

Sigrid Weigel

*Opfer, Tanz und Tod
im Musik- und Tanztheater
der Moderne*

199

Die Idee für *Le Sacre du printemps* habe ihn völlig unerwartet wie eine «fleeting vision» überkommen, als er in Petersburg mit der Fertigstellung des *Feuervogels* befasst war, erzählt Strawinsky in seinen Erinnerungen.¹ Diese Idee scheint damals keineswegs so abwegig, wenn man bedenkt, dass seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Opfer in der Forschung Konjunktur hatte und neben Literatur und Malerei auch die Bühnen von Musik- und Tanztheater und selbst den jungen Stummfilm erobert hatte. Überraschend war eher der Einfluss von Nicholas Roerich, dessen Version der heidnischen russischen Kulte Libretto, Bühnenbild und Kostüme prägte und der Pariser Uraufführung ihren folkloristischen Zug verlieh. Überraschend war auch Strawinskys Verwendung volkstümlicher Lieder. Revolutionär war und ist hingegen die Choreografie Nijinskys, die auf die rhythmische Struktur der Musik antwortet, indem sie mit den Figuren des klassischen Balletts bricht. Insofern war es *Le Sacre du printemps*, das den Umbau des Balletts zum Tanztheater eingeleitet hat. Man braucht sich die Choreografie mit ihrer defigurierten Ballett-ästhetik und der antiharmonischen, gegenstrebigem Kinästhetik nur in schlichten Gewändern und ohne die Indianerbemalung der Tänzer vorzustellen! Gerade in ihrer Neuheit weckt sie Assoziationen zu den archaischen Bewegungen dionysischer Bockstänze. Offenbar lag auch dem Komponisten diese Assoziation nicht fern: «Ich habe in diesem Vorspiel versucht, die panische Furcht der Natur vor dem Ausbrechen der Schönheit darzustellen, den heiligen Schrecken der Mittagssonne, eine Art Schrei des Pan.»²

Pan und die ihn begleitenden tanzenden und singenden Böcke sind die Protagonisten des Bocksopfers. Und dieses spielte in den Grossen Dionysien, den Tragöden-Wettkämpfen Athens, eine wichtige Rolle, so Walter Burkert 1966 in einer Studie zu den vielfältigen «Linien, die vom Opfer zur Tragödie führen».³ Die «Bockstänze» waren also ein «Übergangsphänomen zwischen Opfer und Tragödie, zwischen Kult und Kunst» am Beginn der europäischen Kultur. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Tanztheater

der Moderne als gleichsam umgekehrtes Übergangsphänomen begreifen; hier kehren Momente des Kults in die Kunst zurück. Sind die ältesten kulturellen Gebilde «im Dienste des Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen»,⁴ dann sind sie mit der Säkularisierung und der Herauslösung der kulturellen Gebilde aus Traditionszusammenhängen von Kult und Ritual zu Kunstwerken geworden. Im Tanztheater verbindet sich dabei die Faszination für das Opfer mit der Verknüpfung von Tanz und Tod: sei es in der Variante des *Totentanzes*, die der mittelalterlichen Tradition entstammt, sei es in der Version vom *Tanz in den Tod*.

Wie aber gestaltet sich das Verhältnis von Kult und Kunst in *Le Sacre du printemps*?

Die Entdeckung der «wilden Ursprünge» der abendländischen Kulturgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert veränderte das winkelmannsche Bild der Antike radikal. Sie rückte die Geschichte und Praktiken des Opfers in der Religions- und Kulturgeschichte ins Rampenlicht, wenn auch die Zugangsweisen äusserst unterschiedlich waren. So erarbeitete James Frazer mit *The Golden Bough* (1890–1915) eine umfassende 12-bändige Zusammenschau von Ritualen unterschiedlichster Kulturen, angeordnet nach Anlässen und Formen. Neben dem spektakulären Phänomen des Menschenopfers (Opferungen von Göttern und Königssöhnen) finden sich hier vor allem Jahreszeiten-, Jagd- und Fruchtbarkeitsriten aus dem heidnischen Europa und Russland, darunter auch das für *Le Sacre* bedeutsame Frühlingsopfer («ver sacrum»). Andere versuchten, den Sinn des Opfers zu ergründen. Für Edward B. Tylor, der sich für die «survivals» von Mythos, Magie und Religion aus den sogenannten *Primitive Cultures* (1871) in der Gegenwart interessierte, hat sich das Opfer aus der Gabe entwickelt, gleichsam als Wandel vom Geschenk zur Huldigung. Henri Hubert und Marcel Mauss hingegen, die in *Sur la nature et la fonction du sacrifice* (1898)⁵ Opferhandlungen nach ihrer Funktion unterscheiden (Sühneopfer, Dankopfer, Bittopfer), deuten das Opfer als

eine gemeinschaftsstiftende Handlung, die die Beteiligten in einen anderen Zustand transformiert (unrein–rein, profan–sakral) und eine Verbindung zum Heiligen herstellt. Es ist «eine religiöse Handlung, die den Zustand der moralischen Person, die es vollzieht, oder auch einzelner Gegenstände, die daran beteiligt sind, durch die Konsekration eines Opfers verändert». Mit dem Tod wird das Opfertier «endgültig von der profanen Welt getrennt; es war geweiht, es war geopfert im etymologischen Sinne des Wortes», das heisst als «sacrificium». Damit betonen sie die fundamentale Ambiguität des Opfers, die auch für jüngere Opfertheorien bestimmend werden sollte. Und im Jahr, bevor die Ballets Russes in Paris *Le Sacre du printemps* auf die Bühne brachten, begann Sigmund Freud in der Zeitschrift *Imago* mit der Publikation von *Totem und Tabu*. Darin wird das Opfer zur Grundlage einer umfassenden Kulturgeschichte, indem die Hypothese eines ursprünglichen Vätermordes mit dem Totemismus und der Ambivalenz des Tabus in Verbindung gebracht wird.

Vor dem Hintergrund eines breiten Panoramas von Kultwissen und Opferbildern zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint es in *Le Sacre* weniger um einen kulturell spezifischen Kult zu gehen. Eher lässt sich die Abfolge der choreografischen Episoden als eine Art struktureles Porträt ritueller Handlungen und Bewegungen beschreiben: zum einen Spiele, Reigen, Prozessionen, Tanz und Kreise als Formationen der Gemeinschaft nach Stämmen, Alter oder Geschlechtern, eine Art ritueller «body social» – andererseits Anbetung, Verherrlichung, weihevoller Handlung und Opfertanz, welche die für Kulte typischen Bedeutungen bezeichnen. *Le Sacre du printemps* ist vor allem eine Inszenierung der affektiven Ökonomie und Verkörperung einer kultischen Ordnung.⁶

Im Tanztheater, einer Ausdrucksform diesseits und jenseits der Sprache, bringen die Musik und die bewegten Körper Figuren hervor, die erst in den Augen und Ohren der Betrachter ihren Sinn erhalten. Dabei werden Körpererinnerungen und Bilder des kulturellen Gedächtnisses

vergegenwärtigt. Als Bild wahrgenommen, wird die Choreografie auch mit ikonografischen Augen gesehen. Mit der Isolierung der «Élué» (Auserwählten) aus dem rituellen «corpus communis» beziehungsweise dem Körper der Tänzer und mit ihrem abschliessenden Opfertanz mündet das Stück in genau das Opferbild, das die Neugier und Fantasien von Künstlern um 1900 am meisten besetzt hielt: «die sich zu Tode Tanzende als Höhepunkt und Heldin der Opferfaszination und des Tanztheaters zugleich».

Die Ambivalenz dieser Art Opfer ist besonders ballett-affin, denn in diesem Genre kann sie in Musik, Choreografie und bewegten Gebärden – gleichsam unterhalb der Sprache – zum Ausdruck gebracht werden. Pina Bauschs Interpretation macht das Schwanken zwischen Auserwähltheitsbegehren und Todesfurcht zum choreografischen Leitprinzip. Symbolisiert im roten Tuch, welches die Tänzerinnen in rhythmischen Wiederholungen magisch anzieht und wieder zurückschrecken lässt, ist diese Zwiespältigkeit durchgehend präsent. In der Entfaltung des Tuches zum Totenkleid wird dann der Opfertanz eingeleitet.

Strawinskys Todestanz eines Mädchenopfers ist natürlich weniger ein Kommentar zu den damaligen Opfertheorien als eine pointierte Gegenposition zur ästhetischen Konjunktur einer erotisch aufgeladenen Frauenfigur, in der sich Opfer, Tanz und Tod verbinden. Verkörpert ist sie in Salome, der Heroine des Fin de Siècle. Dem Totentanz der Décadence begegnete *Le Sacre du printemps* mit Tänzen aus dem heidnischen Register, deren antiklassische Derbheit an die wilden Ursprünge der Dionysien erinnert.

Woher aber die Idee des Mädchenopfers?

Von geopfert Jungfrauen ist in den vielen Opfertheorien um 1900 nichts zu finden. Wenn dort von Jungfrauenopfern die Rede ist, dann geht es allenfalls um das Deflorationsblut. Oder es geht um die Opferung weiblicher Tiere, die symbolisch ein Frauenopfer vertreten. Die Opferung von Mädchen ist hingegen durch Mythen aus dem archaischen Griechenland überliefert, wie etwa der Kore-Mythe, oder auch durch die griechische Tragödie.

Man denke an Iphigenie, älteste Tochter Klytämnestras und Agamemnons, der vor dem Auszug in den Troischen Krieg seine Tochter geopfert haben soll, um die Götter günstig zu stimmen. Ob solche Kulte je existiert haben oder ob es sich um eine Lieblingsfigur im grossen Phantasma von Opfertheorien handelt, ist umstritten. Walter Burkert zum Beispiel deutet die Kore-Mythe als Jungfrauenopfer, das er in die Vorgeschichte der Jägerkultur stellt: «Im Jägerzusammenhang ist es die grosse Jagd, die schreckliche und befreiende Tötungs-Tat.»⁷

Es sind denn auch Überlieferungen heidnischer Jäger-rituale, mit denen das Motiv des Jungfrauenopfers im 19. Jahrhundert auf der Opernbühne erscheint – am prominentesten in Webers *Freischütz*, wo die verzauberte Kugel, die dem Freier-Jäger zum Sieg verhelfen soll, anstelle des Vogels die Braut trifft. Wird die Jungfrau hier zum Opfer im Wettkampf der Männer, so reinszeniert die Oper die wilden, unzivilisierten Triebe der Jäger, die in deren Ritualen ausbrechen.⁸ Wenn dagegen die Oper des 18. Jahrhunderts ein Menschenopfer zum Thema hatte, ging es um eine Auseinandersetzung mit den Opfer einfordernden Göttern, etwa in Glucks dramatischen Opern *Iphigenie auf Aulis* (1774) und *Iphigenie auf Tauris* (1779) oder auch in Mozarts *Idomeneo* (1781). In all diesen Fällen liegt die Lösung in einem Verzicht der Götter auf das Opfer – womit das tragische Opfer ausfällt. Das 19. Jahrhundert hingegen stellt sich als eine sich steigernde Faszinationsgeschichte des Opfers dar. Dem *Freischütz* folgen weitere Jungfrauenopfer: von der Selbstopferung Sentas am Ende des *Fliegenden Holländers* (1843) über Tschaikowskys *Schwanensee* (1877) bis zu Schrekers *Die Gezeichneten* (1918) – eine Oper, in der genuesische Adlige auf einer künstlichen Insel mit Namen Elysium bei ihren Festen die Töchter der Stadt entführen und töten. Auf der Bühne des Musik- und Tanztheaters entfaltete das Jungfrauenopfer eine enorme Imaginationskraft.

Diese wird allerdings von einem komplementären Gegenbild noch überboten: von der erotisierten, wild tanzen- den Heldin, die andere als Opfer fordert. In den Opern

von Richard Strauss, in *Salome* (1904) und in *Elektra* (1909), hat die Mänade die Opernbühne erobert. Dabei birgt der Salome-Typ der Tanzenden so viel imaginäres Potenzial, dass er sich hervorragend auch für den Stummfilm eignete. Der Erfolgsfilm *Der Totentanz* von Urban Gad zeigt Asta Nielsen in der Rolle einer begehrenswerten Musikerin und Tänzerin, die den Mann, der ihrer Verführungskraft nicht widerstehen kann und sich auf sie stürzt, mit einem Dolch ersticht – eine Salome, deren Wildheit durch eine Notwehrezählung moralisch verkleidet ist. Der Film, der im Jahr vor *Le Sacre* in den Kinos lief, wurde wegen seiner Tanzszenen – einem Verführungstanz mit dem Titel *Das Lied vom Morgenland* und einem *Totentanz* – unter Zensur gestellt. In dieser erotisierten Version feierte das Motiv des Totentanzes, das dem christlichen Mittelalter entstammt, ein profanes, sexualisiertes Nachleben in der populären Kultur.

Die Version der Mänade, wie *Elektra* im Libretto ausdrücklich titulierte wird, geht auf die erotisierte und phantasmatisch ausgeschmückte Überlieferung einer biblischen Erzählung zurück, die dort bereits stark legendarische Züge trägt,⁹ durch die Kunstgeschichte prominent und um 1900 mit dem Bild der Mänade aus den dionysischen Kulturen überlagert wurde. Die Mänade, das ist die wilde Tänzerin mit ungehemmten Trieben aus den Bacchanalien, die in Rausch und Ekstase den Gott tötet – einen Gott, dem nach dem Mythos allerdings eine alljährliche Wiederkehr beschieden war.

Der Opfertanz, den *Le Sacre du printemps* als Gegenfigur zur Salome inszeniert, hat keine direkten Vorbilder. Es fließen aber Aspekte einer Figur ein, die mit Opfer, Tanz und Tod eine anders geartete Verbindung eingehen als in der Mänade: im Motiv vom «Tanz in den Tod», das in jener Tänzerin verkörpert ist, die im 19. Jahrhundert auf der Bühne des Balletts in Erscheinung trat. Dies allerdings zuerst in romantischer Version wie in *Giselle* (1841) von Gautiers. Das Libretto romantisiert die von Heinrich Heine überlieferte Sage von den Willis – jenen jungen Bräuten,

die vor der Hochzeitsnacht verstorben sind und die, ihren Gräbern entstiegen, sich zur Mitternacht den wildesten Tänzen überlassen¹⁰ – durch eine Liebesgeschichte und hat ihr damit das Grauen genommen, womit sie zur idealen Vorlage für das klassische Ballett avancierte. In der legendären Figur einer sich zu Tode tanzenden Frau, die aus dem Märchen bekannt ist (*Andersens Das Mädchen und die roten Schuhe*), erscheint der Tod als Preis für ein Tanzbegehren, in dem sich inmitten einer eros- und leibfeindlichen christlich geprägten Kultur ungehemmte ekstatische Sinnenfreude ausdrückt. Diese Figur der sich zu Tode Tanzenden ist für das Ballett per se besonders interessant, kann mit ihr doch eine Selbstthematization des Tanztheaters stattfinden.

In *Le Sacre du printemps* aber wird die Thematisierung des Tanzes im Tanztheater durch die Bezugnahme auf die kultischen Ursprünge des Tanzes angereichert, womit das Stück eine kulturgeschichtliche Tiefenschicht der Kunst aufreißt. Im abschliessenden Todestanz, der zugleich ein Opfertanz ist, verbindet sich der Rekurs auf die Ambivalenz des Opferkults mit der Reflexion auf das facettenreiche künstlerische Todestanzmotiv. Insofern scheint es mir weniger so zu sein, dass Strawinskys Ballettkomposition einen Tanz über die Schützengräben des Ersten Weltkriegs eingeläutet hat,¹¹ als dass die Tänzer von Nijinskys, den rhythmischen Provokationen Strawinskys folgenden Choreografie sich mit ihren eingedrehten Füßen und mit ihren gegenstrebigem Bewegungen den damals weit verbreiteten und stark erotisierten Opferfaszinationen buchstäblich, nämlich leibhaftig, entgegengestellt haben.

- 1 Igor Strawinsky, *An Autobiography* (1936), New York 1962, S. 31.
- 2 Aus einem Interview der *Revue Montjoie* am Tag der *Le Sacre*-Uraufführung, zit. nach Jan Böcker: «Zu Igor Strawinskys Ballett *Le Sacre du printemps*. Bilder aus dem heidnischen Russland», in: *Programmheft der Oper Unter den Linden*, Berlin 2001, Anm. 2, S. 41, Zitat S. 38.
- 3 Walter Burkert: «Griechische Tragödie und Opferritual» (1966), in: ders., *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990, S. 26.
- 4 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. I, S. 441.
- 5 Herni Hubert, Marcel Mauss, «Essay über die Natur und Funktion des Opfers», in: Marcel Mauss: *Schriften zur Religionssoziologie*, hg. von Stephan Moebius, Frihtjof Nungesser, Christian Papilloud, übers. von Eva Moldenhauer, Henning Ritter, Berlin 2012.
- 6 Vgl. dazu auch Gabriele Brandstetter, «Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von *Le Sacre du printemps*», in: Gerhard von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart 1999, S. 367–388.
- 7 Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York 1972, S. 289.
- 8 In der Inszenierung von Calixto Bieto und Bettina Auer in der Komischen Oper Berlin 2012/13 wurde dieser archaische Zug der Opernhandlung besonders stark herausgearbeitet.
- 9 Silke Petersen, «Salome. Die Tochter der Herodias tanzt und bekommt einen Namen», in: Marion Keuchen u. a. (Hg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven*, Frankfurt am Main 2008, S. 49–79.
- 10 Das Motiv bei Heinrich Heine sowohl in *De l'Allemagne* als auch in *Florentinische Nächte*.
- 11 Dazu Modris Eksteins, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg 1989.

S
A
C
R
É
1
O
1

An Anthology
on 'The Rite of
Spring'

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, or otherwise without prior permission in writing from the publisher.

© 2014 the artists, the authors, the photographers, the Migros Museum für Gegenwartskunst

Printed in Switzerland

Distributed by

JRP|Ringier
Limmatstrasse 270
CH-8005 Zurich
T +41 (0)43 311 27 50
F +41 (0)43 311 27 51
E info@jrp-ringier.com

jrp-ringier.com

ISBN 978-3-03764-368-6

JRP|Ringier books are available internationally at selected bookstores and the following distribution partners

Switzerland:
AVA Verlagsauslieferung AG
Centralweg 16, CH-8910 Affoltern a. A.
verlagsservice@ava.ch, ava.ch

France:
Les presses du réel
35 rue Colson, F-21000 Dijon
info@lespressesdureel.com
lespressesdureel.com

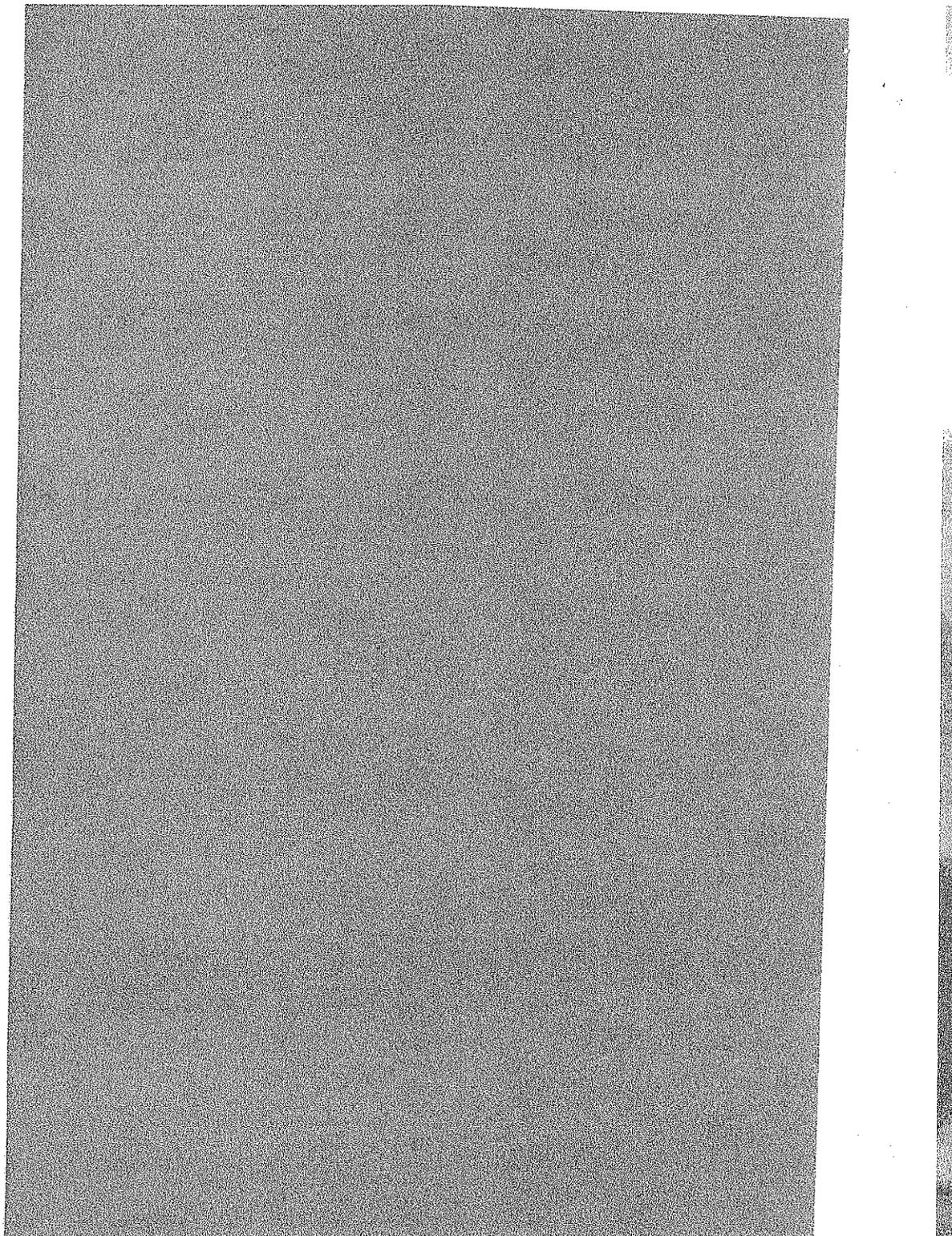
Germany and Austria:
Vice Versa Distribution GmbH
Immanuelkirchstrasse 12,
D-10405 Berlin
info@vice-versa-distribution.com
vice-versa-distribution.com

UK and other European countries:
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street,
UK-Manchester M1 5NH
publications@cornerhouse.org
cornerhouse.org/books

USA, Canada, Asia, and Australia:
D.A.P./Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd Floor,
USA-New York, NY 10013
dap@dapinc.com, artbook.com

For a list of our partner bookshops or for any general questions, please contact JRP|Ringier directly at info@jrp-ringier.com, or visit our homepage jrp-ringier.com for further information about our program.

Every effort has been made to contact copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any inaccurate acknowledgments or omissions. Any copyright holders we have been unable to reach or to whom inaccurate acknowledgment has been made are invited to contact the publishers.



Edited by Raphael Gygax

The catalogue is a cooperation
with the Center for Movement Research
at the Freie Universität, Berlin/
Gabriele Brandstetter.

Published by

Migros Museum
für Gegenwartskunst
&
JRP | Ringier

5	Raphael Gygax <i>Foreword</i>	145	Raphael Gygax <i>Vorwort</i>
9	Gabriele Brandstetter <i>Le Sacre du printemps 1913/2013</i>	149	Gabriele Brandstetter <i>Le Sacre du printemps 1913/2013</i>
23	Lynn Garafola <i>A Century of Rites: The Making of an Avant-Garde Tradition</i>	163	Lynn Garafola <i>Ein Jahrhundert Le Sacre du printemps: Die Etablierung einer Avantgarde-Tradition</i>
39	Nicola Gess <i>An Unholy Alliance: Primitivism and Positivism in Le Sacre du printemps</i>	185	Nicola Gess <i>Eine unheilige Allianz: Primitivismus und Positivismus in Le Sacre du printemps</i>
55	Sigrid Weigel <i>Sacrifice, Dance, and Death in Dance and Opera of Modernity</i>	199	Sigrid Weigel <i>Opfer, Tanz und Tod im Musik- und Tanz- theater der Moderne</i>
124	Raphael Gygax <i>Artists' Texts Künstlertexte</i>	212	Authors