenarium, Musik und Choreographie. Klassischer Tanz, Charaktertanz, Pantomime und *Divertissement* stehen ausgewogen nebeneinander.⁹³

Da Delibes' Ballettmusik revolutionär für seine Zeit war, diente sie für nachkommende Komponisten, die sich ebenfalls mit dem Genre Ballett befassten, als Vorbild.⁹⁴ Insbesondere Tschaikowsky wurde von Delibes inspiriert auch für das Ballett zu schreiben.⁹⁵

Bei einigen Melodien wurde Delibes durch Saint-Léon angeregt. Dieser wollte bekannte Motive, die er auf seinen Reisen gehört hatte, in den Stücken eingebaut

⁸⁹STEIERT, Thomas: Charakter und Grazie. In OBERZAUCHER, Alfred (Hrsg.): *Coppélia*. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006, S. 36.

⁹⁰BALANCHINE und MASON, S. 87.

⁹¹OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 506.

⁹²STEIERT, S. 34.

⁹³OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 506.

⁹⁴GUEST: *Two Coppélias*, S. 25.

⁹⁵STUDWELL, S. 116.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

haben. Eines davon ist der *thème slave varié*, von dem Delibes glaubte es sei eine alte Volksmelodie, die er variiert habe. Eines Tages wurde Delibes gefragt, ob er wisse woher die Melodie ihren Ursprung hat. Darauf erwiderte er, Saint-Léon hätte ihm damals diese Melodie aus seiner Erinnerung vorgesummt. Tatsächlich stammte dieses Motiv ursprünglich von einem Lied, welches der berühmte polnische Komponist Stanislaw Moniuszko geschrieben hatte.⁹⁶

Dem Choreographen Saint-Léon waren die Charaktertänze und deren authentische Wiedergabe ein besonderes Anliegen.⁹⁷ Da er selbst auch Musiker war und ein großes Interesse an Volkskunde hatte, sandte er Delibes genaue Informationen über die Gestaltung der Charaktertänze⁹⁸ und hatte ihm auch einen ungarischen Künstler namens Alfréd Békefi nahe gelegt, welcher ein Spezialist dieser Tänze war.⁹⁹

Delibes reiste mit Jules Massenet nach Ungarn, um die dortige Volksmusik zu transkribieren. Daher beinhaltet die Partitur von *Coppélia* charakteristische Merkmale von ungarischen Tänzen, die andere Stücke aus jener Zeit nicht vorweisen. Es ist das erste Ballett in dem auch ein *Csárdás* getanzte wird und die *Mazurka* erreichte so große Beliebtheit, dass sie sogar unabhängig vom Ballett als Konzertstück aufgeführt wurde. Weitere Charaktertänze in diesem Ballett sind der *Bolero* und die *Gigue*.¹⁰⁰

Der Walzer hat eine besondere Stellung im Ballett *Coppélia*. Er kommt in allen drei Teilen vor und hat jedesmal eine andere Bedeutung und einen anderen Charakter. Der erste Walzer in dem Ballett *Coppélia* ist die *Valse lente*, der bereits erwähnte Eröffnungstanz von Swanilda. In diesem Stück wird die momentane Situation dargestellt und das Verhältnis zwischen Swanilda, Franz und Coppélia geklärt. „Wiegende Rhythmen, verbunden mit einer chromatisch-expressiven Melodik, sind Ausdruck von verspielter Liebe und Eifersucht zugleich.“¹⁰¹ Einen ganz anderen Charakter hat der Walzer *Valse de la poupée*. In diesem Tanz ahmt Swanilda die steifen Bewegungen der Automaten nach. Dieses Stück bildet eine zentrale

⁹⁶GUEST: *Two Coppélias*, S. 25f.

⁹⁷OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 10.

⁹⁸CONYERS, S. 198.

⁹⁹OBERZAUCHER-SCHÜLLER, S. 10.

¹⁰⁰CONYERS, S. 200.

¹⁰¹STEIERT, S. 34.

2.4 Erfolgskonzept *Coppélia*: Musik, Choreographie und Libretto

Rolle im Ballett *Coppélia* und hat zwei wesentliche Aufgaben. Einerseits wird die Kontroverse zwischen Swanilda und Franz gelöst, da Swanilda ihre Konkurrentin als Puppe enthüllt hatte, zweitens macht sie Coppélius glaubhaft, dass sein Traum, *Coppélia* zum Leben zu erwecken, in Erfüllung gegangen ist. Der dritte Walzer ist die *Valse des heures*, welche den Beginn des *Divertissement* bildet.

Die beiden Walzer *Valse lente* und *Valse de la poupée* waren von großer Beliebtheit und wurden wiederum auch losgelöst vom Ballett sehr populär.¹⁰²

Choreographie

Choreographisch zählt *Coppélia* zu Saint-Léons besten Werken. Besonders bemerkenswert ist die Originalität des *pas d'ensemble*¹⁰³. Dabei war der *Csárdás* sehr eindrucksvoll. Er wurde getanzt, schreibt der Kritiker Gautier nach der Premiere von *Coppélia*, „with a verve and energy that reminded us of the great evenings in St. Petersburg ... An unusual success for a *pas d'ensemble*.“¹⁰⁴

Libretto

Nicht nur die Musik und die Choreographie begeisterten, sondern auch die Geschichte von *Coppélia* selbst fand ebenfalls großen Anklang beim Publikum, da es menschliche Schwächen, Gefühle und den Versuch Menschen zu erschaffen zum Thema hat.¹⁰⁵ Weiters bildet *Coppélia* eines der ersten Ballette, die als Motiv eine zum Leben zu erweckende Puppe hat.¹⁰⁶ In den später entstandenen Ballettstücken *Der Nussknacker*, *Die Puppenfee* oder *Petruschka* gibt es ebenfalls tanzende Puppen. Beim *Nussknacker* werden die Puppen von dem Mädchen Klara in der Nacht lebendig und kämpfen gegen die Mäuse. In dem Ballett *Die Puppenfee* sind die Puppen in einem Spielzeuggeschäft tagsüber Automaten. Um Mitternacht werden sie jedoch von der Puppenfee zum Leben erweckt. In *Petruschka* haucht ein Zauberer seinen drei Puppen (*Petruschka*, ein Mohr und eine Ballerina) Leben ein.

¹⁰²OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 506.

¹⁰³Mit *pas d'ensemble* sind die Gruppentänzer gemeint, die den Gegenpol zu den Solotänzen bilden.

¹⁰⁴GUEST: *Two Coppélias*, S. 25.

¹⁰⁵CONYERS, S. 200.

¹⁰⁶BEAUMONT, S. 597.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

Bei *Coppélia* erfreute sich somit einerseits die Musik und die Choreographie, andererseits auch die Geschichte beim Publikum großer Beliebtheit. Deshalb war das Ballett bei der Premiere ein großer Erfolg und ist heutzutage immer noch sehr beliebt und steht weltweit auf den Spielplänen.

2.5 *Coppélia* im Kontext des romantischen Ballettes

Das romantische Ballett nimmt seinen Anfang 1831. In diesem Jahr wurde die Oper *Robert le diable* von Giacomo Meyerbeer uraufgeführt.¹⁰⁷ Bei einer Tanzeinlage im III. Akt tanzte Maria Taglioni den Geist einer Äbtissin, die, als Anführerin gespenstischer Nonnen, in der Nacht mit ihrer Anhängerschaft aus ihren Sakrilegen steigen. Sie versuchen den Helden Robert zu verführen.¹⁰⁸ Diese typisch romantische Handlung findet sich in den großen Handlungsballetten der Romantik wieder. Dazu zählen unter anderen *La Sylphide* und *Giselle*.

Eines der letzten Werke der romantischen Epoche bildet *Coppélia*.¹⁰⁹ Viele Elemente der Romantik werden in diesem Stück wiedergefunden:

- Im Zeitalter der Romantik entstand eine Art Ballerinen-Kult. Die Tänzerinnen standen im Mittelpunkt eines Ballettes. Sie tanzten die Hauptrollen und ihre Technik wurde weiterentwickelt¹¹⁰. Währenddessen sind die Tänzer, vor allem im französischen Kulturkreis, immer mehr in den Hintergrund getreten, obwohl es auch sehr hervorragende Tänzerpersönlichkeiten gab. Dazu zählen Joseph Mazilier, Jules Perrot, Antonio Guerra und Paul Taglioni.¹¹¹

Im Ballett *Coppélia* ist die Rolle der Swanilda, die erstmals von Giuseppina Bozzacchi getanzte wurde, jene der Ballerina. Diese Figur ist fast die ganze Zeit auf der Bühne und hat viele Solos in denen sie ihr Können zeigen kann.

¹⁰⁷LIECHTENHAN, Rudolf: Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. 2. Auflage. Stuttgart, Zürich: Belser: 1993, S. 80.

¹⁰⁸OBERHAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild: Tanz. In FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Band 9, 2. Auflage. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, J.B. Metzler: 1998, S. 323.

¹⁰⁹OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 506.

¹¹⁰BURIAN, Karel Vladimír ins Deutsche übersetzt von Karel Seifert: Das Ballett. Seine Geschichte in Wort und Bild. 1. Auflage. Prag: Artia: 1963, S. 73.

¹¹¹OBERHAUCHER-SCHÜLLER, S. 324.

2.5 *Coppélia* im Kontext des romantischen Ballettes

Zu den bekanntesten Solos zählen die *Valse lente*, *Valse de la poupée*, der *Boléro* und die *Gigue*.

Da in Paris die Mitglieder des Jockey Clubs großen Einfluss auf das künstlerische Belangen an der Opéra hatten und diese nur Tänzerinnen auf der Bühne bewundern wollten,¹¹² führte dies dazu, dass männliche Rollen häufig von Frauen getanzte wurden.¹¹³ Bei *Coppélia* wurde die Rolle des Franz' *en travestie* verkörpert. In Paris wurde diese Tradition bis 1961 aufrecht erhalten.¹¹⁴

Zu den berühmtesten Tänzerinnen der Romantik zählen neben der schon genannten Maria Taglioni und Fanny Cerrito auch Fanny Elßler, Carlotta Grisi und Lucile Grahn.¹¹⁵

- Der Spitzentanz wurde als neue Errungenschaft zum Bestandteil eines Ballettes.¹¹⁶ Geschichtlich gesehen ist es nicht klar, wer die erste auf Zehenspitzen tanzende Tänzerin war.¹¹⁷ Die Ballerina Maria Taglioni verhalf dem Spitzentanz durch das Ballett *La Sylphide* (1836) zum Durchbruch auf der Bühne.¹¹⁸ Durch den Spitzentanz wird Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der Bewegungen illustriert.¹¹⁹ Bei *Coppélia* tanzt Swanilda mit Spitzentanzschuhen. Dies ist auch in Abbildung 1 auf Seite 15 ersichtlich.

In den Anfängen des Spitzentanzes gab es noch keine speziellen Schuhe dafür. Daher wurden die Kappen der Schuhe mit Wolle ausgestopft und benäht, um den Schläppchen, die sie sonst verwendeten, etwas Härte zu verleihen.¹²⁰

- Romantische Schauplätze sind oft unheimlich und bedrohlich. Dazu zählen Waldlichtungen, Seen, Ruinen bzw. im Mondlicht und in der Nacht stattfin-

¹¹²CONYERS, S. 199.

¹¹³BURIAN, S. 73.

¹¹⁴OBERZAUCHER: *Coppélia*, S. 507.

¹¹⁵OBERHAUCHER-SCHÜLLER, S. 324.

¹¹⁶KRAUTSCHEID, Jutta: TANZ. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1. Auflage. Köln: Dumont: 2004, S. 65.

¹¹⁷KOEGLER und KIESER, S. 110f.

¹¹⁸LIECHTENHAN, S. 80.

¹¹⁹KRAUTSCHEID, S. 66f.

¹²⁰KOEGLER und KIESER, S. 112.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

dende Szenen.¹²¹

Die Werkstätte des Coppélius', die von Swanilda und ihren Freundinnen bei Nacht betreten wird, stellt in *Coppélia* einen solchen furchteinflößenden Ort für die Mädchen dar. Auch die Puppen sind zuerst unheimliche Wesen und die Figur des Coppélius wirkt bedrohlich.

- In der Romantik wurden oft zwei Welten miteinander verbunden, die reale Welt und eine Scheinwelt. In der einen leben die Menschen, in der anderen unechte Geschöpfe und geheimnisvolle Wesen, die eine besondere magische Kraft auf die Männer ausüben.¹²²

Im Falle des Ballettes *Coppélia* ist es die Puppe Coppélia, die auf Franz eine besondere Wirkung hat. Die Welt der Puppen kann auch als Kontrast zu jener der Menschen angesehen werden.

- Bei den meisten Ballettstücken in der Romantik handelt es sich um ein Handlungsballett. Durch Mimik und Gestik wird eine Geschichte erzählt. Dadurch wird die Handlung vorangetrieben. Die Tänze zwischen diesen Handlungssträngen dienen zur Darstellung von Gefühlen.¹²³ Die ersten Handlungsballette wurden bereits im 18. Jahrhundert aufgeführt. Es ist nicht sicher feststellbar, wer diese Form des Ballettes erstmals kreiert hat. Am wahrscheinlichsten war es entweder Jean-Georges Noverre (1727-1810) oder Gasparo Angiolini (1731-1803).¹²⁴ *Coppélia* zählt auch zu den Handlungsballetten, in denen Mimik und Tanz einander abwechseln.
- Das Ballett hatte sich immer mehr von der Oper gelöst und existierte als eigenständige Darstellungsform.¹²⁵ Dennoch gab es weiterhin Opernballetteinlagen, wobei diese meist kaum mit dem Inhalt der Oper in Verbindung standen. Tanzeinlagen waren beispielsweise Feste, Nationaltänze, Bacchanalen oder Rituale. Zu den bekanntesten zählen „Walzer und Walpurgisnacht in Gounods *Faust* (1859 Paris), das Bacchanal der Pariser Fassung

¹²¹KIESER und SCHNEIDER, S. 469.

¹²²BURIAN, S. 71.

¹²³LIECHTENHAN, S. 209.

¹²⁴Ebda., S. 59.

¹²⁵OBERHAUCHER-SCHÜLLER, S. 320.

2.5 *Coppélia* im Kontext des romantischen Ballettes

des *Tannhäuser* von Wagner (1861), der Studentanz in *La Gioconda* (1876 Mailand) von A. Ponchielli.“¹²⁶

Coppélia ist ein eigenständiges Ballett. Das Einzige, was es mit der Oper verbindet, ist die jahrelange Tradition das Ballett gemeinsamen mit Opern aufzuführen.

- Die Theaterbetriebe waren nicht an einem Repertoire interessiert, sondern an der Aufführung immer neuer Werke. Die Handlungen der Stücke wurden in einem Libretto festgehalten, welches von dem Ballettmeister selbst oder einem Ballettlibrettisten geschrieben wurde.¹²⁷

Im Sommer 1867 war Perrin bereits fast fünf Jahre lang Direktor der Opéra und er war bemüht wiederholt originelle Ballette auf die Bühne zu bringen. Daher entstanden in diesem Zeitraum fünf neue Ballettstücke.¹²⁸ *Coppélia* bildet somit das sechste und in seiner Amtszeit letzte neu erschaffene Ballett.

- Der Musik kam eine größere Bedeutung zu. Sie diente nicht mehr der Untermauerung des Tanzes, sondern kommentiert die Handlung. „Choreographische und musikalische Komposition bleiben aufs engste miteinander verknüpft und lassen eine deutliche Unterscheidung von tänzerischen und mimisch-gestischen Passagen erkennen.“¹²⁹ Im Abschnitt 2.4 wurde bereits darauf hingewiesen wie einzigartig die Musik von *Coppélia* ist und wie ausgezeichnet sich Musik und Choreographie ergänzen.
- Die Choreographen haben den Komponisten genau vorgeschrieben wieviele Takte sie für eine Nummer komponieren müssen und welchen Charakter das Stück zu haben hat.¹³⁰ Saint-Léon hatte Delibes auch einige Vorgaben zur Musik gegeben. Näheres dazu wurde ebenfalls bereits im Abschnitt 2.4 erwähnt.
- Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein dramaturgischer Aufbau für ein Ballett. Jeder Akt beginnt mit einer mimisch gestalteten Szene, gefolgt

¹²⁶OBERHAUCHER-SCHÜLLER, S. 324.

¹²⁷Ebda., S. 319.

¹²⁸GUEST: *The ballet of the second empire 1858-1870*, S. 107.

¹²⁹OBERHAUCHER-SCHÜLLER, S. 319.

¹³⁰BURIAN, S. 64.

2 Inhalt und Geschichte des Ballettes *Coppélia*

von Charaktertänzen. Weiters gibt es einen klassisch getanzten Teil von der Hauptdarstellerin und ihrem Tanzpartner. Den Abschluss bildet wieder eine mimische Szene.¹³¹

Der Aufbau des Ballettes *Coppélia* ist dieser Struktur sehr ähnlich. Zu Beginn des I. Aktes sind einige mimische Szenen, die mit Tanzpassagen durchsetzt sind. Dann folgt ein Charaktertanz und danach eine Reihe von tänzerischen Szenen. Den Schluss bildet ein weiterer Charaktertanz und eine mimische Szene. Der II. Akt beginnt ebenfalls mimisch. Gegen Ende des 1. Bildes werden zwei Charaktertänze getanzte und im 2. Bild bildet das *Divertissement* einen klassisch getanzten Teil.

An Hand dieser Aufzählung ist erkennbar, wie sehr *Coppélia* in der Romantik verwurzelt ist, obwohl dieses Ballett zu den letzteren Werken dieser Epoche zählt.

¹³¹KRAUTSCHEID, S. 72.

3 Zwei Inszenierungen von Coppélia im Vergleich

3.1 Videoaufnahme vs. Livevorstellung

Ich habe mich mit zwei Videoaufnahmen von *Coppélia* auseinandergesetzt, deren Livevorstellung ich nicht kenne. Bei der analytischen Betrachtung der Videos wurde ich mit den Nachteilen einer Aufnahme konfrontiert, die es bei einer Liveaufführung nicht gibt. Andererseits bietet ein Video gewisse Vorteile, die eine Livevorstellung nicht hat. In Tabelle 3 habe ich einen Vergleich zwischen Videoaufzeichnung und Liveaufführung erstellt, wobei ich deren Pro und Contra ausführe.

Tabelle 3: Vergleich zwischen Videoaufzeichnung und Liveaufführung

Videoaufnahme	Livevorstellung
Die Perspektive kann nicht frei gewählt werden, sondern ist festgelegt. Der Vorteil besteht darin, dass Blickrichtungen, die vom Zuseher nicht eingenommen werden können (z.B. Vogelperspektive), möglich sind.	Bei einer Livevorstellung kann die Perspektive in einem vorgegebenen Rahmen frei gewählt werden. Diese kann jedoch während einer Aufführung i.A. nicht gewechselt werden.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Es ist genau festgelegt welche Personen bzw. Bühnenteile zu welchem Zeitpunkt aufgezeichnet werden. Wenn sich größere Gruppen auf der Bühne befinden, wird meistens auf einen Teil der Gruppe das Augenmerk gelegt.	Der Zuseher kann bestimmen auf welchen Teil der Bühne er seine Aufmerksamkeit lenkt.
Videoaufzeichnungen können des Öfteren angesehen werden und sie sind immer identisch.	Auch wenn eine Aufführung mehrmals besucht wird, wird es keine zwei völlig gleiche Aufführungen geben.
Eine Videoaufnahme kann jederzeit angesehen werden.	Liveaufführungen können nur zu bestimmten Zeitpunkten besucht werden.
Es ist möglich sich nur einzelne Teile einer Aufnahme anzusehen.	Bei einer Aufführung ist es schwierig und unüblich nur einzelne Segmente davon anzuschauen. Meistens wird eine Vorstellung als Ganzes angesehen.
Beim Betrachten eines Videos fehlen die Reaktionen des Publikums auf die Aufführung.	Das Publikum hat durch sein Verhalten auch Einfluss auf eine Vorstellung.

Um die Vorteile beider Seiten zu nützen, ist es am Besten, einerseits die Liveaufführung zu kennen, andererseits mit einer Videoaufnahme analytisch zu arbeiten.

3.2 *Coppélia* basierend auf der Originalchoreographie von Arthur Saint-Léon

Tabelle 4: Besetzung der Hauptrollen in der Choreographie nach Arthur Saint-Léon [Quelle: PIESCHACÒN, S. 1]

Swanilda	Charline Giezendanner
Franz	Mathieu Ganio
Coppélius	Pierre Lacotte
Mutter von Franz	Marie-José Redont
Bürgermeister	Cyril Mitilian

3.2 *Coppélia* basierend auf der Originalchoreographie von Arthur Saint-Léon

Den Großteil der Information in diesem Abschnitt habe ich einerseits der DVD¹, andererseits dem Beiheft² entnommen.

Die Aufnahme von *Coppélia* basierend auf der Originalchoreographie von Arthur Saint-Léon nach einer Version von Albert Aveline entstand im April 2001 an der Opéra national de Paris. Es handelt sich um einen Mitschnitt einer Liveaufführung, bei der Tänzer der *École de Danse de l'Opéra national de Paris* tanzten.

Die Besetzung der Hauptrollen wird in Tabelle 4 dargestellt.

Einstudiert wurde die Choreographie von Pierre Lacotte. Entsprechend der jahrzehntelangen Pariser Aufführungstradition fehlt das 2. Bild im II. Akt, obwohl dieses bereits 1973 durch Pierre Lacotte rekonstruiert wurde. Der Hintergrund des Fehlens ist mir nicht bekannt.

Die Handlung entspricht der Beschreibung aus dem Abschnitt 2.1.

Es ist unschwer erkennbar, dass diese Inszenierung viele romantische Merkmale aufweist. Die meisten im Abschnitt 2.5 beschriebenen Charakteristika finden sich in der Pariser Aufführung wieder. Da diese in dem soeben genannten Kapitel schon sehr genau beschrieben wurden, werde ich hier nicht genauer darauf eingehen. Ein wesentlicher Unterschied zur Romantik ist, dass Franz nicht *en travestie* getanzt wird.

¹Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur.

²PIESCHACÒN, Teresa: Léo Delibes Coppélia. 1. Auflage. Hamburg: texthouse: 2001.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Tabelle 5: Besetzung der Rollen in der Inszenierung von Oleg Vinogradov [Quelle: HUGHES, S. 4]

Swanilda	Irina Shapchits
Franz	Mikhail Zavialov
Coppélius	Petr Rusanov
Coppélia	Elvira Tarasova
Swanildas Freundinnen	Tatiana Salnikova, Marina Tchirkova, Anastasia Dunets, Tatiana Rusanova
Franz' Freunde	Boris Shepelev, Yaroslav Fadeyev, Yuri Fateyev, Igor Beliaev
spanische Puppe	Marina Abdullayeva
schottische Puppe	Irina Guseva
chinesische Puppe	Albert Miroyan
Nussknacker-Puppe	Alexander Sapogov
Bürgermeister	Vladimir Ponomaziev

3.3 *Coppélia* in einer Neufassung von Oleg Vinogradov

Die Aufzeichnung von *Coppélia* in einer Neufassung von Oleg Vinogradov entstand im April 1993 am Maryinsky Theater in St. Petersburg. Es tanzt das Kirov Ballet. Die Besetzung der Rollen wird in Tabelle 5 aufgelistet.

Da sich der Inhalt im Vergleich zur Choreographie nach Saint-Léon verändert hat, wird dieser wie folgt vorgestellt.

Diese Beschreibung habe ich einerseits dem Beiheft der DVD³ entnommen, andererseits handelt es sich um eine Nacherzählung des Videos.

I. Akt: Es ist Nacht. Auf der rechten Bühnenhälfte befindet sich das Haus des Coppélius'. Auf der linken Bühnenseite sitzen, sich innig küssend, Franz und Swanilda auf einem Sessel. Da erscheint Coppélius auf dem Balkon seines Hauses, wo er seine Puppe Coppélia platziert. Sie trägt ein blaues Kleid und hält einen Fächer in der Hand. In diesem Augenblick beginnen sich Franz und Swanilda zu streiten. Swanilda beschuldigt ihren Verlobten auch mit anderen jungen Damen des Dorfes zu flirten. Franz weist diesen Vorwurf zurück, doch Swanilda glaubt ihm

³HUGHES, S. 11-13.

3.3 *Coppélia* in einer Neufassung von Oleg Vinogradov

nicht und läuft davon. Nachdem Franz die Bühne ebenfalls verlassen hat, kommt Coppélius aus seinem Haus heraus und tanzt am Vorplatz ein Solo. Er ist stolz auf seine Puppe und möchte den Dorfbewohnern glaubhaft machen, dass sie lebendig sei. In der Zwischenzeit wird es Morgen, die Bevölkerung erwacht, die Lichter der Häuser gehen an und die Bürger der Stadt strömen auf den Vorplatz. Coppélius zeigt ihnen Coppélia, die noch immer am Balkon sitzt, und die Bewohner winken ihr freundlich zu. Swanilda und Franz erscheinen wieder und tanzen einen *Pas de deux*.

Danach bringt Coppélius seine Puppe auf den Vorplatz, um sie dem Volk vorzuführen. Diese tanzt ein Solo, in dem ihre typischen mechanischen Bewegungen zum Vorschein kommen. Franz ist sofort fasziniert von dieser Gestalt, doch Swanilda hält ihn zurück. Die Bewohner der Stadt sind ebenfalls begeistert und versuchen die steifen und eckigen Bewegungen der Puppe nachzuahmen.

Vier Freunde von Franz tanzen einen Walzer mit Coppélia. Am Ende des Tanzes schnappt Franz die Puppe und läuft davon. Die Bürger und Coppélius laufen ihm hinterher. Swanilda, die alleine am Vorplatz zurück geblieben ist, tanzt nun ein Solo. In diesem Tanz wird dargestellt, wie wütend sie auf Franz ist, da er Interesse an Coppélia zeigt. Dabei imitiert Swanilda die Bewegungen der Puppe besonders lächerlich. Danach verlässt sie die Bühne. Nun kommt Coppélius mit Coppélia, Franz und seinen Freunden zurück. Coppélius geht mit seiner Puppe in sein Haus, schließt die Türe ab und setzt Coppélia wieder auf den Balkon. Franz und seine Freunde haben sich in Coppélia verliebt. Sie tanzen am Vorplatz für sie, werfen ihr Blumen zu und Franz versucht auf einer Leiter zu ihr zu klettern. Er fällt aber herunter und wird von seinen Freunden aufgefangen. Franz bittet Coppélius Coppélia wieder zu ihnen herunter zu lassen, doch Coppélius meint sie müsste jetzt schlafen gehen und schickt sie weg.

Franz und seine Freunde verlassen die Bühne. Nun betreten Swanilda und ihre Freundinnen den Vorplatz. Nachdem sie Coppélius aus dem Haus gelockt haben, klettert Swanilda mit ihren Freundinnen die Leiter hinauf zum Balkon von Coppélius' Haus.

II. Akt, 1. Bild: Über den Balkon gelangt Swanilda mit ihren Freundinnen in die Werkstätte. Nervös und ängstlich sehen sie sich in dem Raum um, in dem sich

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

zahlreiche Puppen, seltsame Masken und Gummigliedmaßen befinden. Schließlich beginnen sie nach *Coppélia* zu suchen. Swanilda findet sie schließlich hinter einem Paravent sitzen und stellt fest, dass *Coppélia* nur eine Puppe ist. Die Freundinnen lassen zu ihrem Vergnügen eine chinesische, spanische, schottische Puppe und eine Nussknacker-Puppe in ihrem jeweiligen charakteristischen Stil tanzen. Dabei versuchen die Freundinnen und Swanilda die steifen Bewegungen nachzuahmen. Plötzlich vernehmen sie die Schritte des *Coppélius*', der zurückgekehrt ist. Schnell verkleiden sich die Freundinnen als Puppen und Swanilda zieht das Gewand von *Coppélia* an. Nun kommen *Coppélius* und Franz in die Werkstatt dazu. Franz fragt nach *Coppélia*, doch *Coppélius* versucht ihm zuerst seine anderen Puppen vorzustellen, die jedoch niemand anderer als die verkleideten Freundinnen von Swanilda sind. Endlich darf Franz *Coppélia* sehen. Dieser ist fasziniert von ihr und schwört ihr die Liebe. Swanilda ist böse auf Franz und beschließt sich zu rächen. Sie tanzt nun im Stil der Puppe mit Franz einen Walzer, in dem sie sich ihm gegenüber sehr abweisend verhält. Bei diesem Walzer verliert Swanilda jedoch den Fächer und wird nun von *Coppélius* und Franz erkannt. Franz ist diese Situation sehr unangenehm und er versucht sich unter einem riesigen Puppenkopf zu verstecken, doch Swanilda stellt Franz zur Rede und zeigt ihm, dass *Coppélia* nur eine Puppe ist. Franz bittet Swanilda um Vergebung, doch Swanilda geht mit ihren Freundinnen weg. *Coppélius* bleibt unglücklich und verärgert auf der Bühne zurück.

II. Akt, 2. Bild: Das Dorf hat eine neue Glocke erhalten und der Bischof ist eingetroffen, um diese zu weihen. Auch der Bürgermeister ist anwesend. Dieses Fest wird mit einer Reihe von Tänzen gefeiert. Dazu zählen eine *Mazurka*, gefolgt von einem Walzer, der von Frauen mit Blumenkörben getanzt wird, und ein *Csárdás*, der von vier Männern ausgeführt wird. Zuletzt tanzen vier Spinnerinnen mit ihren Spinnrädern. Nun erscheint Swanilda in einem weißen Tutu, welches ihr Hochzeitskostüm darstellt. Sie ist traurig und tanzt daher sehr melancholisch. Auch Franz erscheint am Fest, ebenfalls in einem weißen Gewand und bittet Swanilda um Verzeihung. Da ihm dies nicht gelingt, ist er traurig und wird von der Bevölkerung geneckt. Letzten Endes verzeiht Swanilda Franz und sie werden getraut. Darauf tanzen sie ein *Pas de deux*. Es folgen weitere Tänze, einerseits von den Dorfbe-

3.4 Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen

wohnern, andererseits auch ein Solo von Franz und eines von Swanilda. Coppélius erscheint mit Coppélia, die er unter dem Arm trägt. Swanilda ist zunächst um ihn besorgt, doch Franz meint sie soll ihn ignorieren. Darauf tanzen Franz und Swanilda einen weiteren *Pas de deux*. Plötzlich bemerkt Franz, dass er mit einer Puppe, die wie Coppélia aussieht, tanzt. Swanilda erscheint mit Coppélius auf dessen Balkon und sie winken Franz zu.

Bei dieser Aufnahme ist auf die auffallenden Kameraeinstellungen hinzuweisen. Es werden Positionen eingenommen, die für das Publikum im Theater nicht möglich sind. Ein erstes Beispiel ist die Sicht vom Balkon, wo sich Coppélia befindet, auf die Bevölkerung herab, die der Puppe zuwinkt. Ein weiteres Beispiel ist die Vogelperspektive, die kurzzeitig während der *Mazurka* eingenommen wird. Da auch keine Zuseher in dieser Aufnahme gezeigt werden und kein Klatschen zu hören ist vermute ich, dass diese Aufzeichnung für den Film inszeniert wurde und nicht ein Mitschnitt einer Liveaufführung ist.

Weiters sind nur noch wenige romantische Merkmale in dieser Inszenierung vorhanden. Es wird z.B. der Ballerinen-Kult nicht mehr erfüllt. Swanilda spielt zwar noch immer eine wichtige Rolle, sie ist aber nicht mehr die einzige bedeutende Person auf der Bühne. Auch andere Figuren, wie etwa Franz und Coppélia, haben einige Solotänze in denen sie die Möglichkeit haben, ihr Können zu präsentieren. Weiters ist die Anzahl an pantomimischen Szenen in der Neuinszenierung eine durchaus geringere im Vergleich zu jener der Pariser Aufführung.

Dennoch gibt es ein paar Anzeichen, die an das Zeitalter der Romantik erinnern. Eines davon ist der Spitzentanz, ein anderes ist die furchteinflößende Werkstätte des Coppélius' und seine Puppen.

3.4 Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen

Es folgen nun allgemeine Vergleiche der beiden Inszenierungen. Ein erster bezieht sich auf den Inhalt, ein zweiter vergleicht die Rollen der Personen und ein dritter die Reihenfolge der Musikstücke bzw. welche Personengruppe zu welcher Musik tanzt.

3.4.1 Inhalt

Die grundlegende Struktur der Geschichte ist gleich. Swanilda ist mit Franz verlobt, der sich jedoch in die Puppe Coppélia verliebt. In der Werkstatt des Coppélius' verkleidet sich Swanilda als Coppélia und zuletzt folgt die Versöhnung, nachdem Franz seinen Fehler eingesehen hat. Somit werden Themen wie Eifersucht, Liebe, Verkleidung und Versöhnung in beiden Inszenierungen verarbeitet. Im Detail sind jedoch große Unterschiede erkennbar, auf die nun genauer eingegangen wird.

- Die Anfänge weichen voneinander ab. Während bei der einen Inszenierung Swanilda aus ihrem Haus heraussieht und dann am Vorplatz einen Walzer tanzt, wird sie bei der anderen Aufzeichnung gemeinsam mit Franz am Sessel küssend gezeigt, während Coppélius seine Puppe am Balkon platziert. Somit wird in der Inszenierung von Vinogradov gleich zu Beginn die Beziehung zwischen Swanilda und Franz klar dargestellt, während dies bei der Choreographie nach Saint-Léon nur nebenbei erwähnt wird, dass Swanilda mit Franz verlobt sei.
- Es gibt einige Szenen, die nur bei der Pariser Aufführung vorkommen. Dazu zählen Swanildas Tanz mit der Ähre, die Jagd nach dem Schmetterling durch Swanilda und Franz, und der Versuch des Coppélius' seiner Puppe Coppélia durch Magie menschliches Leben zu geben. Meiner Meinung nach ist die erste erwähnte Szene für die Handlung des Ballettes nicht erforderlich, da nicht klar erkennbar ist, wieso das Ritual mit der Befragung der Ähre getanzt wird und welche Aussage dahinter steckt. Auch die Szene mit dem Schmetterling fügt sich meiner Meinung nach nicht in das Ballett ein. Vinogradov hat wahrscheinlich diese Szenen nicht für seine Inszenierung verwendet, da sie für seine Handlung nicht sinnvoll wären und er hat die Musik von diesen Szenen anderswo verwendet.
- Weiters gibt es bei Saint-Léon auch einige Tanzszenen im I. Akt, wie etwa *Csárdás*, *Mazurka* und *Thème slave varié*, die nichts unmittelbar mit der Handlung zu tun haben, sondern als Tanzeinlage dienen. Bei Vinogradov haben diese Szenen auch eine Bedeutung bekommen. Die *Mazurka* und der *Csárdás* werden beim Glockenfest getanzt, wobei der *Csárdás* einen

3.4 Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen

Höhepunkt des Festes darstellt, da dieser von vier Solisten vor den Zuschauern auf der Bühne ausgeführt wird. Beim *Thème slave varié* umschwärmen Franz und seine Freunde Coppélia, welche sich am Balkon befindet.

- Bei der Neuinszenierung gibt es hingegen auch ein paar Szenen, die nicht bei der Choreographie nach Saint-Léon vorkommen. Ein Beispiel ist die Vorführung der Coppélia am Vorplatz und der darauffolgende Walzer mit den Freunden von Franz. Diese Szene stellt den Einfluss des Coppélius' auf den Verlauf der Handlung dar. Da er seine Puppe der Bevölkerung präsentiert, werden Franz und seine Freunde auf dieses Wesen aufmerksam, was wiederum die Eifersucht von Swanilda zur Folge hat.

In der Choreographie nach Saint-Léon wird Coppélia nicht am Vorplatz den Bewohnern vorgestellt. Trotzdem ist Franz von ihr fasziniert, obwohl er sie kaum erkennbar im oberen Stockwerk des Hauses des Coppélius' sitzen sieht.

Meiner Meinung nach wird die Faszination für Coppélia bei der Inszenierung von Vinogradov besser dargestellt, da die Puppe auch die Möglichkeit hat ihre mechanischen Bewegungen vorzuführen und somit die Zuschauer zu verzaubern.

- Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass sich bei der Neuinszenierung die Freundinnen von Swanilda auch als Puppen verkleiden. Da diese ins Geschehen mit einbezogen werden, ist diese veränderte Szene vom Choreographen sehr passend inszeniert worden.
- Der Schluss ist ebenso sehr unterschiedlich gestaltet. In der Choreographie nach Saint-Léon fehlt das Glockenfest, welches im Laufe der Zeit aus zeitlichen Gründen, wie im Abschnitt 2.2.6 erwähnt, gestrichen wurde. Da der Bürgermeister jedoch im I. Akt ein Fest ankündigt und auch Swanilda fragt, ob sie Franz an diesem Tag heiraten will, erwartet sich somit der Zuschauer, dass dieses Fest auch tatsächlich stattfindet. Das Ballett endet jedoch ohne dieser Feierlichkeit und wirkt dadurch unvollständig.

Bei der Choreographie von Vinogradov wird dieses Fest am Schluss auch tatsächlich gefeiert und Swanilda heiratet Franz nach der Versöhnung.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Generell erscheint die Inszenierung von Vinogradov viel schlüssiger und durchinszeniert, da es keine Szenen gibt, die ohne Bedeutung sind. Bei der Choreographie nach Saint-Léon scheinen ein paar Szenen lose miteinander verbunden zu sein.

3.4.2 Personen und deren Rollen

In beiden Videoaufnahmen sind Swanilda, Franz, Coppélia und Coppélius die Hauptpersonen, die Gewichtung zwischen ihnen ist jedoch unterschiedlich. In Tabelle 6 ist ein Vergleich der Hauptrollen dargestellt.

Tabelle 6: Hauptrollen im Vergleich

Person	Choreographie nach Saint-Léon	Choreographie von Vinogradov
Swanilda	In dieser Inszenierung ist Swanilda (siehe Abbildung 5 auf Seite 48) die Hauptdarstellerin. Sie trägt ein wadenlanges Kleid, hat viele Solos und ist nahezu die ganze Zeit auf der Bühne. Diese Darstellung entspricht der romantischen Vorstellung und dem damaligen Ballerinen-Kult.	Swanilda (siehe Abbildung 7 auf Seite 49) tritt mehr in den Hintergrund. Viele Solos, die ursprünglich von ihr getanzte wurden, werden nun von anderen Personen ausgeführt. Sie trägt ein Tutu und kein wadenlanges Kleid.
Franz	Die Rolle des Franz' (siehe Abbildung 6 auf Seite 49) ist tänzerisch nicht sehr bedeutsam. Zu Beginn des I. Aktes hat Franz ein kurzes Solo, ansonsten spielt er eine mimische Rolle. Es gibt kein <i>Pas de deux</i> in diesem Ballett.	Die Figur des Franz' (siehe Abbildung 7 auf Seite 49) wurde deutlich aufgewertet. Er hat einige tänzerische Solos, in denen er sein Können zeigen kann und er tanzt auch einige <i>Pas de deux</i> mit Swanilda.
Coppélia	Die Puppe (siehe Abbildung 8 auf Seite 50) ist tänzerisch sehr unbedeutend. Während sie im I. Akt regungslos im oberen	Bei dieser Inszenierung wird Coppélia (siehe Abbildung 9 auf Seite 50) viel mehr ins öffentliche Leben mit einbezogen. Schon zu

3.4 Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen

	Stockwerk des Hauses sitzt, sind die einzigen Bewegungen, die sie im gesamten Stück ausführt, die steifen mechanischen Bewegungen zur <i>Musique des automates</i> im 1. Bild des II. Aktes. Sie trägt ein weißes Kleid und hält ein Buch in der Hand.	Beginn des I. Aktes, wird sie der Bevölkerung vorgestellt und sie tanzt am Vorplatz mit den Freunden von Franz einen Walzer. Weiters trägt sie ein langes blaues Kleid und hält einen Fächer in der Hand.
Coppélius	Coppélius (siehe Abbildung 10 auf Seite 51) wird als Einzelgänger skizziert. Er ist nicht am regen Leben der Bevölkerung beteiligt, sondern arbeitet tagsüber in seiner Werkstätte. Weiters ist er an Magie interessiert und versucht sein Lebenswerk, die Puppe Coppélia, zum Leben zu erwecken. Ein Merkmal dieser Rolle ist, dass sie nur durch Mimik und Gestik auf der Bühne artikuliert. Coppélius zählt zu den bekanntesten Charakterrollen ⁴ des klassischen Ballettes.	In dieser Inszenierung wird Coppélius (siehe Abbildung 9 auf Seite 50) volksnäher dargestellt. Er ist stolz auf seine Puppe Coppélia, welche er den Bewohnern der Stadt vorführt. Weiters tanzt er auch in dieser Inszenierung und hat zu Beginn sogar ein Solo, bei welchem er seine eigenen charakteristischen Bewegungen vorführt. Typische Merkmale sind, dass die Füße beim Tanzen meistens flex ⁵ sind und die Beine nicht ganz gestreckt sind.

⁴Mit Charakterrolle wird eine Person mit individuellen und besonderen Eigenschaften bzw. Charakterzügen bezeichnet. Im 18. und 19. Jahrhundert waren Charakterrollen gekennzeichnet durch einen Beruf, eine Tätigkeit, einen Status oder ein Alter. Dies waren zum Beispiel Wäscherinnen, Notare, alte Männer oder Personen aus bäuerlichen Umfeld. Heutzutage werden Charakterrollen oft mit den Attributen alt, hässlich und schlechter Charakter in Verbindung gebracht. Zu den bekanntesten Charakterrollen zählen Petruschka aus *Petruschka*, Madge in *La Sylphide*, Coppélius in *Coppélia*, Carabosse in *Dornröschen*, Drosselmeyer in *Nussknacker*, Rothbart in *Schwanensee* und Kastchei in *Der Feuervogel*. (AU, Susan: Character Dancing. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 106)

⁵Mit flex wird jene Haltung des Fußes bezeichnet, bei der die Zehen in Richtung des Schenkels gezogen werden.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 5: Swanilda [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

In Tabelle 6 auf Seite 46 ist deutlich erkennbar, dass in der Neuinszenierung die ursprüngliche Rolle von Swanilda zu Gunsten anderer Figuren an Bedeutung verlor. Weiters sind auch neue Personengruppen geschaffen worden. Dazu zählen die vier Freunde von Franz, die spanische, schottische, chinesische Puppe bzw. die Nussknacker-Puppe. Bei der Pariser Aufführung gibt es hingegen auch noch die Mutter von Franz, die bei der Neufassung nicht vorkommt.

In der Choreographie von Vinogradov ist somit das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenrollen eine andere. Da viele gute Tänzer an dieser Aufführung beteiligt sind, ist es dem Choreographen möglich die Stärken jeder einzelnen Person tänzerisch umzusetzen. Somit gibt es eine Menge an Nebenrollen, wobei jede von ihnen eine besondere Persönlichkeit und Ausstrahlung hat und für die Inszenierung wichtig ist.

Dies ist bei der Choreographie nach Saint-Léon nicht der Fall. Da Schüler und keine Profitänzer an dieser Aufführung beteiligt sind, ist es nicht möglich schwierige Schritte, die noch nicht erlernt wurden, einzustudieren. Zudem ist die Choreographie bereits vorhanden und wurde daher nicht für das Können der Tänzer neu choreographiert.

3.4 Grundlegende Vergleiche der Inszenierungen



Abbildung 6: Franz, der gerade zur Coppélia hinaufblickt [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]



Abbildung 7: Swanilda und Franz im Hochzeitskostüm [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 8: Coppélia und der Perser [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]



Abbildung 9: Coppélia und Coppélius [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]



Abbildung 10: Coppélius [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

3.4.3 Musik

In Tabelle 7 auf der nächsten Seite wird dargestellt, welche Personen zu welcher Musik tanzen. Es ist klar erkennbar, dass viele Tänze, die ursprünglich von Swanilda getanzt wurden, bei der Neuinszenierung von anderen Personen, vor allem von Puppen, ausgeführt werden. Bei Vinogradov tanzen verschiedene Puppen, die abhängig von ihrer Rolle andere Bewegungen ausführen. Somit ist die Faszination der Puppe und ihren mechanischen Bewegungen präsenter als bei der Choreographie nach Saint-Léon.

Weiters ist mir aufgefallen, dass die Musikstücke bei der Neuinszenierung in eine neue Reihenfolge gebracht wurden.

Die Reihenfolge der Musikstücke der Pariser Aufführung ist folgende:

- I. Akt: 1. Prélude, 2. Valse lente, 3. Scène, 4. Mazurka, 5. Scène, 6. Ballade de l'épi, 7. Thème slave varié, 8. Csárdás, 9. Sortie de la csárdás, 10. Finale
- II. Akt: 1. Scène, 2. Scène, 3. Musique des automates, 4. Scène, 5. Scène, 6. Chanson á boire et Scène, 7. Scène et Valse de la poupée, 8. Scène, 9. Boléro, 10. Gigue, 11. Finale

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Tabelle 7: Die auftretenden Personen in den verschiedenen Musikstücken

Musikstück	Person aus der Choreographie nach Saint-Léon	Person aus der Choreographie von Vinogradov
Valse lente	Swanilda	Coppélia
Mazurka	Bevölkerung	Bevölkerung
Ballade de l'épi	Swanilda	Swanilda
Thème slave varié	Swanilda mit Freundinnen	Franz mit Freunden
Csárdás	Bevölkerung	vier Solisten
Musique des automates	vier Puppen	chinesische Puppe bzw. Nussknacker-Puppe
Chanson á boire	Franz und Coppélius	Franz und Coppélius
Valse de la poupée	Swanilda	Swanilda
Boléro	Swanilda	spanische Puppe
Gigue	Swanilda	schottische Puppe

Die nachstehende Reihenfolge der Musikstücke entspricht jener der Neufassung:

- I. Akt: 1. Prélude, 2. Scène, 3. Scène et Variation, 4. La Discorde et la Guerre, 5. Valse lente, 6. Ballade de l'épi, 7. Thème slave varié, 8. Scène
- II. Akt, 1. Bild: 1. Entr'acte, 2. Scène, 3. Scène, 4. Musique des automates, 5. Boléro, 6. Gigue, 7. Musique des automates et Scène, 8. Chanson á boire et Scène, 9. Valse de la poupée et Scène
- II. Akt, 2. Bild: 1. Marche de la cloche, 2. Mazurka, 3. Valse des heures, 4. Csárdás, 5. Le Travail - La Fileuse, 6. La Prière, 7. Galop, 8. La Paix, 9. Danse de Fête, 10. Variation de Naïla, 11. L'Aurore, 12. Valse lente

Es ist erkennbar, dass die Tänze *Mazurka* und *Csárdás*, die in der ursprünglichen Choreographie als Tanzeinlagen ohne handlungstragender Bedeutung im I. Akt dienten, bei der Neuinszenierung nun während des Glockenfestes getanzte werden, da dies für die Handlung des Ballettes schlüssiger ist.

Die Reihenfolge des ursprünglichen *Divertissements* wurde ebenfalls verändert. Das Stück *La Discorde et la Guerre* wurde aus dem Kontext des *Divertissements* entnommen und der Coppélia im I. Akt als Solo gegeben. Da die Handlung von *Coppélia* verändert wurde, hat der Choreograph Vinogradov die Reihenfolge der Musikstücke an seine Handlung angepasst, das eine Abänderung derer zur Folge hatte.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

Nachfolgende Kriterien habe ich für die Analyse der Musik herangezogen:

- Welche Taktart, Tonart, Lautstärke, Artikulationszeichen und welches Tempo sind vorgegeben?
- Wie ist der musikalische Aufbau des Stückes? Kann das Stück in einzelne Abschnitte unterteilt werden? Gibt es Wiederholungen?
- Welche Instrumente tragen die Melodie?

Nachstehende Punkte dienen als Grundlage für die Tanzanalyse:

- Wer ist an dem Tanz beteiligt? Sind es Männer, Frauen oder Kinder?
- Wird der Tanz von einer Gruppe ausgeführt? Handelt es sich um einen Paartanz?
- Welche Mimik haben die Tänzer? Welche Gefühle werden dargestellt?
- Gibt es für den Tanz charakteristische Bewegungen bzw. Schrittkombinationen?
- Tanzen alle Beteiligten dieselben Schrittkombinationen? Gibt es einen Vortänzer oder Solisten?
- Welche Formationen werden eingenommen?
- Werden Raumstrecken zurückgelegt oder werden die Bewegungen am Platz ausgeführt?

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

- An welchem Schauplatz und zu welcher Tageszeit wird getanzt?
- Welche Handlung wird in den ausgewählten Tänzen dargestellt?
- Wie ist der tänzerische Aufbau des Stückes? Gibt es Wiederholungen von Bewegungsabfolgen?
- Passen musikalischer und choreographischer Aufbau überein?

Aus diesen Fragestellungen geht hervor, dass bei der Analyse der Musikstücke mehr Gewicht auf die Choreographie als auf die Musik selbst gelegt wird. Der Schwerpunkt in der Analyse der Musik liegt in der Feststellung des musikalischen Aufbaus, welcher für die Tanzanalyse gebraucht wird, da daraus ersichtlich wird, dass Wiederholungen bzw. Abschnitte in der Musik in der Struktur des Tanzes wiedergefunden werden können. Die Beziehung zwischen Musik und Choreographie darzustellen, ist mir bei der Analyse wichtig.

3.5.1 Valse lente

Dieser Walzer wurde bei der einen Inszenierung (Choreographie nach Saint-Léon) von Swanilda, bei der anderen (Choreographie von Vinogradov) von Coppélia und den Freunden von Franz getanzt. Da im ersten Fall eine junge Dame diesen Tanz ausführt und im zweiten Fall eine Puppe im Mittelpunkt des Geschehens steht, ist die Art der Bewegungen sehr verschieden. Im Laufe der Analyse werden diese Unterschiede hervorgehoben, um zu zeigen wie divergent zwei Choreographien zu ein und derselben Musik sein können. Es gibt jedoch auch Parallelen zwischen den beiden Choreographien.

Bevor jedoch auf die Schrittkombinationen eingegangen wird, wird zunächst die Musik betrachtet.

Musik

Da es sich um einen Walzer handelt, ist die Taktart der 3/4 Takt. Die Tonart ist Es-Dur, die erste und zweite Violine tragen die Melodie und der Aufbau ist folgender:

Takt 1 – Takt 4 (4 Takte): Überleitung zum Walzer.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

Takt 5 – Takt 20 (16 Takte): A-Teil mit Auftakt im 4. Takt. Dieser Teil kann wiederum in vier Mal vier Takte unterteilt werden, wobei die zweiten vier Takte eine Wiederholung der ersten vier darstellen.

Takt 21 – Takt 36 (16 Takte): A'-Teil mit Auftakt im 20. Takt. Dieselbe Unterteilung wie zuvor trifft hier ebenfalls zu.

Takt 37 – Takt 52 (16 Takte): B-Teil. Dieser Abschnitt kann in zwei Mal acht Takte eingeteilt werden. Die zweiten acht Takte sind zwar mit den ersten nicht identisch, jedoch vom Melodieverlauf und Rhythmus her sehr ähnlich.

Takt 53 – Takt 64 (12 Takte): Überleitung zum A-Teil. Hier können die Takte in zunächst zwei Mal zwei Takte unterteilt werden, wobei das crescendo in den jeweiligen zwei Takten auffällt. Die restlichen acht Takte sind in piano, nur im Takt 62 ist ein crescendo und im Takt 63 folgt ein decrescendo. Auffallend sind zwei kurze Aufwärtsbewegungen, die in forte von der Viola, vom Violoncello und der ersten Klarinette vom Ende des Taktes 58 bis zum Beginn des Taktes 59 und noch ein zweites Mal am Ende des Taktes 60 bis zum Beginn des Taktes 61 gespielt werden.

Takt 65 – Takt 80 (16 Takte): A-Teil mit Auftakt im 64. Takt.

Takt 81 – Takt 96 (16 Takte): A'-Teil mit Auftakt im 80. Takt.

Takt 97 – Takt 131 (35 Takte): C-Teil. Die ersten acht Takte bilden einen musikalisch zusammengehörigen Teil. Die darauffolgenden sieben Takte sind wiederum eine Einheit, wobei die ersten vier davon eine Wiederholung der Takte 97 bis 100 sind. Die restlichen drei Takte weichen jedoch von der vorigen Melodie ab. In den darauffolgenden acht Takten erfolgt ein crescendo. Danach erstreckt sich in der ersten und zweiten Violine ein Tremolo über vier Takte. Die letzten acht Takte können ebenfalls zu einer Einheit zusammengefasst werden. Auffallend an diesem Teil ist, dass auch ungerade Taktzahlen als zusammengehörige Einheit gesehen werden können.

Die Lautstärke ist von Beginn an piano. Erst im B-Teil wird sie des Öfteren geändert. Vom Takt 37 bis 40 ist fortissimo angegeben, gefolgt von piano im Takt 41 bis 44. Dieses Schema folgt danach noch ein zweites Mal. Die Wiederholung des A- und A'-Teils ist dann wieder in piano.

Choreographie nach Saint-Léon

In der Choreographie nach Saint-Léon wird der Walzer als Solo von Swanilda, welche ein wadenlanges Kleid trägt, aufgeführt. Dieser Tanz wird tagsüber am Vorplatz ausgeführt. Der Aufbau ist folgender:

Takt 1 – Takt 4: Swanilda positioniert sich vor ihrer Eingangstüre.

Takt 5 – Takt 20: Diese 16 Takte entsprechen dem A-Teil der Musik. Swanilda geht nun die Stiegen hinunter und nähert sich vorsichtig dem Haus des Coppélius', entfernt sich jedoch dann wieder ein paar Schritte davon.

Takt 21 – Takt 36: Dieser Abschnitt ist rein erzählerisch und entspricht dem A'-Teil des musikalischen Aufbaus. Es ist aus den Bewegungen für mich nicht eindeutig ersichtlich, was Swanilda mit ihrer Gestik zum Ausdruck bringen will. Jedoch gehe ich der Annahme nach, dass sie von ihrem Geliebten erzählt, der ihr untreu geworden ist, da er Coppélia verehrt.

Takt 37 – Takt 44: Hier beginnt der B-Teil. Mit drei Sprüngen bewegt sich Swanilda vom Zuseher aus nach links, wo sie kleinere Schritte am Platz ausführt.

Takt 45 – Takt 52: Dieselben Schrittkombinationen wie in den Takten 37 bis 44 werden nun vom Zuseher aus nach rechts durchgeführt. Diese Wiederholung spiegelt sich auch in der Musik wider.

Takt 53 – Takt 56: Swanilda verbeugt sich zwei Mal vor der Puppe.

Takt 57 – Takt 64: Dieser Teil wird pantomimisch dargestellt. Swanilda erzählt, dass Coppélia noch nie ein Wort gesprochen hat und stets beim Lesen ist.

Die Wiederholung des A-Teils fehlt in dieser Choreographie. Dies scheint jedoch nicht so unüblich zu sein, da bei der Studienpartitur⁶ von Coppélia jener A-Teil ebenfalls nicht vorhanden ist.

Takt 81 – Takt 96: Dieser Abschnitt entspricht dem A'-Teil der Musik. Swanilda führt nun im Kreis sechs Mal hintereinander zu je zwei Takten dieselbe Bewegung aus. Die letzten vier Takte umfassen eine andere Bewegung, die am Platz durchgeführt wird.

Takt 97 – Takt 104: Nun kommt eine neue Schrittkombination hinzu. Zunächst wird eine kurze Bewegungsabfolge, die sich über zwei Takte erstreckt, vom Zuseher aus nach links ausgeführt. Danach wird dasselbe Bewegungsmuster, das sich

⁶Delibes: Study Score 889: *Coppélia* ou *La Fille aux yeux d'émail*. Ballett in zwei Akten und drei Bildern. 1. Auflage. München: Musikproduktion Höflich: 2008.



Abbildung 11: Schlusspose von Swanilda beim *Valse lente* [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

wieder über je zwei Takte erstreckt, nach rechts und dann nochmals nach links durchgeführt. Die letzten zwei Takte umfassen Bewegungen, die am Platz getanzte werden. Diese Wiederholungen sind auch in der Musik hörbar.

Takt 105 – Takt 111: Die von Takt 97 bis Takt 104 ausgeführte Schrittkombination wird nun in die andere Richtung beginnend durchgeführt. Nur der Schluss ist leicht abgeändert, da auch die Musik – im Vergleich zu den Takten 97 bis 104 – leicht verändert ist und weiters auch ein Takt weniger vorhanden ist.

Takt 112 – Takt 131: Die Musik wird lauter, Swanilda wird immer wütender und es hat den Anschein, Swanilda stampft verstärkt auf den Boden. Dann läuft sie näher zum Haus des Coppélius. Beim Tremolo in der ersten und zweiten Geige im Takt 120 – Takt 123 steht Swanilda unter dem Balkon von Coppélia und klopft mit den Armen in die Höhe. Danach führt sie einige Drehungen vom Zuseher aus nach links durch und gelangt schließlich in die Schlussposition (siehe Abbildung 11), bei der sie die Hände bei der Hüfte eingestützt hat und die 4. Fußposition⁷ einnimmt.

Bei dieser Choreographie sind mir folgende Punkte besonders aufgefallen:

- Es findet ein Wechsel zwischen erzählerischen und tänzerischen Teilen statt,

⁷Bei der 4. Fußposition sind die Füße parallel zueinander platziert.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

wobei der Schwerpunkt auf dem tänzerischen liegt.

- Kurze Schrittkombinationen, die sich über wenige Takte erstrecken, werden sehr oft wiederholt. Diese Wiederkehrungen passen mit den Wiederholungen in der Musik überein.
- Der Gesichtsausdruck der Swanilda wechselt sehr häufig während des Tanzes. Zu Beginn ist sie fröhlich, dem Haus nähert sie sich neugierig und zuletzt, nachdem es ihr nicht gelang die Aufmerksamkeit von Coppélia zu bekommen, ist sie wütend. Es ist meiner Meinung nach nicht ganz klar, wieso Swanilda plötzlich so verärgert ist, da sie für lange Zeit einen sehr freundlichen Gesichtsausdruck hat.
- Richtungen, die im Raum zurückgelegt werden, entsprechen Diagonalen, geraden Wegstrecken oder Kreisen. Manche Bewegungen werden am Platz ausgeführt, wobei die schnellen Beinbewegungen dabei auffallen.

Choreographie von Vinogradov

Der Walzer, der ursprünglich für die Rolle der Swanilda geschrieben wurde und wie im Abschnitt 2.4 erwähnt auch ihren Charakter darstellt, wird nun von einer Puppe mit vier Tanzpartnern ausgeführt. Daher stellt sich zunächst die Frage, ob hierbei die Musik mit der Handlung zusammenpassen kann. Dies wird im Laufe der Analyse geklärt.

In diesem Stück wird die Faszination der Freunde an der Puppe mit ihren mechanischen Bewegungen gezeigt. Dies wird durch die Mimik und Gestik der Tänzer sehr gut dargestellt. Coppélia steht im Mittelpunkt des Tanzes und jeder der vier Freunde will mit ihr tanzen. Daher wird sie von einem zum nächsten weitergereicht. Es fällt dabei auf, dass Franz, der ebenfalls von dieser Gestalt begeistert ist, sich nicht an diesem Tanz beteiligt. Coppélius scheint die Begeisterung der Freunde an der Puppe zu gefallen, da er sich nicht in das Geschehen einmischt. Erst gegen Schluss möchte er zu seiner Puppe gelangen, wird jedoch durch einen aufgespannten Regenschirm von einem der Freunde daran gehindert. In diesem Moment schnappt Franz Coppélia und läuft von der Bühne, alle anderen rennen hinterher.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

Coppélia hat eigene Bewegungen, die sie charakterisieren und ihre Haltung zeugt von einem anderen Körperschwerpunkt. In ihrer Grundpose (siehe Abbildung 17 auf Seite 76) ist ihr Körper nach vorne geneigt und ihr Kopf ist leicht zur Seite gedreht. Den einen Arm hält sie über ihrem Kopf, den anderen vor ihrem Körper, wobei die Handflächen nach außen zeigen. Die Beine sind gestreckt und breitbeinig und ihre Füße stehen parallel zu einander oder in der 4. Fußposition. Diese Haltung wird während des Tanzes immer wieder eingenommen. Oft wippt sie dabei mit dem Oberkörper ein wenig vor und zurück. Weiters fällt auf, dass Coppélia beim Laufen kleine, steife Schritte durchführt und mit den Fersen den Boden berührt. Die Handflächen zeigen stets nach außen, die Füße sind oft flex und ihre Bewegungen wirken steif. Ihr Gesichtsausdruck ist immer freundlich und sie lässt alle Berührungen der Freunde über sich ergehen.

Der Tanz findet am Vorplatz statt und die Einwohner der Stadt sind Zuseher des Walzers *Valse lente*.

Als nächstes folgt eine genauere Betrachtung des choreographischen Aufbaus.

Takt 1 – Takt 4: Die Puppe wird von Coppélius in ihrer typischen Haltung aufgestellt. Der erste Freund stellt sich vor ihr auf und verbeugt sich.

Takt 5 – Takt 8: Hier beginnt der A-Teil der Musik. Während diesen vier Takten tanzt Coppélia mit dem vordersten Tänzer.

Takt 9 – Takt 12: Coppélia wurde nun an den nächsten Tanzpartner weitergereicht. Es werden dieselben Schritte wie im Takt 5 bis Takt 8 ausgeführt. In der Musik spiegelt sich diese Wiederholung, da diese vier Takte den Takten 5 bis 8 entsprechen.

Takt 13 – Takt 20: Der nächste Freund führt nun die gleiche Schrittkombination mit Coppélia aus, gefolgt von vier Takten mit anderen Bewegungen. Hier endet der A-Teil der Musik.

Takt 21 – Takt 36: Diese Takte entsprechen dem A'-Teil. Coppélia lässt sich insgesamt sechs Mal zu je zwei Takten fallen und wird jedesmal von einem anderen Tänzer aufgefangen. In den letzten vier Takten wird dann eine andere Bewegung durchgeführt.

Takt 37 – Takt 40: An dieser Stelle beginnt der B-Teil der Musik. Nun folgen zwei Hebefiguren mit dem ersten Tänzer. Während diesen vier Takten tanzen die

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

drei anderen Freunde im Hintergrund, in einer Diagonalen aufgestellt, eine eigene gemeinsame Schrittkombination.

Takt 41 – Takt 44: Dieselbe Hebefigur, die zuvor im Takt 37 bis Takt 38 ausgeführt wurde, wird jetzt mit einem anderen Tanzpartner wiederholt. In den restlichen zwei Takten wird eine neue Bewegung durchgeführt.

Takt 45 – Takt 48: Es folgt eine weitere Hebefigur, die wieder mit neuem Partner durchgeführt wird.

Takt 49 – Takt 58: Nochmals wird der Partner gewechselt und neue Tanzschritte werden durchgeführt.

Takt 59 – Takt 64: Coppélia geht in Schlangenlinie an allen Tänzern vorbei, die sich in einer Diagonalen aufgestellt haben, wobei sie ihnen einmal die eine und dann die andere Hand reicht.

Takt 65 – Takt 80: Der gesamte musikalische A-Teil wird nun mit einem Partner ausgeführt. Auffallend ist, dass Coppélia bei einem Sprung den Fuß flex hat, während ihr Tanzpartner bei demselben Sprung den Fuß gestreckt hält. Während diesen 16 Takten tanzen die anderen drei Freunde im Hintergrund wieder eigene Schrittkombinationen.

Takt 81 – Takt 96: Der gesamte A'-Teil wird mit einem anderen Tänzer getanzt. Bei diesem Abschnitt ist erkennbar, dass der Tänzer sich auf den Ballen bewegt, während die Puppe sich auf den Fersen fortbewegt. In diesem Teil kommunizieren und tanzen die anderen drei Freunde im Hintergrund. Einer scheint die anderen zwei abzulenken und stößt dann auch den vierten Freund auf die Seite, um alleine mit Coppélia zu tanzen.

Takt 97 – Takt 111: Eine kurze Schrittkombination wird zwei Mal wiederholt. Zuletzt wird Coppélia von diesem Tänzer geküsst. Während diesem Teil tanzen die anderen Tänzer wieder im Hintergrund.

Takt 112 – Takt 131: Die Musik wird unruhig und dies wird auf der Bühne ebenfalls dargestellt. Coppélius wird daran gehindert sich Coppélia zu nähern und so schnappt schließlich Franz die Puppe und läuft von der Bühne, während ihm alle anderen folgen.

Die nachstehenden Aspekte sind mir bei der Betrachtung der Choreographie besonders aufgefallen:

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

- Der Wechsel der Tanzpartner von Coppélia geht Hand in Hand mit der Musik. Oft erfolgt ein Tausch nach vier Takten, die in der Musik ebenfalls eine Einheit bilden. Somit passen Musik und Choreographie gut zusammen. Zu Beginn wird der Partner sehr oft gewechselt, ab der Wiederholung des A-Teils wird mit einem Tänzer über einen längeren Zeitraum getanz.
- Coppélia tanzt bei diesem Walzer nie alleine, sondern stets mit einem Partner. Viele Hebefiguren sind in dieser Choreographie eingebaut.
- Die unterschiedlichen Bewegungen und Haltungen zwischen der Puppe und den vier Freunden werden sehr deutlich in diesem Tanz dargestellt.

Unterschiede und Parallelen

Die folgende Auflistung umfasst jene Punkte des Vergleichs, die ich vor allem hervorheben möchte.

- In beiden Choreographien wird die Musik durch die Bewegungen sehr passend interpretiert. Auffallend ist, dass die Musik teilweise auch in gleiche Teile unterteilt wurde. Ein Beispiel ist der A'-Teil der Musik. In der Choreographie nach Saint-Léon wird bei der zweiten Ausführung des A'-Teils eine Bewegung sechs Mal zu je zwei Takten wiederholt und dann folgt eine andere Bewegung in den restlichen vier Takten. Dieselbe Zerlegung findet sich in der Neuinszenierung bei der ersten Ausführung des A'-Teils.
- In den ersten vier Takten wird noch nicht getanz, sondern die Beteiligten stellen sich in Pose.
- Beim B-Teil kommen in beiden Choreographien Sprünge vor, die die deutlichen Akzente in der Musik widerspiegeln.
- Während bei der ersten Darstellung viele erzählerische Elemente auftreten, sind diese bei der zweiten Interpretation bedeutend weniger vorhanden.
- Die ausgeführten Bewegungen der Figuren sind sehr verschieden. Während Coppélia ihre mechanischen Bewegungen durchführt und mit ihren Tanzpartnern viele Hebefiguren ausführt, sind die Bewegungen von Swanilda grazös und geschmeidig.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es einerseits zwar große Unterschiede bei den Bewegungen gibt, das Zusammenspiel zwischen Musik und Choreographie in beiden Fällen jedoch sehr treffend ist und Unterteilungen in der Musik teilweise sehr ähnlich sind.

3.5.2 Csárdás

Allgemein

Der *Csárdás* zählt zu den ungarischen Nationaltänzen und entwickelte sich im 19. Jahrhundert aus dem spätmittelalterlichen Heuduckentanz. Der Begriff *csáda* stammt aus dem Ungarischen und bedeutet Dorfschenke. Dieser Tanz wurde ursprünglich bei außergewöhnlichen Ereignissen in den Gasthäusern getanzt.

Gebräuchliche Taktarten sind der 2/4 Takt und der 4/4 Takt.⁸ Weiters gibt es drei Tempi bei diesem Tanz. Zuerst ist das Tempo langsam, dann erhöht es sich und zuletzt wird es schnell.⁹

Bewegungen, die diesen Tanz charakterisieren, sind Stampfen, schnelle Drehungen, Kniebeugen und Schläge mit den Fersen. Die Männer tanzen kräftige, schwungvolle Bewegungen, während die Frauen zierliche und weiche Schritte tanzen. Oft bewegen sich die Tänzer vor- und rückwärts oder auf der Diagonalen, selten auch im Kreis.¹⁰ Eine weitere charakteristische Haltung ist die Platzierung der Hände des Mannes an der Hüfte der Partnerin, während die Frau ihre Hände auf seine Schultern legt.¹¹

Musik

Der *Csárdás* beginnt im 4/4 Takt und wechselt nach 39 Takten in den 2/4 Takt. Die Tonart ist durchgehend D-Dur.

Der Aufbau lässt sich wie folgt darstellen:

Takt 1 – Takt 7 (7 Takte): Einleitung zum *Csárdás*. Die Lautstärke der ersten vier Takte ist fortissimo, der übrigen drei Takte forte. Der Rhythmus der ersten

⁸PAGELS, S. 149.

⁹KÜRTI, László: Czardas. In COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.): International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 299.

¹⁰PAGELS, S. 149f.

¹¹KÜRTI, S. 299f.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

zwei Takte wiederholt sich in den darauffolgenden zwei Takten. In den ersten vier Takten fällt der häufige Wechsel zwischen Streichinstrumenten und Fagott, Posaunen und Pauke auf. Der Zusatz *allegro marcato* weist auf die Betonung dieser Takte hin.

Takt 8 – Takt 15 (8 Takte): A-Teil. Das Tempo ist gemäßig und nach vier Takten erfolgt eine Wiederholung der ersten zwei Takte.

Takt 16 – Takt 23 (8 Takte): A'-Teil. Dieser Teil ist dem vorherigen sehr ähnlich, denn es unterscheiden sich nur die letzten zwei Takte voneinander.

Takt 24 – Takt 31 (8 Takte): B-Teil. Die Melodie der ersten zwei Takte wird zwei Mal wiederholt, wobei bei der zweiten Wiederholung zwar der Rhythmus derselbe ist, jedoch die Melodie höher und leicht verändert gespielt wird. Dieser Teil ist größtenteils in *fortissimo* bzw. *forte*.

Takt 32 – Takt 39 (8 Takte): A'-Teil. Die Bezeichnung *molto rallentando* über den letzten zwei Takten dieses Abschnittes besagt, dass diese beiden Takte sehr langsam werdend auszuführen sind.

Takt 40 – Takt 80 (41 Takte): C-Teil. Im Takt 40 erfolgt der Wechsel in den 2/4 Takt. Dazu ändert sich das Tempo, es wird etwas lebhafter. Die ersten zwei Takte bilden die Überleitung zum C-Teil. Danach erstreckt sich eine Melodie über 16 Takte, die dann nochmals wiederholt wird. Die letzten vier Takte der Wiederholung weichen jedoch von der ursprünglichen Melodie ab. Die restlichen sieben Takte bilden die Überleitung zum D-Teil.

Takt 81 – Takt 96 (16 Takte): D-Teil. Dieser Teil ist in *fortissimo* und etwas belebter. Nach acht Takten erfolgt eine Wiederholung der Melodie, wobei die letzten drei wiederholten Takte von der ursprünglichen Melodie abweichen.

Takt 97 – Takt 119 (23 Takte): C'-Teil. Dieser Teil ist in *piano*. Erst in den letzten zwei Takten ist *forte* angegeben.

Takt 120 – Takt 135 (16 Takte): D'-Teil. Der letzte Teil ist sehr schnell und in *fortissimo*. Nach acht Takten wird die Melodie nochmals wiederholt.

Die Melodie wird mit Ausnahme des C'-Teils stets von den Streichinstrumenten gespielt. Während des C'-Teils wird die Melodie von Fagotten getragen. Die Melodie des A-Teils und A'-Teils wird ebenfalls vom ersten Fagott und zusätzlich dem ersten Horn ausgeführt. Das zweite Horn spielt die letzten vier Takte der Melodie

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

des A'-Teils mit. Die Flöten tragen neben den Violinen die Melodie beim B-Teil und die erste Klarinette spielt diese größtenteils mit. Auch bei der Wiederholung des A'-Teils wird die Melodie von der ersten Klarinette mitgespielt. Die Melodie des D-Teils wird zudem von den Flöten und überwiegend auch von den Oboen und Klarinetten ausgeführt. Beim D'-Teil wird die Melodie ebenfalls von den Flöten, Oboen und Klarinetten gespielt.

Choreographie nach Saint-Léon

Der *Csárdás* wird tagsüber auf einem Platz im Dorf von der Bevölkerung ausgeführt. Dieser Tanz bildet eine Einlage, die nichts mit der Handlung des Ballettes zu tun hat und wird vor Zusehern, die im Hintergrund und auf der linken Seite der Bühne platziert sind, getanzt. 16 Paare (jeweils ein Tänzer und eine Tänzerin) sind an diesem Tanz beteiligt. Bei vier der Paare handelt es sich um Tänzer und Tänzerinnen der höheren Klassen, welche bereits älter sind, die restlichen zwölf Paare sind noch jüngere Schüler und Schülerinnen der Ballettschule.

Der choreographische Aufbau des *Csárdás* ist:

Takt 1 – Takt 2: Während diesen ersten zwei Takten werden zwei Damen von den älteren Tänzerinnen von ihren Herren zum Tanz aufgefordert. Sie positionieren sich in der Bühnenmitte, wobei die Tänzerinnen die Hände an der Hüfte gestützt haben und die Tänzer, die neben ihrer Partnerin stehen, einen Arm in ihrer Richtung in die Höhe halten und den anderen ebenfalls an der Hüfte gestützt haben. Jeder von ihnen befindet sich in der 4. Fußposition. Diese Pose wird in Abbildung 20 auf Seite 82 dargestellt.

Takt 3 – Takt 4: Die anderen zwei älteren Paare nehmen nun dieselbe Position ein, platzieren sich aber links bzw. rechts von den zwei mittleren Paaren.

Takt 5 – Takt 7: Während diesen drei Takten erfolgt eine Aufstellung aller am Tanz Beteiligten. Die bereits auf der Bühne positionierten Paare bilden nun eine Reihe, in der sich die Männer und Frauen abwechselnd aufstellen. Die Arme werden dabei auf die Schulter der nebenan stehenden Person gelegt. Dahinter wird eine zweite Linie bestehend aus acht Tänzern gebildet. Die restlichen zwölf Tänzerinnen positionieren sich zu je sechs Personen in einer Reihe hintereinander auf der linken und rechten Seite der Bühne. Die übrigen vier Tänzer bilden jeweils zu zweit eine



Abbildung 12: Aufstellung beim *Csárdás* [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

Reihe, die je außerhalb der Linien von den Tänzerinnen stehen. Diese Aufstellung wird in Abbildung 12 dargestellt.

Takt 8 – Takt 15: Dieser Teil entspricht dem A-Teil der Musik. Die zwei mittleren Linien bewegen sich im Zickzack nach vorne. Eine kurze Bewegungsabfolge über zwei Takte wird zunächst, vom Zuseher aus, diagonal von rechts hinten nach links vorne begonnen, dann in die andere Richtung ausgeführt und schließlich wieder in die erste Richtung getanzt. In den letzten zwei Takten lösen die TänzerInnen der mittleren Reihe die Schulterhaltung auf und eine andere Schrittkombination wird ausgeführt. Während diesen zwei Takten führen die Mädchen in den äußeren Linien Drehungen durch, wobei der eine Arm in die Höhe gehalten wird und der andere in die Hüfte gestützt ist. Die von ihnen in den Takten davor ausgeführten Bewegungen sind mir nicht bekannt, da sie im Video nicht gezeigt werden.

Takt 16 – Takt 23: In diesem A'-Teil fassen sich die acht Männer der hinteren Reihe wieder an den Schultern, bilden somit abermals eine Linie und bewegen sich mit denselben Schritten wie im A-Teil zuvor im Zickzack nach vorne. Die davor stehenden vier Paare bewegen sich nun je zu zweit mit denselben Schritten aus dem A-Teil diagonal nach vorne. Die mittigen Paare bewegen sich diagonal nach außen und die zwei äußeren Paare tanzen über die ersten zwei Takte zunächst diagonal zur Mitte hin. Dann ändern sie jedoch die Richtung und folgen den anderen beiden

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 13: Veränderte Aufstellung beim *Csárdás* [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

Paaren ebenfalls diagonal zur Seite. In den Takten 22 und 23 lösen sich die vier nach vorne gewanderten Paare voneinander, bewegen sich einzeln rückwärts weiter nach vorne und bilden auf der linken und der rechten Seite der Bühne je eine Reihe nebeneinander, wobei sie jedoch in die Richtung der gegenüberstehenden Linie blicken. Die übrigen Tänzerinnen und Tänzer behalten deren Formation während diesem Teil bei. Diese Aufstellung wird in Abbildung 13 illustriert.

Takt 24 – Takt 31: An dieser Stelle beginnt der B-Teil. Die nun links und rechts vorne positionierten Paare laufen einander zu, wobei diejenigen von der rechten Seite vor jenen der linken Seite vorbeilaufen. Nachdem sie sich gekreuzt haben, bewegen sie sich in einer Kreisformation nach hinten, bis sie dort erneut eine Reihe nebeneinander bilden. Die anderen Tänzer und Tänzerinnen führen des Öfteren Sprünge auf einem Bein am Platz aus, während das andere Bein nach vorne gekickt wird. Während den letzten zwei Takten laufen die acht Tänzer, die die hintere mittlere Linie gebildet haben, auf die Seite zu ihren Tanzpartnerinnen.

Takt 32 – Takt 39: Während diesem A'-Teil wird eine neue Formation eingenommen. Es werden vier Reihen mit je vier Paaren gebildet, wobei in der vordersten Linie die älteren Tänzer und Tänzerinnen stehen. Diese Formation wird bis zum Ende des Stückes beibehalten. Mit kleinen Schritten werden während diesen acht Takten die neuen Plätze eingenommen, wobei sich die Tänzerinnen zusammen mit

ihren Partnern bewegen.

Takt 40 – Takt 80: Dies entspricht dem C-Teil in der Musik und alle Beteiligten führen dieselben Schritte durch. Die Paare haben sich zueinander gedreht, wobei die Tänzer ihre Hände an der Hüfte der Partnerin platziert haben und diese ihre Hände auf die Schultern des Tänzers gegeben haben. Es werden kleine Schritte und Sprünge am Platz ausgeführt. Bei der Wiederholung der Melodie ab Takt 58 werden zwar ähnliche Schritte wie zuvor ausgeführt, die Paare drehen sich jedoch dabei um ihren Mittelpunkt.

Takt 81 – Takt 96: Im D-Teil wird zunächst zwei Mal hintereinander Klatschen und Stampfen abwechselnd ausgeführt. Danach erfolgt ein Sprung, bei dem sich die Paare mit der einen Hand seitlich um die Hüfte bzw. auf der Schulter halten und die andere in die Höhe geben. Bei diesem Sprung wechselt der Tänzer mit seiner Partnerin den Platz. Diese Bewegungen werden vier Mal hintereinander ausgeführt.

Takt 97 – Takt 119: Bei dem C'-Teil werden dieselben Schritte wie im C-Teil zuvor verwendet, wobei die Zusammensetzung der Schritte leicht verändert wurde, da dieser Teil weniger Takte als der C-Teil hat.

Takt 120 – Takt 135: In diesem D'-Teil klatschen die Tänzer in die Hände während sich die Tänzerinnen drehen. Sie führen zunächst drei Drehungen in die eine Richtung und dann drei Drehungen in die andere Richtung durch. Dieses Muster wiederholt sich noch einmal bis schließlich die Schlusspose eingenommen wird. Bei dieser Pose ist der eine Arm um die Hüfte des Tanzpartners bzw. der Tanzpartnerin gelegt, während der andere in die Höhe gerichtet ist.

Bei der Betrachtung sind mir nachstehende Punkte besonders aufgefallen:

- Die Reihe dominiert diesen Tanz als grundlegende Formation.
- Oft werden kurze Bewegungsabfolgen häufig hintereinander ausgeführt.
- Die musikalische Struktur passt mit dem choreographischen Aufbau überein.
- Bewegungen, die öfters vorkommen, sind Drehungen, Klatschen, Schläge mit der Ferse und kleine Sprünge. Armhaltungen, die wiederholt eingenommen

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

werden, sind einerseits die an die Hüfte gestützten Arme, andererseits die nach oben gerichteten Arme.

- Die älteren Tänzer und Tänzerinnen sind im Mittelpunkt des Tanzes. Sie stehen in der vordersten Reihe und die Kamera ist die meiste Zeit auf sie gerichtet.
- Der Gesichtsausdruck ist im Großen und Ganzen fröhlich, teilweise auch etwas konzentriert.

Choreographie von Vinogradov

Der *Csárdás* wird tagsüber während des Glockenfestes am Vorplatz im Dorf hauptsächlich von vier Männern ausgeführt. Dieser Tanz dient als Unterhaltung und hat daher keine handlungstragende Funktion.

Der Aufbau der Choreographie ist folgender:

Takt 1 – Takt 4: Die Bevölkerung scheint die vier Tänzer bereits zu erwarten, da sie ungeduldig nach hinten blicken.

Takt 5 – Takt 7: Endlich erscheinen die vier Solisten des *Csárdás* mit je einem Hut in der Hand. Beim Betreten der Bühne führt jeder einen Sprung aus.

Takt 8 – Takt 15: Dieser Teil entspricht dem A-Teil der Musik. Während den ersten zwei Takten platzieren sich die Zuseher im Hintergrund, wobei sich die Damen je zu viert auf insgesamt fünf Bänken niederlassen, die im Halbkreis aufgestellt sind, und die Herren sich hinter ihnen anordnen.

Die vier Tänzer haben nun je ein kurzes Solo, während diesem sie im Mittelpunkt des Videos sind. Da die Kamera nun stets auf den Solisten gerichtet ist, ist es nicht ersichtlich, ob die anderen Tänzer, die sich im Hintergrund befinden, ebenfalls Bewegungen ausführen. Bevor sie jedoch zum Tanzen beginnen, wird der Hut zur Seite geworfen. Der erste Tänzer ist während den ersten zwei Takten im Blickfeld. Der zweite Tänzer, der im Hintergrund erkennbar ist, beginnt im neunten Takt mit großen Vorwärtsschritten nach vorne zu schreiten und ist bis zum zehnten Takt im Video präsent. Vom Takt 11 bis 13 ist die Kamera auf den dritten Tänzer gerichtet, der im 11. Takt ebenfalls große Vorwärtsschritte ausführt. Der vierte Tänzer ist im 14. Takt im Mittelpunkt des Geschehens. Im 15. Takt bilden die vier Tänzer eine Reihe und bewegen sich mit großen Schritten nach vorne.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

Takt 16 – Takt 23: Dieser Abschnitt entspricht dem A'-Teil und er wird von allen vier Tänzern gemeinsam ausgeführt. Dieselben Schritte, die zuvor nur von einer Person durchgeführt wurden, werden nun von der ganzen Gruppe, die sich in einer Linie nebeneinander aufgestellt hat, getanzt. Die Tänzer wechseln während der Ausführung der großen Vorwärtsschritte im Takt 17 und 19 ihre Plätze, wobei der erste Tänzer mit dem zweiten die Position tauscht und der dritte mit dem vierten.

Takt 24 – Takt 31: Im B-Teil führen die vier Tänzer, die sich noch immer in einer Reihe befinden, dieselben Schritte aus. Dieser Teil ist vom vielen Klatschen geprägt, wobei sowohl in die Hände als auch auf die Beine geklatscht wird.

Takt 32 – Takt 39: Bei diesem A'-Teil wird eine kurze Bewegungsabfolge, die sich über zwei Takte erstreckt, zwei Mal von allen vier Tänzern wiederholt, die die Formation der Reihe weiterhin beibehalten haben. Das erste Mal wird sie vom Zuseher aus nach links begonnen, bei der Wiederholung werden die Schritte nach rechts beginnend ausgeführt. Danach wird eine andere kurze Schrittkombination, ebenfalls über zwei Takte, getanzt, die bei der ersten Ausführung von allen vier Tänzern, vom Zuseher aus beginnend nach links, getanzt wird. Bei der Wiederholung wird sie jedoch nur von drei Tänzern beginnend nach rechts ausgeführt, während sich der vierte Tänzer, welcher vom Zuseher aus der zweite von links ist, nach hinten bewegt.

Takt 40 – Takt 80: Dies ist der C-Teil der Musik. Der Tänzer, der sich zuvor zurück bewegt hat, führt nun ein Solo über die ersten 18 Takte des C-Teils aus. Auffallend ist, dass einige Bewegungen am Boden durchgeführt werden. Während des Solos erheben sich die vier Damen, die auf der zweiten Bank von links gesessen sind, und schauen dem Tänzer interessiert zu. Nach dem Solo platzieren sie sich wieder auf ihrer Bank. Nun tanzt ein anderer Tänzer ein Solo zu den übrigen Takteten des C-Teils. Dieser Tanz ist von vielen Sprüngen geprägt. Zu Beginn erfolgen drei gleiche, kurze Bewegungsabfolgen entlang der Diagonale von links hinten nach rechts vorne. Danach werden auf derselben Strecke, aber in die entgegengesetzte Richtung, zwei gleiche Sprünge ausgeführt, wobei der Tänzer sich nach jedem der beiden Sprünge auf den Boden fallen lässt und auf dem Rücken eine Rolle ausführt, bevor er sich wieder erhebt. Zuletzt führt er von links nach rechts Drehungen durch und nimmt eine Schlusspose ein, bei der er mit einem Knie den Boden berührt,

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

während das andere Bein angewinkelt aufgestellt ist. Während diesem Teil stehen die Damen der mittleren Bank auf, schauen dem Solisten neugierig zu und setzen sich danach wieder.

Takt 81 – Takt 96: Dieser D-Teil wird von einigen Zusehern im Halbkreis um die Solisten getanzt. Die Tanzenden, insgesamt acht Damen und acht Herren, wobei die Tänzerinnen vor den Tänzern stehen, führen kleinere Bewegungen am Platz aus bzw. bewegen sich dabei ein wenig zurück und dann wieder nach vorne. Eine kurze Schrittkombination wird zwei Mal hintereinander ausgeführt, wobei die Wiederholung von zwei der Tänzerinnen nicht mehr durchgeführt wird. Stattdessen laufen sie mit kleinen Schritten in die Mitte der Bühne, wo bereits zwei der vier Tänzer kniend auf sie warten, und stellen sich vor den Tänzern auf.

Takt 97 – Takt 119: In diesem C'-Teil tanzen diese zwei Tänzerinnen mit den zwei Tänzern. Es werden viele kleine Sprünge ausgeführt. Zu Beginn bewegen sich die Tänzer mit Seitwärtssprüngen vom Zuseher aus nach rechts, während sich die Tänzerinnen mit denselben Schritten in die entgegengesetzte Richtung bewegen. Danach werden Sprünge auf dem Platz ausgeführt, gefolgt von Seitwärtssprüngen zueinander, bis sie wieder voreinander stehen. Schließlich gehen die Tänzerinnen auf ihren ursprünglichen Platz im Halbkreis zurück. Auffallend ist, dass kein Körperkontakt zwischen Tänzer und Tänzerinnen hergestellt wird, obwohl miteinander getanzt wird.

Takt 120 – Takt 135: Dieser D'-Teil wird von den vier Tänzern gemeinsam mit der Bevölkerung ausgeführt. Die vier Tänzer platzieren sich in einer Reihe nebeneinander in der Mitte der Bühne, während dieselben Tänzer und Tänzerinnen aus dem vorherigen D-Teil sich in einem Halbkreis um sie herum aufstellen. Sie tanzen dieselben Schritte wie im D-Teil. Die vier Solisten tanzen eine andere Schrittkombination, wozu wieder des Öfteren geklatscht wird. Bei der Schlusspose knien alle beteiligten Personen am Boden. Die Tänzerinnen haben ihre Arme an der Hüfte eingestützt. Die meisten Tänzer halten die Arme in die Höhe.

Die nachfolgenden Punkte sind mir während der Betrachtung des *Csárdás*, nach Vinogradov, in Augenschein getreten:

- Die vier Tänzer haben die Möglichkeit ihr Können zu präsentieren. Es werden

daher viele komplizierte und kraftaufwändige Sprünge, aber auch Drehungen, vorgeführt.

- Der Gesichtsausdruck der Tänzer ist teilweise präsentierend, dann wieder fröhlich bzw. auch sehr konzentriert.
- Musikalischer und choreographischer Aufbau passen wiederum gut zusammen. Die einzelnen musikalischen Abschnitte werden in der Choreographie sehr deutlich dargestellt.
- Wenn alle vier Tänzer gemeinsam tanzen, dann bilden sie stets eine Reihe und führen viele Bewegungen am Platz durch, während bei den Solos teilweise auch viel Bühnenraum eingenommen wird.
- Auffallend ist, dass auch einige Zuseher in den Tanz eingebunden werden.

Unterschiede und Parallelen

Anbei eine Auflistung jener Unterschiede bzw. Parallelen, die sich für mich beim Vergleich der Inszenierungen deutlich hervorgehoben haben.

- Obwohl in beiden Choreographien Charaktertanzschritte verwendet werden, sind die Bewegungen doch sehr verschieden. Bei der Choreographie von Vinogradov werden viele schwierige Sprünge ausgeführt und es werden auch Bewegungen am Boden durchgeführt. Dies kommt in der Choreographie nach Saint-Léon nicht vor. Stattdessen werden mehr kleinere Sprünge durchgeführt und es werden häufig kurze Schrittkombinationen mehrmals wiederholt. Das Klatschen kommt hingegen in beiden Choreographien vor. Allerdings wird bei der Choreographie nach Saint-Léon nur in die Hände geklatscht und nicht auch auf die Beine.
- Der musikalische Aufbau passt in beiden Aufführungen mit dem choreographischen Aufbau überein.
- Während bei der Choreographie von Vinogradov vier Solisten im Mittelpunkt des Tanzes stehen, handelt es sich bei Saint-Léon um einen Paartanz.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

- Der *Csárdás* hat in beiden Aufführungen eine unterhaltende Funktion und wird vor einem Publikum auf der Bühne aufgeführt. Während sich jedoch bei der Choreographie von Vinogradov am Ende des *Csárdás* auch einige Zuseher am Tanz beteiligen, ist dies bei Saint-Léon nicht der Fall.

Im Großen und Ganzen ist das Resultat der Analyse des *Csárdás* dem des Walzers sehr ähnlich. Der choreographische Aufbau passt mit dem musikalischen gut zusammen, die einzelnen Bewegungen im Tanz sind großteils verschieden.

3.5.3 Bewegungen im Valse lente und *Csárdás* im Vergleich

Um genauer auf die Unterschiede der Bewegungen einzugehen werden nun die Schrittkombinationen zu Beginn des Walzers und des *Csárdás* detaillierter gegenübergestellt.

Valse lente

Von diesem Walzer werden die ersten 20 Takte in der Tabelle 8 genauer analysiert und miteinander verglichen.

Tabelle 8: Bewegungen beim Valse lente im Vergleich

Takte	Choreographie nach Saint-Léon	Choreographie von Vinogradov
1 – 4	Swanilda positioniert sich auf der Treppe vor ihrer Eingangstür. Die linke Hand wird auf das Geländer gelegt, das linke Bein ist gestreckt und trägt das Gewicht. Das rechte Bein ist leicht angewinkelt, befindet sich hinter ihrem Körper und der Boden wird mit den Zehenspitzen des rechten Fußes berührt. Diese Pose wird in Abbildung 14 auf Seite 75 dargestellt.	Die Puppe wird von Coppélius in ihre Ausgangsposition gebracht und ihr erster Tanzpartner, welcher aufrecht mit seitlich hängenden Armen vor ihr steht, verbeugt sich vor ihr. In Abbildung 17 auf Seite 76 ist die Pose der Puppe erkennbar. Weiters wird auch der vor ihr aufgestellte Tänzer dargestellt und Coppélius, der sich soeben langsam nach hinten entfernt.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

5 – 8	Swanilda führt vier Mal hintereinander ein <i>grand battement</i>¹² nach vorne aus. Diese Bewegung wird abwechselnd einmal mit dem linken Bein und dann mit dem rechten ausgeführt. Mit diesen Schritten bewegt sie sich die Stufen herunter. Der Kopf wird dabei bei jedem Schritt einmal nach links, dann wieder nach rechts gedreht. Mit der rechten Hand wird das Kleid am Rand gehalten, während die linke Hand weiterhin das Geländer berührt.	Der Tänzer greift nun nach den Händen von Coppélia. Zunächst drehen sie sich einmal um die eigene Achse, wobei sie sich stets an den Händen halten. Danach hebt Coppélia ihr linkes Bein rückwärts in die Höhe und hat den linken Fuß flex. Dabei steht sie mit dem rechten Fuß auf der Spitze. Der Tänzer kniet während dieser Zeit vor ihr und hält sie noch immer an den Händen fest. Diese Stellung ist in Abbildung 18 auf Seite 77 zu sehen. Danach nimmt Coppélia wieder ihre Ausgangsposition ein und der Tänzer lässt ihre Hände los.
9 – 12	Dieselben Schritte wie zuvor werden mit denselben Kopfbewegungen weitere vier Mal hintereinander nun in Richtung des Hauses des Coppélius' ausgeführt. Die linke Hand wird frei bewegt, während die rechte noch immer das Kleid hält.	Der nächste Tänzer nimmt jetzt Coppélia bei den Händen und es werden dieselben Bewegungen wie zuvor ausgeführt. Die Puppe wird währenddessen von den anderen Tänzern bewundert. In Abbildung 19 auf Seite 78 wird diese Begeisterung dargestellt.

¹²Der Begriff *grand battement* stammt aus dem Französischen und bedeutet auf Deutsch *großer Schlag*. Im Ballett wird damit ein kraftvoller Wurf des gestreckten Spielbeins nach vorne, zur Seite oder nach hinten bezeichnet, bei dem das Bein mindestens eine Höhe von 90° erreicht und der Oberkörper dabei aufrecht bleibt. (KOEGLER und KIESER, S. 63)

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

13 – 16	Ein paar kleine Schritte werden auf halber Spitze Richtung Coppélia ausgeführt. Dann bleibt Swanilda stehen, die Füße sind fast ganz geschlossen, und sie bewegt ihren Oberkörper kreisförmig von vorne über links nach hinten, und danach über rechts wieder nach vorne. Mit der rechten Hand wird weiterhin ihr Kleid gehalten, die linke befindet sich auf der linken Seite nahe ihres Körpers. In Abbildung 15 auf der nächsten Seite ist diese nach vorne geneigte Haltung dargestellt. Diese Schrittkombination wird noch einmal ausgeführt.	Mit dem nächsten Tanzpartner werden nun die Schritte bis zur Stellung, die in Abbildung 18 auf Seite 77 dargestellt ist, durchgeführt. Die typische Pose von Coppélia wird nicht eingenommen, stattdessen hält Coppélia ihr linkes Bein weiterhin in die Höhe.
17 – 20	Nun entfernt sich Swanilda mit ein paar Schritten vom Haus des Coppélius' und platziert sich in der Mitte der Bühne in der 1. Fußposition¹³. Die Arme werden bei dieser Positionierung zunächst seitlich nach oben gehoben und dann hinter dem Körper verschränkt. Diese Haltung wird in Abbildung 16 auf Seite 76 dargestellt.	Coppélia wird von ihrem Tanzpartner einmal um ihre eigene Achse geführt, während sie ihr Bein weiterhin in die Höhe hält. Erst danach nimmt sie ihre typische Haltung ein.

¹³Bei der 1. Fußposition berühren sich die Füße an der Ferse, wobei die Zehen nach außen gedreht sind. Im Idealfall bilden die Füße einen Winkel von 180°.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke



Abbildung 14: Ausgangsposition von Swanilda beim *Valse lente* [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]



Abbildung 15: Swanilda nähert sich beim *Valse lente* vorsichtig dem Haus des Coppélius' [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 16: Swanilda positioniert sich vor Beginn eines erzählerischen Teiles
[Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]



Abbildung 17: Ausgangsposition der Coppélia beim *Valse lente* [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]



Abbildung 18: Coppélia tanzt beim *Valse lente* mit einem Tänzer [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]

In den ersten vier Takten wird in beiden Produktionen eine Ausgangsposition für den Tanz eingenommen. Die Posen sind wie soeben beschrieben sehr verschieden. Die Bewegungen von Swanilda sind in den ersten 20 Takten sehr simpel und daher auch einfacher zu erklären als jene der Coppélia in der Neuinszenierung. Da die Puppe ganz eigene Bewegungen ausführt und Haltungen einnimmt, sind diese schwieriger zu beschreiben.

Csárdás

Die ersten 15 Takte des *Csárdás* werden in der Tabelle 9 auf Seite 79 genauer betrachtet.

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 19: Coppélia wird beim *Valse lente* von den Tänzern bewundert [Quelle: Screenshot der DVD Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]

Tabelle 9: Bewegungen beim Csárdás im Vergleich

Takte	Choreographie nach Saint-Léon	Choreographie von Vinogradov
1 – 4	Die ersten zwei Paare werden zum Tanz aufgefordert. Dabei nimmt der Tänzer die Tänzerin bei der Hand und führt sie auf ihren Platz, wo die Pose, wie in Abbildung 20 auf Seite 82 dargestellt, eingenommen wird. Darauf werden zwei weitere Paare aufgefordert, die sich ebenfalls in dieselbe Stellung begeben.	Die Zuseher erwarten bereits die vier Solisten und blicken daher unruhig nach hinten. Sie bewegen sich dabei nach vor und zurück bzw. nach links und rechts und winken ab und zu dabei. Danach gehen sie ein paar Schritte zur Seite, um den vier Tänzern Platz zu verschaffen. Die Zuseher stellen sich an der Seite auf.
5 – 7	Nun wird die im Abschnitt 3.5.2 beschriebene und in Abbildung 12 auf Seite 65 dargestellte Aufstellung aller am Tanz beteiligten Tänzer und Tänzerinnen eingenommen.	Die vier Solisten erscheinen nacheinander, begrüßen die Zuseher mit einem Sprung und stellen sich danach in Pose. In Abbildung 22 auf Seite 83 ist der rechte Tänzer jener, der als letztes die Bühne betreten hat und soeben eine Pose eingenommen hat. Der linke Tänzer hat bereits den Hut zur Seite geworfen, da er nun als erstes tanzen wird.
8 – 15	Die zwei mittleren Reihen bewegen sich nach vorne, indem sie zunächst zwei <i>grand battements</i> mit dem linken Bein nach vorne ausführen. Dann wird mit dem Ballen des linken Fußes der	Der erste Tänzer führt einen Sprung aus, bei dem seine Beine seitlich von ihm in der Luft zusammengeschlagen werden. Danach wird das linke Bein hinter dem rechten gekreuzt, wobei

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich

Boden berührt und danach wird mit der Ferse auf den Boden geschlagen. Bei diesen zwei Bewegungen ist der Oberkörper nach vorne geneigt und der Blick nach unten gerichtet. In Abbildung 21 auf Seite 83 wird ein Fersenschlag ausgeführt, welcher charakteristisch für den *Csárdás* ist. Dieselben Bewegungen werden nun mit dem rechten Bein beginnend wiederholt und danach noch ein drittes Mal in die beginnende Richtung ausgeführt. Die Bewegungen zu den letzten vier Takten werden von den mittleren Reihen im Video nicht gezeigt. Es ist nur noch erkennbar, dass sie sich paarweise zueinander drehen.

das linke Bein gestreckt ist und das rechte stark gebeugt wird. Daraufhin werden die Füße zusammengestellt, der Oberkörper nach vorne gebeugt und eine Handbewegung von der Brust in die Höhe ausgeführt. Anschließend wird nochmals die Position mit dem links hinterkreuzten Bein eingenommen und auf beiden Füßen gedreht, sodass dann das andere Bein hinterkreuzt ist. Zuletzt werden vier große Schritte durchgeführt. Der nächste Tänzer führt ebenfalls den Sprung aus, bei dem die Beine in der Luft zusammengeschlagen werden und kreuzt ebenso danach das linke Bein hinter dem rechten. Daraufhin wird ein großer Schritt zur Seite ausgeführt, abermals hinterkreuzt. Bei der nächsten Pose des Tänzers sind die Füße geschlossen, die linke Hand ist in der Höhe und die rechte an die Hüfte gestützt. Diese Pose wird in Abbildung 23 auf Seite 84 dargestellt. Ein weiterer Tänzer führt zunächst große Vorwärtsschritte durch. Dann springt er vom Zuseher

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke

	aus nach links und führt auf seinem rechten Bein kleinere Sprünge am Platz aus. Dabei kreuzt er das linke Bein einmal vor, dann wieder hinter dem rechten Bein, berührt aber mit dem linken Fuß den Boden nicht. Darauf springt er vom Zuschauer aus nach rechts und führt nun dieselben Sprünge am linken Bein aus, bis er schließlich nach einer Drehung eine Pose einnimmt. Nun führt der vierte Tänzer einen schwierigen Sprung durch, bei dem er sich in der Luft dreht und die Beine dabei hinter seinem Körper hält. Danach folgt eine weitere Drehung, bei der zunächst auf einem Bein mit kleinen Sprüngen leicht gedreht wird, während das andere angewinkelt vor dem Körper gehalten wird. Dann wird das angewinkelte Bein in die Höhe geworfen, das andere Bein folgt kurz danach. Mit diesem Sprung wird abermals gedreht. Dieser Tänzer stellt sich nicht in Pose auf, da nun die überleitenden großen Schritte von allen vier Tänzern zum nächsten Teil folgen.
--	---

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 20: Aufstellung zweier Paare beim *Csárdás* [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]

Die Schritte des *Csárdás* bei der Neuinszenierung bedürfen sich einer wesentlich schwierigeren und komplexeren Ausführung. Auffallend sind die vielen Sprünge, die in der Choreographie nach Saint-Léon nicht vorkommen. Stattdessen sind die Bewegungen viel einfacher und werden auch öfters wiederholt.

3.5 Vergleich ausgewählter Musikstücke



Abbildung 21: Fersenschlag beim *Csárdás* [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur]



Abbildung 22: Zwei Tänzer des *Csárdás* in Pose [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]

3 Zwei Inszenierungen von *Coppélia* im Vergleich



Abbildung 23: Ein Tänzer des *Csárdás* in Pose [Quelle: Screenshot der DVD *Coppélia*: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg]

4 Resümee

In meiner Arbeit habe ich einerseits das Ballett *Coppélia* inhaltlich und geschichtlich vorgestellt, anderseits eine Analyse zweier unterschiedlicher Inszenierungen des Ballettes vorgenommen. Als Quellen wurden diverse Literatur, zwei medial aufgezeichnete Inszenierungen verschiedener Choreographien, sowie die Orchesterpartitur von *Coppélia* verwendet. Beim Vergleich der beiden Choreographien ist mir aufgefallen, dass es Unterschiede zwischen Liveaufführungen und Aufzeichnungen gibt. Auf diese Unterschiede wurde hingewiesen, da sie Einfluss auf die Analyse hatten.

Die Kernergebnisse der Analyse der beiden Inszenierungen werden nachstehend zusammengefasst:

Bei der Aufzeichnung der Choreographie nach Saint-Léon handelt es sich um einen Mitschnitt einer Liveaufführung, während es sich bei der Aufnahme der Inszenierung von Vinogradov um eine Inszenierung für das Medium Film handelt. Dies ist erkennbar, da einerseits Kameraeinstellungen eingenommen werden, die vom Publikum aus nicht möglich sind, anderseits werden auch keine Zuseher gezeigt und es wird kein Klatschen vernommen.

Da die Choreographie nach Saint-Léon in der Romantik entstanden ist, sind in der Inszenierung noch viele romantische Merkmale erkennbar. Zu diesen zählen unter anderem die Ballerina, die im Zentrum der Geschichte steht, der Spitzentanz, der Wechsel zwischen mimischen und tänzerischen Teilen, die Puppe Coppélia und die furchterregende Werkstätte des Coppélius'. In der Neuinszenierung von Vinogradov, die im 20. Jahrhundert entstanden ist, sind kaum mehr Merkmale der Romantik vorhanden. Zu den wenigen Kennzeichen gehören der Spitzentanz und die faszinierende Puppe Coppélia, welche besonders von Franz und seinen Freunden bewundert wird.

Vinogradov hat die Handlung des Ballettes verändert. Einige Szenen von der Choreographie nach Saint-Léon, dessen Bedeutung für die Geschichte nicht erkennbar ist, wurden in der Inszenierung von Vinogradov weggelassen und neue Teile sind dazugekommen. Diese Veränderungen haben zur Folge, dass jede Szene für die Handlung bedeutsam ist, die Geschichte logisch erzählt wird, die Beziehungen zwischen den Personen deutlich dargestellt wird und somit das gesamte Geschehen durchinszeniert ist.

Eine weitere Neuerung, die Vinogradov am Ballett vorgenommen hat, ist die Veränderung der Gewichtung zwischen den Rollen. Während bei der Choreographie nach Saint-Léon Swanilda die bedeutendste Figur im gesamten Stück ist, verliert Swanilda in der Neuinszenierung an Stellenwert zugunsten vieler anderer Rollen. Zu diesen zählen Coppélia, die chinesische, schottische, spanische Puppe und die Nussknacker-Puppe. Die Faszination der Puppen wird somit in der Choreographie von Vinogradov besser dargestellt. Die Rollen von Franz und Coppélius wurden ebenfalls aufgewertet, da beide nun einige tänzerische Szenen in dem Ballett erhalten haben.

Auch der musikalische Aufbau wurde in der Inszenierung von Vinogradov verändert. Der *Csárdás* und die *Mazurka* wurden von dem I. Akt in das 2. Bild des II. Aktes verlegt. Der Tanz *La Discorde et la Guerre* wurde hingegen vom *Divertissement* losgelöst und in den I. Akt gegeben. Mit diesen Umstellungen wurde die Musik der veränderten Handlung angepasst.

Das Publikum hat heutzutage andere Wünsche und Erwartungen von einem Ballett als im 19. Jahrhundert. Während in der Romantik die Zuseher eine Ballerina im Mittelpunkt des Geschehens sehen wollten, wie dies in der Choreographie nach Saint-Léon der Fall ist, haben die männlichen Rollen in der Neuinszenierung an Bedeutung gewonnen. Dies wird an den Rollen von Franz und seinen Freunden verdeutlicht. Auch die vier Solisten des *Csárdás* haben die Möglichkeit ihre Stärken zu präsentieren.

Musikalischer und choreographischer Aufbau passen in den zwei analysierten Musikstücken – *Valse lente* und *Csárdás* – überein. Die Schrittkombinationen sind jedoch sehr verschieden. Die Bewegungen in der Choreographie von Vinogradov sind schwieriger und komplexer, da sich zum einen die Technik des Ballettes in den letzten 100 Jahren verbessert hat, zum anderen sehr gute Tänzer bei der

Inszenierung mitwirken.

Der Erfolg von *Coppélia* beruht einerseits auf der Musik, der Choreographie und der unterhaltsamen Geschichte, anderseits auch auf der Faszination der mechanischen Bewegungen der Puppen.

Die intensive Beschäftigung mit dem Ballett *Coppélia* hat mir gezeigt, dass dieses Stück heutzutage noch immer sehr aktuell ist. Auch heute noch finden an unterschiedlichen Orten Livevorstellungen statt. Daher ist es lohnenswert, sich mit diesem Ballett einmal auseinanderzusetzen.

4 *Resümee*

Literaturverzeichnis

- AU, Susan:** Character Dancing. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 106–109
- AU, Susan:** Mazurka. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 4, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 343–344
- BABSKY, Monique:** Saint-Léon, Arthur. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 5, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 498–502
- BALANCHINE, George und MASON, Francis:** 101 stories of the great ballets. The scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new. 1. Auflage. New York: Anchor Books: 1989
- BEAUMONT, Cyrill William:** Complete book of ballets. A guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries. 1. Auflage. London: Putnam: 1941
- BURIAN, Karel Vladimír ins Deutsche übersetzt von Karel Seifter:** Das Ballett. Seine Geschichte in Wort und Bild. 1. Auflage. Prag: Artia: 1963
- CHRISTOUT, Marie-Françoise:** Paris Opera Ballet. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 5, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 86–100
- CONYERS, Claude:** Coppélia. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S. 198–201

- Delibes:** Coppélia ou La Fille aux yeux d'émal. Acte I. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981
- Delibes:** Coppélia ou La Fille aux yeux d'émal. Acte II. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981
- Delibes:** Coppélia ou La Fille aux yeux d'émal. Acte III. 1. Auflage. Mainz: B. Schott's Söhne: 1981
- Delibes:** Study Score 889: Coppélia ou La Fille aux yeux d'émal. Ballett in zwei Akten und drei Bildern. 1. Auflage. München: Musikproduktion Höflich: 2008
- DÖHRING, Sieghart:** La Poupée de Nuremberg. In **DAHLHAUS, Carl (Hrsg.):** Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band 1, 1. Auflage. München, Zürich: Piper: 1986, S.11–12
- FISKE, Roger:** Ballet Music. 1. Auflage. London, Toronto, Wellington, Sydney: George G. Harrap and Company Ltd: 1958
- GOODWIN, Noël:** Delibes, Léo. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S.367–369
- GUEST, Ivor:** The ballet of the second empire 1858-1870. 1. Auflage. London: Adam and Charles Black: 1953
- GUEST, Ivor:** Two Coppélias. 1. Auflage. London: Friends of Covent Garden: 1970
- HORST, Grobe:** Der Sandmann. Königs Erläuterungen und Materialien. 7. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag: 2008
- HUGHES, Shelagh:** Léo Delibes Coppélia. The Kirov Ballet. 1. Auflage. NVC Arts: 1993
- JAHRMÄRKER, Manuela:** Delibes. In **FINSCHER, Ludwig (Hrsg.):** Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personalteil, Band 5, 2. Auflage. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, J.B. Metzler: 2001, Sp. 735–743

- KIESER, Klaus und SCHNEIDER, Katja:** Reclams Ballettführer. 1. Auflage. Stuttgart: Reclam-Verlag: 2002
- KOEGLER, Horst und KIESER, Klaus:** Kleines Wörterbuch des Tanzes. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam: 2006
- KRAUTSCHEID, Jutta:** TANZ. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1. Auflage. Köln: Dumont: 2004
- KÜRTI, László:** Czardas. In **COHEN, Selma Jeanne (Hrsg.):** International Encyclopedia of Dance. Band 2, 1. Auflage. Oxford, New York: Oxford University Press: 1998, S.299–301
- LIECHTENHAN, Rudolf:** Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. 2. Auflage. Stuttgart, Zürich: Belser: 1993
- OBERHAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild:** Tanz. In **FINSCHER, Ludwig (Hrsg.):** Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Band 9, 2. Auflage. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, J.B. Metzler: 1998, Sp.228–408
- OBERZAUCHER, Alfred:** Coppélia. In **DAHLHAUS, Carl (Hrsg.):** Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Band 5, 1. Auflage. München, Zürich: Piper: 1994, S. 504–508
- OBERZAUCHER, Alfred:** Coppélia erobert sich die Bühnen der Welt. In **OBERZAUCHER, Alfred (Hrsg.):** Coppélia. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006, S. 14–18
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild:** Vom Zauberischen Dämon. Zu „Coppélia“ von Arthur Saint-Léon nach E.T.A. Hoffmann. In **OBERZAUCHER, Alfred (Hrsg.):** Coppélia. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006, S. 4–12
- PAGELS, Jürgen:** Charaktertanz. Grundlagen und Methodik. 1. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen: 1985

PIESCHACÒN, Teresa: Léo Delibes Coppélia. 1. Auflage. Hamburg: texthou-
se: 2001

RAINER, Gerald, KERN, Norbert und RAINER, Eva: Stichwort Litera-
tur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 7. Auflage. Linz: Veritas:
1999

STEIERT, Thomas: Charakter und Grazie. In **OBERZAUCHER, Alfred**
(Hrsg.): Coppélia. 1. Auflage. Wien: Wiener Staatsoper GmbH: 2005-2006,
S. 34–36

STUDWELL, William: Adolphe Adam and Léo Delibes. A guide to research.
1. Auflage. New York: Garland: 1987

Videoverzeichnis

Coppélia: Choreographie von VINOGRADOV, Oleg. DVD: NVC Arts: 1993 (aufgenommen im April 1993 im Maryinsky Theater, St. Petersburg), 91 min

Coppélia: Choreographie von SAINT-LÉON, Arthur. bearbeitet für die Bühne von LACOTTE, Pierre und BESSY, Claude. DVD: TDK Marketing Europe GmbH: 2007 (aufgenommen im April 2001 in der Opéra national de Paris), 67 min

Videoverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

1	Giuseppina Bozzacchi als erste Swanilda.	15
2	Premieren Plakat	16
3	Der Komponist Léo Delibes	25
4	Der Choreograph Arthur Saint-Léon	26
5	Swanilda in der Choreographie nach Saint-Léon	48
6	Franz in der Choreographie nach Saint-Léon	49
7	Swanilda und Franz in der Choreographie von Vinogradov	49
8	Coppélia in der Choreographie nach Saint-Léon	50
9	Coppélia und Coppélius in der Choreographie von Vinogradov	50
10	Coppélius in der Choreographie nach Saint-Léon	51
11	Schlusspose von Swanilda beim <i>Valse lente</i> in der Choreographie nach Saint-Léon	57
12	Aufstellung beim <i>Csárdás</i> in der Choreographie nach Saint-Léon	65
13	Veränderte Aufstellung beim <i>Csárdás</i> in der Choreographie nach Saint-Léon	66
14	Ausgangsposition von Swanilda beim <i>Valse lente</i> in der Choreogra- phie nach Saint-Léon	75
15	Swanilda nähert sich beim <i>Valse lente</i> vorsichtig dem Haus des Coppélius' in der Choreographie nach Saint-Léon	75
16	Swanilda beim <i>Valse lente</i> in Pose in der Choreographie nach Saint- Léon	76
17	Ausgangsposition der Coppélia beim <i>Valse lente</i> in der Choreogra- phie von Vinogradov	76
18	Coppélia tanzt beim <i>Valse lente</i> in der Choreographie von Vinogra- dov mit einem Tänzer	77

19	Coppélia wird beim <i>Valse lente</i> in der Choreographie von Vinogradov von den Tänzern bewundert	78
20	Aufstellung zweier Paare beim <i>Csárdás</i> in der Choreographie nach Saint-Léon	82
21	Fersenschlag beim <i>Csárdás</i> in der Choreographie nach Saint-Léon .	83
22	Zwei Tänzer des <i>Csárdás</i> in Pose in der Choreographie von Vinogradov	83
23	Ein Tänzer des <i>Csárdás</i> in Pose in der Choreographie von Vinogradov	84

Notationsverzeichnis

1	Die <i>Valse lente</i> charakterisiert Swanilda	28
2	Erstes Motiv von Franz	28
3	Zweites Motiv von Franz	29
4	Motiv des Coppélius	29

Notationsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

1	Besetzung der Rollen bei der Uraufführung	17
2	Produktionskosten	19
3	Vergleich zwischen Videoaufzeichnung und Liveaufführung	37
4	Besetzung der Hauptrollen in der Choreographie nach Arthur Saint-Léon	39
5	Besetzung der Rollen in der Inszenierung von Oleg Vinogradov . . .	40
6	Hauptrollen im Vergleich	46
7	Die auftretenden Personen in den verschiedenen Musikstücken . . .	52
8	Bewegungen beim Valse lente im Vergleich	72
9	Bewegungen beim Csárdás im Vergleich	79

Tabellenverzeichnis

5 Abstract

Meine Diplomarbeit behandelt das Ballett *Coppélia*, welches am 25. Mai 1870 an der Opéra in Paris vom *Le ballet de l'Opéra* uraufgeführt wurde.

Coppélia ist heutzutage immer noch ein sehr beliebtes und weltweit häufig gespieltes Ballett, welches immer wieder neu inszeniert wurde und das Publikum heute noch immer begeistert.

In diesem Ballett verliebt sich Franz, der Verlobte von Swanilda, in die Puppe Coppélia, welche vom Puppenmacher Coppélius kreiert wurde. Aus Eifersucht verkleidet sich Swanilda in der Werkstätte des Coppélius als Coppélia und lässt Coppélius glauben, er hätte seine Puppe durch Magie zum Leben erweckt. Franz sieht schließlich ein, dass Coppélia nur eine Puppe ist, bittet Swanilda um Verzeihung und zuletzt heiraten sie einander.

Die Rolle der Swanilda wurde bei der Premiere von der damals erst 16-jährigen Giuseppina Bozzacchi verkörpert, welche das Publikum begeisterte. Der Erfolg beruht jedoch nicht nur auf ihrem Können, sondern ist vor allem der Musik von Léo Delibes, aber auch der Choreographie nach Arthur Saint-Léon und dem Libretto von Charles Nutter und Arthur Saint-Léon zu verdanken.

Da dieses Ballett im Zeitalter der Romantik entstanden ist, weist es viele Merkmale des romantischen Ballettes auf. Zu diesen zählen unter anderem der Bal-
lerinen-Kult, der Spitzentanz und die faszinierenden und zugleich unheimlichen Automaten.

Im Laufe der Zeit kreierten die verschiedensten Choreographen aus aller Welt immer wieder neue Inszenierungen des Ballettes. Die Originalchoreographie ist bis heute noch im Repertoire der Pariser Opéra vorhanden.

In der Arbeit werden zwei unterschiedliche Inszenierungen des Ballettes vorgestellt. Eine Aufführung beruht auf der Originalchoreographie von Saint-Léon,

wird von den Schülerinnen und Schülern der *École de Danse de l'Opéra national de Paris* dargeboten und beinhaltet viele romantische Merkmale. Die andere Choreographie stammt von Oleg Vinogradov, es tanzt das Kirov Ballett und die Aufführung wurde für das Medium Film inszeniert. Dieser Choreograph hatte mehrere Veränderungen am Ballett vorgenommen. Zunächst wurde die Handlung verändert, neue Personen wurden kreiert und die verschiedensten Rollen bekamen eine neue Gewichtung. Auch die Musikstücke wurden in eine neue Reihenfolge gebracht. Das Ballett erhielt dadurch eine Ausgewogenheit zwischen den Personen und die Handlung wurde schlüssiger und durchinszeniert.

Anschließend wurden die zwei Musikstücke *Valse lente* und *Csárdás* detaillierter untersucht, wobei im Besonderen der musikalische und choreographische Aufbau im Mittelpunkt der Betrachtung standen. In beiden Choreographien passen musikalischer und choreographischer Aufbau zusammen.

Bei der genaueren Betrachtung der verwendeten Bewegungen ist die Neuinszenierung bewegungsreicher und anspruchsvoller, da einerseits weniger Wiederholungen von Schrittkombinationen vorkommen, andererseits schwierigere Bewegungen ausgeführt werden.

6 Lebenslauf

Katrin Kleindl

Studium der Musikwissenschaft