

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee 3 a/b) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 13 (= Projekt „VCV(W)-P-3-42-13“)

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 2. Januar 2008 --- VCV(W)-Projekt (= VCV(W)-P-...) „3-42-13“ --- Irrtümer vorbehalten! --- **All rights by VCV(W)!**

Das Thema dieses 13. Abends: **„M. Ravels Orchesterklangzaubereien“**

Brillantfeuerwerke

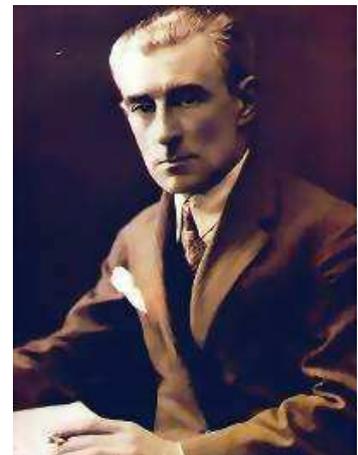
Wir hatten beim letzten Mal bereits in Ravels Werkstatt auf Atlantikwogen geblickt. Nun laßt uns noch einige andere seiner Orchesterpartituren bewundern: „Bolero“, „Mutter Gans“ und „Walzer“.

„...aber er enthält keine Musik...“

Ein „Bolero“ (spanisch) ist so gar Mancherlei: ein scharf rhythmisierter spanischer Paartanz im Dreivierteltakt mit Kastagnetten, ein bekanntes Orchesterwerk von Maurice Ravel (Uraufführung 1928), ein mexikanischer Musik- und Tanzstil in einem geraden Takt (- bis zu

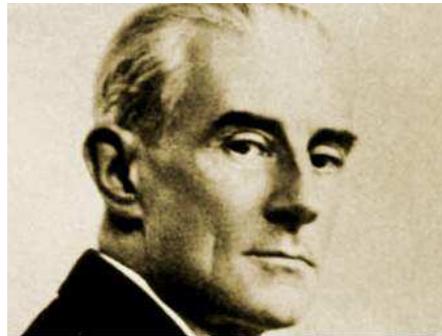


Ravel (links 1912)



den 1940er und 1950er Jahren sehr populär -), ein knapp geschnittenes besticktes und offen getragenes Jäckchen der spanischen Nationaltracht, ein zur spanischen Nationaltracht

gehörender rund aufgeschlagener Hut, eine komische Oper in drei Akten von Otto Schneidereit (- Musik von Eberhardt Schmidt (1952)), ein US-amerikanischer Spielfilm mit Bo Derek und George Kennedy aus dem Jahre 1984, ein deutscher Spielfilm mit Katja Rupé aus dem Jahre 1985, eine schweizerische Frauenzeitschrift der Ringier AG, eine mexikanische



Maurice Ravel

Zigarre der Marke „Santa Clara“, eine Italo-DiscoBand der 80er, eine inzwischen aufgegebenen Java-Entwicklungsumgebung der Software AG und ein Pferdenamen. Uns interessiert hier natürlich Ravel: der „Boléro“ von Maurice Ravel (1875-1937) ist eines der meistgespielten Werke der Orchesterliteratur; 1927 bat die Tänzerin Ida Rubinstein den französischen Komponisten, für sie ein Musikstück in Form eines spanischen Balletts zu entwerfen. Zunächst plante Ravel, einige Sätze aus dem Klavierwerk "Ibéria" von Isaac Albéniz für Orchester umzuschreiben. Da die Erben des spanischen Komponisten die Bearbeitungsrechte bereits einem anderen Künstler zugesprochen hatten, entschloß sich Ravel zu einer neuen Komposition. Der Boléro wurde am 22. November 1928 in der Pariser Opéra uraufgeführt und war auf Anhieb ein Erfolg. Ravel blieb die Popularität des Stücks zeitlebens fremd, darauf angesprochen pflegte er zu erwidern: "Schade nur, daß der Boléro überhaupt keine Musik enthält". Das populäre Stück besteht in seinem Wesen aus einer in mehreren Passagen ausgearbeiteten, aber sich permanent wiederholenden Melodie, die von einem gleichförmigen, für den spanischen Bolero typischen Rhythmus begleitet wird. Die Begleitung entwickelt sich zum Ende des Stücks hin zu einem hämmernden Rhythmus, auch die Melodie wird durch das Hinzutreten von weiteren Instrumenten zu einem forte gesteigert. Seiner Popularität wegen gibt es entsprechend viele Einspielungen auf allen Arten von Tonträgern. Im Vergleich stellt man fest, daß das Stück nicht immer gleich lange dauert. Das liegt in der unterschiedlichen Interpretation der Geschwindigkeit. Ravel selbst soll gesagt haben, daß der Bolero siebzehn Minuten lang dauert und aus orchestralem Stoff ohne Musik besteht. Einige Einspielungen dauern allerdings nur 14 Minuten, wurden also viel zu schnell gespielt. Als herausragende Interpretationen gelten die von Herbert von Karajan, Daniel Barenboim und Stanisław Skrowaczewski, die zwischen 16 und 17½ Minuten dauern. Neben der Spielgeschwindigkeit zählen natürlich auch weitere Kriterien, insbesondere das Herausarbeiten der Struktur des Bolero und das Halten der Spannung bis zum Schluß. Einem Publikum außerhalb der Musiksäle wurde das Stück auch durch das britische Eistanzpaar Jayne Torvill und Christopher Dean nahegebracht. Ihre beeindruckende Kür zu den Klängen des Boléro brachte ihnen bei den Olympischen Winterspielen 1984 in Sarajevo Höchstnoten und die Goldmedaille ein. Zusätzliche Popularität, auch bei einem ansonsten nicht klassisch interessierten Publikum, gewann der Bolero durch den US-Spielfilm „10 - Die Traumfrau“ (1979) mit Bo Derek, in dem das Stück eine Rolle in einer erotischen Szene spielt und dort auch namentlich erwähnt wird. Weiterhin ließen sich Musiker der Populären Musik von dem Stück inspirieren. Zu ihnen gehörten Frank Zappa und „Emerson, Lake & Palmer“. - Ida-Lwowna Rubinstein wurde am 5. Oktober 1885 in Sankt Petersburg (Rußland) geboren und starb am 20. September 1960 in Vence (Frankreich); sie war eine russische Tänzerin, Schauspielerin und Choreografin und gehörte zu den schillerndsten Künstlerpersönlichkeiten

der ersten 40 Jahre des 20. Jahrhunderts. Rubinstein gilt mit ihrer expressiven Darstellung, exotischen Ausstattung und Bewegungstheater als Urahnin der Performance. Sie tanzte freizügig, exaltiert und nahezu nackt auf der Bühne, lange vor Josephine Baker. Während Strawinsky behauptete, sie sei die dämlichste Frau in der Kunstwelt, der er jemals begegnet sei, beschrieben andere sie als „faszinierende Schönheit“ und „Traumfrau der 1920er-Jahre“. Die Rubinstein wurde in eine wohlhabende jüdische Familie hineingeboren. Da ihre Eltern zwei Jahre nach der Geburt an Typhus starben, wuchs sie bei ihrer Tante in St. Petersburg auf. Dort bekam sie Privatunterricht und besuchte regelmäßig das Theater. Später beherrschte Rubinstein fünf Sprachen in Wort und Schrift und fünf weitere umgangssprachlich. Es schien in ihrem Gesellschaftskreisen zunächst unmöglich, Theater zum Beruf zu machen, was das Entsetzen der Familie über ihren Unterricht bei Künstlern des Marientheaters zeigte. Doch bereits mit 19 Jahren spielte und inszenierte sie „Antigone“ nach Sophokles für geladene Gäste. Schon hier arbeitete sie für die Ausstattung mit Léon Bakst zusammen. Ihr richtiges Debut hatte sie allerdings erst 1909 mit einer Solo-Performance von Oscar Wildes „Salomé“. Zu jener Zeit erhielt sie schon Privatunterricht in der Tanzkunst von Michel Fokine. Rubinstein wurde nun als erste Interpretin ohne abgeschlossene Tanzausbildung in die Tanzkompanie „Ballets Russes“ von Diaghilew aufgenommen. 1909 tanzte sie in Paris im „Théâtre du Châtelet“ die Titelrolle in „Cleopatra“ und später in „Scheherazade“. Bei den Ballets Russes trat sie stets in Kostümen von Léon Bakst auf. Sie sorgte dabei für neue Modetrends. Rubinstein baute auf einen orientalischen Stil, wußte mit Verrenkungen zu gefallen und wirkte höchst erotisch. Es wurde auch von „formvollendeten Figuren und Sprüngen“ gesprochen. Trotzdem trug sie den Ruf einer „Dilettantin, die sich unerschütterlich für eine einzigartige Tänzerin und Schauspielerin hielt und um jeden Preis mitreden wollte“. Doch mit ihrer enormen Bühnenpräsenz und Schauspieltalent konnte sie den Kritikern trotzen. Mit ihrem Tanzstil ließ sie die romantische und imperiale Epoche Tschaikowskys endgültig hinter sich. „Hier war kein Vergleich möglich, weil man so etwas noch nie zuvor gesehen hatte“, bemerkte der berühmte Tänzer und Choreograph Sergej Lifar. Auch sonst verkörperte Ida Rubinstein einen neuen Frauentyp. Nicht nur, weil sie im Gegensatz zu den anderen Ballerinen auffallend groß und schlank gebaut war und ihre Ausbildung zu spät begonnen hatte, um zur ersten Riege der Tänzerinnen zu gehören. Sie zählte auch zu den Salondamen St. Petersburgs, den hochbegabten und selbstbewußten Künstlerinnen und Mäzeninnen, die oftmals ihre Ehemänner in den Schatten stellten. Sie traten ein für Freiheit, lockere Moral und freie Liebe, spielten mit weiblichen und männlichen Rollenbildern, liebten die Provokation und wußten sich in Szene zu setzen. Nicht selten erregte Rubinstein wie 1911 durch „Le Martyre de Saint Sebastien“ einen Skandal, als der Erzbischof von Paris riet, das Stück nicht zu besuchen, da eine Frau und Jüdin die Hauptrolle spielte. 1911 gründete Ida Rubinstein eigene Kompanien. Michel Fokine, Bronislava Nijinska, Léonide Massine und Kurt Jooss choreographierten für das Ensemble. Rubinstein war immer auf der Suche nach zeitgenössischer Musik, zu der sich tanzen ließ. So vergab sie viele Aufträge für Ballette an namhafte Komponisten. Darunter Maurice Ravel (Boléro, 1928; La Valse, 1929), Claude Debussy (Le Martyre de Saint Sébastien, 1935), Igor Strawinsky (Le baiser de la fée, 1928; Perséphone, 1933) Arthur Honegger (Jeanne d'Arc au bûcher, 1939) und Jacques Ibert (Le Chevalier Errant, 1935). Diese Auftragsarbeiten waren ihren Fähigkeiten angepaßt, es waren Werke, die Tanz mit schauspielerischem Können mischten. Ida Rubinstein wurde auch in der Kunst gefeiert. Beispielsweise erstellte Demetre Chiparus eine Statuette von ihr und Antonio de la Gandara ein Gemälde. Doch auch andere Künstler und Künstlerinnen stellten sie dar. Im Privaten lebte Ida Rubinstein zurückhaltend. Sie war bisexuell und hatte eine Affäre mit der Malerin und Bildhauerin Romaine Brooks und mit dem verheirateten Lord Moyne. Eine enge Freundschaft verband sie mit Maurice Ravel. Weitere Freunde und Bewunderer waren Sarah Bernhardt, Marc Chagall, Jean Cocteau, André Gide, Arthur Honegger und Vaslav Nijinsky. Nachdem Lord Moyne erschossen wurde, zog sich Rubinstein mehr und mehr aus der

Öffentlichkeit zurück. Ihren letzten Auftritt hatte sie im Juni 1939. Nach Ende des 2. Weltkriegs ließ sie sich in Vence nieder und empfing nur noch selten Besuch. Ihr kostbarer Nachlaß aus wertvollem Schmuck, zahlreichen Kleidern, Kostümen und Erinnerungsstücken ist bis heute verschwunden... - - Der Dirigent Georg Solti meint: „...1927 verlangte die Tänzerin Ida Rubinstein, daß Ravel für sie einige Tänze aus „Iberia“ von Albeniz orchestrieren solle. Er hörte jedoch, daß Fernandez Arbos schon die Rechte dazu erworben hatte und schlug anstatt dessen ein Originalwerk mit spanischem Charakter vor. Der „Bolero“ wurde am 22. November 1928 an der Pariser Oper uraufgeführt, wobei Ida Rubinstein mit 20 Tänzern auftrat. Die Musik beginnt pianissimo mit einem Ostinato-Rhythmus, der auf den kleinen Wirbeltrommeln geschlagen wird, und die erste Flöte kommt dann mit dem Hauptthema hinzu. Dieses wird von der Klarinette wiederholt, dann hört man eine Ausarbeitung des Themas im Fagott. Das ursprüngliche Thema und seine Ausarbeitung werden durch das gesamte Werk wiederholt, wobei mit dem Zutritt von immer mehr Instrumenten ein allmähliches Crescendo erreicht wird. Schließlich gibt es einen enormen Höhepunkt, und eine zweite kleine Wirbeltrommel schließt sich der ersten beim Schlagen des unaufhörlichen Ostinato-Rhythmus' an. Zum Ende gibt es ein plötzliches Schwanken von C-Dur auf E-Dur, jedoch kommt das Werk auf die ursprüngliche Tonalität zurück und kommt dann zu einem gewaltigen Abschluß...“; so-weit also G. Solti.

Gespentische Walzer-Visionen

Das Musikstück „La Valse“ („Poème choréographique“) ist eine Art „Walzer“, genauso genommen „Musik über Walzer“/„Eine Walzervision“ von Maurice Ravel, entstanden in den Jahren 1906 bis 1920; Elemente des Wiener Walzers werden aufgegriffen, mit den Mitteln impressionistischer Harmonik und Rhythmik ausgeweitet und somit eine Art Apotheose des Wiener Walzers dargestellt. Der Walzer ist ein Drehtanz im 3/4-Takt, in Lateinamerika auch im 6/8-Takt. Der Name wurde von der Tanzfigur „walzen“ abgeleitet, das „drehen“ bedeutet. Der Walzer taucht nach der Hälfte des 18. Jahrhunderts auf und wird zu einem Modetanz aller Gesellschaftsschichten, der das Menuett verdrängt. Er besitzt den Ruf des Volkstümlichen und Deutschen gegenüber dem Aristokratischen und Französischen des Menuetts. Ob er sich aus dem süddeutschen bzw. österreichischen Ländler entwickelt hat oder parallel zu ihm entstanden ist, ist umstritten. Während das ebenfalls im Dreiertakt stehende Menuett einen barocken regelmäßigen Puls aufweist, sind die Gewichte im Walzertakt ungleich verteilt, und der Baß spielt in der Regel nur auf dem ersten Schlag. Während das Menuett den Eindruck des Schreitens wiedergibt, vermittelt der Walzer den des Schwingens. Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts ist das Walzertempo sehr schnell („Langaus“), in seiner "klassischen" Zeit nach dem Wiener Kongress pendelt es sich etwa bei einer Sekunde pro Takt ein. Etwa halb so schnell ist der langsame Walzer, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts entsteht. Berühmte tanzbare Walzer stammen von Josef Lanner, Johann Strauß (Vater), dessen Sohn Johann Strauß (Sohn) (z.B. der Donauwalzer, 1867) sowie von Pjotr-Iljitsch Tschaikowski. Viele Opern und Operetten enthalten auf der Bühne getanzte Walzermusik. Franz Schubert schrieb mehrere Walzer für Klavier. Frédéric Chopin, Franz Liszt, Johannes Brahms, Gustav Mahler und vor allem Johann Strauß (Sohn) komponierten Konzertwalzer, die zum Vortrag, jedoch nicht zum Tanz bestimmt sind. Walzerlieder können in der gesungenen Version oft nicht getanzt werden. Als Sinfoniesatz konnte der Walzer das Menuett nicht verdrängen, mehr oder weniger verhüllt kommt er manchmal als Scherzo vor. Die Wiener Orchesterwalzer zwischen Lanner und Strauß/Sohn haben eine Introdution im geraden Takt und, nach einer kontrastreichen Folge von Walzern, eine schnelle Coda. Französische Walzer sind dreiteilig mit steigendem Tempo. Maurice Ravels Orchesterwerk La Valse (1920) vermittelt eher ein Erleben von Walzermusik statt selber Walzermusik zu sein. Der Name „Ländler“ hat zwei

Bedeutungen: entweder die Ländlermelodie im langsamen 3/4-Takt oder den Ländlertanz. Der Ländlertanz oder Landler ist ein Volkstanz von meist mäßig geschwinder Bewegung und heiterem Charakter, häufig mit Armfiguren, verbreitet in Süddeutschland, Schweiz, Österreich und Slowenien. Meist wird er als Paartanz getanzt, es gibt aber auch Gruppentänze. Der Ländler war bis zum 19. Jahrhundert vielerorts der wichtigste und gebräuchlichste Tanz. Das Metrum des Tanzes steht meist im 3/4-Takt, selten im Zweiviertel-Takt (Salzkammergut-Landler, Mühlviertel) oder verzogenen 7/8-Takt (Innviertler Landler). Die Tanzschritte zum Ländler werden häufig improvisiert, begleitet wird das Tanzen häufig von Gstanzl-Singen, Jodeln, Klatschen oder Stampfen (Schuhplattler). Dabei führen die Paare Tanzfiguren aus, die oft recht kompliziert sein können. Das Tempo bewegt sich von 40 (Oberösterreich) bis 83 (Innerschweiz) Viertel pro Minute. Eine Sonderform des Ländlers ist der „Schleunige“, ein im Salzkammergut überlieferter Gruppentanz. Seine Melodien sind ebenfalls 8 Takte lang, das Tempo beträgt etwa 100 Takte pro Minute. Die Tanzforschung subsumiert auch den „Steirischen Tanz“ (Verbreitungsgebiet ganz Österreich, Slowenien, Friaul), den „Schuhplattler“ (Oberbayern bis Südtirol) sowie die im 18. Jahrhundert entstandenen Gesellschaftstänze „Strasbourgeoise“, „Alsacienne“, „Styrienne“ und „Tyrolienne“ unter den Begriff „Ländler“. Weitere Namen sind Länderer, Dreher, Steirischer, Almerischer, Landlerischer, Allemande, Deutscher Tanz und andere. Zudem gibt es fließende Übergänge zur Mazurka („Masolka“ in Tirol, „Masollke“ im Appenzell). Ländlermelodien waren ursprünglich 8 Takte lang. Seit ca. 1850 gibt es auch 16-taktige Ländler, etwa in der Innerschweiz, in Bayern, in Wien und Niederösterreich, wo sie mit den älteren Achttaktern gemischt auftreten können. Das Appenzell und Oberösterreich wie auch der Steirische Tanz sind beim klassischen Achttakter geblieben. Der Ländler ist eng mit dem zu ihm gehörigen Tanzlied verbunden, das in verschiedenen Dialektlandschaften „Schnaderhüpfeln“, „Gstanzl“, „Lumpeli“ etc. heißen kann. Ebenso üblich war es, zu Ländlermelodien auf dem Tanzboden zu jodeln. Ein Großteil des alpenländischen Jodelrepertoires geht darauf zurück. Ebenso groß war der Einfluß des Ländlers auf das Liebeslied, besonders in Ostösterreich. Die Namen „Ländlerische Tänze“ (Wolfgang-Amadeus Mozart) und „Ländler Tänze“ tauchen seit dem letzten Viertel des 18. Jh.s auf und verdrängen um 1800 frühere regionale und örtliche Bezeichnungen wie z.B. „Mödlinger Tänze“, „Salzburger Tänze“, „Tyroller Tänze“, „Viertwenger Tänze“. Allein der „Steirische Tanz“ behält bis heute seinen alten Namen. Nicht überall sind die Begriffe Ländler und Walzer streng geschieden, in der Innerschweiz werden sie synonym gebraucht. In der Schweiz bezeichnet „Ländler“ bzw. Ländlermusik darüber hinaus - als pars pro toto - ein ganzes Musikgenre, bestehend aus Walzer, Ländler, Mazurka, Polka und Schottisch. Für die Herkunft des Namens gibt es drei Wurzeln: 1.: der Name Ländler taucht gegen 1800 auf, er ist vermutlich eine Verkürzung der Bezeichnung „Ländlicher Tanz“ und bezeichnet vor allem die in Süddeutschland und allen Alpenländern ursprünglich vorherrschenden dreitaktigen Tanzmelodien und erst später auch die dazu getanzten Tänze (Steirischer, Almerischer). Melodie- und Tanzform sind aber weit älter. 2.: „Landler“ als Ableitung von mundartlich „landlert“ (= langsam, gemächlich) im Gegensatz zum schnelleren Walzer. Der Ausdruck „Landler“ entstand in jener Zeit (um 1805) als sich Walzer und Landler zu eigenständigen Gattungen (wahrscheinlich aus dem "Deutschen") entwickelten. 3.: der Ländler (Steirischer, Almerischer) ist ein Werbetanz, meist ein Paartanz, die Tanzfiguren sind häufig auf Armfiguren aufgebaute Geschicklichkeitsübungen, der Bursch zeigt seinem Mädchen seine Geschicklichkeit im Tanz und wirbt damit um sie. Er ist im Prinzip ein Einzelpaartanz, jedes Paar tanzt seinen eigenen Ländler, es gibt fließende Übergänge zum Schuhplattler. Der Name Landler stammt vermutlich vom „Landl“ ab, der oberösterreichischen Kernlandschaft („Land ob der Enns“, vulgo „Landl“) und der Heimat des Ländlers und bezeichnet die dort und in den angrenzenden Gegenden Niederösterreichs, Bayerns, Salzburgs und der Steiermark, sowie im Böhmerwald und in manchen deutschen Sprachinseln des Ostens üblicherweise getanzten Gruppentänze. Aber auch die Herkunft von

„Land“ als Synonym für „ebene Gegend“ (Gegensatz zu „Gebirge“) wird angeführt. Der Landler in diesem Sinn ist vor allem ein Gruppentanz, der Burschenverband (Rud, Pass) präsentiert sich nach außen, zeigt einen gemeinsamen Tanz, in dem alle Figuren von allen Burschen gleichzeitig aufgeführt werden, also eine Vorführung, vorwiegend mit Beinfiguren und leichten Armfiguren. Die Mädchen sind eher Nebensache, gehen vor allem am Außenrand mit. Bei den ab 1732 nach Siebenbürgen ausgesiedelten Lndlern hat sich eine ursprüngliche Landlerform (Landlerisch) erhalten. Dies zeigt, dass auch diese Tanzform und ihr Name viel älter ist. Dieser Vereinheitlichung der Namensgebung steht eine Vielfalt regionaler Stile gegenüber. Die von der österr. Forschung in den 20er Jahren gemachte Unterteilung in Landlerischen und Almerischen, derzufolge das Dialektwort „Landler“ speziell die oberösterreichischen Varianten des Ländlers bezeichnen soll, wirkt noch nach, ist aus einer länderübergreifenden Sicht jedoch hinderlich. Erstens wird „Ländler“ überall im bairisch-österr. Dialektraum als „Landler“ ausgesprochen, zweitens gibt es auch in anderen Regionen interessante Sonderentwicklungen des Ländlers, wenn auch die oberösterreichischen Formen die besondere Zuwendung der Forschung durchaus verdienten (Dehnung des 3. Viertels bis zur Geradtaktigkeit, hochkomplizierte Choreographien). In der Volkstanzpflege werden aber die beiden Ausdrücke kaum mehr unterschieden und bezeichnen das Gleiche, sowohl der Tanz als auch die dazugehörige Melodie. Landler unterteilen sich oft in mehrere sich wiederholende Teile, wobei sich Figuren, Paschen (rhythmisches Klatschen der Burschen), Singen und Stampfen abwechseln. Als Abschluß bzw. letzte Figur sowohl des Ländlers als auch des Lndlers wird Walzer getanzt. Daher wird angenommen, daß sowohl der Walzer als auch der Schuhplattler aus dem Landler entstanden sind. Der „Wiener Walzer“ ist ein Gesellschafts- und Turniertanz, der paarweise getanzt wird und zu den Standardtänzen des Welttanzprogramms gehört. Mit über 60 Takten pro Minute ist er nach Takten, wenn auch nicht nach Taktschlägen, der schnellste Tanz des Welttanzprogramms. Der Walzer, zur Unterscheidung vom Langsamen Walzer (English Waltz) und dem Französischen Walzer meist Wiener Walzer genannt, ist der älteste der modernen bürgerlichen Gesellschaftstänze. Er wird in den 1770er Jahren erstmals in einer Komödie des Bernardon-Darstellers Felix von Kurtz erwähnt und wurde vor der Französischen Revolution berühmt, weil er das aristokratische Menuett als maßgebenden Gesellschaftstanz verdrängte. Der Walzer entstand aus dem „Deutschen Tanz“. Ob der Ländler ein Vorläufer des Walzers war oder sich parallel entwickelte, ist umstritten. Der Walzer war zunächst wegen Unzüchtigkeit, z. B. weil die Fußknöchel der Damen sichtbar waren, aber vor allem wegen der ständigen Berührung der Paare, verpönt. Er wurde zunächst sehr schnell getanzt und bekam erst im Lauf des 19. Jahrhunderts die heutige „schwebende“ Form. Offizielle Akzeptanz und sogar Beliebtheit gewann er durch den Wiener Kongreß 1814/15. Die berühmten Musikstücke von Josef Lanner, Johann Strauß, dessen Sohn Johann Strauß und später Pjotr-Iljitsch Tschaikowski machten ihn zu einer respektierten musikalischen Gattung). In der Wiener Operette gegen Ende des Jahrhunderts stand der Walzer stets im Zentrum. In den 1920er-Jahren begann in Deutschland aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen und internationaler Einflüsse das Walzersterben. Modernere, dynamischere Tanzformen aus Übersee setzten sich durch. In England war der Wiener Walzer nie heimisch geworden, dort tanzte man Boston Waltz oder später den Langsamen Walzer. Als Volkstanz wurde der Walzer zu Beginn der dreißiger Jahre vor allem in Deutschland und Österreich zunächst im Zuge einer volkstümlichen Mode und später als Bestandteil eines politischen Programms zur Ausgrenzung des „Undeutschen“ gefördert. Der ehemalige k.u.k.-Offizier Karl von Mirkowitsch machte den Wiener Walzer wieder gesellschafts- und turnierfähig, seit 1932 tanzt man den Wiener Walzer auf Turnieren. Der Nürnberger Tanzlehrer Paul Krebs verband 1951 die altösterreichische Walzertradition mit dem englischen Stil. Bei dem Tanzfestival in Blackpool im gleichen Jahr feierte er große Erfolge. Seitdem ist der Wiener Walzer als gleichberechtigter Standardtanz anerkannt, in das Welttanzprogramm wurde er 1963 aufgenommen. Der Wiener Walzer war stets Symbol

gehemmter politischer Umbruchsstimmungen und wurde z.B. als „Marseillaise des Herzens“ (Eduard Hanslick) bezeichnet, soll „Wien die Revolution erspart [haben]“, während Johann Strauß selbst „Napoléon Autrichien“ (Heinrich Laube) genannt wurde. Johann Strauß (Sohn) gehörte in der Märzrevolution 1848 zu den Revolutionären, was ihm Kaiser Franz Joseph I. nie verzieh. Durch seinen kommerziellen Erfolg wurde der einstige Revolutionär allerdings harmlos. Im Walzer werden aggressive Energien durch beständiges Drehen eingebunden und abgeschliffen. Es gibt weltweit zwei verschiedene Arten des Wiener Walzers, namentlich den Internationalen und den Amerikanischen Stil, der hauptsächlich in den USA verbreitet ist. Während im modernen Turniergehen weltweit der Internationale Wiener Walzer ausschlaggebend ist, wird zum Beispiel bei Formations- und Schaudarbietungen auch in Deutschland gerne auf das breitere Figurespektrum des Amerikanischen Wiener Walzers zurückgegriffen. Die Technik des Wiener Walzer entsprang zunächst der Ballett-Technik, hat sich aber im Laufe der Zeit stark verändert und ist heute – wie bei allen Standardtänzen – sehr anspruchsvoll. Die hohe Geschwindigkeit und die ständige Drehbewegung machen den Walzer zu einem sehr anstrengenden Tanz. Wie für nichtstationäre Tänze des Welttanzprogramms üblich, bewegt sich das Tanzpaar beim Wiener Walzer entgegen dem Uhrzeigersinn um die Tanzfläche herum. Als offiziell zugelassene Turnierfiguren des Internationalen Stils gelten lediglich die Rechtsdrehung (Natural Turn), die Linksdrehung (Reverse Turn) und geschlossene Wechsel (Closed Change). Das Rechts- und das Linksfleckerl sowie Contra Check, Linker Wischer (Left Whisk) und Pivot Turns sind zwar verbreitete Variationen, aber nur erlaubt, wenn keine Figurenbeschränkung gilt. Der Amerikanische Stil beinhaltet darüber hinaus zum Beispiel auch offene Figuren außerhalb der gewöhnlichen Tanzhaltung. Der Wiener Walzer basiert auf dem 3/4-Takt, wobei ein Grundschritt aus sechs Schritten besteht und somit zwei volle Takte umfaßt. Alternativ kann der Wiener Walzer auch auf einen 6/8-Takt getanzt werden, dann umfaßt der Grundschritt genau 1 Takt. Auf Bällen und Turnieren wird traditionell auf klassische Musik getanzt; es gibt allerdings auch modernere Stücke der Rock- und Popmusik, die einen geeigneten Rhythmus bieten. Der Wiener Walzer ist mit ungefähr 60 Takten pro Minute (entspricht 180 bpm) doppelt so schnell wie der Langsame Walzer. Der Wiener Walzer wird als einer der fünf Standardtänze weltweit auf Standardturnier der höheren Startklassen getanzt; bei Turnieren des DTVs ab der B-Klasse. Des Weiteren nimmt er eine Sonderstellung auf Bällen und Redouten ein: in Österreich wird mit dem Walzer „An der schönen blauen Donau“ traditionell das Neue Jahr in der Silvesternacht im Österreichischen Fernsehen und einem Dutzend anderer Radio- und TV-Sender rund um den Erdball begrüßt und er ist auf vielen Hochzeiten der Tanz des Brautpaares. Natürlich darf er bei dem Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker genauso wenig fehlen wie bei dem legendären Wiener Opernball. Der Deutsche Tanz oder „Teutsche“ ist ein Beispiel für den Austausch und die Verwandtschaft zwischen Höfischem Tanz, Gesellschaftstanz und Volkstanz. Er geht in seinen Ursprüngen auf die Allemande (- französisch „Deutscher“ -) zurück. Diese war ein Tanz des 16. bis 18. Jahrhunderts, bestehend aus einem ruhigen Vortanz in geradem Takt und einem schnelleren Nachtanz im Dreiertakt. Als im 18. Jahrhundert die Allemande durch andere Tänze, wie z.B. Menuett aus den feinen Ballsälen verdrängt wurde, ging sie in den „musikalischen Untergrund“. Das heißt, sie lebte in der Volksmusik weiter und veränderte sich: Aus dem Nachtanz im Dreiertakt entstand um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich der „Deutsche“. Er ist ein volkstümlicher Drehtanz für Einzelpaare im 3/4- oder 3/8-Takt. Der einfache musikalische Aufbau besteht im Allgemeinen aus zwei wiederholten Achttaktern. Wegen der engen Körperhaltung galt der Tanz als unmoralisch. In Bayern wurden 1760 die „wiegend und schutzend Tänz“ verboten, ab 1772 galt das Verbot auch im Land Salzburg, da es dabei zu „unzüchtigen Betastungen“ kommen konnte. Die Entwicklung ließ sich dennoch nicht aufhalten: Gegen den Widerstand von Kirche und Adel setzte sich der „Deutsche“ als „niederer“ Tanz im Zuge der bürgerlichen Emanzipationsbewegung und der

Französischen Revolution seit etwa 1790 zuerst in Wien durch. Der aufgeklärte Kaiser Joseph II. gab für Bälle in den Redoutensälen „Deutsche“ bei den besten Musikern der Zeit in Auftrag. Daher gibt es Tänze dieser Gattung von Haydn, Mozart und Beethoven. Auch in der Volksmusik werden immer wieder Deutsche verwendet, heute meist als Tafelmusik, in manchen Orten auch als Volkstanz. In einer Beschreibung vom Ende des 18. Jahrhunderts wird der „Deutsche“ wie folgt getanzt: „Die Tänzer und Tänzerinnen umfassen sich mit einem Arm, während die beiden freien Hände ineinander-gelegt und ausgestreckt werden. Das Paar dreht sich. Die einzelnen Paare bilden einen großen Kreis und umrunden so den Saal. Im Inneren des Kreises, wo sie durch den raschen Umschwung der Walzenden[!] nicht gestört werden, versuchen sich einzelne Paare in den Figuren. Diese bestehen aus anmutigen Verschlingungen der Arme und zierlichen Stellungen des Körpers.“. Diese Figuren sehen nach zeitgenössischen Abbildungen wie Ländlerfiguren (z.B. Fensterl, Joch, Herzerl) aus. (- s. „Offener Walzer“). Es wird daher oft angenommen, daß Walzer und Ländler verschiedene Ausführungen des „Deutschen“ sind, die sich im Laufe der Zeit verselbständigt haben. Jedoch ist zumindest der Ländler weit älter, die 1734-1737 nach Siebenbürgen deportierten Ländler nahmen damals ihre bereits voll entwickelten, mehrfigurigen ländlerischen Tänze mit, die den im heutigen Oberösterreich getanzten Ländler sehr ähnlich sind und bereits den Walzer-Rundtanz als Schlußfigur haben. Demnach könnte der „Deutsche“ eine Weiterentwicklung des Ländlers (- eine Art „Zwischenstadium“ auf dem Weg zum Walzer -) sein. Es könnte aber auch sein, daß „Deutscher“ einfach der ältere Name für den Ländler ist. Beim „Lüsener Deutschen“, einem Ländler aus Südtirol, wird die 5. Figur als „Deutsch tanzen“ benannt. Tatsächlich ist diese Figur eine Schuhplattlerfigur. Anfang des 19. Jahrhunderts ging der „Deutsche“ unter Beschleunigung des Tempos in den Walzer über. Der Ländler und nur teilweise der Deutsche Tanz überlebten weiter in der Volksmusik. Seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts taucht der Begriff „Ländler“ zum ersten Mal für die langsame Art des Tanzens mit Figuren auf. Franz Schubert (1797-1828) nennt seine Walzer anfangs noch „Deutsche“. Er verwendet auch abwechselnd beide Begriffe für das-selbe Musikstück. Nach dem Wiener Kongreß 1815 setzte sich der deutsche „Nationaltanz“ international durch und wurde zum führenden Gesellschaftstanz des 19. Jahrhunderts. Die damaligen Walzer waren noch eher einfach gehalten; die bisher einzelnen Tänze wurden lediglich zu längeren Folgen zusammengestellt. Die „Aufforderung zum Tanz“ von Carl Maria von Weber von 1819 wurde dann zum Modell des „Wiener Walzers“, bei dem die Form aus Einleitung, Kette von 5 Walzern und Koda mit thematischen Rückgriffen charakteristisch ist. Ein Brief aus Tragöß (Steiermark) vom Jahr 1860 sagt: die alte gemütliche steirische Musik wurde durch Erfindung von Flügelhorn und Maschintrompeten verdrängt, sowie auch die steirischen Tänze und alten Teutschen, wie früher die Walzer genannt wurden, der Polka, Franzaise, Mazurka usw., die von reisenden böhmischen Musikanten eingebürgert wurden, weichen mußten. In Mieger (Kärnten) wird der Deutsche als menuettartiger Schreittanz getanzt. In Lüssen (Südtirol) wird eine Schuhplattlerfigur als „Deuschtanzen“ benannt. Die „Allemande“ (- französisch für "Deutsche" -) war seit dem 16. Jahrhundert ein in Frankreich, aber auch in Spanien und England bekannter, zweiteiliger Schreittanz. Der erste Teil (Vortanz) stand meist im langsamen 4/4-Takt, der zweite Teil (Nachtanz) im schnellen Dreiertakt. Es ist anzunehmen, daß die Allemande aus deutschen Volkstänzen entstanden ist, dies ist aber nicht beweisbar. Der Vortanz entstand vermutlich aus dem Reigen des Mittelalters. Es wurden beim Nachtanz Armfiguren getanzt, die auch im Ländlertanz vorkommen. Später entwickelte sich die Allemande, wie auch Courante, Sarabande und Gigue zu einem festen Bestandteil der klassischen Suite der barocken Musik. In ihrer spätbarocken Variante bewegt sie sich gern in 16tel-Schritten, ist geradtaktig und hat einen Auftakt. Zu unterscheiden sind die rasche Allemande (- im Alla-Breve-Metrum notiert -) und die langsame Allemande (- im 4/4-Takt notiert). In der Form der stilisierten Allemande wurde im 17. Jahrhundert das Tombeau komponiert, von ernstem Charakter und gemessener Bewegung, als Teil der älteren

französischen Suite, wie sie vielfach bei Johann-Sebastian Bach und Georg-Friedrich Händel vorkommt. Aus dem Nachtanz im Dreiertakt entstand um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich der Deutsche Tanz, einer der Vorläufer des Wiener Walzers. - Als Ballett (- vom italienischen „balletto“, dem Diminutiv von „ballo“ = Tanz), auch klassischer Tanz, wird der von Musik begleitete künstlerische Bühnentanz bezeichnet. Im Besonderen kann der Begriff auch folgende Bedeutungen haben: eine Tanzvorstellung auf einer Bühne zu Musikbegleitung, wobei die Darbietung hauptsächlich aus Tanz bestehen oder Teil eines größeren Werkes (Oper, Operette, Musical) sein kann. / eine Kunstform-bzw.-Sparte am Theater neben Oper, Schauspiel und Konzert, vgl. Tanztheater / ein Bühnenwerk, bei dem der Tanz im Mittelpunkt steht / Musik, die als Begleitung für Bühnentanz geschrieben wurde / ein Tänzer-Ensemble am Theater (Corps de ballet). Im klassischen Ballett wird mit den Mitteln von Musik, Tanz, Gestik, Mimik, Kostümen und Bühnenbild eine Geschichte erzählt. Dabei unterstützen sich die einzelnen Elemente gegenseitig. Der Autor des Tanzes wird Choreograf genannt. Das Ballett entwickelte sich im 15. und 16. Jahrhundert aus den an italienischen und französischen Fürstenhöfen aufgeführten Schauspielen sowie aus tänzerischen Gesellschaftsspielen. Zu dieser Zeit war es noch keine eigenständige Kunstform. Der Bühnentanz war, ähnlich wie das Schauspiel, lange noch den Männern vorbehalten. Die Führungsrolle in der Entwicklung des Tanzes ging im 16. Jahrhundert von Italien auf Frankreich über. Das älteste Ballett, dessen Partitur erhalten ist, ist „Le Ballet comique de la Reine“ für Katharina von Medici aus dem Jahr 1581. Es steht im Zusammenhang mit einem Hoffest anlässlich einer Verlobung, enthält antike mythologische Figuren und transportiert politische Botschaften. Es zeigt die Verbindung italienischer und französischer Tanzelemente im Dienst einer höfischen Machtdemonstration. 1661 gründete Ludwig XIV. die „Académie Royale de danse“ in Paris. In dieser Zeit erfuhr das Ballett eine enorme Weiterentwicklung und wurde zunehmend von Berufstänzern ausgeführt. Damit trennt sich der Tanz vom höfischen Zeremoniell. Ab 1681 dürfen hier auch Frauen öffentlich tanzen. Die Tanztechniken, Schritte und Positionen seiner Zeit beschrieb Raoul Feuillet um 1700 in seinem Buch „Chorégraphie“. Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden die ersten Handlungsballette. Zuvor waren die Tänze nur durch ein gemeinsames Motiv, nicht aber durch eine durchgängige Handlung verbunden. So spielen die einzelnen Teile von Jean-Philippe Rameaus Ballettoper „Les Indes galantes“ (1735) alle in exotischen Ländern, haben über diese Charakteristik hinaus aber keinen inhaltlichen Zusammenhang. 1760 veröffentlichte Jean-Georges Noverre seine Briefe über die Tanzkunst und das Ballett, die viele seiner Zeitgenossen beeinflussten. Er glaubte, daß man ein Drama mit den Mitteln des Tanzes gestalten könne. Weil das Drama noch als höchste dichterische Gattung galt, wertete dies den Tanz erheblich auf. Seine Ideen setzte er in dem Ballett „Medea & Jason“ um, das 1763 vom „Ballet de l'Opéra de Paris“ uraufgeführt wurde. Parallel zum höfischen Ballett gab es etwa im Pariser Jahrmarktstheater die populäre Pantomime, die ebenfalls Handlungen hatte und die "hohe" Tanzkunst beeinflusste, als die Hofkultur vor der Französischen Revolution zunehmend kritisiert wurde. Das Reformballett „La Fille mal gardée“ („Die schlecht behütete Tochter“) (1789) von Jean Dauberval (- bei der Aufführung am DNT (Deutsches National-Theater Weimar) 1977 tanzte, besser gesagt „pantomimte“ ich(!) einen besoffenen Pfarrer so „gekonnt“, daß ich einen Mahnbrief des Direktors Max Kessler des frommen ev.-luth. „Wartburg-Verlages“ bekam wegen Verunglimpfung der Kirche... -) ist das älteste bis heute im Repertoire gebliebene Stück. Es verzichtete auf klassische Figuren wie Satyrn und andere mythologische Wesen und brachte einen schlichten zwischenmenschlichen Konflikt auf die Bühne. In der Revolutionszeit trug Auguste Vestris dazu bei, dem Ballett, das stets noch in Opern eingegliedert war, eine selbstständige Bedeutung zu geben. Nach 1800 enthielt die neu entstehende Gattung der Grand opéra jeweils ein ausgedehntes Ballett. In diesem Rahmen entwickelten sich neuartige Tanztechniken und Bühnenausstattungen. Die Zeit des romantischen Balletts begann mit August Bournonvilles Choreografie „La Sylphide“ 1832. In

dieser Zeit durchlief das Ballett eine Reihe von dramatischen Veränderungen, sowohl was seine Themen als auch was den Tanz selbst betraf. Märchenstoffe ersetzten die antiken Sujets, die noch bei Pierre Gardel eine wichtige Rolle gespielt hatten. Der Spitzentanz wurde erfunden und die Kostüme wurden so verändert, daß die Fuß- und Beinarbeit für die Zuschauer sichtbar wurde. Als erste Meisterin des Spitzentanzes gilt Maria Taglioni. Eine zentrale Rolle bei den damaligen stilistischen Veränderungen hatte auch Jules Perrot inne, der für Carlotta Grisi das Ballett „Giselle“ 1841 schuf. Die Primaballerina wurde ähnlich der Primadonna in der Oper zum Star der Kulturwelt. Taglioni, Grisi oder Fanny Elßler waren die Berühmtheiten der Zeit. Eine Blütezeit erlebte das Ballett in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rußland. Unter der Leitung von Marius Petipa entstanden klassische Meisterwerke wie „Schwanensee“, „Dornröschen“ und „Der Nußknacker“. Aus dieser Schule ging die wohl bekannteste Ballerina Anna Pawlowa hervor. Pädagogen wie François Delsarte und später Ruth St. Denis hatten bereits in der klassischen Zeit des Balletts seine Inhalte und seine hochspezialisierte Technik in Frage gestellt. Durch den Ausdruckstanz seit etwa 1900, wie ihn etwa Isadora Duncan auf ihren weltweiten Tourneen präsentierte, wurden zahlreiche Ballettkonventionen in Frage gestellt. Es entwickelten sich neue Darstellungsformen, zum Beispiel in den Choreografien von Rudolf von Laban. Die Avantgarden um 1900 brachten eine Annäherung des Balletts an die übrigen Künste und an den populären Bühnentanz oder die Pantomime. Bildende Künstler wie Sophie Taeuber-Arp versuchten sich auch als Bühnentänzer und stellten das klassische tänzerische Handwerk in Frage. Emil Jaques-Dalcroze verband den professionellen Bühnentanz mit dem Volkstanz und der Gymnastik. Aus dem Ausdruckstanz oder dem verwandten Modern Dance, der sich in den USA verbreitete, sind viele Bestrebungen entstanden, das Ballett zu erneuern oder zu überwinden. Man faßt sie unter dem Begriff „Modernes Tanztheater“ zusammen. Als Begründer gelten etwa Mary Wigman oder Martha Graham. Von Kurt Jooss und seiner Schülerin Pina Bausch geht eine experimentelle Richtung des Tanztheaters aus, die sich strikt gegen Balletttraditionen stellt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte in Westeuropa und Nordamerika eine Renaissance des Balletts ein, unter anderem ausgelöst durch die Gründung der Ballets Russes durch den Impresario Sergei Djagilew 1909. Die Truppe stammte aus Sankt Petersburg, feierte ihre Erfolge in Paris und hatte großen Einfluß auf den US-amerikanischen Tanz. Das Ballett des 20. Jahrhunderts war vor allem durch Künstler geprägt, die nach der Gründung der Sowjetunion ins westliche Exil gingen. Dazu gehören Michel Fokine, Vaslav Nijinsky und George Balanchine. Das klassische Ballett konnte sich in den osteuropäischen Staaten in sehr traditionellen Formen halten. Die Tänzerin und Pädagogin Agrippina-Jakowlewna Waganowa entwarf eine universelle Darstellung seiner Technik. Durch die Erneuerungsversuche im Westen geriet es dagegen in Bedrängnis. Seit den 1930er-Jahren gab es daher Bestrebungen, die klassischen Balletttraditionen zu erhalten, die unter dem Begriff des Neoklassizismus zusammengefaßt werden. Als Begründer gilt George Balanchine; in London vertrat Frederick Ashton diese Richtung, in den USA zum Beispiel Bronislava Nijinska. Eine jüngere Generation des Neoklassizismus vertrat etwa John Cranko mit seinen großen Handlungsballetten. Zu allen Zeiten wurde zur Musik getanzt. Doch erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand Ballettmusik im heutigen Sinn. Die französische Oper im 17. und 18. Jahrhundert (Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau) hatte ein Schwergewicht auf dem Ballett, das sich allerdings noch stark am Gesellschaftstanz orientierte. Die Tanzmeister, die mit der Tanzmeistergeige aufspielten, waren oft auch für die Komposition der Musik zuständig. Auch Mozart hat einige Musik für den Bühnentanz geschrieben. Die tänzerischen Zwischenspiele und Divertissements kennt man oft nicht mehr oder ist sich über ihre Funktion als Tanzmusik nicht mehr im Klaren. Im 19. Jahrhundert entstand eine selbstständige Ballettmusik. Zu den ältesten klassischen Ballettmusiken gehören „Giselle“ (1841) von Adolphe Adam und „Coppélia“ (1870) von Léo Delibes. Ihnen liegt jeweils ein literarisches Ballett-Libretto zu Grunde. Beide wurden vom Ballet de l'Opéra de

Paris uraufgeführt. Besonders während der Blütezeit des klassischen Balletts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Sankt Petersburg wurde die Komposition auf die Gegebenheiten des Theaters und die Größe und Zusammensetzung des Ensembles abgestimmt. Dabei arbeiteten der Komponist und der Choreograf oft eng zusammen und kommunizierten über die "Minutage". In dieser Blütezeit schrieb Pjotr-Iljitsch Tschaikowski für das SanktPetersburger Mariinski-Theater und das Moskauer Bolschoi-Theater. Das sind Stücke, die heute zum Repertoire einer jeden klassischen Ballettkompanie gehören, zum Beispiel Schwanensee (1877), Dornröschen (1890) und Der Nussknacker (1892). Die bekanntesten Ballettmusiken des beginnenden 20. Jahrhunderts sind Igor Strawinskys „Der Feuervogel“ (1910) und „Le sacre du printemps“ (1913). Claude Debussys Musik wurde in Nijinskys Choreografie „L'Après-midi d'un faune“ (1912) berühmt. Zu Maurice Ravels „Boléro“ gibt es seit Ida Rubinstein 1927 zahlreiche Tanzfassungen. Auch Sergei Prokofjews „Romeo und Julia“ (1936) und „Cinderella“ (1945) setzten sich noch durch auf der Ballettbühne. Integrale Ballettkompositionen schuf Mitte des 20. Jahrhunderts noch Aram Chatschaturjan. Die bekanntesten sind „Gayaneh“ (1942) und „Spartacus“ (1956). Erst im 20. Jahrhundert verwendeten Choreografen auch Musikstücke, die ursprünglich nichts mit Ballett zu tun hatten. Die Musik wurde zunehmend dem Ballett untergeordnet. Oft besteht sie aus einer Zusammenstellung verschiedenster Musikstücke, die erst durch den Tanz ihren Zusammenhang bekommen. Absolute Musik wie Sinfonien und Sonaten wurden seit Isadora Duncan zunehmend vertanzt. Auch der musiklose Tanz erhält seit Merce Cunningham seine Berechtigung. Bekannte Komponisten und ihre Ballette: Adolphe Adam: Giselle, Le Corsaire - Emilio de' Cavalieri: Ballo zum VI. Intermedium zu "La Pellegrina" (Florenz 1589) - Aram Chatschaturjan: Gajaneh, Spartakus' - Léo Delibes: Coppélia, Sylvia - Christoph Willibald Gluck: Don Juan - Léon Minkus: La Bajadere, Paquita, Don Quijote - Sergei Prokofjew: Romeo und Julia, Cinderella, Le Pas d'Acier, Le Fils Prodigue, Chout - Maurice Ravel: Daphnis et Chloé, Ma Mère l'Oye, Boléro - Dmitri Schostakowitsch: Das goldene Zeitalter, The Bolt - Igor Strawinski: Der Feuervogel, Petruschka, Le sacre du printemps, Jeux de Cartes, Agon - Pjotr Iljitsch Tschaikowski: Schwanensee, Dornröschen, Der Nußknacker. Die Basis der klassischen Balletttechnik sind auswärts gedrehte Hüfte, Beine und Füße (- das optimale Auswärts ist nicht nur abhängig vom harten Training sondern auch sehr durch den Körperbau bedingt -); Ausgangspunkt für fast alle Schritte sind die sechs Positionen des Balletts: Erste Position: In der ersten Position bilden die Füße Ferse an Ferse einen Winkel von ca. 180° (= optimal). Zweite Position: Die zweite Position wird genauso wie die erste gebildet, nur daß die Fersen ca. hüftbreit voneinander entfernt sind. Im Gegensatz zu den anderen Positionen bleiben die Fersen in dieser Position im grand-plié auf dem Boden. Dritte Position: In der dritten Position wird der vordere Fuß etwa parallel zum anderen Fuß gestellt, die Ferse ungefähr in der Mitte des anderen Fußes, wo die Einbuchtung des Fußgewölbes ist. Die Positionen werden als rechts oder links bezeichnet, je nachdem welcher Fuß vorne steht, solange der Tänzer ganz frontal (en face) steht. Nimmt der Tänzer hingegen eine Position im 45°-Winkel (oder etwas weniger) zur En-face-Position ein, so unterscheidet man die Position nicht mehr mit „rechts“ oder „links“, sondern anhand der Bezeichnungen "croisé" und "effacé". Steht der Tänzer croisé, so ist derjenige Fuß vorne, der dem Publikum zugewandt ist (also der vordere). Steht er hingegen effacé, so ist der Fuß, der dem Publikum abgewandt ist, in der Position vorne. Vierte Position: Ein Fuß steht auswärts gedreht parallel vor dem anderen ebenfalls auswärts gedrehten Fuß. Der Abstand zwischen den beiden Füßen ist etwa eine Fußlänge. Auch hier gibt es die Position rechts und links bzw. "croisé" und "effacé". Die vierte Position kann entweder eher stark oder schwach gekreuzt werden. Das Gewicht ist gleichmäßig auf beide Füße verteilt. Fünfte Position: wie die vierte Position, jedoch ohne Abstand zwischen den Füßen: die Ferse des einen (vorderen) Fußes berührt die Zehen des anderen. Auch hier gibt es die Position rechts und links bzw. "croisé". Sechste Position: Bezeichnung im neoklassischen Stil, nicht im klassischen. Beide Füße stehen parallel (-

deshalb auch „Parallelposition“ -) mit den Spitzen in Körperrichtung ohne Abstand aneinander. Da die Geschichte des Balletts in Frankreich beginnt, sind noch heute die meisten Begriffe der Ballettsprache französischen oder seltener italienischen Ursprungs. Balletterminologie ist noch immer nicht einheitlich, jede der großen Schulen verwendet leicht abweichende Termini. Bei der täglichen Arbeit im Ballettsaal werden oft Abkürzungen verwendet. Da ich wie Dmitri Schostakowitsch und Swjatoslaw Richter (- Welch gute Gesellschaft!... -) und viele andere Große mehr in meinem Leben auch (- von 1973/74-1979/80 am D(eutschen)N(ational)T(heater) Weimar -) Ballettpianist (Ballett-Repetitor) war, studierte ich auch die Grundbegriffe des Klassischen Balletts:

- *demi-plié*: man steht in einer der Grundpositionen und beugt die nach außen gedrehten Knie, ohne die Fersen vom Boden abzuheben.
- *grand-plié*: Beugen der Knie tiefer als bei *demi-plié*, Fersen nur soviel wie unbedingt notwendig anheben, ohne darauf zu sitzen; in der zweiten Position werden die Fersen nicht angehoben
- *battement tendu simple*: der Fuß schleift bei gestreckten Beinen über den Boden und endet mit gestrecktem Fuß und Bein vorne, seitwärts oder hinten. Der Fuß verlässt nicht den Boden.
- *aplomb*: die Fähigkeit zum Abfangen einer Bewegung (die Balance)
- *à la seconde*: das Bein zur Seite / zur zweiten Position.
- *arabesque*: dabei steht die Tänzerin / der Tänzer auf einem Bein, das andere Bein wird mit gestrecktem Knie nach hinten gehoben.
- *attitude*: bei dieser Pose steht die Tänzerin/der Tänzer auf einem Bein, das andere wird nach hinten, zur Seite oder nach vorne gehoben. Das Knie des Spielbeins ist dabei angewinkelt.
- *battement*: Bezeichnung für schlagende Bewegungen des Spielbeins
- *battement frappé*: „klopfende“ Bewegungen des Spielbeinfußes gegen das Standbein
- *battement tendu (battement tendu simple)*: gerade Bewegungen des gestreckten Beines, die Zehen bleiben auf dem Boden
- *battement tendu jeté* (- „jeté“ (franz.) = „werfen“): das Spielbein wird mit schneller Bewegung geworfen (auf 35 Grad)
- *battement tendu pour batterie*: schneller Wechsel des Spielbeins hinter und vor das Standbein
- *developpé* (- eigentlich: *battement développé*): Heben eines Beines über das Passé in die Streckung nach vorn, seitwärts oder zurück
- *entrée*: Einzelner Szenenauftritt eines Tänzers
- *fouetté*: Drehung des Standbeines (- meist auf Spitze), wobei das freischwingende Spielbein als „Propeller“ dient; eine besonders schwierige Übung (- s. die „Schwanensee“-Originalchoreografie!)
- *glissade*: Gleitschritt aus der V. in die V. Position, dicht über dem Boden
- *glissé*: Gleitschritt wie das Glissade, nur ohne den Wechsel der Fußposition
- *grand battement jete*: das Spielbein wird mit Schwung so hoch wie möglich nach vorn, zur Seite oder nach hinten geworfen.
- *grand jeté*: großer Sprung von einem Bein auf das andere; mögliche Positionen in der Luft sind Arabesque, Attitude und große 2. Position
- *petit changement de pieds*: Sprung, der in der fünften Position ausgeführt wird und bei dem die Fußposition gewechselt wird. Stand z.B. anfangs der rechte Fuß vor dem linken, steht nach dem *Changement* der linke vor dem rechten.
- *pas*: Schritt, z.B. „pas de chat“ (Katzensprung)
- *pas de bourrée* (- meine damalige (s.o.) Pseudo-Chefin (- mein eigentlicher Chef war der Orchesterdirektor (- damals Hans Fischer, röm./österr.-kath. Vorgeiger der 2. Geigen, genannt „Glatzen-Fischer“, ein Kotzbrocken...)), die lesbische Ballettmeisterin Ruth Wolf und ihre Assistentin Inge Weichert sowie ihr Ehemann (- der Trainer Günther Smigay)

sagten immer schön weimarisch/thüringisch „baddeburäh“...): Schrittwechselschritt, der auf der Spitze der Tänzerin oder des Fußballens des Tänzers ausgeführt wird

- *pas de deux* (französisch: Schritte/Tanz für Zwei) (- die O.g.: „baddedéh“): ein „Grand Pas de Deux“ wird in fünf Phasen unterteilt: *Entrée*, *Adage*, *Variationen für den Tänzer*, *Variationen für die Tänzerin*, *Coda*

- *pas échappé*: Sprung aus der V. in die II. Position und zurück in die V., der vordere Fuß wechselt nach hinten. Auch aus der V. in die IV. Position und zurück

- *passé*: der Spielbein-Fuß des/r Tänzers/in wird am Knie des Standbeins angelegt. Das Knie des Spielbeins befindet sich in auswärts-gedrehter Haltung (180°). Von französisch „passer“ = „vorbeiführen, passieren“: dient dem Wechsel von Spielbeinpositionen, z.B. von vorne nach hinten

- *piqué* (*piqueer* = stechen): die Fußspitze des gestreckten Spielbeins „sticht“ in den Boden und übernimmt die Körperlast (wird zum Standbein)

- *pirouette*: Drehung auf einem Bein (im *Rétiré*). Spezialform der *tours* (Drehungen)

- *plié*: Kniebeuge

- *port de bras* (- thür. (s.o.): „bordebra“...): Bewegungen der Arme

- *relevé*: auf die Fußspitze/halbe Spitze erheben

- *rond de jambe par terre*: kreisförmige Bewegung des Beines auf dem Boden

- *rond de jambe en l'air*: kreisförmige Bewegung des Beines in der Luft

- *sauté*: Sprung mit anschließenden Landung in der Absprungposition der Beine (von V. in die V. etc.)

- *soubresaut*: ein Sprung mit der leichten Vorwärtsbewegung aus der V. in die V. Position. Der Körper wird stark nach hinten gebogen, die Beine werden zusammengehalten und nach hinten gestreckt

- *tour*: Drehung; jede Pose kann auch als *tour*, also gedreht, getanzt werden. *tours en l'air* (französisch: Drehungen in der Luft) sind virtuose Sprünge des Tänzers, bei denen er sich in der Luft dreht.

In der Geschichte des Balletts haben sich die Kostüme entsprechend dem Zeitgeschmack verändert. Im Laufe der Jahre wurden sie kürzer und leichter. Damit wurde der Weg frei für anspruchsvollere und technisch schwierigere Bewegungsabläufe. Noch heute werden die Kostüme nur unwesentlich variiert. So trägt Giselle immer ein knielanges Kleid, und die Schwäne aus Schwanensee sind selbst für einen Laien leicht zu erkennen. Bei den Damenkostümen unterscheidet man zwischen dem langen Tüllrock für Geisterwesen aus dem Weißen Akt (z.B. in „Giselle“), dem schmalen langen Kleid (z.B. in „Romeo und Julia“) und dem Tutu, einem steifen abstehenden Tüllrock, der das bekannteste Ballettkostüm darstellt (z.B. in „Schwanensee“ oder „Paquita“) und aus dem 19. Jahrhundert stammt. Bei manchen Kostümen, die schön abstehen sollen (Tellerröcke), wird ein Aluminiumgestell als Hilfsmittel benutzt. So-viel zum Ballett. - - Georg Günther meint: „...den äußeren Anstoß zur Komposition von „La Valse“ gab 1919 der berühmte Ballett-Impresario Serge Diaghilev, als er Ravel aufforderte, für sein Ensemble ein neues Stück zu komponieren; es sollte dann zusammen mit Igor Strawinskys „Pulcinella“ für die nächste Saison einstudiert werden. Nachdem Ravel das neue Werk im Frühjahr 1920 einem kleinen Publikum (- darunter Serge Diaghilev, Igor Strawinsky und Francis Poulenc, dem wir die Schilderung der folgenden „Szene“ verdanken -) am Klavier vorgetragen hatte, formulierte der Impresario sein ablehnendes Lob mit folgenden Worten: „Das ist ein Meisterwerk, aber kein Ballett!“; Strawinsky schwieg auffallend, und Poulenc berichtet weiter, Ravel hätte auf diese peinliche Situation sehr beherrscht reagiert: „...Ravel nahm ganz ruhig seine Noten wieder an sich und ging ruhig hinaus, ohne sich darum zu kümmern, was man von ihm denken würde...“; seine bis dahin freundschaftlichen Beziehungen zu Diaghilev und Strawinsky brach er mit diesem Tag ab. Noch im gleichen Jahr wurde das Werk im Rahmen eines Konzerts uraufgeführt (12. Dezember); aber es dauerte dann noch fast neun Jahre, bis »La Valse« als Ballett inszeniert

wurde; es war Ida Rubinstein, die Auftraggeberin und Widmungsträgerin des »Bolero«, die das Stück am 23. Mai 1929 an der Pariser Oper erstmals herausbrachte. Die Idee zu dem Werk reicht weit in Ravels Leben zurück; schon 1906 entstand bei ihm der Plan, eine klingende Hommage an Johann Strauß und den Wiener Walzer zu komponieren, und zunächst sollte daraus eine Sinfonische Dichtung mit dem Titel »Vienna« (Wien) werden. Diaghilevs Auftrag kanalisierte dann die schöpferische Kraft Ravels zu dem heute bekannten Werk. Der Komponist stellte der Partitur ein kurzes Programm voran; darin konkretisierte er seine Vorstellungen mit zwei direkten Hinweisen auf die ablaufende Musik, indem er in der Partitur an den betreffenden Stellen Orientierungsbuchstaben einfügte: »...durch wirbelnde Wolken erkennt man flüchtig Walzerpaare. Allmählich zerstreuen sich die Wolken: man gewahrt (Buchstabe A = Ziffer 9) einen ungeheuren, von einer sich drehenden Menge bevölkerten Saal. Die Szene erhellt sich zunehmend. Die Kronleuchter flammen beim Fortissimo auf (Buchstabe B = Ziffer 17): ein kaiserlicher Hof um 1855...«; diese erst allmählich sich aufklärende Szenerie wird durch einen Prozeß der Taktwerdung und Melodiefindung musikalisch dargestellt; zunächst dunkle Tremoli in den gedämpften Kontrabässen, die in ihrer rhythmischen Unbestimmtheit zunächst keinerlei Takt erkennen lassen - ab Takt 5 gesellen sich weitere Kontrabässe mit gezupften Tönen auf jeweils erstes und zweites Viertel im Takt hinzu - tiefe Harfentöne schlagen zusammen mit den Pauken ab Takt 9 auf dem dritten Viertel im Takt nach, und schließlich (ab Takt 12) setzen die Fagotte mit einigen Bruchstücken eines Walzerthemas ein. Hieraus entwickelt sich zwar schon eine walzerähnliche Musik, aber erst ab Ziffer 9 kann man wirklich von einem richtigen[?] Walzer, der sich bis zu dem im Programm angekündigten Fortissimo steigert, sprechen. Nun beherrscht für einige Zeit der süße Schmelz einer Walzerseligkeit die Musik, die mit ihren Harfenglissandi und dem opulenten Streicherklang in ihrer Süßlichkeit selbst einen Johann Strauß übertrifft und schon fast an Robert Stolz und ähnliche Komponisten denken läßt. Bei Buchstabe B setzt dann das Schlagwerk erstmals als eigenständiges Ensemble ein; zunächst löst nun ein Walzer den anderen ab - allerdings scheint jedem eine Prise Gift beigemischt zu sein! Ab der Reprise (Ziffer 54) wird der Spuk deutlicher: nochmals entwickelt sich eine große Steigerung, doch nun ist es kein seliges Dahinschweben mehr - da tanzt ein gespenstischer, wieder-auferstandener kaiserlicher Hof über den Millionen Toten des 1. Weltkrieges! Dieses Toben im Dreivierteltakt endet schließlich mit einer überraschenden Wendung; im vorletzten Takt wird das Grundmetrum



„La Valse“ - ein „Tanz auf einem Vulkan“: dachte Ravel dabei an seine gefallenen Freunde des 1. Weltkrieges (- in den letzten Kriegstagen fiel u.v.A.a. sinnlos einer meiner Großonkel, Georg („Schorsch“) Leidel!)? Am 14. April 1925 schrieb das sozialdemokratische „Hamburger Echo“: „...als der alte Hindenburg in seinem Hauptquartier in Kreuznach saß, kam eines Tages ein amerikanischer Zeitungsschreiber zu ihm und hatte mit ihm ein Gespräch, über das er dann in der amerikanischen Presse berichtete. Im Laufe dieses Gesprächs sagte Hindenburg zu den Journalisten: „Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur!“; kein Wunder! Der damals schon 70 Jahre alte Herr wurde in Kreuznach gut gepflegt. Er trank jeden Tag seinen Champagner und ging um 10 Uhr zu Bett.

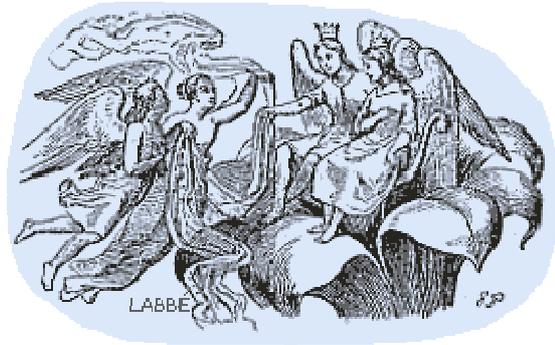
Von den Soldaten, die in den Schützengräben froren und bluteten, die mit zuckenden Leibern an den Maschendraht hingen, sah er nichts! Vom Hunger des Volkes wußte er nichts! Steckrüben brauchte er nicht zu essen. Ihm bekam der Krieg „wie eine Badekur“. Und Euch? Wollt Ihr sie wieder haben, diese „Badekur“?...“; die „Kurerfolge“ des einfachen Soldatenproleten sehen wir hier (Mitte), umrahmt von den Politverbrechern „Paul von Hindenburg“ (links) & „Kaiser Wilhelm II.“ (rechts)...

durch eine vom ganzen Orchester unisono vorgetragene Quartole plötzlich zertrümmert und das Werk auf einem tiefen D zu einem abrupten Ende gebracht...“; so weit Georg Günther. „La Valse“ - eine gespenstische Vision von den Freuden/Schrecken des neuen Jahrhunderts nach dem „fin de siècle“; der Komponist Fritz-Heinrich Klein (1892-1977) schuf eine „Walzervision“ 1957 für Orchester op. 103...

Märchenbilder

Ravels 1908-'11 komponiertes 30'-Ballett (- Bearbeitung/Orchestrierung eines 1908 von ihm komponierten 4-händigen Klavierzyklus' -) „Ma mère l'oye“ („Meine Mutter, die Gans“ = „Mutter Gans“) ist „Mimie und Jan Godebski“ (- Kinder einer befreundeten Familie -) gewidmet; die UA war am 28. Januar 1911 im Théâtre des Arts (Paris). Als Ballett entworfen, findet das Stück weitaus größere Verbreitung im Konzertsaal. Der etwas merkwürdige Name erklärt sich durch die Übernahme des Titels der Märchensammlung von Charles Perrault. Die Geschichte vom Dornröschen findet als Rahmenhandlung für vier weitere Episoden Verwendung. Peter Tschaikowski hat in seinem umfassenden Ballett Perraults Märchen von der schlummernden Prinzessin ausführlich in Musik gesetzt. Gedacht hatte Ravel an ein Kinderballett, aber die Ballettmeister der Gegenwart schürften halt tief und reichern an...; häufig verlegen sie die Handlung in den Bereich der Psychoanalyse. Die Abfolge der Bilder wird willkürlich verändert und angepaßt. Personen sind: Prinzessin Floriante = Dornröschen - alte Frau mit magischen Kenntnissen - 2 kleine Mohren - ein Däumling mit seinen Brüdern - Laideronette, Kaiserin der Pagoden - verliebter Jüngling(, in ein Tier verwandelt...) - Prinz Charmant, welcher die Schlummernde wachküßt. Dieses Ballett in 1 Vorspiel, 5 Bildern und Apotheose wurde librettiert von Mmes DeBeaumont & D'Ailnoy nach einer Märchensammlung gleichen Namens von Charles Perrault (Cinq PIÈCES ENFANTINES (Fünf Stücke für Kinder)): 1. Tableau: Pavane de la Belle au bois dormant (Die Pavane von Dornröschen): die Prinzessin Floriante stürzt aus Unachtsamkeit zu Boden und sticht sich an einer Spindel. Das Spinnrad ist verhext und bewirkt, daß die Verletzte für einhundert Jahre in Schlaf versinkt. Die Besitzerin des Haushaltsgegenstandes verfügt über magische Kräfte und hat ein gutes Herz. Sie setzt alles daran, der Eingeschlummerten ihre Träume mit abwechslungsreichen Bildern zu versüßen. Zwei kleine Mohren kündigen die Titel der einzelnen Bilder an. 2. Tableau: Petit Pocet (Kleiner Däumling): diese Geschichte endet tragisch. Der Däumling ist mit seinen Brüdern losgezogen, um den Wald zu erkunden. Damit er den Weg zurückfindet, hat er Körner auf den Weg gestreut, die ihn leiten sollen, falls man sich verirrt. Doch die Vögel haben alle Sämlinge aufgepickt und die Kleinen haben nun ein ernsthaftes Problem. 3. Tableau: Laideronette, Impératrice des Pagodes (Laideronette, Kaiserin der Pagoden): die Bewohner einer Pagode feiern ein Laternenfest. Sie haben allerdings Angst vor der Kaiserin, die ständig von einer großen grünen Schlange begleitet wird. Entsetzt fliehen sie in alle Richtungen, als die Herrscherin sich naht. 4. Tableau: Les entretiens de la Belle et de la Bête (Konversation zwischen der Schönen und dem Tier): die kleinen Mohren lassen den Spiegel fallen, in dem Prinzessin Floriante sich betrachtet. Anstelle des Spiegelbildes erscheint plötzlich ein abstoßendes Tier und macht ihr Liebeserklärungen. Zunächst abgeneigt, läßt sie sich umstimmen und reagiert mit Freundlichkeit. Das Tier verwandelt sich und findet zu seinem ursprünglichen angenehmen Äußeren eines hübschen Jünglings zurück. 5. Tableau: Le Jardin déerique (Der Feengarten): ein Jagdhorn kündigt den

Prinzen Charmant an. Prinzessin Floriante liegt auf ihrem Ruhebett in einem Feengarten und schläft. Der Prinz tritt heran und gibt ihr einen feurigen Kuß, so-daß sie davon erwacht. Apotheose: Die Personen der zurückliegenden Bilder treten auf und freuen sich über das Glück der Prinzessin. - Charles Perrault wurde am 12. Januar 1628 in Paris geboren und starb in der Nacht vom 15. Mai auf den 16. Mai 1703 in Paris; er war ein französischer Schriftsteller und hoher Beamter und wurde vorAllem durch seine Märchensammlung (- Contes de Fées, eigentlich „Feenerzählungen“ -) berühmt und hat das Genre in Frankreich



Vilhelm Pedersen (1820-1859): Illustrationen zu „Däumelinchen“ (Märchen von Hans-Christian Andersen (1805-1875): *Es war einmal eine Frau, die sich ein kleines Kind wünschte.*

Aber sie wußte nicht, woher sie es bekommen sollte. Da ging sie zu einer alten Hexe und sagte ihr: "Ich möchte gerne ein kleines Kind haben. Willst du mir nicht sagen, woher ich das bekommen kann?" "Ja, damit wollen wir schon fertig werden!", sagte die Hexe. "Hier hast du ein Gerstenkorn, das nicht auf dem Felde des Bauern wächst oder von den Hühnern gefressen wird. Lege das Gerstenkorn in einen Blumentopf, und du wirst etwas Zauberhaftes zu sehen bekommen!" "Ich danke dir!", sagte die Frau und gab der Hexe fünf Groschen. Dann ging sie nach Hause, pflanzte das Gerstenkorn, und sogleich wuchs eine herrlich große Blume daraus hervor. Sie sah aus wie eine Tulpe, und die Blätter schlossen sich fest zusammen, gerade als ob sie noch in der Knospe wären. "Das ist eine hübsche Blume!", sagte die Frau und küßte sie auf die roten und gelben Blätter. Aber gerade in diesem Augenblick öffnete sich die Blume mit einem Knall. Es war wirklich eine Tulpe, wie man nun sehen konnte, doch mitten in der Blume saß ein ganz kleines Mädchen, fein und niedlich. Es war nicht größer als ein Daumen, und darum wurde es Däumelinchen genannt. Däumelinchen bekam nun eine lackierte Walnußschale als Wiege. Veilchenblätter waren ihre Matratze und ein Rosenblatt ihre Bettdecke. So schlief sie bei Nacht, aber am Tage spielte sie auf dem Fisch. Die Frau stellte ihr einen Teller mit Wasser hin und legte einen ganzen Kranz Blumen darum, sodaß die Stängel ins Wasser ragten. Nun konnte Däumelinchen auf einem Tulpenblatt sitzen und von der einen Seite des Tellers zur anderen fahren. Sie hatte zwei weiße Pferdehaare zum Rudern. Dabei sang sie so fein und zart, wie man es nie gehört hatte. Das war wirklich wundervoll. Eines Nachts, als Däumelinchen in ihrem schönen Bettchen lag, kam eine Kröte durch eine zerbrochene Fensterscheibe hereingehüpft. Die Kröte war häßlich, groß und naß. Sie hüpfte geradewegs auf den Fisch, wo Däumelinchen unter dem Rosenblatt schlief. "Das wäre eine schöne Frau für meinen Sohn!", dachte die

Kröte. Sie nahm die Walnußschale, in der Däumelinchen schlief, und hüpfte durch die zerbrochene Scheibe in den Garten zurück. Am Ende von dem Garten war ein großer, breiter Fluß. Aber das Ufer war feucht und morastig. Hier wohnte die Kröte mit ihrem Sohne. Hu! - der war genau-so häßlich wie seine Mutter. "Koax, koax, brekerekek!" ; das war alles, was er sagen konnte, als er das niedliche kleine Mädchen in der Walnußschale erblickte. "Sprich nicht so laut, sonst wird sie wach", flüsterte die alte Kröte. "Sie könnte uns noch entlaufen, denn sie ist so leicht wie ein Schwänenflaum! Wir wollen sie in der Mitte des Flusses auf ein Seerosenblatt setzen. Dann hat sie ihre eigene Insel und kann nicht davonlaufen, während wir unsere morastige Stube instand setzen.". Die alte Kröte nahm die Nußschale und brachte sie hinaus auf das größte Seerosenblatt im Fluß. Däumelinchen erwachte am frühen Morgen, sah sich um und fing bitterlich an zu weinen, denn überall war Wasser und sie konnte gar nicht an Land kommen! Die alte Kröte saß derweil am Ufer im Morast und putzte ihre Stube mit Schilf und gelben Blumen aus. Es sollte ja recht hübsch für die neue Schwiegertochter werden...; dann schwamm die Kröte mit dem häßlichen Sohne zu dem Blatte, wo Däumelinchen stand. Sie wollten ihr hübsches Bettchen holen, das schon im Brautgemach stehen sollte, wenn Däumelinchen es selbst betrat. Die alte Kröte verneigte sich vor ihr und sagte: "Hier siehst du meinen Sohn. Er wird dein Mann sein, und ihr werdet prächtig dort unten im Moraste wohnen!"; "Koax, koax, brekerekek!" - das war alles, was der Sohn sagen konnte. Dann nahmen sie das niedliche, kleine Bett und schwammen zum Ufer zurück. Däumelinchen aber saß ganz alleine und weinte, denn sie mochte nicht bei der häßlichen Kröte wohnen und ihren Sohn zum Manne haben. Die kleinen Fische, die unten im Wasser schwammen, hatten die Kröte wohl gesehen und auch gehört, was sie sagte. Deshalb streckten sie die Köpfe empor, um das kleine Mädchen zu sehen. Sie fanden es sehr niedlich und bedauerten, daß es zur häßlichen Kröte ziehen sollte. Nein - das durfte nie geschehen! Sie versammelten sich unten im Wasser rings um den Stängel, der das Seerosenblatt von Däumelinchen hielt. Dann nagten sie gemeinsam den Stiel ab, und das Blatt schwamm den Fluß hinab, weit weg, wo die Kröte nicht mehr hin-gelangen konnte. Däumelinchen segelte nun an vielen Städten vorbei, und die kleinen Vögel saßen in den Büschen und sangen: "Welch liebliches, kleines Mädchen!". Das Blatt schwamm immer weiter und weiter fort, und Däumelinchen reiste bis über die Grenzen des Landes. Ein hübscher, weißer Schmetterling umflatterte sie stets und ließ sich zuletzt auf das Blatt nieder. Jetzt konnte die Kröte Däumelinchen nicht mehr erreichen, und die Sonne schien so schön auf das Wasser, das es wie pures Gold glänzte. Da nahm Däumelinchen ihren Gürtel, band das eine Ende an den Schmetterling und das andere an das Blatt. So ging die Fahrt nun viel schneller voran. Bald darauf kam ein großer Maikäfer geflogen. Der erblickte Däumelinchen, schlug seine Klauen um ihren schlanken Leib und flog mit ihr auf einen Baum. Das grüne Blatt schwamm weiter den Fluß hinab und der Schmetterling hing immer noch daran, denn er war ja an das

Blatt gebunden und konnte sich nicht selber befreien. Betrübt schaute Däumelinchen dem schönen, weißen Schmetterling nach, denn sie hätte ihn gerne befreit. Darum kümmerte sich der Maikäfer aber nicht. Er setzte sich mit ihr auf das größte Blatt des Baumes und sagte, daß sie wahrhaft niedlich sei, obwohl sie einem Maikäfer nicht sehr ähnlich sei. Später kamen auch die anderen Maikäfer herbei, die im Baume wohnten. Sie betrachteten Däumelinchen, und eine Maikäferfrau sagte: "Sie hat nur zwei Beine. Das sieht erbärmlich aus."; "Und sie hat auch keine Fühler!", sagte eine andere. "Sie ist in der Mitte so schlank. Pfui, sie sieht ja wie ein Mensch aus!". Und doch war Däumelinchen so niedlich anzusehen. Das sagte jedenfalls der Maikäfer, der sie geraubt hatte. Als die anderen aber immer wieder sagten, das kleine Geschöpf sei häßlich, glaubte auch er es zuletzt und wollte sie nicht mehr haben. Däumelinchen durfte gehen, wohin sie wollte. Den ganzen Sommer über lebte Däumelinchen nun alleine in dem großen Wald. Sie flocht sich ein Bettchen aus Grashalmen und hing es unter einem Klettenblatt auf. So war sie wenigstens vor dem Regen geschützt. Däumelinchen aß das Süße von den Blumen und trank vom Tau, der jeden Morgen auf den Blättern lag. So vergingen Sommer und Herbst. Doch dann kam der kalte, lange Winter. Alle Vögel, die so schön gesungen hatten, flogen davon. Bäume und Blumen verdorrten, und das große Klettenblatt, unter dem sie gewohnt hatte, schrumpfte zusammen. Es blieb nichts als ein gelber, verwelkter Stängel zurück. Däumelinchen fror schrecklich, denn ihre Kleider waren entzwei. Es fing an zu schneien, und jede Schneeflocke, die auf sie fiel, drückte sie zu Boden. Dicht vor dem Walde, wohin sie nun gekommen war, lag ein großes Kornfeld. Das Korn war schon lange abgeschnitten. Nur die nackten Stoppeln ragten noch aus der gefrorenen Erde hervor. Für Däumelinchen waren sie wie ein großer Wald, den sie durchwandern mußte, und sie zitterte doch so vor Kälte! Da gelangte sie vor die Tür der Feldmaus, die ein kleines Loch unter den Kornstoppeln hatte. Die Feldmaus wohnte warm und gut, hatte eine herrliche Küche und eine Speisekammer voll Korn. Däumelinchen stellte sich in die Tür, gerade wie jedes andere Bettelmädchen, und bat um ein kleines Stück Gerstenkorn, denn sie hatte seit Tagen nichts gegessen. "Du kleines Wesen!", rief die Feldmaus. "Komm herein in meine warme Stube und iss mit mir! Du kannst auch den Winter über bei mir bleiben, aber du mußt meine Stube sauber und rein halten und mir Geschichten erzählen, denn das liebe ich sehr.". Däumelinchen tat, was die alte Feldmaus verlangte, und hatte es nun wirklich gut. Einige Tage später sagte die Feldmaus: "Wir werden bald Besuch erhalten. Mein Nachbar pflegt mich jede Woche zu besuchen. Er steht sich noch besser als ich, hat große Säle und trägt einen schönen, schwarzen Samtpelz! Wenn du den zum Manne nimmst, bist du gut versorgt. Da macht es dann auch nichts, daß er so gut wie blind ist. Du mußt ihm aber hübsche Geschichten erzählen, wenn er kommt!". Däumelinchen wollte davon nichts wissen. Sie mochte den Nachbarn gar nicht haben, denn er war ein Maulwurf. Der kam dann auch in seinem schwarzen Samtpelz zu Besuch. Er war sehr gelehrt, aber die

Sonne und die schönen Blumen mochte er nicht leiden. Dafür hatte er nur schlechte Worte übrig, denn er hatte sie noch nie gesehen. Von Däumelinchen wünschte er sich nun ein paar Lieder. Da sang sie "Maikäfer flieg..." und "Wer will unter die Soldaten...". Der Maulwurf hörte ihre schöne Stimme und war sogleich verliebt. Er sagte es aber nicht, denn er war ein besonnener Herr. Es war noch nicht lange her, da hatte der Maulwurf einen langen Gang durch die Erde gegraben, der von seinem Hause aus bis zur Unterkunft der Feldmaus führte. Die Feldmaus und Däumelinchen bekamen nun die Erlaubnis, darin spazieren zu gehen, soviel sie wollten. Aber sie sollten sich nicht vor dem toten Vogel fürchten, der in dem Gange lag. Es war ein ganzer Vogel mit Federn und Schnabel, der erst kürzlich gestorben und begraben worden war, gerade da, wo der Maulwurf seinen Gang gemacht hatte. Der Maulwurf nahm nun ein Stück faules Holz ins Maul, denn das schimmert ja wie Feuer im Dunkeln. Er ging voran und leuchtete auf dem Wege. Als sie zu dem toten Vogel kamen, stemmte der Maulwurf seine breite Nase gegen die Decke und stieß die Erde auf, so daß es ein großes Loch gab und das Licht hindurch-scheinen konnte. Mitten auf dem Fußboden lag eine tote Schwalbe. Die schönen Flügel waren fest an die Seite gedrückt, und die Füße und der Kopf unter die Federn gezogen. Der arme Vogel war sicher vor Kälte gestorben. Das tat Däumelinchen nun sehr leid. Sie mochte all die kleinen Vögel, denn sie hatten ja den ganzen Sommer über so schön gesungen und gezwitschert! Aber der Maulwurf stieß den toten Vogel mit seinen kurzen Beinen und sagte: "Nun pfeift er nicht mehr. Es muß doch erbärmlich sein, als Vogel geboren zu werden! Außer seinem "Quiwit" hat dieser Vogel ja nichts und muß im Winter sogar verhungern!"; "Ja", erwiderte die Feldmaus, "das ist erbärmlich.". Däumelinchen sagte gar nichts, aber als die beiden anderen sich umdrehten, ging sie zu dem Vogel, schob die Federn beiseite und küßte ihn auf die geschlossenen Augen. "Vielleicht war er es ja", dachte sie, "der so hübsch für mich im Sommer gesungen hat! Wie viel Freude hat er mir gegeben!". Der Maulwurf stopfte nun das große Erdloch zu und begleitete die anderen nach Hause. Aber in der Nacht konnte Däumelinchen gar nicht schlafen. Da stand sie auf und flocht aus Heu einen großen, schönen Teppich. Den trug sie zu dem Vogel, breitete ihn aus und legte auch noch weiche Baumwolle darauf, die aus der Stube der Feldmaus stammte. Dann rollte sie den toten Vogel auf den Teppich, damit er in der kalten Erde warm liegen möge. "Lebe wohl, du schöner, kleiner Vogel", sagte Däumelinchen. "Lebe wohl und habe Dank für deinen herrlichen Gesang!". Sie legte ein letztes Mal ihr Haupt an die Brust des Vogels. Doch horche! Es war gerade so, als ob das Herz des Vogels wieder klopfte. Der Vogel war gar nicht tot, er lag nur betäubt da. Jetzt, wo er auf dem warmen Teppich war, rührte sich wieder Leben in ihm. Was war nur geschehen? Nun, im Herbst fliegen alle Schwalben in die warmen Länder nach Süden. Verspätet sich aber eine, muß sie frieren, bis sie totengleich niederfällt und liegen bleibt. Dann kann der kalte Schnee sie bedecken. Däumelinchen erschreckte sich sehr, denn der Vogel war ja viel größer als sie selbst. Trotzdem

legte sie die Baumwolle dichter um die Schwalbe, damit der Vogel es noch angenehmer hatte. In der nächsten Nacht schlich sie sich wieder zu ihm hin, da öffnete die Schwalbe kurz die Augen. "Ich danke dir, du kleines Kind", sagte sie.

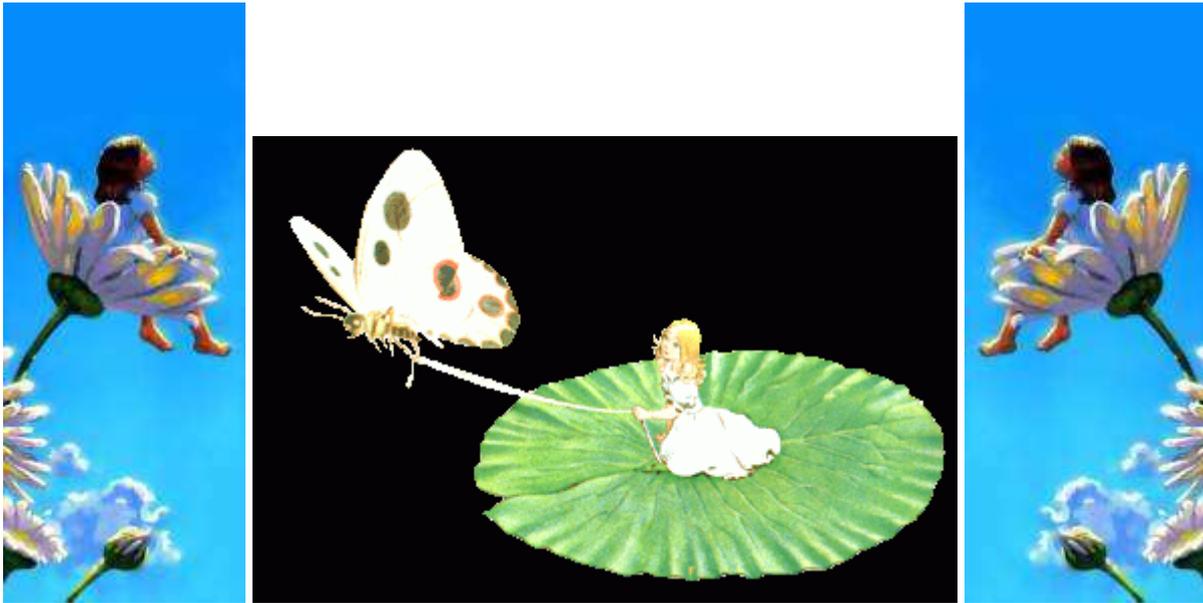
"Die Wärme hat mir gut getan. Bald komme ich zu Kräften und kann dann wieder draußen in der warmen Sonne umherfliegen!"; "Oh", sagte Däumelinchen, "es schneit und friert noch da draußen. Bleib in deinem warmen Bettchen, ich werde dich auch pflegen!". Sie brachte der Schwalbe Wasser in einem Blumenblatt und fragte, was geschehen sei. Da erzählte die Schwalbe, wie sie kurz vor dem Vogelzug einen Dornbusch mit dem Flügel gestreift hatte. Sie sei zur Erde gestürzt und wüßte von da ab auch nicht, wie sie unter die Erde gekommen war. Den ganzen Winter über blieb sie nun da unten. Däumelinchen pflegte sie und hatte sie lieb. Weder der Maulwurf noch die Feldmaus erfuhren etwas davon, denn sie mochten die arme Schwalbe ohnehin nicht leiden. Sobald das Frühjahr kam und die Sonne die Erde erwärmte, stieß die Schwalbe mit dem Schnabel die Erde auf. Die Sonne schien herrlich zu ihnen herein, und die Schwalbe fragte Däumelinchen, ob sie mitkommen wolle. "Nein, ich kann nicht", sagte Däumelinchen, denn sie wollte die alte Feldmaus nicht verlassen. "Dann lebe wohl, du gutes, niedliches Mädchen", sagte die Schwalbe und flog hinaus in den Sonnenschein.

Däumelinchen sah ihr nach, und das Wasser trat ihr in die Augen, denn sie hatte die Schwalbe von Herzen gerne. "Quivit, quivit!", sang der Vogel und flog zum grünen Wald davon. Däumelinchen war nun recht betrübt. Es war ihr untersagt, in den warmen Sonnenschein hinauszugehen. Das Korn, das über dem Hause der Feldmaus gesät war, wuchs auch schon hoch in die Luft empor. Es stand in dichten Reihen und war wie ein dichter Wald für das arme, kleine Mädchen.

"Nun solltest du aber deine Aussteuer für die Hochzeit nähen", sagte die Feldmaus zu Däumelinchen. Der Maulwurf hatte nämlich um ihre Hand angehalten. Däumelinchen mußte auf der Spindel spinnen, und die Feldmaus mietete vier Raupen, die Tag und Nacht für sie webten. Jeden Abend besuchten sie den Maulwurf, und er sprach immerzu: "Wenn der Sommer vorbei sei, dann wollen Hochzeit halten.". Däumelinchen war darüber gar nicht erfreut, denn sie mochte den langweiligen Maulwurf nicht leiden. Jeden Morgen, wenn die Sonne aufging, und jeden Abend, wenn sie unterging, schlich sie zur Tür hinaus. Wenn dann der Wind durch die Kornähren rauschte, konnte sie den blauen Himmel erblicken und dachte daran, wie hell und schön es hier doch war. Und sie wünschte sich sehnlichst, die liebe Schwalbe wiederzusehen. Als es nun Herbst wurde, hatte

Däumelinchen ihre ganze Aussteuer beisammen. "In vier Wochen ist die Hochzeit", sagte die Feldmaus. Aber Däumelinchen weinte nur und sagte, sie wolle den langweiligen Maulwurf nicht haben. "Schnickschnack!", rief die Feldmaus. "Sei nicht undankbar! Außerdem hat der Maulwurf eine große Küche und einen vollen Keller. Was kann man mehr erwarten?". Nun sollte also die Hochzeit sein. Der Maulwurf war schon gekommen, um Däumelinchen zu holen. Sie sollte tief unter der Erde bei ihm wohnen. Das arme Kind war sehr betrübt.

"Lebe wohl, du helle Sonne!", rief Däumelinchen und lief noch ein letztes Mal auf das Feld vor dem Hause der Feldmaus. Das Korn war schon geerntet, und es standen nur noch Stoppeln da. "Lebe wohl!", rief Däumelinchen und schlang ihre Arme um eine kleine rote Blume. "Grüße die kleine Schwalbe von mir, wenn du sie zu sehen bekommst!". "Quiwit, quiwit!", ertönte es plötzlich über ihrem Kopfe. Sie sah empor, und es war die kleine Schwalbe, die gerade vorbeikam. Däumelinchen erzählte ihr, wie ungern sie den Maulwurf zum Manne nehmen wolle, und daß sie tief unter der Erde wohnen solle, wo es keine Sonne gebe. Da sagte die kleine Schwalbe: "Nun, ich fliege bald fort in die warmen Länder. Willst du mit mir kommen? Du kannst auf meinem Rücken sitzen! Binde dich mit deinem Gürtel fest, dann fliegen wir in ein Land, wo Sommer ist und herrliche Blumen blühen. Fliege nur mit, mein kleines Däumelinchen!"; "Ja, dieses Mal werde ich mit dir kommen!", sagte Däumelinchen fest entschlossen, setzte sich auf den Rücken der Schwalbe und band sich fest. Hui, wie der Wind sauste die Schwalbe hoch in die Lüfte. Sie flog über Wälder und Seen, und über die großen Berge, wo das ganze Jahr über Schnee liegt. Däumelinchen fror in der kalten Luft, aber sie verkroch sich geschwind unter den warmen Federn der Schwalbe und streckte nur den kleinen Kopf hervor, um all die Schönheiten unter sich zu betrachten. So kamen sie dann auch glücklich in die warmen Länder. Dort schien die Sonne viel klarer als hier. Der Himmel war zweimal so hoch, und an den Gräben und Hecken wuchsen die schönsten Weintrauben. In den Wäldern hingen Zitronen und Apfelsinen, und es duftete nach Myrte und Minze. Auf den Landstraßen liefen die niedlichsten Kinder und spielten mit großen, bunten Schmetterlingen. Aber die Schwalbe flog noch weiter, und es wurde schöner und schöner. An einem blauen See stand ein weißes Marmorschloß aus alten Zeiten, das mit herrlich grünen Bäumen umstanden war. Weinreben rankten sich an den hohen Marmorsäulen empor, und ganz oben waren viele Schwalbennester. Dort wohnte auch die Schwalbe, die Däumelinchen trug. "Hier ist meine zweite Heimat", sagte die Schwalbe zu Däumelinchen. "Aber willst du dir nicht selbst eine prächtige Blume da unten suchen? Komm, ich werde dich hinbringen, und du sollst es so gut und schön haben, wie du es dir wünschst!"; "Das ist herrlich!", sagte Däumelinchen und klatschte vor Freude in die Hände. Ganz in der Nähe war auch eine große, weiße Marmorsäule, die zu Boden gefallen und in drei Stücke gesprungen war. Dazwischen wuchsen wundevolle weiße Blumen. Die Schwalbe flog mit Däumelinchen hinunter und setzte sie auf ein Blatt. Däumelinchen glaubte zu träumen: da saß ein kleiner



Mann mitten auf der Blume, so weiß und durchsichtig, als wäre er aus Glas. Er trug eine kleine Goldkrone auf dem Kopfe und hatte herrlich klare Flügel an den Schultern. Er war nicht größer als Däumelinchen, und er war der König der Blumenelfe, die überall in den Blumen wohnten. "Gott, wie ist er schön", flüsterte Däumelinchen. Der kleine Prinz erschrak sehr über die Schwalbe, denn sie erschien ihm wie ein Riesenvogel. Als er aber Däumelinchen erblickte, war er sehr entzückt.

Sie war das schönste Mädchen, das er je gesehen hatte, darum nahm er seine Goldkrone vom Haupte und setzte sie ihr auf. Dann fragte er, wie sie heiße und ob sie seine Frau werden wolle. Ja, das war ein anderer Mann als der Sohn der Kröte oder der Maulwurf. Däumelinchen überlegte nicht lange und gab dem herrlichen Prinzen ihre Hand. Nun kamen alle Elfen aus den Blumen, egal ob Mann oder Frau, und sie brachten Däumelinchen schöne Geschenke. Das Beste waren aber die Flügel von einer großen, weißen Fliege. Sie wurden Däumelinchen am Rücken befestigt, worauf sie von Blume zu Blume fliegen konnte. "Von nun an sollst du nicht mehr Däumelinchen heißen!", sagte der Blumenelf zu ihr. "Wir wollen dich Maja nennen.". Da gab es viel Freude, und die Schwalbe saß oben in ihrem Neste und sang, so gut sie es eben konnte. Aber im Herzen war sie doch betrübt, denn sie wäre gerne mit Däumelinchen zusammen geblieben. "Lebe wohl, lebe wohl!", rief die kleine Schwalbe bald und machte sich wieder auf die lange Reise. Denn es war Zeit für die andere Heimat, weiter oben im Norden. Dort hatte die Schwalbe auch ein kleines Nest, und zwar mitten über dem Fenster, wo der Mann wohnt, der die schönsten Märchen erzählt...)

und damit in Europa popularisiert. Auch deutsche Autoren wie die Brüder Grimm oder Ludwig Bechstein sind stark von ihm beeinflusst. Perrault, dessen Zwillingbruder noch als Säugling starb, wuchs auf als jüngster von vier Brüdern in einer wohlhabenden Familie, die dem Pariser Juristen- und hohen Beamten-Milieu angehörte und, wie dort häufig, dem Jansenismus nahestand. Er trieb Jurastudien und wurde 1651 als Anwalt zugelassen. Schon vorher hatte er begonnen zu schreiben. So hatte er 1648 eine Vergil-Parodie (L'Énéide burlesque) verfaßt und 1649 die ebenfalls parodistische Vers-Satire Les murs de Troie ou

L'Origine du burlesque, wo er sich über das Pariser Volk lustig macht, aber auch Mazarin nicht schont, der im Fronde-Aufstand gerade vorübergehend unterlegen war. Schon in diesen



Ravel, älter...

Texten zeigt sich eine gewisse Respektlosigkeit gegenüber der Antike. 1653 trat er in die Dienste seines ältesten Bruders Pierre, der einen hohen Posten in der Finanzverwaltung der Krone bekleidete, und wurde von ihm am Hof eingeführt. Dort und vor allem in Pariser Salons brillierte er als guter Unterhalter und vielseitiger Literat (z.B. mit seinen Odes au Roi et autres poèmes). Hierbei fiel er dem älteren Literatenkollegen Jean Chapelain positiv auf, der ihn dem neuen allmächtigen Minister Colbert empfahl. Dieser machte Perrault 1662 zum Sekretär der sog. Petite Académie, einer Art Prüfinstanz für alle Kunst- und Literaturwerke, die König Ludwig XIV. zum Kauf angeboten wurden oder ihm zugeeignet werden sollten. Wenig später wurde Perrault so etwas wie ein oberster Kulturbeamter. Als solcher wachte er z.B. über die künstlerische Qualität der königlichen Bauvorhaben, womit er maßgeblich an Umbauten des Louvre sowie (zusammen mit seinem Bruder Claude, einem Naturforscher und Architekten) an der Planung und Erbauung des Versailler Schlosses beteiligt war. Gegen 1670 übernahm er von Chapelain die Führung der Liste von Literaten, die Colbert und Ludwig XIV. genehm waren und einer jährlichen Gratifikation („pension“) aus der königlichen Schatulle würdig erschienen. 1671 wurde er mit Hilfe Colberts in die Académie française gewählt und kurz darauf zu deren Sekretär, d.h. Vorsitzenden, und Bibliothekar ernannt. Zur gleichen Zeit (1672) heiratete er, wurde rasch vierfacher Vater, aber bald auch (1678) Witwer. 1680 gab er seinen Posten an der Académie zugunsten des Sohnes von Colbert auf. 1683 wurde Perraults Karriere durch den Tod Colberts gestoppt, und er wendete sich wieder mehr



„Spiel der Wellen“ ...

der Schriftstellerei zu. So verfaßte er u.A. das christliche Epos *Saint Paulin, Évêque de Nole* (1686). Anfang 1687, in einer Sondersitzung der Académie, die der Huldigung des Königs galt, verlas er ein als *Le Siècle de Louis le Grand* betiteltes Gedicht, worin er, nicht ohne dem König zu schmeicheln, die Überlegenheit seiner Zeit über die Antike postulierte. Da bis dahin das klassische Altertum als unerreichbares künstlerisches und zivilisatorisches Vorbild galt, löste Perrault mit seinem Gedicht eine unerwartet heftige Kontroverse aus, die als Querelle des Anciens et des Modernes in die Geschichte einging. Zur Seite der Traditionalisten, der „Anciens“, zählten fast alle arrivierten Autoren der Zeit, insbes. Bossuet, Fénelon, La Bruyère, La Fontaine, Racine und Boileau. Auf der Seite der „Modernen“ bezogen u.a. Saint-Évremond, Bayle und Fontenelle Position. Vor allem Boileau war ein verbissener Gegner Perraults. Er hatte 1674 in seiner *Verspoetik L'Art poétique* noch selbstverständlich der antiken Literatur den Vorrang gewährt. 1688 begann Perrault, um seine Position zu begründen, einzelne Vergleiche in Dialogform zu verfassen, die er bis 1697, in vier Bänden unter dem Titel *Parallèles des Anciens et des Modernes* gesammelt herausgab. Demselben Zweck diente die Porträtserie *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle*, die auf ebenfalls vier Bände anwuchs (1696-1700 erschienen). Inzwischen arbeitete allerdings auch die Zeit für ihn. Boileau versöhnte sich schon 1694 öffentlich mit ihm, und um 1700 war die Vorstellung von der Gleichwertigkeit, wenn nicht Überlegenheit der Moderne praktisch Allgemeingut geworden. Perrault sollte jedoch vor allem durch seine Märchen berühmt werden. Schon von 1691-1694 hatte er drei märchenartige Verserzählungen veröffentlicht: *La Marquise de Saluces* ou *La Patience de Grisélidis*, *Les Souhais ridicules* und *Peau d'Âne*, die er 1694 und nochmals 1695 als Bändchen herausgab. Nach dessen Erfolg publizierte er 1697 ohne Autorangabe acht *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: contes de ma Mère l'Oye*. Gewidmet war die Sammlung *Élisabeth Charlotte* von Orléans, der Nichte von Ludwig XIV. Als Unterzeichner der Widmung und angeblicher Autor figuriert „P. Darmancour“, Perraults dritter, 1678 geborener Sohn Pierre. Die Angabe, die Geschichten stammten von „Mutter Gans“, bezieht sich offenbar auf Berta, die legendäre Mutter Karls des Großen, die einen vom vielen Spinnen verformten „Gänsefuß“ gehabt haben soll. Die Märchen selbst stammten aus mündlicher Überlieferung aber auch von anderen Autoren (z.B. Giovanni Francesco Straparola und Giovanni Battista Basile). Perrault paßte sie jedoch dem Geschmack des damaligen literarischen Publikums an, vor allem dem der Pariser Salons. So läßt er den einzelnen Texten, die in bewußt schlichter, leicht archaisierender Prosa gehalten



„fantasy &C.“-Varianten 1 zu-&-um „Däum(e)linchen“...

sind, jeweils eine sie witzig kommentierende und ironisierende Moral in Versform folgen und manchmal sogar sich gegenseitig relativierende zwei. Perraults Sammlung bedeutete in Frankreich den Durchbruch für die Gattung Märchen. Ebenfalls 1697, im selben Jahr wie die Märchen, publizierte Perrault ein religiöses Epos, Adam ou La Création de l'Homme, das er Bischof Bossuet widmete. Vielleicht hatte er deshalb die Märchen nicht mit seinem eigenen Namen zeichnen wollen. 1701 begann er mit der Abfassung von Memoiren, die aber erst postum, 1755 gedruckt wurden. Liste der Märchen: Le Petit Chaperon rouge (Rotkäppchen / Grimm) - Barbe bleue (Blaubart / Bechstein) - Le Maître Chat ou le Chat botté (Der gestiefelte Kater / Grimm) - Les Fées (Frau Holle und Die drei Männlein im Walde / Grimm) - Cendrillon, ou la Pantoufle de vair (Aschenputtel / Grimm) - Riquet à la houppe (Riquet mit dem Schopf, in keiner der traditionellen deutschen Sammlungen zu finden) - Le Petit Poucet (Der kleine Däumling / Bechstein) - La Belle au Bois dormant (Dornröschen / Grimm) (Eine erste Version wurde bereits 1696 gedruckt) - Blanche-neige et les sept Nains (Schneewittchen / er hat davon eine Version geschrieben) - Postum wurden die acht Contes de ma Mère l'Oye oftmals gemeinsam mit den drei Vermärchen Perraults in einem Band publiziert. Ludwig Tieck übersetzte die Märchen ins Deutsche und hierüber fanden sie Eingang in die



„fantasy &C.“-Varianten 2 zu-&-um „Däum(e)linchen“...

Sammlungen der Brüder Grimm und von Ludwig Bechstein. Viele der Märchen Perraults wurden zum europäischen Allgemeingut und für das Theater, Ballett oder Film adaptiert. Eines der populärsten Ballette, Dornröschen von Tschaikowski, basiert auf einer Adaption von „La belle au bois dormant“ von Perrault. Maurice Ravel komponierte eine Klavier-Suite für vier Hände „Ma Mère l’Oye“, welche 1911 orchestriert und später als Ballett aufgeführt wurde. Die bekanntesten Perrault-Adaptionen von Walt Disney (- allerdings auf der Basis der englischen Versionen -) sind die Zeichentrickfilme „Cinderella“ (1950) und „Dornröschen“ (1959). - Fee(e)n kommen in Balletten häufig vor; sie sind nach romanischer und keltischer Volkssage geisterhafte, aus feinen Stoffen gebildete und mit höheren Kräften begabte Fabelwesen, die sowohl weiblich als auch männlich sein können. Begriff und Name entwickelten sich aus den römischen Schicksalsgöttinnen, den Fata (vgl. Parzen), lat. Fatua, ital. Fata, span. Hada, franz. Fée. In der deutschen Poesie des Mittelalters kommen sie unter dem Namen „Feien“ oder „Feinen“ vor und sind mythologisch mit den so- genannten „weisen Frauen“ und den „Nornen“ verwandt. Im slawischen Raum sind sie als „Wiln“ bekannt, im inselkeltischen als „Sidhe“. Wie diese Schicksalsgöttinnen treten die Feen zunächst meist in der Dreizahl, vereinzelt in der Sieben- und Zwölfzahl auf. Sie haben die Gabe, sich unsichtbar zu machen, wohnen in Felsschluchten, wo sie hinab- steigende Kinder mit ihren Gaben beglücken und erscheinen bei Neugeborenen, deren Schicksal sie bestimmen. Man bittet sie auch zu Paten, bereitet ihnen den Ehrensitz bei Tisch, etc.; die enge Verwobenheit mit dem Schicksal ist dadurch erklärlich, daß das französische Wort Fee ursprünglich aus dem Lateinischen abgeleitet wurde, von fatua (Wahrsagerin) und fatum (Schicksal). Doch das aus dem Romanischen stammende Wort Fei könnte ebenfalls Anteil an der Namensgebung gehabt haben, erkennbar an Bezeichnungen wie Merfei und Waldfei. Von Fei ist übrigens auch das Wort gefeit abgeleitet, was sich auf Unverletzlichkeit oder Unverwundbarkeit gegenüber der



„fantasy &C.“-Varianten 3 zu-&-um „Däum(e)linchen“ ...

feeischen Zauberei bezog. Sie werden überwiegend als heiter, besonders schön und niemals alternd beschrieben und darüber hinaus auch noch als glückbringend. All das spiegelt wider, daß die Feen von ihrem Wesen her das gute Prinzip versinnbildlichen. Andererseits erscheinen



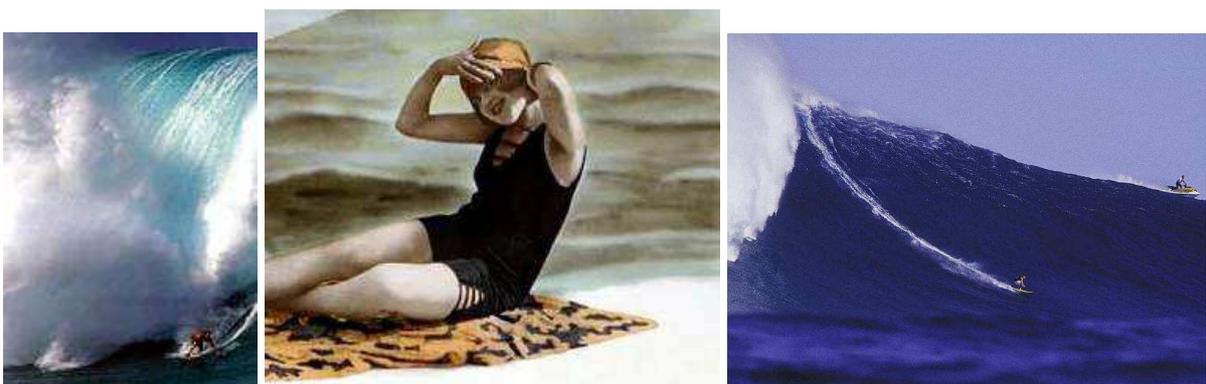
PARIS: Boulevard „Mont Martre“ (links) und „Café-Terasse“ (rechts) bei Nacht

die Feen (- namentlich in der keltischen Volkssage -) auch als weibliche Elementargeister, die in Wäldern, in Felsengrotten, an Quellen und Gewässern leben, mit Vorliebe den Tanz pflegen, dessen Spur die so genannten Feenringe (cercles des fées) verraten, und nicht selten von den Sterblichen, ihr Linnen waschend, gesehen werden. Es ist ziemlich sicher, daß die Vorstellung der Parzen und der Matrones, der Muttergottheiten, sich mit denen von den Feldgeistern, den Campestres oder Agrestes Feminae verband. Als Feldgeister wurden vorher alle Nymphen, Dryaden und ähnliches zusammengefaßt. Außerdem ist gesichert, daß die Bezeichnungen der lateinischen Schriftsteller des Mittelalters für die Feen, Bezeichnungen wie „felices dominae“, „bonae mulieres“ oder „dominae nocturnae“, auch auf andere Gestalten aus Überlieferungen angewandt wurden, wie die „wilden Frauen“ zum Beispiel. Noch jetzt erinnern in den ehemaligen und heutigen Wohnsitzen der Kelten zahlreiche Sagen und Benennungen von Lokalitäten an die Feen. Nachdem die Kreuzzüge das Abendland mit



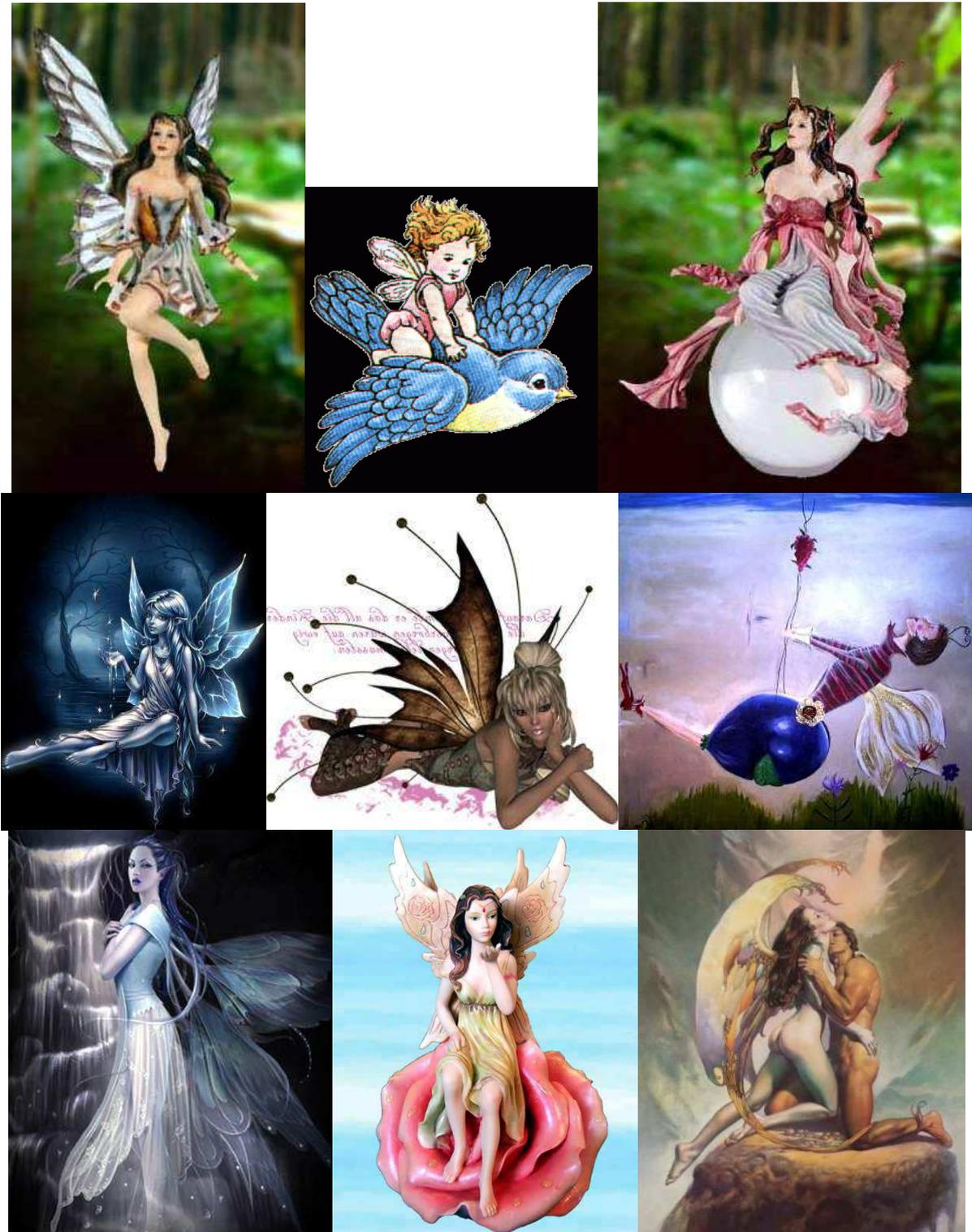
„fantasy & C.“ -Varianten 4 zu- & um „Däum(e)linchen“ ...

den im Orient bei Persern und Arabern herrschenden Ideen von „Peris“ und „Dschinnen“ bekannt gemacht hatten, entwickelte sich dann, vorzugsweise in Verbindung mit den keltischen Vorstellungen, eine literarisch-dichterische Auffassung vom Feenreich, welche im



Jeux de vagues...

Lauf der Zeit bis in's Einzelste ausgebildet ward. Besonders wichtig für die Kenntnis dieser Feenwelt, die schon in der Sage von „Lancelot vom See“ ihre poetische Beglaubigung erhalten hatte, ist der französische Roman „Huon de Bordeaux“, dessen Fabel Christoph-Martin Wieland zu seinem „Oberon“ benutzte. Hinfort gehörten die Feen zur Maschinerie der romantischen Poesie des christlichen Rittertums, und Torquato Tasso in seinem „Befreiten Jerusalem“ machte sogar den Versuch, diese geistigen Mittelwesen des Christentums und des Heidentums in eine poetische Harmonie zu bringen. Nach den von den Dichtern ausgemalten



„fantasy &C.“-Varianten 5 zu-&-um „Däum(e)linchen“...

Szenerien gab es besonders 3 Feenreiche: Avalon, die sagenhafte Insel im Ozean, wo Morgana wohnte; ein Reich im Innern der Erde mit prachtvollen Palästen, das am deutlichsten in dem englischen Roman „Orfeo and Heurodis“ beschrieben ist, und eins in Wildnissen und Wäldern, namentlich in dem großen, sagenberühmten Wald Brezilian in der Bretagne. Auch zahlreiche alte Schlösser werden als Lieblingssorte der Feen genannt. Edmund Spenser verherrlicht in seinem Gedicht „The Faery Queen“ in der Feenkönigin zugleich allegorisch den Ruhm von Königin Elisabeth I.; Spensers Feen sind im Ganzen noch die der alten

Romantik, später aber tritt eine Scheidung derselben in Bezug auf ihren Charakter hervor. Während die guten Feen, als welche namentlich Esterelle, Maliure und Melusine genannt



„fantasy &C.“-Varianten 6 zu-&-um „Däum(e)linchen“...

werden, ewig schön und jung, aller weiblichen Künste Meister, gut und edel waren und ihre Zauberkräfte immer zum Guten anwendeten, zeigten die bösen, zu denen besonders Karabossa und Fanferlisch gehörten, von allem das Gegenteil, und ihre Macht war nicht



wo ist die Barke?...

selten größer. Indes konnte keine Fee das aufheben, was eine andere gewirkt hatte, sondern ihm nur entgegenwirken. Dieser Kampf zwischen guten und bösen Feen bildet in der Regel den Inhalt der Feenmärchen, die, meist orientalischen Ursprungs, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Europa an die Tagesordnung kamen und namentlich in Frankreich seit 1681 beliebt wurden. Charles Perraults „Contes de ma mère l'Oye“ (1697) und Marie-Catherine d'Aulnoys „Contes des fées“ (1698) fanden soviel Beifall, dass Antoine Galland auf den Gedanken kam, die orientalischen Muster der Gattung (Tausendundeine Nacht) in das Französische zu übersetzen, und eine Menge Nachahmer sich in dieser Dichtungsart versuchten. Die vorzüglichsten der Feenmärchen findet man gesammelt in dem Cabinet des fées (Paris 1785-89, 41 Bände). Der Eifer Nicolas Boileaus und seiner Schüler gegen diese Märchen tat der Popularität der Gattung keinen Abbruch. In Deutschland wurde sie insbesondere durch Christoph-Martin Wielands Sammlung „Dschinnistan“ einem breiten

Publikum bekannt gemacht. Schließlich erregte die Übersättigung aber Ekel und Graf Antoine Hamilton persiflierte in seinen vortrefflich geschriebenen Contes geistreich das gesamte Genre. In unserer Zeit treten die Feen nur noch in Kindererzählungen auf. In den



La Valse...

Grimm'schen Märchen spielen die Feen nur vereinzelt eine Rolle, insbesondere in "Dornröschen". Anders als in Charles Perraults „Cinderella“ kommt im Grimm'schen Aschenputtel keine Fee vor. In E.T.A. Hoffmanns "Klein Zaches, genannt Zinnober" werden



La Valse...

die Feen durch den aufgeklärten Landesherrn in Nonnenklöster verbannt. Für Peter Pan sind die Feen wichtige Begleiter. Otfried Preußlers Kasperl gelingt im Hotzenplotz die Erlösung einer verzauberten Fee. In Carlo Collodis Pinocchio spielt eine Fee eine entscheidende Rolle. Eine Fee, die drei Wünsche gewährt, ist ein Motiv, das in verschiedenen Witzen auftaucht. -

Der kleine Däumling ist ein Märchen, das in seiner in Europa am weitesten verbreiteten Fassung auf das Kunstmärchen „Le Petit Poucet“ des französischen Schriftstellers Charles



La Valse...

Perrault zurückgeht und das 1697 als Teil seiner Sammlung „Märchen meiner Mutter Gans“ (Les Contes de ma mère l’Oye) erschien. Im 19. Jahrhundert wurde es besonders durch Adaptionen von Ludwig Bechstein und Carlo Collodi popularisiert. Inhalt/Story: ein armer Holzhacker und seine Frau haben sieben Söhne, deren jüngster bei seiner Geburt nicht größer



La mer...

als ein Daumen ist und der „Däumling“ genannt wird. Auch in späteren Jahren wächst er kaum und spricht nicht viel, so-daß er fälschlicherweise oft für dumm gehalten wird. Als er gerade sieben Jahre alt ist, kommt eine Hungersnot übers Land, und die Eltern beschließen, ihre Söhne im Wald auszusetzen, da sie ihnen eine allzu große Last sind. Der Däumling aber

belauscht das Gespräch, und als die Eltern die Kinder am nächsten Tag in den dunklen Wald führen, läßt er unbemerkt auf dem Weg kleine Kieselsteine fallen. Als die Sieben schließlich



allein zurückgelassen werden, fangen die älteren Brüder an zu weinen, doch der Däumling führt sie auf dem mit den Kieseln markierten Weg wieder zurück nach Hause. Unterdessen hat der Gutsherr den Eltern zehn Écus geschickt, womit sie reichlich zu essen kaufen können, als die Kinder in das Haus zurückkehren. Die Freude der Eltern währt aber nur so lange, wie dieses Geld reicht, und bald beschließen sie erneut, die Kinder an der finstersten Stelle des Waldes auszusetzen. Da er dieses Mal keine Kieselsteine hat, läßt der Däumling auf dem Weg in den Wald Brosamen fallen, die jedoch von Vögeln aufgefressen werden. Nachdem die sieben Brüder einige Zeit durch den Wald geirrt sind, gelangen sie an ein einsames Haus, in dem ein Oger mit seiner Frau und seinen sieben Töchtern wohnt. Die gutherzige Frau des Ogers nimmt die Kinder auf, gibt ihnen zu essen und versteckt sie unter dem Bett ihres Gatten, der gerne kleine Kinder verspeist. Als der Oger nach Hause kommt, riecht er das Menschenfleisch in seinem Haus (Je sens la chair fraîche) und entdeckt die Kinder in ihrem Versteck. Nur das gute Zureden seiner Frau hält ihn davon ab, die sieben Brüder sogleich zu schlachten. Stattdessen willigt er ein, die Sieben noch ein wenig zu mästen und sie erst am nächsten Tag, in einer guten Soße angerichtet, zu verspeisen. Die Nacht verbringen die sieben Brüder im selben Zimmer, in dem in einem großen Bett bereits die sieben menschenfressenden Töchter des Ogers schlafen, von denen jede eine goldene Krone trägt. Der Däumling vertauscht, als seine Brüder eingeschlafen sind, die Kronen der monströsen Töchter gegen die Nachtmützen seiner Brüder. Als der Oger des nachts im Weinsuff beschließt, die Kinder doch sofort zu schlachten, ertastet er in der stockfinsteren Schlafkammer die Kopfbedeckungen der Schlafenden und schneidet so seinen eigenen Töchtern die Kehle durch. Der Däumling weckt seine Brüder und flieht mit ihnen aus dem Haus. Als der Oger am nächsten Morgen die List entdeckt, zieht er seine Siebenmeilenstiefel an und nimmt die Verfolgung auf. Als er erschöpft genau auf dem Felsen einschläft, unter dem sich die sieben Kinder verstecken, stiehlt der Däumling ihm die Stiefel. Sodann macht er sich auf den Weg zum Haus des Ogers und überredet dessen Frau unter dem Vorwand, der Oger sei in die Hände von Räufern gefallen und habe ihn beauftragt, das Lösegeld mit den

Siebenmeilenstiefeln schnellstmöglich herbeizuschaffen, ihm all ihre Schätze auszuhändigen. Mit diesen Reichtümern beladen kehrt er ins Haus seines Vaters zurück. Perrault gibt in



hören Sie noch das Rauschen der Wellen unter Ravels „Barke auf dem Ozean“?...

seinem Märchen einen alternativen Ausgang der Geschichte an. „Viele Leute sagen“, schreibt Perrault, daß der Däumling sich mit den Siebenmeilenstiefeln zunächst zum Königshof begibt. Der König verspricht ihm reiche Entlohnung für den Fall, daß der Däumling ihm vor Ende des Tages Nachrichten von einer Armee bringe, die zweihundert Meilen entfernt im Feld steht. Nach vollbrachter Mission vollführt er noch weitere Kurierdienste für den König und auch als Liebesbote reicher Damen. Zu guter Letzt kehrt er in sein Elternhaus zurück und teilt seinen Reichtum mit seiner Familie. Das Märchen endet, wie alle acht Contes der Märchensammlung, mit einer gereimten Moral, die aufzeigt, daß gerade der Unscheinbarste der Kinderschar sich als Segen für die Familie erweisen kann. Der Erzählforschung stellt sich bei diesem Märchen vorrangig das Problem, wie treu Perrault im „Kleinen Däumling“ der Vorgabe mündlich überlieferter Volksmärchen folgte. Das Urteil der Brüder Grimm in der Vorrede zu ihren Kinder- und Hausmärchen (1812), Perraults Verdienst liege darin, daß er nichts hinzugesetzt und die Sachen an sich, Kleinigkeiten abgerechnet, unverändert gelassen habe, wird schon durch die Forschung des späteren 19. Jahrhunderts teilweise widerlegt. Tatsächlich vermengte Perrault gerade im „Kleinen Däumling“ mindestens zwei ursprünglich unabhängige Motive. Die frühe Popularisierung der Märchen Perraults in weiten Teilen Europas hat ihrerseits auch die mündliche Überlieferung dieser Stoffe nachhaltig beeinflusst. Aufgrund dieser wechselseitigen Beeinflussung zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung und weil die volkskundlich orientierte Aufzeichnung mündlicher Erzähltraditionen erst im späteren 18. Jahrhundert erwachte, sind die Anteile von mündlichem Substrat und literarischer Bearbeitung im Nachhinein nur noch schwer zu unterscheiden, zuMal Perrault auch keine Angaben über seine Arbeitsweise und Quellen hinterließ. Aus

diesem Grund nahm Antti Aarne Perraults „Petit Poucet“ trotz dessen Zugehörigkeit zum Genre des Kunstmärchens 1910 auch als Archetypus in seinen Index volkstümlicher Erzählstoffe auf, obwohl die Zielsetzung dieses Indexes eigentlich gerade darin bestand, Märchenstoffe in ihrer reinen, nicht „kontaminierten“ Form zu katalogisieren. Dem Märchen ist im seither fortlaufend erweiterten Aarne-Thompson-Index die Sigle „AaTh 327 B“ zugeteilt. Es stellt also einen Subtypus des Märchentyps AaTh 327, „Die Kinder und der Oger“, dar. Zu diesem Typ wird als anderer Subtypus das Grimmsche Märchen „Hänsel und Gretel“ als „AaTh327 A“ gezählt. Das typbildende Motiv „AaTh 327“ ist die Übernachtung der Kinder im Haus des Ogers (- auch bei einem Riesen oder einer Hexe). Die Kombination dieses Handlungselements mit der Vertauschung der Kopfbedeckungen macht den Subtypus AaTh 327 B aus. Während Stith Thompson 1946 AaTh 327 noch als generischen gesamteuropäischen Stoff interpretierte, dem erst Perrault das Vertauschungsmotiv hinzugefügt hatte, deutet die jüngere ethnografische Forschung darauf hin, daß es sich bei AaTh 327 B um einen sehr alten, auf allen drei Kontinenten der alten Welt verbreiteten Märchentyp handelt. Variationen sind von Westafrika über Nubien und den Nahen Osten, Persien und Indien bis hin nach Japan dokumentiert. Den Titel der Geschichte übernahm Perrault von einem von AaTh 327 völlig verschiedenen Märchenstoff, der im Aarne-Thompson-Index als AaTh 700, „Der Däumling“, indiziert wird und das in den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen durch KHM 37, Daumesdick, vertreten ist. Der Name dieses Märchens verweist in den meisten in Frankreich bezeugten Versionen auf den Kleinwuchs des Protagonisten; während er in Südfrankreich zumeist unter dem Namen „Hirse Korn“ oder „Pfeffer Korn“ (grain de millet/grain de poivre) bekannt ist, wird er im nordfranzösischen Sprachgebiet im Allgemeinen als daumengroß beschrieben, also als „Däumling“ (poucet, pouçot, poucelot, petit poucet) In diesem ursprünglichen Däumlingsmärchen, das sich in England unter dem Namen „Tom Thumb“ großer Beliebtheit erfreut, ist der Protagonist so mikroskopisch klein, daß er etwa von einer Kuh gefressen wird und in manchen Versionen einen heroischen Tod im Kampf gegen eine Spinne stirbt. In Perraults Märchen wird die Kleinheit des Helden zum Beginn des Märchens zwar prominent eingeführt (- der Däumling belauscht seine Eltern, indem er sich unter dem Schemel seines Vaters versteckt), im weiteren Verlauf ist sie jedoch nicht handlungstragend und letztlich unerheblich. Neben Analogien in anderen Märchen, die als Relikte eines gemeinsamen Urmythos (so vor allem im 19. Jahrhundert) oder im CGJungischen Sinne als universelle Urbilder der menschlichen Seele gelesen werden können, bieten sich auch mehrere literarische Vorbilder an, die Perrault unmittelbar beeinflußt haben könnten. Es scheint sicher, daß ein solches Vorbild für den „Kleinen Däumling“ „Nennello e Nennella“ war, das als vorletztes Märchen in Giambattista Basiles „Pentamerone“ (1634-’36) enthalten ist. Es deckt sich jedoch mit Perraults Däumling nur im Eingangsmotiv der „verlorenen“ Kinder und entwickelt sich im weiteren Handlungsverlauf in etwa analog zum Grimmschen Märchen „Brüderchen und Schwesterchen“ (KHM 15, AaTh 450). Gaston Paris spekulierte 1875, daß die Figur des Däumlings Abkömmling einer arischen Gottheit sei, gleichzusetzen dem vedischen Vishnu und dem Hermes der griechischen Mythologie. Bestehende Ähnlichkeiten mit Hermes könnten jedoch, mindestens ebenso plausibel das Ergebnis von Perraults Lektüre wie eines mutmaßlichen arischen Ursprungsmythos sein. Sie verweist auf die Parallelen des Märchens zum homerischen Hermeshymnus, in dem Hermes, kaum geboren, schon die Apollon geweihten Rinder stiehlt, für seine List vom Göttervater Zeus mit geflügelten Schuhen belohnt (- eine nahe-liegende Analogie zu den Siebenmeilenstiefeln -) und durch die ihm so verliehene Schnelligkeit zum Götterboten berufen wird (- so wie der Däumling am Ende von Perraults Märchen zum Kurier in Königs- und Liebesdiensten avanciert). Homer, der mutmaßliche Autor des Hymnus, stand im Rahmen der von Perrault 1687 selbst verursachten Querelle des Anciens et des Modernes über Jahre im Blickpunkt des französischen Literaturbetriebs. Perrault selbst kritisierte Homer im 1692 erschienenen dritten Band seiner „Parallèles des

anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences“ wegen seiner Maßlosigkeit im Umgang mit Hyperbeln und verglich sie dabei explizit mit den Siebenmeilenstiefeln der französischen Volksmärchen, die ihm sinniger erschienen, da Kinder sie sich als „als eine Art Stelzen vorstellen können, mit denen Oger [„Oger“ = menschenfressendes Ungeheuer, eine Art böser „Super-Urmensch“ mit Keule] in kurzer Zeit lange Strecken zurücklegen“. Die Frage, wie frei Perrault mit seiner Vorlage umging, erschwert auch eine Deutung im Sinne einer Suche nach der Autorintention, und so befaßt sich ein Großteil der Sekundärliteratur auch mehr mit volkskundlicher Recherchearbeit, während der literarische Charakter des Werks vergleichsweise wenig kritische Beachtung gefunden hat. Der Petit Poucet wird, auch da er als letztes der acht Märchen in Perraults Sammlung quasi deren Schlußwort darstellt, oftmals als poetologischer Kommentar über das Märchenschreiben gelesen. Eine solche Deutung wird vor allem durch das Ende des Märchens gestützt, in dem der Autor zwei verschiedene Ausgänge zur Auswahl stellt und somit ein metafiktionales Moment einbringt, das den Leser zu einer Reflexion über die Plausibilität und auch den Prozeß des Märchenschreibens anhält. Die Handlung des Märchens wird nicht von der wundersamen Kleinheit des Helden vorangetrieben, sondern vielmehr von dessen Gerissenheit, seinem esprit. Dieser Umstand kann als Ausdruck von Perraults Vorstellungen von Wesen und Angemessenheit des Wunderbaren (*le merveilleux*) oder auch des Erhabenen im Märchen gelesen werden, die er in den *Parallèles* ausführte und mit denen er sich explizit gegen Boileaus an der griechisch-römischen Antike orientierten Poetik wandte; für Perrault stellt sich das Erhabene, wie etwa im oben angeführten Kommentar zu Homer ersichtlich, als dem Verstand erfahrbar, als tatsächlich vorstellbar, dar, was sich in der Handlungsführung im maßvollem Umgang mit phantastischen Elementen auch im Märchen äußert. So vollzieht sich im *Petit Poucet* eine Hinwendung zu den Ressourcen des menschlichen Verstandes, wie sie sich in der französischen Philosophie der Zeit im kartesischen „*cogito*“ formuliert, und so hat mindestens ein Kritiker das Märchen als „Allegorie des Geistes“ gelesen. Die zitierte Passage in den „*Parallèles*“ ist ein Anhaltspunkt dafür, daß Perrault bereits 1692 mit dem Märchenstoff vertraut war. Jedoch fehlt das Märchen in der erst 1953 entdeckten Manuskriptfassung der *Contes*, die auf das Jahr 1695 datiert ist, so-daß es auch möglich erscheint, daß Perrault den Stoff erst zwischen 1695 und 1697, dem Erscheinungsdatum der *Contes*, verschriftlichte. Wie bei allen acht Prosamärchen Perraults ist die Frage der Autorschaft nicht abschließend geklärt. Der Erstdruck erschien unter dem Namen seines Sohnes Pierre Perrault d'Armancour, und die Frage, ob dieser tatsächlich zumindest Ko-, wenn nicht Hauptautor der *Contes* gewesen sein könnte, wird diskutiert. In einigen späteren Ausgaben der *Contes* fehlt der „Kleine Däumling“, offenbar da die Erzählung wegen ihrer außergewöhnlichen Grausamkeit als kinderuntauglich eingeschätzt wurde, so etwa in der von Pierre Noury besorgten 1920er-Ausgabe für den Verlag Flammarion. Wie die anderen Märchen Perraults fand auch der kleine Däumling Eingang in die mündliche Überlieferung nicht nur in Frankreich, noch bevor 1745 die erste deutsche Übersetzung der *Contes* erschien. Als die Brüder Grimm nach 1800 mit der Sammlung von Volksmärchen im deutschen Sprachraum begannen, fanden sie vielerorts mehr oder minder textgetreue Versionen von Perraults Märchen vor. Im Gegensatz zu anderen Perraultschen Märchen, wie „Dornröschen“, „Der gestiefelte Kater“ oder „Rotkäppchen“, nahmen sie jedoch den „Kleinen Däumling“ nicht in ihre „Kinder- und Hausmärchen“ auf, weil er in seinen Motiven allzu-sehr dem Märchen „Hänsel und Gretel“ ähnelte, das die Grimms im hessischen Raum aufzeichneten und das, wie ihnen wohl durchaus bewußt war, von Perraults Däumling direkt beeinflußt sein mag. Zu größerer Bekanntheit gelangte „Der kleine Däumling“ in Deutschland mit der Übertragung von Ludwig Bechstein (1847). Bechsteins Version unterscheidet sich jedoch nicht nur in Details von Perraults Fassung. So wurde aus dem armen Holzhacker ein Korbbinder; die rechtsrheinisch kaum bekannte Gestalt des Ogers übersetzte Bechstein als „Menschenfresser“. Auch erscheint die Beschreibung der sieben monströsen

Menschenfressertöchter bei Bechstein merklich entschärft. Zudem übernahm Bechstein keinen der beiden von Perrault vorgeschlagenen Ausgänge: „Nun nahm er an jede Hand einen seiner Brüder, diese faßten wieder einander an den Händen, und so ging es, hast du nicht gesehen, mit Siebenmeilenstiefelschritten nach Hause. Da waren sie alle willkommen, Däumling empfahl seinen Eltern ein sorglich Auge auf die Brüder zu haben, er wolle nun mit Hilfe der Stiefel schon selbst für sein Fortkommen sorgen und als er das kaum gesagt, so tat er einen Schritt, und er war schon weit fort, noch einen, und er stand über eine halbe Stunde auf einem Berg, noch einen, und er war den Eltern und Brüdern aus den Augen.“. In der Nacherzählung von Moritz Hartmann in „Märchen nach Perrault“ (Stuttgart 1867) wird der Oger als „Riese“ übersetzt; und die beiden Auflösungen stellen sich nicht als Alternative dar, sondern folgen zeitlich aufeinander: erst erschwindelt sich der Däumling des Schatz des Riesen und begibt sich sodann in die Dienste des Königs. Statt mit der Moral Perraults schließt das Märchen bei Hartmann mit einer Plattitüde: „So war der kleine Däumling ein großer Herr geworden, und in seinem Wappen standen in goldenen gotischen Lettern die Worte: Selbst ist der Mann!“. Zu großer Popularität gelangten die Stiche, die Gustave Doré 1867 als Illustration zu Perraults Contes bei Hetzel veröffentlichte, und die auch die Stuttgarter Erstausgabe von Hartmanns Übertragungen zierten. In Deutschland illustrierten den Stoff unter anderem Theodor Hosemann (16 Federzeichnungen, 1841), Ludwig Richter (Illustrationen zur Einzelausgabe von Bechsteins Der kleine Däumling, 1851), Oswald Sickert (Münchener Bilderbogen Nr. 64, 1851) und Oskar Herrfurth (sechsteilige Postkartenserie), in England George Cruikshank (Illustrationen zu Hop o' my Thumb and the Seven-League Boots, 1853) und Gordon Browne (Hop o' my Thumb, 1886). In Frankreich wurde der Petit Poucet ob seines ikonischen Charakters schon zu napoleonischen Zeiten zu einem beliebten Motiv politischer Karikaturisten. Eine politische Instrumentalisierung erfuhr das Märchen auch im Ersten Weltkrieg nach dem Einfall deutscher Truppen in Frankreich; der lothringische Schriftsteller Émile Moselly schrieb das Märchen 1918 zu einer Propagandafabel um, in der der grausame Oger für Deutschland, der Däumling dagegen für Frankreich steht. Eine ironische Umkehrung des Märchens findet sich in Michel Tourniers Kurzgeschichte „La fugue du Petit Poucet“ (1972), in dem der aus gutem Hause stammende Protagonist Pierre auf der Flucht vor seinem strengen Vater bei einem sanftmütigen Hippie namens Logre und dessen sieben haschischrauchenden Töchtern aufgenommen wird. Als der Ausreißer von der Polizei wieder nach Hause abgeführt wird, gibt ihm der Logre seine vergoldeten Wildlederstiefel, auf-daß er immer den richtigen Weg in ein selbstbestimmtes, gegenkulturelles Leben finden möge. Maurice Ravel vertonte den Däumling und vier weitere Contes als Klavieretüde (*Ma Mère l'Oye*; Stücke für Klavier zu vier Händen nach Fabeln von Perrault und Mme. d'Aulnoy, 1908–10). Hans-Werner Henzes Kinderoper „Pollicino“ wurde 1980 uraufgeführt und folgt im Titel der von Carlo Collodi besorgten italienischen Übertragung von Perraults Märchen ins Italienische (*Racconti delle fate*, 1876). Der Stoff wurde mehrmals verfilmt, erstmals bereits 1903, zuletzt 2001 als abendfüllender Spielfilm unter der Regie von Olivier Dahan. 1923 ist in Paris auch ein auf dem Märchen aufbauendes Puppenspiel bezeugt. Däumling ist der daumengroße Held verschiedener Märchen, auch Daumerling, Daumesdick, englisch Tom Thumb, französisch Petit Poucet genannt. - Als ich 1999 in KEVELAER (an der holländischen Grenze) an der riesigen spätromantischen Seifert-Orgel der Basilika ein Konzert & einen Workshop machte, begegnete ich dem bekannten Organisten Guy Bovet, der mir erzählte, daß er die Ravel'schen Märchenbilder für Orgel transkribiert habe (- ich hatte durch den polnischen Organisten Andrej Chorosinski (Rektor der Musikhochschule Warschau) meine Orgeltranskription von Rimski-Korsakows Orchesterstück „Scheherazade“ uraufführen lassen). Wir hatten interessante Gespräche über Orgeltranskriptionen und -transkribieren überhaupt. Guy Bovet wurde am 22. Mai 1942 in Thun (- heimatberechtigt in Neuenburg und Fleurier -) geboren; er ist ein Schweizer Organist und Komponist und war Orgelschüler von Marie DuFour in Lausanne, Pierre Segond

in Genf und Marie-Claire Alain in Paris. Von 1979 bis 1999 unterrichtete er spanische Orgelmusik an der Universität von Salamanca. Seit 1989 ist er Professor an der Musikhochschule Basel. Daneben unterrichtete an zahlreichen anderen Institutionen und Universitäten, u.A. in Berlin, Hamburg, Wien, Helsinki, Oslo, Warschau, Moskau und London, an der University of Western Ontario, der University of Oregon, der Drake University, der Southern Methodist University und der Universität von Cincinnati. Außerdem lehrt er in Kursen und Orgelakademien in ganz Europa, Japan und Mexiko. Bovet setzt sich für die Erhaltung historischer Orgeln ein; unter anderem sorgte er für die Wiederherstellung der Orgel der Familie Alain, für die Jehan Alain seine Kompositionen geschrieben hatte. Er wirkt als Experte für Projekte in Europa, Mexiko und im Fernen Osten. Seit 1989 ist er Organist an der Collégiale in Neuenburg. Er gibt jährlich etwa sechzig Konzerte, sein Repertoire umfaßt Musik des Mittelalters, frühe spanische und französische Musik wie auch Werke von Johannes Brahms, Franz Liszt, César Franck, Jehan Alain und Johann-Sebastian Bach. Er spielte über fünfzig Schallplatten und CDs überwiegend an historischen Orgeln ein. Daneben leitet er die Société des Concerts Spirituels de Genève und die Société des concerts de la Collégiale de Neuchâtel und ist künstlerischer Direktor des Orgelfestes von Lahti. Bovet komponierte neben Orgelmusik sinfonische Werke, Konzerte, Opern, Kammermusik und zahlreiche Filmmusiken. Daneben trat er als Herausgeber der Werke von José Lidón, Francisco Correa de Arauxo sowie von Komponisten der Abtei Einsiedeln hervor; G. Bouvet, Peter Planyavski (Cheforganist des Wiener Stefandomes) und ich gelten als die 3 „Orgel-Clowns“ Europas, da wir mitunter-zwischendurch auch einmal „spaßige“ Orgelmusik schreiben: Orgelmusik muß nicht „sauertöpfisch“ sein...

Ravel, der „Goldschmied“ des Orchesterklanges und Kollegen...

Während das 19. Jahrhundert zu Ende ging und das 20. erwachte, erlebte die französische Musik einen blühenden Aufschwung. Die Komponisten waren auf der Suche nach neuen Strukturen und setzten sich durch als beachtliche Koloristen; einer dieser „Beachtlichen“ war u.A.a. Messiaens Kompositionslehrer Paul Dukas, der 1897 dank seines „Zauberlehrling“ zu plötzlichem Ruhm gelangte. Es handelt sich dabei um einen von der Goetheschen Ballade inspirierten Orchester-Zauber mit üppiger Orchestrierung, in der eine unglaubliche, von dem eindringlichen und allgemein bekannten Thema erzeugte Spannung herrscht. Ravel, ein „Goldschmied“ der Orchestrierung, wußte schon immer seine Instrumentalwerke mit herrlichen Klangfarben zu schmücken. „Mutter Gans“, ein Werk, mit dem er „...die Poesie der Kindheit beschreiben...“ wollte, ist einer jener reinen Edelsteine, die eine geheimnisvolle Poesie und Zärtlichkeit verbreiten und jene diskrete lyrische Inspiration besitzen, die Ravel wie kein Anderer zu erzeugen wußte. Den „Bolero“ komponierte er 1928 für die Tänzerin Ida Rubinstein, „...ein Tanz in sehr gemäßigter Bewegung, sowohl, was die Melodie, also auch was den Rhythmus angeht, der unablässig von der Trommel unterstrichen wird...“. Dieser Tanz wird ständig mit neuen Klängen angereicht, und das einzige verändernde Element ist das Crescendo des Orchesters. Debussy war als Komponist unabhängig genug, um eine neue musikalische Sprache durchzusetzen, insbesondere durch die Wahl der Klangfarben. Zwischen 1892 und 1894 komponierte er sein erstes großes Orchesterwerk „Prélude zu „Der Nachmittag eines Fauns““. Dieses von einem Gedicht von Mallarme inspirierte, außerordentlich originelle Werk hat romantische Ansätze und Aufschwünge, bei denen insbesondere die Flöte eine wichtige Rolle spielt. Wenn man des Orchesterklangzauberer Ravels Partituren betrachtet, sagt man oft auch als Fachmann „Das kann ja gar nicht klingen!“; dann hört man die Musik und merkt, wie wenig Ahnung man eigentlich vom Instrumentieren hat... - Ravel arbeitet quasi immer auf noch höherem Niveau, als man geneigt ist anzunehmen!

Unheimliches Schillern der Klänge

Ich danke Ihnen, daß Sie mit mir den (spät-spätromantisch (spät))impressionistischen „Drogenpfad“ zu den Zaubereien Ravelscher Partituren mitgefolgt sind - zum nächsten Mal beschäftigen wir uns mit einem (- ganz anderem... -) Werk, dessen „Ur-Idee“- & „Szenarium“ in Weimar(/Tiefurt) entstand: Richard Strauss' Erfolgs-Oper („ette“) „Der Rosenkavalier“! Mit herzlichem Gruß verabschiedet sich Ihr



Wolf-G. Leidel