

**Gattungsspezifisch komponiert?**  
**Französische und deutsche Musik zur Pantomime**  
**in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841<sup>1</sup>**

Jörg Rothkamm

Das Thema dieses Beitrags bedarf der Rechtfertigung und Präzisierung. Was meint gattungsspezifisch? Warum wurde exakt dieser Zeitraum gewählt, warum fiel die Wahl auf diese drei Gattungen? Warum wurde keine regionale oder wenigstens nationale Eingrenzung vorgenommen? Die angesprochenen Genres sind innerhalb der fraglichen Zeitspanne im westlichen Abendland alles andere als präzise definiert und einheitlich ausgeprägt. Es handelt sich aber insofern um einen zusammenhängenden und relativ überschaubaren Zeitraum, als sich das Ballett in Frankreich und von Frankreich ausgehend zur separat aufgeführten, abendfüllenden Gattung entwickelte und im Zuge dessen auf pantomimische Vermittlung in noch stärkerem Maße angewiesen war als bisher. Dies erkennt man nicht zuletzt an der häufigen Gattungsbezeichnung Ballett-pantomime. Diese Entwicklung ging zeitlich ziemlich genau einher mit der Ausprägung der repräsentativen Gattung der Grand opéra in – auch institutioneller – Abgrenzung von der in der Regel leichteren Opéra comique mit ihren gesprochenen Dialogen. Die Schauspielmusik ist im fraglichen Zeitraum trotz aller stilistischen Unterschiede insofern recht einheitlich zu fassen, als erst um 1850 ein konzeptioneller Wandel weg von einer vorrangigen Funktionalität hin zu freieren Formen gefordert

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit einem von der VolkswagenStiftung geförderten Tandem-Forschungsprojekt über „Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett des 16. bis 20. Jahrhunderts“. Ich danke Nina Stoffers herzlich für ihre Mitarbeit bei Recherche und Übersetzungen sowie Michael Malkiewicz für seine kritische Durchsicht.

und realisiert wurde.<sup>2</sup> Während dieser Musiktyp erst in den letzten Jahren allmählich in den Fokus der Forschung rückte, ist seine Bedeutung für die Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts unumstritten. Allerdings sind kaum ausdrückliche Musiken für Pantomimisches bekannt – dazu später mehr. An „integrierten Musiken“, also „Bühnenmusiken“, „Musikszenen“, „Melodramen“ und „Instrumentalstücken“<sup>3</sup>, die in Zusammenhang mit der Handlung erklingen und Bühnenrealität hörbar machen, ist jedenfalls einiges überliefert: mit Tendenz zur Pantomime insbesondere aus den Jahren 1829 bis 1835 (zu Goethes *Faust*) von vor allem deutschsprachigen Komponisten<sup>4</sup> mit einem Vorläufer von 1810 (Beethovens Musik zu Goethes *Egmont*).

Schwieriger scheint es, die europäische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als geschlossene Gattung zu akzeptieren, selbst wenn man das italienische Musiktheater ausklammert. Während sich in Deutschland trotz herausragender Einzelwerke keine eigene Tradition ausbilden konnte, war die französische Oper, in der gesangs- und damit textlose Passagen enthalten waren, international prägend. Jene Frühphase der Grand opéra, die sich aus der Opéra comique entwickelte, integrierte mit ihrer Tendenz zum Tableau jedoch nicht nur Märsche und Ballette, sondern durchaus auch Pantomimisches. Für den Zeitraum zwischen 1828 (*La muette de Portici*) und 1841 (*Rienzi*) können mehrere Beispiele ausgemacht werden: u. a. von Daniel F. E. Auber, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz und Richard Wagner.<sup>5</sup> Dass hier ein nationaler Brückenschlag zwischen Frankreich, Italien und Deutschland the-

---

<sup>2</sup> Vgl. Detlef Altenburg und Lorenz Jensen, „Schauspielmusik“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1035–1049, hier Sp. 1044. Gemeint ist die eigens komponierte oder zumindest arrangierte Musik für das Sprechdrama, die mitunter auch Bühnenmusik genannt wird, seit Beginn des 20. Jahrhunderts Schauspielmusik heißt und bereits per Szenenanweisung vom Autor verschiedentlich verlangt wird – also nicht die Musik für jene als eigene Gattung bekannte Pantomime (eine typenhafte, meist stumme Komödie), die in der Regel aus verschiedenen bekannten Melodien zusammengesetzt war, sowohl in Paris als auch in London, Wien und in Amerika.

<sup>3</sup> Ebd., Sp. 1035.

<sup>4</sup> U. a. von Hector Berlioz, Carl Eberwein (beide 1829), Philipp Jakob Röth/Joseph Hartmann Stuntz/Ignaz von Seyfried (1830), Peter Joseph von Lindpaintner (1832) und Julius Rietz (1835).

<sup>5</sup> Einen Vorläufer konzipierte Carl Maria von Weber mit *Silvana* (1810).

matisiert wird, liegt in der Operngeschichte mit ihren gegenseitigen Einflüssen begründet.<sup>6</sup> Nun lässt sich aber die Notwendigkeit, Pantomimen in die Oper zu integrieren, nicht nur durch die zu garantierende Verständlichkeit innerhalb von Massenszenen erklären.<sup>7</sup> Vielmehr gab es auch Experimente zwischen den Gattungen, die ein Aufeinandertreffen singender und rein pantomimisch agierender Protagonisten realisierten, etwa in Aubers *La muette de Portici* (1828) und *Le dieu et la bayadère* (1830). Diese Werke deuten bereits auf die engen Verknüpfungen zwischen Opéra comique und Ballet-pantomime hin. Die Musik zur sogenannten Ballet-pantomime wurde häufig von denselben Komponisten der Opéra comique erstellt, wobei thematische Übernahmen üblich waren und das Verständnis der allein tänzerisch und pantomimisch vermittelten Stücke erleichterten.<sup>8</sup> Wie der Titel bereits sagt, setzte sich die Ballet-pantomime aus zwei verschiedenen, annähernd gleichwertigen Komponenten zusammen, was sich auch auf die Musikkomposition auswirkte. Anfangs bestand die Musik, wie jene der populären Boulevard-Pantomime, aus Potpourris und Melodieübernahmen. Dann setzte sich im Zuge der Erfindung des Erinnerungsmotivs, das wortlose Semantisierung ermöglichte, die Neukomposition durch. Diese sich zwischen 1828 (Ferdinand Hérolds *La fille mal gardée*) und 1841 (Adolphe Adams *Giselle*) vollziehende Entwicklung kann außer an französischen Werken für das Ballett der Pariser Oper auch an einer Neukomposition der *Sylphide* Jean-Madeleine Schneitzhoeffers (1832), nämlich an der in Kopenhagen entstandenen *Sylphiden* (1836) von Herman Løvenskjold, deutlich gemacht werden.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 13).

<sup>7</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), S. 103.

<sup>8</sup> Marian Smith, *Ballet and opera in the age of Giselle*, Princeton und Oxford 2000.

<sup>9</sup> Auch hier gibt es Vorläufer, bei denen die Zuordnung der Handlung zur Musik allerdings oft nicht im Detail gesichert ist. Vgl. dazu Monika Woitas, *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim 2004 (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, 6).

Angesichts der Prämisse, dass die Gattungsspezifika mittels Analyse der Werke ermittelt werden sollen, möge für diese erste kleine Untersuchung bereits ein aussagekräftiger Werkkorpus für die drei ‚Gattungen‘ mit Beispielen verschiedener Komponisten als Grundlage dienen. Nur so können für die zu untersuchende Zeitspanne Traditionsbezüge sowohl innerhalb derselben als auch zwischen den unterschiedlichen Gattungen nachgewiesen werden.<sup>10</sup> Die pro Gattung chronologisch zu betrachtenden Partituren stammen aus der Zeit zwischen 1828 und 1841, wobei punktuell Vorläufer aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts dazugenommen werden. Es galt zunächst, repräsentative Werke zu finden, die Musik für Pantomime enthalten. Dabei ergab sich für Oper und Ballett<sup>11</sup> eine Auswahl französischer Werke mit deutschen (und dänischen) Einzelbeispielen, die wiederum von Pariser Einflüssen geprägt sind. Im Bereich der Schauspielmusik stehen Werke deutscher Komponisten im Mittelpunkt, ihnen ist ein französisches Beispiel zum Vergleich an die Seite gestellt. Um jedoch den theoretischen Diskurs der Zeit zu vermitteln, der möglicherweise die Komponisten ebenso beeinflusste wie sogenannte Vorläufer, wird den Werkanalysen der jeweils pantomimisch relevanten Passagen der fraglichen Stücke auch eine Kurzdarstellung der diesbezüglichen zeitgenössischen Musik-, Tanz- und Theatertheorie beigelegt. Mittels Konfrontation der analytischen Befunde und der theoretischen Vorgaben wird versucht, überregional, für Deutschland und Frankreich gar ‚übernational‘ gültige Gattungsspezifika der Zeit zu ermitteln und diese wiederum miteinander in Beziehung zu setzen. Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring haben für denselben Zeitraum innerhalb der Oper bereits die „Krise der nationalen Gattungen“ konstatiert.<sup>12</sup> Man darf annehmen, diesen

---

<sup>10</sup> Vgl. den entsprechenden Ansatz von Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, S. 3 f.

<sup>11</sup> Hier wird der Begriff Ballett (und nicht Ballet-pantomime) gewählt, um Werke wie *Sylphiden* einzubeziehen. Entsprechendes gilt für die Termini Oper und Schauspielmusik.

<sup>12</sup> Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Teil I.

Befund im Spezialfall der Pantomime auch bei den anderen verwandten Gattungen zu ermitteln. Als gattungsspezifisch seien hier – mit Carl Dahlhaus – „Struktur“, „Funktion“ und „Kompositionstechnik“, vor allem aber natürlich die „musikalische Form“ und der „ästhetische Charakter“ der jeweiligen Komposition gemeint.<sup>13</sup>

## Ballett

Nachdem Ende des 18. Jahrhunderts mit den Tanztheaterreformen Gasparo Angiolini und Jean-Georges Noverres die Pantomime wieder einen größeren Stellenwert im Bühnenschautanz erlangt hatte, war es insbesondere Salvatore Viganò, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts innerhalb seines Choreodramma die Pantomime integrierte und mit so bedeutenden Komponisten wie Beethoven zusammenarbeitete. Aber erst die Epoche des sogenannten romantischen Balletts führte ab etwa 1826 zu einer Herausbildung dessen, was sich ausdrücklich als Ballettpantomime bezeichnen lässt.

Carlo Blasis verlangt 1828 in *The Code of Terpsichore*, dass der Tänzer in der Pantomime exakt dem Rhythmus der Melodie, dem Takt und der Kadenz der Musik folgen müsse.<sup>14</sup> Dies deutet auf eine entsprechende Differenziertheit der zeitgenössischen Komposition hin. Damit folgt Blasis ausdrücklichen Theorien zur *Pantomimischen Tanzkunst*, etwa jener des Jakob von Zepharovich, der 1799 schrieb:

„Das Geberdenspiel muß [...] verzüglich jene Tactpuncte beobachte[n], auf welchen ein besonderer Ausdruck von der Musik gesetzt wird [...]; mit

---

<sup>13</sup> Carl Dahlhaus, „Gattung“, in: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz und München <sup>3</sup>1990, Bd. 2, S. 102.

<sup>14</sup> C.[arlo] Blasis, *The Code of Terpsichore: A practical and historical treatise, on the ballet, dancing and pantomime; with a complete theory of the art of dancing [...]*, London 1828, Nachdruck New York o. J., S. 123.

einem neuen Ausdruck in der Musik muß auch ein anderer Ausdruck in der Pantomime anheben.“<sup>15</sup>

Solche Ideen einer Verdopplung der jeweils erzählenden Absicht haben natürlich Konsequenzen für die Komponisten. Noch 1835 heißt es im Artikel „Ballett“ in Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*:

„[...] insofern der Mime stets nur in einer Geberden- und Zeichensprache redet [...], darf auch der Componist einer Ballettmusik sich mehr als jeder andere sogenannte Tonmalerei erlauben [...]“.<sup>16</sup>

Peter Lichtenthal verlangt darüber hinaus in seinem *Dictionnaire de Musique* (1836/39) von pantomimischer Ballettmusik, dass sie zugleich objektiv sein möge, da sie die physikalischen Phänomene darstellen müsse wie beispielsweise einen Sturm, aber auch subjektiv, da sie die Gefühle der Protagonisten widerspiegeln müsse.<sup>17</sup>

In ihrer Untersuchung des Repertoires an Ballett-Pantomimen der Pariser Oper zwischen 1825 und 1850 kommt Marian Smith zu dem Fazit, dass „dramatic music“ (hier im Sinne von Musik zur Pantomime) unter anderem folgende Aufgaben erfüllt: Sie reflektiert die Stimmung der Figuren und spezifischer Bühnenaktionen. Sie imitiert Geräusche. Sie vermittelt einen Eindruck von der Anzahl der Personen auf der Bühne. Und sie gibt einen Eindruck von der Persönlichkeit der Figuren.<sup>18</sup> Die Musik erreicht dies alles durch häufige Änderung von Taktart und Metrum, durch viel-

---

<sup>15</sup> Jakob Edlen von Zepharovich, *Versuch über die Pantomimische Tanzkunst*, o. O. o. J. (= Pantomimisches Theater, 1), S. 26. Die Sächsische Landesbibliothek datiert das Werk auf „ca. 1850“, Monika Woitas jedoch – einer Bleistiftangabe des Exemplars der Derra de Moroda Dance Archives folgend, die sie mir freundlicherweise mitteilte – auf 1799. Letzteres ist wahrscheinlicher, da Zepharovich auf Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie* als „zu Anfang dieses Jahrhunderts“ erschienen Bezug nimmt (ebd., S. 56). Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern vom Autor.

<sup>16</sup> Gustav Schilling (Hrsg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. 414–421, hier S. 418.

<sup>17</sup> Art. „Ballo“, in: Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Bd. 1, Milano 1836, S. 78–81, hier S. 81. Marian E. Smith, *Music for the Ballet-Pantomime at the Paris Opéra, 1825–1850*, Diss. Yale University 1988, S. 77 f., zitiert die französische Fassung, die 1839 erschienen ist.

<sup>18</sup> Smith, *Music for the Ballet-Pantomime at the Paris Opéra*, S. 100.

fach unterbrochene Phrasierung, durch gelegentliche bedeutungsschwere Pausen und durch gleichsam ‚erzählende‘ Melodiebruchstücke, die sogenannten „airs parlants“. <sup>19</sup> Manuela Jahrmärker hat diese Beobachtungen in ihrer Studie über die Epoche der Grand opéra u. a. am Beispiel von Hélévys *Manon Lescaut* (1830) konkretisiert: Sie spricht von einer musikalischen „Dialogstruktur“ in „kleingliedrigen Szenen“. <sup>20</sup>

Um diese ausschließlich an französischen Quellen gewonnenen Erkenntnisse überregional und historisch zu erweitern, ist insbesondere ein Vergleich der beiden *Sylphide*-Musiken aufschlussreich. Die epochemachende Pariser Produktion Filippo Taglionis mit der Musik Jean-Madeleine Schneitzhoeffers aus dem Jahr 1832 war Vorbild für die Kopenhagener Neufassung von 1836 durch den Choreographen August Bournonville und den Komponisten Herman Løvenskjold. Løvenskjold, der schon ansatzweise erinnerungsthematisch arbeitet, kannte die Musik Schneitzhoeffers nicht. Quellen für den analytischen Vergleich sind neben den Partituren vor allem die Répétiteur-Parties bzw. Parties de Ballet. Hierbei handelt es sich um eine spezielle Reduktion der Partitur für zwei Violinen und/oder Violine plus Violoncello, die entsprechend den später gebräuchlichen Klavierauszügen für die Proben verwendet wurden. In beiden Fällen sind diese wenig beachteten Quellen mit verbalen Anmerkungen zur Choreographie in überwiegend französischer Sprache versehen. <sup>21</sup> Diese zeitgenössischen Anmerkungen notieren in den Tanzszenen vorwiegend Positionen und Schritte, in den pantomimischen Szenen hingegen die Handlungsaktionen, bei Bournonville/Løvenskjold teilweise sogar den pantomimisch darzustellenden Dialog in direkter Rede.

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 77.

<sup>20</sup> Manuela Jahrmärker, *Comprendre par les yeux. Zur Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 21), S. 323 f.

<sup>21</sup> Nicht immer sind die Autorschaft und der Zeitpunkt der choreographischen Eintragungen eindeutig zu bestimmen. Bei *La Sylphide* finden sich in der Partie de Ballet diverse Handschriften, in der Partitur stammen die geringfügig variierten Eintragungen von einer Hand. Bei *Sylphiden* sind fast alle Eintragungen zur Choreographie in den Répétiteur-[Parties] von Bournonville. Vgl. Jörg Rothkamm, Dialogähnliche und aktionsbezogene Musik im Ballett „Sylphiden“ von Herman Løvenskjold und August Bournonville (1836), in: *Die Tonkunst* 2 (2008), S. 20–33.

Tabelle: Vergleich I/4 von Schneitzhoeffter: *La Sylphide* [Angaben nach *Partie de Ballet* (F-Po Mat. 19[302(25)] und *Partitur* (F-Po A 501-1); Erstveröffentlichung] und Løvenskjold: *Sylphiden* [Angaben nach *Répétiteur*[-Partie] (DK-Kk MA ms 2970a) und *Partitur* (DK-Kk C II, 117d)]

Als Beispiel wurde jene aufgrund graphischer Darstellungen berühmte Szene des ersten Aktes gewählt, bei der das Geisterwesen Sylphide dem männlichen Protagonisten Toms bzw. James im Fensterrahmen erscheint.<sup>22</sup> Die Sylphide erfährt von seiner geplanten bürgerlichen Heirat mit Effie, ist darüber zu Tode betrübt und versucht, ihn in ihr Reich zu locken.

Bei Schneitzhoeffter und Taglioni entsprechen vier vergleichsweise lange, weitgehend periodisch gegliederte Abschnitte der Musik den vier inhaltlichen Aspekten der Szene, jeweils markiert durch Taktart-, Tempo- und Tonartwechsel (vgl. Tabelle): 31 Takte lang wird Toms Reflektion der vorangegangenen Ereignisse dargestellt ( $\frac{3}{4}$ , C-Dur, Andante/Andantino), 9 Takte das stürmische, gewittrige Geräusch beim Öffnen des Fensters und das Eintreten der Sylphide (2, C-Dur → E-Dur, *Più mosso/Andantino*), 20 Takte ein Duetto (also ein *Pas de deux*), in dem die Sylphide ihrer Liebe zu Toms Ausdruck verleiht (C, A-Dur, *Cantabile poco adagio*), und schließlich 8+2 Takte das Erschauern der Sylphide, als sie erfährt, dass Toms Effie sehr liebt ( $\frac{1}{2}$ , E-Dur, *Adagio/Largo + Sosten[uto]*). Bis auf die 9-taktige, weitgehend chromatisch gehaltene „Gewitter“-Musik („orage“) ist weder Tonmalerei zu entdecken noch eine näheres Ausdeuten pantomimischer Details. Ansätze zu einer Dialogstruktur sind im vierten Abschnitt in der Partitur auszumachen, wenn Toms Antwort mit zwei die Achttaktperiode erweiternden Takten bei neuer Motivik realisiert wird. Toms sagt, dass er Effie Liebe geschworen

---

<sup>22</sup> In der Bournonville-/Løvenskjold-Quelle (DK-Kk MA ms 2970a) in der Regel „James“, in den Schneitzhoeffter-/Taglioni-Quellen zunächst „Tom“ und „Toms“, dann „Jems“, „Jem“ und schließlich „Jams“ (*Partitur* [F-Po A 501-1] 1. Akt, f. 159, 385, 2. Akt, f. 429, 438 und 520). In der Tabelle ist bei *La Sylphide* vor dem Schrägstrich die Version der *Partie de Ballet*, anschließend jene der *Partitur* notiert.



Gattungsspezifisch komponiert?

Schneitzhoefffer/Taglioni (1832)			Løvenskjold/Bournonville (1836)		
Choreographie	Phrasen	Taktanzahl	Choreographie	Phrasen	Taktanzahl
[Réflexions de Toms]	2+2+2+2 2+2+2+2 2+2+2+2 2+2+2+1	31	Réflexions de James	3 3 3 3 T. + 1/8	12 T. + 1/8
N° 4 Orage	9	9	[James] Qu'en-tends[-]je?	1	4 T. + 4/8
			La fenêtre s'ouvre	1 T. + 2/8	
			James à la vue de la Sylphide	1 T. + 3/16 1 T. + 1/16	
			Douleur de la Sylphide	2 2	8 T.
			James la prie de descendre	2 2	
			[dänisch:] [Sylphide] glider ned	1 [bzw. 1 T. + 3/8]	1 T.
				2 2	8 T.
Duetto (La/la Sylphide/Silp exprime son amour à Toms)	2+2+2+2 2+2+2 2+2+2	20	J.[ames] parle[.] explique toi.	2 2	4 T.
			S. oh non[.] laisse mon [recte: ma] plume L. je l'erige	2 2	
(la Sylphid/Silph frissonne apprenant que Toms aimer [!] beaucoup Effie)	1+1+1+1 1+1+1+1	8	[S.] Eh bien[.]	1	8 T.
			Effy	1	
			[est] a toi[.]	1	
			l'amand [l'amant]	1	
			(les yeux)	1	
-(Tom[s] dit qu'Effie a reçu ses serments)	2	2	L. Effy [?]	1 1	
			qu'est[-]ce que cela te fait [?]	1	

hat, was Sylphide anschließend in Verzweiflung stürzt. Die deutliche Grobgliederung durch Tempo-, Taktart und Tonartwechsel setzt sich auch anschließend fort.

Løvenskjold und Bournonville gestalten die Szene in modifizierter Form vier Jahre später wesentlich differenzierter (vgl. Tabelle). Das Eintreten der Sylphide etwa wird in sechs verschiedenen Abschnitten vertont, die allesamt Handlungsmomenten entsprechen. Zunächst fragt sich James pantomimisch, von einem im *sul ponticello* der Streicher reflektierten Geräusch aufgeschreckt, mit (der Intonation entsprechend) aufwärtsführender Motivik, was er hört; dann öffnet sich tonmalerisch, den Tonraum zum Kammtón *fis*“ erweiternd, das Fenster; James sieht die Sylphide. Ein seufzerartiges Motiv illustriert den Schmerz der Sylphide; James bittet sie, vom Fenstersims herunterzukommen, was wiederum in einem stufenweise abwärtsführenden Flötensolo tonmalerisch verdeutlicht wird. Der anschließende Dialog ist nun entsprechend Vorder- und Nachsatz in Frage und Antwort sinngemäß unterteilt. Aber Løvenskjold und Bournonville gehen sogar noch einen Schritt weiter. Im letzten, 8-taktigen Abschnitt wird jede in fünf zweisilbige Ausrufe gegliederte Pantomime der Sylphide, die gleichsam stockend feststellt, dass James Effy liebt, durch *fz* und Motivwiederholung akzentuiert. Anschließend weist James im *p morendo* in drei Takten diesen Vorwurf zu anderer Motivik fragend zurück: „Effy, was macht Dir das aus?“ Die ungewöhnliche Gliederung der Achttaktperiode in 5+3 Takte folgt hier also genau der Dialogstruktur, und auch der harmonische Verlauf und der Tonhöhenverlauf entsprechen diesem fiktiven, nur in Pantomime dargestellten Frage-Antwort-Schema. Die Pantomime endet, dem Fragegestus entsprechend, mit einem Halbschluss (Dominantseptakkord), bevor dieser im anschließenden Tanzsolo der Sylphide aufgelöst wird. Pantomimische Szene und Solotanzszene verhalten sich also hier bereits zueinander wie *Accompagnato*-Rezitativ und Arie in der Oper.

Während bei Schneitzhoeffter die Szenentypen noch nicht so deutlich voneinander zu trennen waren, schafft Løvenskjold eine Partitur, die nicht nur eine deutliche Trennung von Pantomime und Tanzszene erlaubt, sondern in der Pantomime-Musik eine wesentliche Hilfestellung für das Verständnis der detaillierten Vorgänge ermöglicht. Diese dialogähnliche und aktionsbezogene Komponierweise – mit all ihrer ungleich-

mäßigen Binnengliederung und ihrer Kleingliedrigkeit – geht mit einem weitgehenden Verzicht auf „air parlants“ einher. War Ferdinand Hérolds Partitur zu Jean-Louis Aumers *La fille mal gardée* 1828 noch überwiegend ein Arrangement u. a. aus Volksliedern (wie „La jeune et gentille Lisette“) und Opernmelodien (u. a. aus Gioacchino Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola*),<sup>23</sup> hat Schneitzhoeffter zumindest punktuell noch „air parlants“ verwendet, etwa aus Christoph Willibald Glucks *Orphée et Euridice* und François-Adrien Boieldieus *Le Calife de Bagdad*.<sup>24</sup> Mit der konsequenten Einführung von Erinnerungsmotiven durch Adolphe Adam in *Giselle* ereignete sich dann fünf Jahre nach *Sylphiden* der entscheidende weitere Schritt: hin zu einer die Pantomime nicht nur illustrierenden, sondern verknüpfenden und subtil kommentierenden Ballettmusik.<sup>25</sup> Als besonders markantes Beispiel sei hier nur die Wahnsinnsszene im Finale des ersten Aktes erwähnt (Nr. 8, T. 172 ff.). Giselles zerbrechende Erinnerung wird durch das zunehmend fragmentierte und zugleich augmentierte Motiv des Erntefest-Pas-de-deux dargestellt, der die glücklichen gemeinsamen Zeiten mit Albrecht symbolisiert.<sup>26</sup>

## Oper

Von der Verbindung zwischen Opéra comique und der Ballet-pantomime im Paris der 1820er und 1830er Jahre war bereits kurz die Rede.<sup>27</sup> Librettisten, die für beide Genres tätig waren, experimentierten auch mit Mischformen, wo größere pantomimische Teile oder gar stumme

<sup>23</sup> John Lanchbery und Ivor Guest, The Scores of „La Fille Mal Gardée“, in: *Theatre Research* 3 (1961), S. 121–134.

<sup>24</sup> Smith, *Music for the Ballet-Pantomime*, S. 151.

<sup>25</sup> Vgl. Smith, *Ballet and opera*, S. 8 ff.

<sup>26</sup> Adolphe Adam, *Giselle. Ballet en deux actes*. Reduction pour piano par Daniel Stirn d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, Paris 1978, S. 92.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu ausführlich Jahrmärker, *Comprendre par les yeux*, S. 167–171, und Smith, *Ballet and opera*, Kap. 2.

Protagonisten, in die Oper integriert wurden. Dies galt insbesondere für die Institution Grand opéra, die auf das seinerzeit wohl profilierteste Ballettensemble der Welt zurückgreifen konnte. Dessen Einbeziehung unter fortwährender Entwicklung des Spitzentanzes innerhalb der Oper (!) hat die glanzvolle Epoche der gleichnamigen Gattung Grand opéra, mit ihren Massenszenen überhaupt erst möglich gemacht. Zudem dürfte auch die musikbegleitete Pantomime der Pariser Boulevardtheater erheblich zur Inspiration beigetragen haben. Es gibt aber außerdem ein dramaturgisches Argument für die Pantomime in der Grand opéra abseits des reinen Sensations- und Schauwertes. Carl Dahlhaus wies darauf hin, dass die „Dramaturgie einer Oper, deren Zentrum das Tableau bildet, notwendig zur Pantomime tendiert: Die dramatischen Vorgänge müssen [...] als sichtbare Aktion [...] so verständlich sein wie die Handlung eines Balletts“.<sup>28</sup> Dies insbesondere, da in den Massenszenen der Dialog und damit das Argument als „Substanz des Dialogs“ kaum Platz hat.<sup>29</sup> Dies nimmt Bezug auf den viel zitierten Ausspruch Louis-Désiré Vérons, des Direktors der Pariser Opéra der 1830er Jahre, vom „comprendre par les yeux“, also vom Verstehen durch die Augen, für die Oper wie für das Ballett.<sup>30</sup> Dass diese Notwendigkeit des Optischen nicht zwingend eine verstärkte Integration des Balletts in die Oper bedeutete, belegt das Diktum Richard Wagners, der in der Pantomime zunächst eine „edlere Intention“ erkannte als im Ballett.<sup>31</sup>

Abgesehen von einem Vorläufer Carl Maria von Webers, der bereits 1810 in *Silvana* eine stumme Protagonistin jeweils im Duett mit einem

---

<sup>28</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 103.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Louis-Désiré Véron, *Mémoires [...]*, Bd. 3, Paris 1854, S. 252, zit. n. Jahrmärker, *Comprendre par les yeux*, S. XIII.

<sup>31</sup> In: Eine Mitteilung an meine Freunde (1851), zit. n. Richard Wagner, *Dokumente und Texte zu „Rienzi, der Letzte der Tribunen“*, hrsg. von Reinhard Strohm, Mainz 1976 (= Sämtliche Werke, 23), S. 20. Diese Bemerkung wird allerdings in *Oper und Drama* (1852) relativiert, wenn Wagner behauptet, dass die Ballettpantomime nur stereotype Bewegungen und Gebärden benutze (hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984 und 2000, S. 334) und „von der Tanzmelodie beherrscht“ sei (ebd., S. 82). Auch stellt Wagner Ballett und Pantomime auf die gleiche (niedrige) Stufe, wenn er ahistorisch postuliert, die Oper habe von beiden Simplität übernommen (ebd.).

Sänger auftreten ließ,<sup>32</sup> findet sich das früheste Beispiel für die Einbeziehung einer rein pantomimisch-tänzerisch agierenden Solistin in die Grand opéra in Daniel F. E. Aubers *La muette de Portici* von 1828 nach einem Libretto von Augustin E. Scribe in Zusammenarbeit mit Germain Delavigne. Die stumme Protagonistin Fenella wurde einst von Prinz Alphonse verführt. In der vierten Szene des ersten Aktes berichtet sie dessen Braut Elvire von ihrer Flucht aus dem Kerker, in dem sie auf Veranlassung des Prinzen seither inhaftiert war.<sup>33</sup> Bis auf einen kurzen Einwurf einer Hofdame und eines Offiziers entsteht ein Dialog zwischen der singenden Elvire und der stumm nach Anweisung des Librettos agierenden Fenella.

Längere rein instrumentale Passagen dienen zum einen der Verdeutlichung von Fenellas Anrufung des Himmels zum Zeugen ihrer Unschuld, zum anderen ihrer Erklärung, „que l’amour s’empara de son cœur, et qu’il a causé tous ses maux“.<sup>34</sup> Während ersteres sowohl von der intendierten Gestik wie von der Musik verständlich scheint, wird die zweite Passage weniger deutlich vermittelt. Einem choralartig anhebenden, leisen Klarinetten-Viertakter folgt hier eine weitgehend periodische, auftaktig leidenschaftliche, teils chromatische und crescendierende Musik von 18 Takten (T. 54–72). Die Fragen Elvires sind allerdings von den Librettisten bereits so formuliert, dass man die Antworten Fenellas nicht zwingend verstehen muss. Ein Beispiel: Wenn es heißt „Elle fait signe qu’elle l’ignore; mais il jurait qu’il l’aimait, il la pressait contre son cœur; puis montrant l’écharpe qui l’entoure, elle fait

<sup>32</sup> U. a. in Nr. 7 und 12: Carl Maria von Weber, *Silvana. Romantische Oper in drei Aufzügen (1808–10)*, München o. J. (= Opera Explorer Study Score, 14), S. 79 ff. und 126 ff.

<sup>33</sup> D.[aniel] F. E. Auber, *Die Stumme von Portici. [Partitur]*, Berlin 1953, S. 202 ff. Die ausschließlich deutsche Textfassung dieser Ausgabe ist allerdings stark verkürzend und teilweise sinnwidrig, weshalb in den folgenden Anmerkungen nach dem französischen Original neu übersetzt wird: Daniel-François-Esprit Auber, *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, hrsg. von Herbert Schneider und Nicole Wild, Tübingen 1993 (= Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten, 11), S. 147.

<sup>34</sup> „dass Liebe sich ihres Herzens bemächtigte und die Ursache ihrer Schmerzen sei“.

entendre qu'elle l'a reçue de lui[ ;] mais il partit et ne revint plus"<sup>35</sup>, antwortet Elvire in gut verständlichem Rezitativton a cappella: „Par cet ingrât tu fus abandonnée [?]“<sup>36</sup> Spätestens wenn Fenella dies in ihrer nächsten pantomimischen Aktion bestätigt, hat das Publikum die wesentliche Information verstanden, anhand derer Elvire bewusst wird, dass ihr Ehemann der Protagonist der Erzählung sein muss. Amüsant ist der integrierte Kommentar, mit dem die beiden Librettisten und der Komponist ihre dramaturgische Neuerung untermauern wollen: So lassen sie die singende Protagonistin feststellen: „Que ses gestes parlants ont de grâce[s] et de charmes!“<sup>37</sup> Dies bezieht sich vor allem auf die vorangegangene längere Passage, in der Fenella ihre Rettung schildert, wobei das Herabgleiten vom Fenster durch eine trillerartig absteigende Notenkette (T. 126–130) sowie das Verriegeln der Kerkertür durch zwei auftaktige 32stel-Skalenausschnitte tonmalerisch umgesetzt wird (T. 106–108). Während bei Løvenskjold die formale und stilistische Nähe der Ballettpantomime zum Opernrezitativ auffiel, haben wir es in dieser Szene also mit einer Synthese von Gesangsrezitativ und Pantomime zu tun.

Noch einen Schritt weiter ging das Autorengespann Scribe/Auber bei *Le dieu et la bayadère* von 1830. Wie der Titel schon sagt, ist die weibliche Protagonistin eine indische Tempeltänzerin (names Zoloé), sodass entsprechende Tanzszenen für die Dramaturgie des Werkes unverzichtbar sind. Interessant aber ist, dass die „konventionelle Divertissementfunktion des Balletts“ hier weitgehend zurückgenommen wurde; Scribe und Auber waren nun vielmehr an „der solistisch ausgestalteten Pantomime interessiert“.<sup>38</sup> Allein sechs rein pantomimische Szenen gibt es in der Oper, darüber hinaus kombinierte Szenen, sodass Zoloé fast die

<sup>35</sup> „Sie macht durch Zeichen deutlich, dass sie ihn nicht kenne; aber er schwur, dass er sie liebe, er drückte sie an sein Herz; dann, auf die Schärpe zeigend, die sie trägt, gibt sie zu verstehen, dass sie diese von ihm erhalten habe[;] aber er sei verschwunden und nicht wiedergekehrt.“

<sup>36</sup> „Von diesem Undankbaren bist Du verlassen worden[?]“

<sup>37</sup> „Wie sind doch ihre Gesten von Anmut und Charme!“

<sup>38</sup> Thomas Betzwieser, *Tanz und Pantomime in den Opern Aubers*, in: *Meyerbeer und der Tanz*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller, Paderborn 1998, S. 107–134, hier S. 117.

gesamte Oper über präsent ist. Zum Vergleich: In *La muette de Portici* hatte Fenella nur zwei Soloszenen. Der Dramaturgie einer solchermaßen auf die Pantomime aufgerichteten Konzeption entspricht, wie Thomas Betzwieser bemerkt hat, dass „diese Oper keine Vergangenheit kennt“<sup>39</sup>, die sich in Pantomime bekanntlich nicht darstellen lässt. Über die Synthese von Rezitativ und Pantomime (wie in *La muette de Portici*) hinausgehend, werden in *Le dieu et la bayadère* Arie und Pantomime integriert.

Ein Jahr später komponierte Giacomo Meyerbeer mit *Robert le diable* ein weiteres Libretto Scribes. Dieses ist – wenn auch ohne stumme Protagonistin konzipiert – in wesentlichen Szenen punktuell auf Pantomimisches angewiesen, nicht zuletzt in dem tanzhistorisch bedeutenden Nonnenballett im 3. Akt. Der Prozession und dem Bacchanale der Nonnen folgen hier drei „Airs de Ballet“, die allesamt mit pantomimischen Anweisungen versehen sind. Die Musik unterstützt diese wiederum durch tonmalerische Verfahren. Im ersten Air beispielsweise lachen die Nonnen „heimlich unter sich“<sup>40</sup>, als sie sehen, dass Robert den magischen Zweig vom Grabmahl der heiligen Rosalie brechen wird, weswegen er endgültig dem Teufel verfallen soll. Dieses Lachen deutet Meyerbeer durch kurze Vorschläge und (staccato-)Achtel an, zuletzt crescendo in den hohen Holzbläsern. Dass Robert entsetzt „zurück“ „schaudert“, erkennt man an rhythmisch wie harmonisch gleichsam ruckweise versetzten *ff*-Achteln des gesamten Orchesters.<sup>41</sup> Diese Passagen werden im zweiten Air in Pantomime wie Musik variiert wiederholt.<sup>42</sup>

Beide Werke enthalten also erneut tonmalerisch unterstützte Aktionen jeweils stummer Protagonisten. Aber auch eine Pantomime im Stil der Commedia dell'arte mit ihrem typenhaften Personal, das zusätzlich

<sup>39</sup> Ebd., S. 119.

<sup>40</sup> Giacomo Meyerbeer, *Robert der Teufel. Klavierauszug mit Text*, Leipzig: Breitkopf o. J. (Platten-Nr. 7960), S. 253. Vgl. ders., *Robert de Diable: The Manuscript Facsimile*, hrsg. von Robert Letellier, Newcastle 2005, S. 363, zur exakten Platzierung und originalen Schreibweise der verbalen Angaben; hier: „les Nonnes rient à part entr'elles“.

<sup>41</sup> Meyerbeer, *Robert der Teufel*, S. 253, bzw. ders., *Robert de Diable*, S. 363 f. („Robert recule épouvante“).

<sup>42</sup> Vgl. ders., *Robert der Teufel*, S. 256, bzw. ders., *Robert de Diable*, S. 373.

zu den historisch verankerten Figuren der eigentlichen Handlung tritt, findet sich in der Oper der 1830er Jahre. Hector Berlioz lässt 1838<sup>43</sup> in seiner Grand opéra *Benvenuto Cellini* eine „Pantomime du roi Midas ou les oreilles d'âne“ (Pantomime von König Midas mit den Eselsohren) im Rahmen eines Karnevals als Theater auf dem Theater aufführen (Libretto: Arnand François Léon de Wailly und Henri Auguste Barbier). „Wie König Midas, dem der Sage nach Eselsohren wuchsen, als er sich im Kunstwettbewerb zwischen Apollo und Marsyas gegen den Gott entschied, so wird nun“ das „selbstgefällig-ignorante ästhetische Urteil“ des päpstlichen Schatzmeisters Balducci „symbolisch bestraft“.<sup>44</sup> Colombine verkündet, dass zwei berühmte ‚Sänger‘, Arlequin und Pierrot, sich ihrem Richter stellen und um die Siegespalme streiten wollen. Der falsche Schatzmeister befiehlt den Auftritt der beiden und schlägt später den Takt Pierrots gegen das Metrum mit.<sup>45</sup> Da der falsche Schatzmeister trotz wesentlich schwächerer Darbietung nun aber Pierrot belohnt, verprügelt Arlequino alle beide. Als das Volk jubelt, stürzt der echte Schatzmeister, der die Pantomime mit angesehen hat, wütend auf die Bühne und kämpft mit den Gauklern. Dieser inszenierte Tumult dient der Ablenkung des echten Schatzmeisters und der Entführung seiner dadurch unbewachten Tochter. Berlioz integriert die Pantomime also aus dramaturgischen und musikalischen Gründen in eine tableauartige Massenszene, die von großen Chören geprägt wird. Die Kommentare des Volkes erklären und kommentieren dabei das Geschehen. Paradoxerweise stellen die kurzen rein instrumentalen Pantomimemusiken ebenfalls Gesang dar.

---

<sup>43</sup> Zumindest in der sog. ersten Pariser Fassung, die jener Version entspricht, „die Berlioz der Opéra Anfang 1838 vorlegte und aus der die Instrumental- und Vokalstimmen“ zur Uraufführung abgeschrieben wurden (vgl. Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini*. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe von Eike Wernhard und Martin Schelhaas, Kassel u. a. 1999, S. IV).

<sup>44</sup> Gabriele Brandstetter, „Berlioz: Benvenuto Cellini“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., München 1986, S. 304–307, hier S. 306.

<sup>45</sup> Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini [Partitur]. Acte 1 – Deuxième Tableau*, hrsg. von Hugh Macdonald, Kassel u. a. 1994 (= New Edition of the Complete Works, Ib), S. 627 und 640.



Die gemimte Ariette Arlequins wird im Stil einer Belcanto-Arie vom Englischhorn regelgerecht imitiert (T. 596 ff.), während die Cavatine Pierrots mit ihrer erst stumpfsinnig, dann fehlerhaft repetierten Acht-Takt-Periodik von der schwerfälligen Ophikleide gewissermaßen scherzando vorgetragen wird (T. 626 ff.). Man kann beides als Parodie auf die italienische Oper verstehen und damit als Verweis auf die Entstehungszeit von *Benvenuto Cellini*.<sup>46</sup> Über die Ebene der stumm agierenden Sänger hinaus, etwa bei den zwischenzeitlichen Reaktionen des falschen Schatzmeisters, verzichtet Berlioz auf allzu deutliche und ausführliche Tonmalerei. Die pantomimischen Aktionen der Gauklertruppe sind – anders als die komplizierten Erzählungen der stummen Mimen Aubers und Meyerbeers – so verständlich wie eben die Aktionen der Commedia dell’arte in der Regel verständlich sind. Hier beschränkt der Komponist seine Pantomimemusik also auf ein „Realitätszitat“<sup>47</sup> und verzichtet auf die zusätzliche Ebene des Illustrierens. Dennoch kann man anschließend kurze musikalische Illustrationen der pantomimischen Gestik entdecken wie etwa den singulären ‚falschen‘ pizzicato-Ton in T. 694 zur Verdeutlichung des einzigen Talers, den der falsche Schatzmeister nach einer langsamen Geste (*Larghetto/un peu retenu*) aus dem Geldsack zieht und Arlequino übergibt, oder die in ihrer lakonischen Kürze schon wieder lächerlich wirkende doppelt punktierte Maestoso-Akkordik nach Fermatentriller in hoher Lage zur Symbolisierung der Bekrönung Pierrots mit dem Lorbeer (T. 712–715).

Vielleicht überrascht es ein wenig, dass die ausgedehnteste pantomimische Szene in der Grand opéra ausgerechnet von Richard Wagner, dem späteren Verächter jeglicher Tanzkunst auf der Musiktheaterbühne, stammt.<sup>48</sup> Bei dem Verehrer antiker Dramenkonzeptionen verwundert jedoch nicht, dass er weder auf die Pariser Ballet-pantomime noch auf die Commedia dell’arte rekurrierte, sondern – passend zum Sujet des im antiken Rom spielenden *Rienzi* (1841) – auf die altrömische Pantomime.

<sup>46</sup> Vgl. Brandstetter, „Benvenuto Cellini“, S. 306.

<sup>47</sup> Ein Begriff von Altenburg und Jensen, „Schauspielmusik“, Sp. 1037; hier vermutlich ahistorisch, da die Zeit der Handlung bereits um 1530 angesiedelt ist, also kurz vor Entstehen der Commedia dell’arte.

<sup>48</sup> Vgl. Wagner, *Dokumente und Texte zu „Rienzi“*, S. 50.

Wagners 497-taktige Pantomimenmusik zu *Rienzi* war zusätzlich zu einem mehrteiligen Ballett im zweiten Akt gedacht, in dem u. a. Waffenspiele und Gladiatorenkämpfe gezeigt werden.<sup>49</sup> Sie ist – anders als das Ballett – zu Wagners Lebzeiten jedoch nie erklungen und die Instrumentierung gilt als verschollen.<sup>50</sup> Obwohl die Musik zur Pantomime als Klavierauszug erschienen ist,<sup>51</sup> wurde sie meines Wissens in der Wagner-Forschung bislang noch nicht analysiert. Das Thema der Pantomime wird von einem Herold angekündigt: „Erfahret, wie einst Lucretias Tod, durch Brutus’ Heldentat gerächt, Tarquinius’ Tyrannei vertrieb und Romas Söhnen Freiheit gab.“<sup>52</sup> Während des folgenden Theaters auf dem Theater, dramaturgisch ähnlich subtil wie in *Benvenuto Cellini* mit der eigentlichen Handlung in Beziehung gesetzt, wird ein Mordversuch an *Rienzi* verübt. In Dialogform unterlegte Wagner seiner Musik weit dichter als in vergleichbaren Pantomimen den Handlungstext, wobei ein pantomimeloser „Tanz der Frauen“ integriert war. Über weite Strecken der fast halbstündigen<sup>53</sup> Szene sind recht komplexe Aktionen notiert, vielfach auch (indirekte) Rede und Gegenrede. Im Vergleich zur Kleinteiligkeit der musikalischen Umsetzung von Pantomimen etwa bei Auber (oder Løvenskjold) denkt Wagner hier weitgehend noch in konventionellen kleinformatigen Kategorien. Er realisiert den Großteil seiner Musik in gerad-, oftmals achttaktiger Periodik.<sup>54</sup> Diese entspricht hier

---

<sup>49</sup> Die gesamte Nummer umfasst 686 Takte, davon bilden T. 85–274 einen „Tanz der Frauen“.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 303, und ders., *Rienzi, der Letzte der Tribunen. [...] Ouvertüre und Erster Akt*, hrsg. von Reinhard Strohm und Egon Voss, Mainz 1974 (= Sämtliche Werke 3, I), S. V.

<sup>51</sup> Ders., *Rienzi, der Letzte der Tribunen. [...] Anhang und Kritischer Bericht*, hrsg. von Reinhard Strohm und Egon Voss, Mainz 1991 (= Sämtliche Werke 3, V), S. 24–40.

<sup>52</sup> Ebd., S. 24.

<sup>53</sup> Vgl. die Angabe Wagners (32 Minuten inklusive Ballett; *Dokumente und Texte zu „Rienzi“*, S. 48) sowie die BBC-Aufnahme einer orchestrierten Fassung unter Leitung von Edward Downes aus dem Jahr 1976 (38’55 inklusive Ballett; CD Ponto PO-1040, Mitridate 2005).

<sup>54</sup> Diese „Quadratur“ der „konventionellen Tonsatzkonstruktion“ (Wagner, *Oper und Drama*, S. 418) hat er bekanntlich später vehement bekämpft und weitgehend vermieden.

zum einem dem Rede-Gegenrede-Schema, z. B. eingangs ab T. 26 (8+4+4+8+16+12 Takte). In dieser schematischen Strenge ist aber z. B. auch das Ringen zwischen Tarquinius und Lucretia gestaltet (T. 339 bis 346) oder die Verfolgung des Tarquinius (T. 621–636). Einzig ab der ersten tätlichen Berührung des Tarquinius, die Lucretia abzuwehren sucht, erlaubt sich Wagner siebentaktige und damit verkürzte Phrasen (T. 318–338 und 347–381), die den dramatischen Konflikt verdeutlichen. Dennoch bleibt Wagner insofern innerhalb vertrauter Konventionen, als er insgesamt acht (!) solcher Siebentakter aneinanderreihet.<sup>55</sup> Wenngleich die großformale Reihungstechnik wegen der linearen Handlungsentwicklung auf übergeordnete Formmodelle wie Rondo oder Variation verzichtet, lässt sich – nicht zuletzt aufgrund der besonders großen Dimensionen – eine Nähe der *Rienzi*-Pantomimemusik zu Programmsymphonik und symphonischen Dichtungen nicht leugnen. Allerdings gilt dies auch für die allein musikalisch vergleichsweise eingeschränkte Verständnismöglichkeit der Handlung. Tonmalerei etwa wird hier nur punktuell genutzt – z. B. beim tödlichen Niedersinken Lucretias (harmonische Vorhaltsbildungen und decrescendo T. 448 f. und 452 f.). Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Wagner forderte, die besten Schauspieler müssten seine Pantomime spielen<sup>56</sup> – vermutlich war er sich bewusst, dass sie allein mit Hilfe der Musik wohl kaum hätte verstanden werden können.

## Schauspiel

Wie steht es nun im Unterschied zur Oper mit Pantomime in der Schauspielmusik des frühen 19. Jahrhunderts? Während es in Frankreich zwischen 1827 und 1860 keine theoretischen Abhandlungen und auch kaum überlieferte Werke zur Schauspielmusik zu geben scheint,<sup>57</sup> sind

---

<sup>55</sup> Unterbrochen von dem schon erwähnten Ringen; ansonsten finden sich nur bei Codabildungen vereinzelt Siebentakter (T. 78 ff., 545 ff., 657 ff. und 680 ff.)

<sup>56</sup> „Promemoria“ Richard Wagners für die Dresdner Aufführung des „Rienzi“, in: *Dokumente und Texte zu „Rienzi“*, S. 39–41, hier S. 41.

<sup>57</sup> Vgl. u. a. Jahrmärker, *Comprendre par les yeux*, S. 155 ff.

zumindest im deutschsprachigen Raum einige ältere und zeitgenössische theoretische Positionen bekannt. Johann Christoph Gottsched hatte in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730) bereits ein Jahrhundert zuvor gefordert, dass „sich Musik billig nach dem Gedanken des Dichters richten sollte“.<sup>58</sup> In Anlehnung an Johann Adolf Scheibes *Critischen Musicus* (1738) sollte dann bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts unter anderem nach Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgische[r] Dramaturgie* (1767/69), „Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben [...] übereinstimmen“.<sup>59</sup> 1841 forderte Ferdinand Hand jedoch in seiner *Aesthetik der Tonkunst*, dass Rahmenmusiken „die Grundidee des Ganzen ohne specielle Beziehung“ enthalten sollten.<sup>60</sup> Pantomimenmusiken dürften sich also, sofern sie denn in der Schauspielmusik überhaupt vorkommen, weniger in der Rahmenmusik als in der sogenannten „integrierten Musik“<sup>61</sup> verbergen, die eben „specielle Beziehungen“ herstellt – sei es in Form von Inzidenzmusik (also Bühnenmusik im engeren Sinn wie etwa Trinklieder, Jagdmusik oder Tafelmusik), Musikszenen oder Instrumentalstücken. Tatsächlich aber lässt sich auch bei diesen Musikarten in den bekannten Partituren eine als „Pantomime“ ausgewiesene Nummer im untersuchten Zeitraum nur schwerlich entdecken. Unter den fünf von Detlef Altenburg benannten Funktionen der Schauspielmusik käme insbesondere die fünfte für Pantomimen in Frage: nämlich „ganze Szenenkomplexe aus dem dramatischen Kontext herauszuheben“.<sup>62</sup> Altenburg nennt hier zum Beispiel „Traumszenen“ und „Sphären des Numinosen und Übersinnlichen“.<sup>63</sup> Schaut man sich solche Szenen an, findet man zwar mitunter Tänze und Märsche (wie etwa den Elfenmarsch in Mendelssohns *Sommernachtstraum*), häufiger jedoch Melodrame. Diese

<sup>58</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Berlin und New York 1973 (= *Ausgewählte Werke* 6/1), S. 376, vgl. auch S. 570.

<sup>59</sup> G.[otthold] E.[phraim] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Berlin 1952, 26. Stück (28. 7. 1767), S. 100.

<sup>60</sup> Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, 2. Theil, Jena 1841, S. 344.

<sup>61</sup> Altenburg und Jensen, „Schauspielmusik“, Sp. 1035.

<sup>62</sup> Ebd., Sp. 1038.

<sup>63</sup> Ebd.

Kombination von deklamierter Sprache und Musik hatte sich erst in den 1770er Jahren losgelöst von dem gleichnamigen Bühnengenre etabliert und ist in der Oper in Webers *Freischütz* (1821) in der Wolfschluchtszene und in Beethovens *Fidelio* (1814) in der Kerkerszene prominent vertreten. Im Artikel „Melodram“ von Monika Schwarz-Danuser in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* werden auch die schon erwähnten Operszenen in Aubers *La muette de Portici* und Webers *Silvana* als „stummes Melodram“ bezeichnet.<sup>64</sup> Läge es umgekehrt nicht nahe, Melodrame in der Schauspielmusik, zumal wenn sie denn einen Dialog mit einem stummen ‚Gesprächspartner‘ zum Inhalt haben, einmal – analog zur Oper und zum Ballett – als Pantomimen zu lesen? Historisch legitim erscheint ein solcher Deutungsversuch auch aufgrund H. A. Pierers *Universal-Lexikon* von 1835. Dort heißt es, „Pantomimische Musik“ sei „die Musik, die in einer Pantomime, einem Ballette [oder] Melodrama [...] die Geberden u. stummen Handlungen der Personen näher verdeutlichen und deren Empfindungen ausdrücken soll.“<sup>65</sup>

Der Versuch, Pantomime-Musik im Melodram nachzuweisen, soll seinen Ausgang bei einer äußerst prominenten Schauspielmusik nehmen, die bereits 1809/10 für das Wiener Burgtheater entstand: Beethovens Partitur zu Goethes *Egmont*. Im fünften Aufzug wird Graf Egmont vor seiner nahenden Hinrichtung vom Schlaf übermannt, was er monologisch voll innerer Ruhe und Sicherheit zum Ausdruck bringt. Zu diesem Monolog hat Goethe bereits in der Regieanweisung seines Dramas Musik gefordert, was Beethoven in Form eines „Melodrams“ umsetzte.<sup>66</sup> Der anschließende Traum Egmonts, in dem ihm die „Freiheit in himmlischem Gewande“, „die Züge [des geliebten] Clärchens“ tragend, erscheint, soll laut Goethes Regieanweisung ebenfalls von Musik beglei-

---

<sup>64</sup> Monika Schwarz-Danuser, „Melodram“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 67–99, hier 76 und 78.

<sup>65</sup> Art. „Pantomimische Musik“, in: *Universal-Lexikon*, hrsg. von H. A. Pierer, Bd. 15, Altenburg 1835, S. 613.

<sup>66</sup> [Ludwig van] Beethoven, *Musik zu Egmont und andere Schauspielmusiken*, hrsg. von Helmut Hell, München 1998 (= Beethoven Werke, IX/7), S. 118, T. 1–14.

tet werden.<sup>67</sup> Beethoven komponierte hier entgegen der Partiturüberschrift „Melodram“ eine 75-taktige Instrumentalmusik ohne Sprache, die man durchweg als Musik zur Pantomime verstehen kann.<sup>68</sup> Die ausführlichen Regieanweisungen Goethes, von Beethoven sinngemäß fast vollständig übernommen, fordern nämlich mehrere pantomimische Aktionen, die musikalisch illustriert werden. Dies kann man auch einer verbalen Information der Partitur entnehmen: „Von hier an geht die Musik mit den von dem Dichter vorgeschriebenen Gebärden und Ausdrücken.“<sup>69</sup> Diese Gebärden und Ausdrücke werden von Beethoven verbal nur teilweise angedeutet, lassen sich aber mit Hilfe der von Beethoven benutzten Ausgabe des goetheschen Dramas leicht ermitteln:<sup>70</sup>

Zunächst neigt sich die Erscheinung eine Zeitlang gegen den schlafenden Helden, was man an arpeggierenden, wiegenliedartigen Streicherfiguren und dem Gleichmaß in den Bläsern erkennen mag (T. 26 bis 29). Mit Einsatz der elegischen Flötenmelodie und Übergang nach h-Moll wird eine „Bedauernde Empfindung“ deutlich (T. 29), die bei Goethe etwas präziser beschrieben ist: „Sie drückt eine bedauernde Empfindung aus, sie scheint ihn zu beklagen.“<sup>71</sup> Es folgt ein Stimmungswechsel, musikalisch durch Tempowechsel dargestellt: „Aufmunternd etc.“ heißt es bei Beethoven in dieser Allegro-ma-non-troppo-Passage (T. 36 f.). Goethe schreibt ausführlicher (wieder das Pantomimische ausdrücklich einschließend): „und mit aufmunternder Geberde zeigt sie ihm das Bündel Pfeile, dann den Stab mit dem Hute. Sie heißt ihn froh seyn [...]“.<sup>72</sup> Aufmunternd klingt auch der auftaktige und punktierte

<sup>67</sup> [Johann Wolfgang von Goethe], *Egmont*, Tübingen 1807 (= Goethe's Werke, 5), S. 303.

<sup>68</sup> Vgl. Harry Goldschmidt, *Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Köln 1999 (= Beethoven-Studien, 3), S. 380 ff., der dies ebenso versucht, sich jedoch daran stört, dass sich nicht durchweg eine eindeutige musikalische Illustrierung der Handlung nachweisen lässt. Vgl. auch bereits Eugen Kilian, *Goethes Egmont auf der Bühne*, München 1925, S. 209 ff. („Pantomime mit Musik“).

<sup>69</sup> Beethoven, *Musik zu Egmont*, S. 120.

<sup>70</sup> Laut ebd., S. 199 f., verwendete Beethoven die Cotta'sche Ausgabe von 1807 (wie in Anm. 67 angegeben).

<sup>71</sup> Goethe, *Egmont*, S. 304.

<sup>72</sup> Ebd.

Rhythmus der neuen Melodie, die zunächst in Klarinetten und Hörnern zu hören ist. Erst als die personifizierte „Freiheit“ Egmonts Tod andeutet (T. 51/4–55/1), wird musikalisch mit 16tel-Skalen aller Streicher ein anderer, dramatischerer Gestus angeschlagen (*ff/sf*). Beethoven selbst erklärt den anschließenden Klangfarben- und Charakterwechsel hin zu reiner Bläserakkordik und gleichsam militärisch siegesgewisser Fanfarenrhythmik in der dreiklangbrechenden Trompete: „Der Eintritt der Trompete deutet auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit“ (T. 55 ff.). Laut Goethe reicht die „Freiheit“ Egmont bereits hier einen Lorbeerkranz.<sup>73</sup> Interessant ist, dass Beethoven anschließend die Todesverkündigungsmusik wiederholt, die laut Helga Lühning „keinen programmatischen, sondern ausschließlich einen musikalischen Sinn hat“<sup>74</sup> (T. 64/4–75 wie T. 52/4–63/3). Erkennt man jedoch die motivische Ähnlichkeit mit der Passage „himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt“ (T. 18 f.) aus dem zweiten Lied Klärchens, kann deutlich werden, dass Egmonts Tod die Bedingung für die Erlangung der Freiheit ist.<sup>75</sup> Da es sich hierbei nicht bloß um die tonmalerische Schilderung des Todes, sondern um eine komplexe erinnerungsmotivische Verknüpfung handelt, macht es Sinn, dass diese wiederholt wird. Erst als sich „die Freiheit mit dem Kranze dem Haupte Egmonts“ nähert (Beethoven, T. 76), ändert sich deutlich der Charakter der Musik hin zu in hoher Lage krönendem *f*-Klang. Goethe hat hier auch für Egmont Bewegungen vorgesehen, „wie einer[,] der sich im Schläfe regt, dergestalt, daß er mit dem Gesicht aufwärts gegen sie liegt.“<sup>76</sup> Während man „ganz von weitem eine kriege-

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Helga Lühning, Beethovens *Egmont* zwischen Schauspiel, Oper und Symphonischer Dichtung, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, hrsg. von Dagmar Beck und Frank Ziegler, Mainz 2003 (= Weber Studien, 7), S. 180. Vgl. auch bereits Goldschmidt, *Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung*, S. 387 f., der sich allerdings daran stört, dass Egmont der Musik zufolge T. 63–67 ein zweites Mal stirbt, während bereits die Freiheit musikalisch versinnbildlicht wird.

<sup>75</sup> Vgl. Andreas Ballstaedt, Musik zu „Egmont“ op. 84, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Bd. 1, Laaber 1994, S. 658 f.

<sup>76</sup> Goethe, *Egmont*, S. 304.

rische Musik von Trommeln und Pfeifen<sup>77</sup> hört (Goethe), was Beethoven in Bezug auf die Trommeln umsetzt (T. 84), hat die Erscheinung bereits zu verschwinden. Beethoven komponiert dieses Verschwinden – in sinnfälliger musikalischer Verwandtschaft mit der Erscheinungsmusik T. 15–19 – erst im Anschluss an das Realitätszitat der Trommeln (T. 85 ff.). Merkwürdigerweise verzichtet er darauf, den Schluss der Szene zu vertonen, der bei Goethe folgendermaßen beschrieben ist: „Egmont erwacht; das Gefängnis wird vom Morgen mäßig erhellt. Seine erste Bewegung ist, nach dem Haupte zu greifen: er steht auf und sieht sich um, indem er die Hand auf dem Haupte behält.“<sup>78</sup> Beethoven scheint also die pantomimische Musik (abgesehen von dem Realitätszitat der Trompete und der Trommeln in T. 84) ausschließlich der übersinnlichen, irrealen Erscheinung vorbehalten zu wollen.

Dass Goethes Dramen aber auch außerhalb eines Melodrams im engeren, hier zu untersuchenden Zeitraum Anlass für kürzere Pantomimemusiken gaben, beweisen vier Schauspielmusiken zu *Faust*, die den Geisterchor in der Studierstubenszene und die Pantomime in der Hexenküche begleiten.<sup>79</sup> Die Rede ist von Vertonungen durch Carl Eberwein (Weimar 1829), Philipp Jakob Röth/Joseph Hartmann Stuntz/Ignaz v. Seyfried (München 1830), Peter Joseph Lindpaintner (Stuttgart 1832) und Julius Rietz (Elberfeld und Düsseldorf 1835), die Beate Agnes Schmidt in ihrer 2006 publizierte Dissertation untersucht hat.<sup>80</sup> Kurz sollen auch – als französischer Beitrag – die *Huit scènes de Faust* (1829/46) von Hector Berlioz einbezogen werden, die zwar einen Geisterchor, allerdings keine Hexenküchen-Pantomime enthalten. Zunächst zur Studierstubenszene: Eberwein<sup>81</sup> etwa brachte dort einen

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Inwiefern hier bereits Pantomime im Sinne einer komplexen Zeichensprache realisiert wurde oder lediglich einzelne pantomimische Gesten angedacht waren, lässt sich freilich heute kaum noch beurteilen.

<sup>80</sup> Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes ‚Faust‘. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006 (= Musik und Theater 5). Notenbeispiele der ansonsten nicht edierten, hier angesprochenen Passagen ebd.

<sup>81</sup> Carl Eberwein, 1786–1868, ein Schüler Zelters und Weimarer Musikdirektor 1826–49.



„Allegorischen Tanz (fis,  $\frac{3}{4}$ ) statt des Geisterchores (V. [1447–]1525)“.<sup>82</sup> Mephisto hatte die Geister herbeigezaubert, um Faust „die Zeit [...] würdig zu vertreiben“ (V. 1432 f.) und ihn zu „ergetzen“ (V. 1442). Erstaunlich ist zwar, dass die Musik Eberweins nur eine 19-taktige rein instrumentale Passage vorsieht, bevor Mephisto in Form eines Melodrams bereits berichtet, dass Faust eingeschlafen sei.<sup>83</sup> Dem stehen die 59 Verse des Geisterchores in Goethes Originalfassung gegenüber. Auch wenn die herrschende Bühnenpraxis,<sup>84</sup> die diverse Kürzungen auch in den gesprochenen Passagen vornahm, hier ausschlaggebend gewesen sein mag: Dass die Musik für die „süßen Traumgestalten steht“, die Faust „in ein Meer des Wahns“ versenken (V. 1510 f.), ist unbestreitbar. Nach einer fünftaktigen tanzartigen  $\frac{3}{8}$ -Einleitung unterstützt der zu wiederholende siebentaktige Folgeteil mit seinem „typischen chromatischen Sechzehntelmotiv“<sup>85</sup> dramaturgisch das Einschlafen Fausts. Da es sich der Überschrift nach um einen „Allegorischen Tanz“ handelt, den ein „als Amoretten verkleidetes Sataniskensemble mit Fledermausflügeln“ ausführt,<sup>86</sup> kann man diese Musik schon als eine pantomimische auffassen, auch wenn über den grundsätzlichen Charakter hinaus keine genaueren Verbindungen mit der Textvorlage ausgemacht werden können und auch nicht in der Partitur notiert sind.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Schmidt, *Faust*, S. 313; Alle *Faust*-Zitate und -Versangaben nach Johann Wolfgang von Goethe, *Dramatische Dichtungen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998 (= Werke 3, I), S. 9 ff.

<sup>83</sup> Auf der CD Franz Carl Adelbert Eberwein, *Entreactes und Gesänge zu Goethes Faust*, AMU 120-2 [2002] (= Weimarer Klassik, 4) beginnt Mephistos Bericht bereits vor Anfang des „Allegorischen Tanzes“. Ich danke Beate Agnes Schmidt herzlich für ihren Hinweis auf diese Einspielung.

<sup>84</sup> Der Weimarer Intendant von Spiegel erwarb Klingemanns *Faust*-Einrichtung für die Festaufführung zu Goethes 80. Geburtstag. „Riemer bekam den Auftrag, den Text gründlich zu prüfen, wobei ihn Eckermann und der Regisseur Durand unterstützten. [...] Schon Klingemann hatte einige ihm bedenklich scheinende Verse getilgt [...]. In Weimar aber glaubte man den empfindsamen Teil des Publikums noch weit schonender behandeln zu müssen.“ Klaus Brock, *Goethes „Faust“ auf dem Weimarer Theater von der Erstaufführung bis zur Jetztzeit*, mschr. Diss. Jena 1934/35, S. 20 und 23.

<sup>85</sup> Schmidt, *Faust*, S. 327.

<sup>86</sup> Ebd., S. 326.

<sup>87</sup> Schmidt bezeichnet die Nummer als „Ballett“ (ebd., S. 327).

Auch die von drei Komponisten erstellte Musik für die Münchner Erstaufführung des *Faust* 1830<sup>88</sup> enthielt an dieser Stelle einen Allegorischen Tanz, komponiert von Philipp Jakob Röth.<sup>89</sup> Dieses Stück wurde erneut bei einer Regensburger Aufführung wenig später verwendet. Röth geht in seiner vierteiligen Musik, „deren beide Mittelteile sich wiederholen“,<sup>90</sup> ein wenig genauer auf die Atmosphäre ein: Gewissermaßen aus dem Nichts kommend im *p*-Sekundwechsel der Streicher in zunächst tiefer Lage wird der Auftritt der Geister dargestellt (T. 1). Außerordentlich zarte Gestalten wiegen Faust im Andante con grazia diatonisch in F-Dur ab T. 10 in den Schlaf. „Erst mit den letzten Takten (ab T. 48) geht diese Nummer in eine melodramatische Passage über“.<sup>91</sup> Insofern ist der pantomimische Anteil etwas näher präzisiert als bei Eberwein.

Die in Stuttgart 1832 aufgeführte Musik Peter Joseph Lindpaintners hingegen bringt einen Tanzchor unter Beibehaltung von Goethes Geistertext (Inszenierung: Carl Seydelmann). Eine 35-taktige Einleitung deutet hier rein tonmalerisch das Hinhuschen der Geister an, bevor durch das Wort zusätzliche Konkretion gegeben ist.<sup>92</sup>

Berlioz schließlich hat in seinen acht *Faust*-Szenen zwar als Nr. 3 ein „Concert de Sylphes“ komponiert, verzichtet jedoch weitgehend auf Pantomime.<sup>93</sup> Lediglich die 10 Takte der Adagio-Orchestereinleitung mag man aufgrund ihres filigranen Streicherarrangements als hin- und herhuschende Bewegungen der irrealen Wesen verstehen, wobei die

---

<sup>88</sup> Die Inszenierung basierte auf dem unter Ludwig Tiecks Regie verfassten Textbuch (Hanns Horn, *Die Geschichte der Münchener Faustaufführungen*, Diss. München [1928], S. 141).

<sup>89</sup> Schmidt, *Faust*, S. 351. „Röth [1779–1850] war als Kgl.-Bayr. Hofkapellmeister für kurze Zeit ein Schüler Peter von Winters und machte sich als Komponist vor allem nach der Jahrhundertwende durch Operetten, Possen und Ballette einen Namen“ (ebd., S. 373).

<sup>90</sup> Ebd., S. 373.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 398 f.

<sup>93</sup> Hector Berlioz, *Huit scènes de Faust*, hrsg. von Julian Rushton, Kassel u. a. 1970 (= New Edition of the Complete Works, 5), S. 26 ff. Vgl. Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986, S. 101, der dieses Werk nicht als Schauspielmusik gelten lässt.

Holzbläserfiguren für allegorische Zeichensprache stehen könnten. Bemerkenswert ist die Verwendung einer Glasharmonika (T. 11, 13, 15, 17, 19),<sup>94</sup> deren Klang jedoch weniger gestisch zu deuten ist als das signalartige (Quarten-)Motiv und die auffahrenden Streicherfiguren zwischen den „Disparaissez“-Rufen des Chores (T. 12, 14, 16, 18).

Eine weitere Gelegenheit für Pantomimemusik in Goethes *Faust* bietet die Szene in der Hexenküche. Die szenischen Angaben Goethes lauten (nach V. 2531): „Die Hexe, mit seltsamen Gebärden, zieht einen Kreis und stellt wunderbare Sachen hinein; indessen fangen die Gläser an zu klingen, die Kessel zu tönen, und machen Musik.“ Während Eberwein (nach einem ausgedehnten Rahmenmusik-Entr'Acte als Einleitung zu dieser Szene) das Gläserklingen nur mit einem zehntaktigen Bläserklang im Sinne einer Inzidenzmusik darstellte,<sup>95</sup> finden wir in der Partitur von Julius Rietz<sup>96</sup> für die Elberfelder und Düsseldorfer Aufführungen unter Karl Immermann 1835 eine längere „integrierte Musik“.<sup>97</sup> In Rietz' Vertonung ist „mit dem immer wiederkehrenden, hochschwingenden Flötensolo, das durch chromatische Bassläufe Paukenskeln ähnlich kontrapunktiert wird“<sup>98</sup>, die Illustration der Szene sehr plastisch. Die pantomimisch-tänzerischen Momente, das „Ziehen der Kreise“ mit „seltsamen Gebärden“ jedoch, vermag man allein in der Basslinie ab T. 7 erkennen, als das Gespräch zwischen Faust und Mephisto schon melodramatisch fortgesetzt werden soll.

Klanglich anders erfindet Joseph Hartmann Stuntz<sup>99</sup> für die Münchner Kollektivkomposition von 1830 zunächst eine Musik, die mit Glockenspiel und Bassrepetitionen Gläser und Kessel illustriert, wobei chromatische Sechzehnteltriolen (T. 11) das Ziehen der Kreise andeuten

<sup>94</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Lars Gebhardt in diesem Band.

<sup>95</sup> Schmidt, *Faust*, S. 334–336.

<sup>96</sup> Julius Rietz, 1812–77; Assistent Mendelssohns und später Musikdirektor in Düsseldorf, ab 1847 in Leipzig Gewandhauskapellmeister und Professor für Komposition, später in Dresden.

<sup>97</sup> Altenburg und Jensen, „Schauspielmusik“, Sp. 1035: „die in Zusammenhang mit der Handlung erklingende Musik“.

<sup>98</sup> Schmidt, *Faust*, S. 306.

<sup>99</sup> Joseph Hartmann Stuntz, 1793–1859; Schüler Peter v. Winters und Salieris, Dirigent an der Münchner Hofoper.

mögen.<sup>100</sup> Lindpaintner<sup>101</sup> hingegen verzichtete in seiner Musik von 1832 „auf außergewöhnliche Klangeffekte, die mit unkonventionellen Instrumenten auf diese fremdartige Geräuschkulisse anspielen. Er griff bei seiner Hexenmusik vielmehr auf die für Geisterszenen charakteristischen auf- und abhuschenden Sechzehntelbewegungen in den Streichern sowie chromatische Tremoli und Tonleiterläufe zurück.“<sup>102</sup> Hierbei scheinen – wie schon bei seinen den *Faust* vertonenden Kollegen – innermusikalische Formgesetze eine große Rolle gespielt zu haben. Einen exakten Bezug zu den pantomimischen Angaben Goethes jedenfalls liefert von den erwähnten Komponisten nur Julius Rietz.

### Resümee

Kehrt man auf Basis der Beispielanalysen und theoretischen Überlegungen zur Ausgangsfrage nach dem gattungsspezifischen Komponieren für die Pantomime zurück, lässt sich folgende – freilich vorläufige – Antwort geben:

Im Ballett ist das Verständnis der Pantomime zwingend erforderlich, um einer abendfüllenden Handlung folgen zu können. Die Musik ist dabei der entscheidende Partner der Gebärde und fungiert gewissermaßen als Übersetzer der stummen Monologe, Dialoge und Aktionen. Die Komponisten nutzen – neben der schon früher verwendeten Tonmalerei<sup>103</sup> – zunehmend zuverlässigere Mittel der Klangrede: 1. die Technik der „air parlants“, der aus Oper oder Lied entlehnten, nun textlosen, aber semantisch konnotierten Melodien (z. B. Hérold und Schneitzhoeffler); 2. kleinteilige, aus dem *accompagnato*-Rezitativ der Oper abgeleitete, dialogähnliche Strukturen (z. B. Løvenskjold) und 3. Erinnerungsmotivik, um unabhängig von Vorlagen Musik und Inhalt

---

<sup>100</sup> Vgl. Schmidt, *Faust*, S. 375 ff.

<sup>101</sup> Peter Joseph Lindpaintner, 1791–1856; Schüler Peter v. Winters, Kapellmeister in Stuttgart.

<sup>102</sup> Schmidt, *Faust*, S. 405.

<sup>103</sup> Nach Vorläufern im 17. Jahrhundert insbesondere im Reformballett Glucks, z. B. in *Don Juan* (1761).

verknüpfen zu können (z. B. Adam). Analog zu der Zeichenhaftigkeit der gestischen Pantomime werden eindeutig dechiffrierbare musikalische Gesten entwickelt.

In der Oper hingegen sind zwei äußere Faktoren für den eigentlich paradoxen Vorgang der Integration von Pantomime, also einer stummen Zeichensprache, bestimmend. Erstens führt die Existenz des damals bedeutendsten Ballettensembles und seiner mächtigen Mäzene an der Pariser Oper zur Einbeziehung der Spitzenkräfte in die neue Gattung der Grand opéra. Zweitens ist im Gesamtkunstwerk der Grand opéra zumindest in den polyphonen Massenszenen der Gesangstext nur schwer zu verstehen. Es bedarf ergänzend einer durch Optik und Musik verständlichen Kunst wie der Pantomime. Daher erklären sich auch die verschiedenen beobachteten Kombinationsformen zwischen Rezitativ, Arie, Chor, Ballett und Pantomime. Es wird insofern gattungsspezifisch komponiert, als – etwa bei Auber und Berlioz – neue, hybride Formen erfunden werden unter Einbeziehung der im Ballett entwickelten Pantomimemusiktechniken.<sup>104</sup> Wo die Integration der Pantomime in bestehende operntypische Formmodelle jedoch nicht angestrebt wird (wie bei Wagners *Rienzi*), sind auch keine gattungsspezifischen Besonderheiten zu beobachten, sondern allenfalls Bezüge zu theaterfernen Gattungen.

Im Schauspiel schließlich kommt die musikbegleitete Pantomime – wenn überhaupt – bei übersinnlichen Phänomenen (vor allem in Geister- und Traumszenen) zum Einsatz. Formal ist die Pantomimemusik in eine Melodram-, eine Chor- oder eine Tanzszene integriert. Gattungsspezifisch an dieser Art der Komposition ist also wiederum die Integration verschiedener musiktheatraler Formen, wobei für Schauspielmusik typische Musiknummern mit Pantomimemusiktechniken wie Tonmale-

---

<sup>104</sup> Während Auber plastische Tonmalerei mit dialogähnlichen Strukturen entsprechend dem *accompagnato*-Rezitativ auch für den jeweils stummen Konversationspartner verwendet, bringt Berlioz originellerweise im Stil der italienischen Oper erdachte „*air parlants*“. Demnach ist die Beobachtung von Smith, *Ballet and opera*, S. 10 f., zu relativieren, wonach Melodie-„übernahmen“ nur in den reinen Tanzteilen, nicht aber in den Pantomimemusiken erfolgten. Dies gilt auch für den engeren Bereich des Balletts, da z. B. Løvenskjold in der oben erwähnten Szene eine kleine Anspielung auf Webers *Freischütz* bringt (vgl. Rothkamm, *Dialogähnliche und aktionsbezogene Musik*, S. 28).

rei (z. B. Rietz) oder Erinnerungsmotivik (z. B. Beethoven) kombiniert werden. Häufig ist allerdings die Grenze zur bloß atmosphärischen Einleitungsmusik, die auf konkret nachweisbare pantomimische Gestik in der Partitur verzichtet, nicht klar zu ziehen.

Man kann Pantomimemusik im untersuchten Zeitraum also zumeist anhand neu entstandener, partiell gattungsspezifischer Mischformen und Kompositionstechniken erkennen. In allen drei Gattungen – Ballett, Oper und Schauspiel (und zwar sprachraumübergreifend) – war die Pantomimemusik wiederholt Anlass für innovative kompositionsgeschichtliche Lösungen. Es würde sich lohnen, diesen im Rahmen einer größer angelegten Studie vertieft nachzugehen.