

**Pia und Pino Mlakar: Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München. Band I: Von den Anfängen um 1650 bis 1860**

Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1992 (Heinrichshofen Bücher), 368 S., DM 98,-

Ihrer Liebe zum Tanz und besonders ihrer Zeit an der Münchner Oper, deren Ballettkompanie sie von 1939-43 und von 1952-54 leiteten, setzte das Tänzer- und Choreographenehepaar Pia und Pino Mlakar in den vorliegenden historischen Betrachtungen ein Denkmal. Die Anzahl der recherchierten Dokumente, Textbücher, Programmblätter, Kritiken, Personalakten u.a.m. ist überwältigend; für mich würde es jahrelange Arbeit bedeuten, sie alle auch nur annähernd zu überprüfen. Allein die Tatsache, daß für den Tanz einmal aufgezeigt wird, welche Quellen in deutschen Archiven schlummern, verdient, gewürdigt zu werden. "Eine Lücke in der Münchner Theatergeschichte" (S.9) wurde geschlossen - und doch nicht erschlossen.

Dargestellt wird die Entwicklung des Tanzes vom "Vergnügen der höfischen Jugend zum hochqualifizierten Berufstänzertum [...] am Beispiel Münchens" und mit der "Annahme paralleler Vorgänge in anderen Zentren Mitteleuropas" (S.8). Die "Annahme" ist gerechtfertigt - wie nachzulesen ist, z.B. bei Margaret McGowan, Marie-Françoise Christout, Wendy Hilton, Marian Hannah Winter, Ivor Guest, z.T. unter anderen Perspektiven, und vor allem mit klarerer Terminologie als in Mlakars Werk. Einzig Winters *The Preromantic Ballet* (London u.a. 1974) wird erwähnt; Serge Lifars *Giselle, Apothéose du Ballet Romantique* (Paris 1942) wird zum

"maßgeblichen Werk über die Ballettromantik" (S.245) erklärt. Andere Fachliteratur wird nicht nur nicht genannt, sie scheint schlicht unbekannt zu sein. Die Einarbeitung bereits oftmals publizierter Quellen ist nicht sehr sorgfältig; z.B. die "Lefeuillet"-Notation: "Lefeuillet" heißt Feuillet, Titel und Erscheinungsjahr von Feuillet's Werk sind falsch, ebenso die Annahmen zur Verbreitung der Feuillet-Notation.

Die neu erschlossenen Quellen werden (wahrscheinlich aufgrund mangelnder Literaturkenntnis) oft schief interpretiert. Die Thesen, die ansatzweise gar nicht uninteressant sind, werden häufig unklar bzw. wenig stringent gebraucht; so wird z.B. der Tanz des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts mit Begriffen wie "Ballett", "balletto", "opéra-ballet" etc. bezeichnet, aber der in der Fachliteratur übliche Terminus "Hofballet" fehlt ebenso wie der synonyme französische Begriff "Ballet de Cour". Die von den Mlakars liebevoll, gekonnt und mit klarer Perspektive rekonstruierten Libretti des fraglichen Zeitraums und weiter bis 1860 (s. Anhang, S.299-333) unterscheiden sich inhaltlich und im Ablauf allerdings nicht von den Dokumenten des Ballet de Cour. Zu überlegen wäre auch, ob man den Begriff des "opéra ballets" für das 16. und 17. Jahrhundert nicht stringenter auf ein Genre beschränken sollte. Einzuwenden ist: daß es heute keine "opéra ballets" mehr gibt, obwohl der Tanz in den Dreispartenhäusern immer noch die Oper bedient. Beispielsweise bezeichnen Hilton u.a. mit "opéra ballet" ein Genre im Ballet de Cour, das 1697, mit der Uraufführung von *L'Europe Galante* beginnt.

Verschwommen dargestellt ist auch das Thema der Professionalität der TänzerInnen. So habe Maria Anna Christine erstmals in *Le Triomphe de l'Amour* (1681) den Auftritt von Damen unter Lully durchgesetzt; und die Art der Darstellung legt nahe, daß es sich um eine neue Erkenntnis handelt (s.S.45). Hilton, ähnlich auch McGowan und Christout, datieren das professionelle Auftreten von TänzerInnen bereits auf das Jahr 1680, als sich eine Epoche, in der Aristokraten/Innen mit TänzerInnen gleichzusetzen waren, ihrem Ende zuneigte, also auch die Königin mit ihren Damen ihre wenigen Auftritte reduzierte. Ob die (ehemalige) bayer. Prinzessin professionelles Tänzertum im heutigen Sinne oder weiter den Tanz von Aristokratinnen anregte, läßt sich weder aus den Ausführungen über die Art ihres Eintretens für das weibliche Geschlecht noch aus dem Kontext ersehen (s. z.B. S.36, 45f., 49).

Zu betonen ist: Die Autoren gingen emphatisch zu Werke, und immer wieder zeigen uneitle, souverän geschriebene Passagen das beachtliche handwerkliche Spektrum der beiden (s.S. 34f., 54, 148, 222f.). Auf Schwierigkeiten stößt die mitfühlende Art der Schilderung bei dem Versuch, Tanzen, Bewegungen und auch Choreographieren in Beziehung zu Pantomime, Ausdruck und Libretti darzustellen. Bereits in dem, was im terminologisch

üblichen Sinne als "Ballet de Cour" bezeichnet wird, sehen die Verfasser die "entscheidende neue Dimension, die weder erzählen, noch pantomimisch erklären will" (S.19). Die Annahme einer "rein tänzerischen" Bewegung für das Ballet de Cour [sic!] jedoch ist ahistorisch - wie auch der Gebrauch des Begriffs "Handlungsballett" für Tanzereignisse vor Noverres Konzeption des "ballet en action" und der Termini "Ballettklassik" (z.B. S.259) und "akademische[r] Tanz" (s.S.271) für das Romantische Ballett. Die ahistorische Perspektive spräche für die unbewußte Anwendung von Bewegung als Lesart; als methodische Annäherung an Tanz, dessen Historizität sich dann durch eine Analyse der Bewegung ergeben könnte, befände sie sich auf dem neuesten Stand der Tanzwissenschaft. Eine Analyse unterbleibt jedoch, und der "Theatertanz" wird historisch überschrieben, was die Autoren zu einer ständigen Veränderung ihrer These zwingt, die sie für das Ballet de Cour und die folgenden Epochen aufstellten: So sehen sie das Choreographische dann auch wieder in der "Pantomime", also einem theatralen Element (S.119); oder aber eben das Theatrale und Dramaturgische, die Handlung, wird zur "Gefahr" für den "eigentlichen Genuß des Balletts, d[as] Choreographische und Tänzerische" (S.86) wie bei Chalandray. Der methodische und historische Aspekt von Tanz fallen auseinander oder werden verwechselt, unterstützt von der mangelhaften Differenzierung zwischen theoretischen und praktischen Blickwinkeln.

Im Romantischen Ballett beginnt sich die Unklarheit über Tänzerisches, Choreographisches, Dramatisches, Theatrales im Tanz aufzulösen. Die Sicht der Autoren eignet sich für eine Zeit, in der die technischen Virtuosität an Raum gewinnt und die Situationsdramatik zurückzudrängen beginnt, und die deshalb unserem heutigen Tanzverständnis näher steht, merklich besser. Wissenschaftlich ungenutzt bleibt auch in dieser Epoche das reichhaltige und wunderschön plazierte ikonographische Material.

Auf einem Symposium habe ich erlebt, daß Pia und Pino Mlakar Tanz präzise "beredt", körperlich darstellen und sich in Diskussionen auseinandersetzen können. Es wäre schön, das im angekündigten 2. Band auch lesen zu können.

Gabi Vettermann (München)