

Strawinsky, Les Noces & Le Sacre du printemps

von Hans Peter Balmer

Augsburg, Moritzkirche, 26. April 2026, 16 Uhr (>Theaterpredigt<)

Seien Sie herzlich begrüßt, alle hier, Damen, Herren, alle Anwesende, an dieser ehrwürdigen Stätte, der tausendjährigen und unlängst gebührend ins Licht gehobenen Moritzkirche, mitten im Zentrum der illustren Stadt Augsburg.

Wir kommen heute Nachmittag zusammen, nachdem wir neulich im Theater einer Aufführung beigewohnt haben, die gewiss uns alle beeindruckt und bewegt hat, nicht oberflächlich bloß, sondern tief und nachdrücklich.

Es ist Ihnen zu danken, dass Sie mit Ihrer Präsenz dies anerkennen und zur Stunde nachvollziehen wollen. Und es ist dem Staatstheater Augsburg unter der Leitung von Staatsintendant André Bücker sowie der Moritzkirche und ihrem Pfarrer Dekan Helmut Haug sehr zu danken, dass sie voll Fürsorge und Einsicht – und in selbstverständlicher ökumenischer Gemeinschaft mit dem evangelischen Stadtdekan Frank Kreiselmeier – Gelegenheit dazu hier und heute geben.

Freies Forschen des Geistes: Igor Strawinsky

Was wir gehört und gesehen haben im Theater (oder dort vielleicht erst noch erleben werden), war Musik und Tanz, waren zwei Bühnenstücke von Igor Strawinsky. Strawinsky, 1882 bei Sankt Petersburg geboren, 1971 in New York gestorben, dann allerdings in Venedig begraben, auf der Friedhofsinsel San Michele, war und ist eine der bedeutendsten Musikergestalten des Zwanzigsten Jahrhunderts: ein wandelbarer, äußerst vielseitiger Komponist, Pianist, Dirigent, noch dazu Musiktheoretiker und Schriftsteller. Von seiner Hand stammen unter anderem eine Autobiographie und eine musikalische Poetik.

In jeder Hinsicht ein Kosmopolit, errang er seinen künstlerischen Durchbruch in Paris, im bedrohlichen Umfeld des Ersten Weltkriegs, und zwar in Zusammenarbeit mit dem Ballettimpresario Sergej Diaghilew und seinen einzigartigen Ballets Russes. Eine Art Gesamtkunstwerk war so ermöglicht, ein Zusammenwirken von Bühnentanz, neuer Musik und künstlerischer Ausstattung auf davor kaum bekanntem hohem Niveau.

Zahlreiche Werke entstanden unter diesen Umständen damals in der französischen Metropole: Nicht nur »Le Sacre du printemps« und »Les Noces«, sondern davor schon

der auf Antrieb populäre »Feuervogel« wie neben vielem anderem schließlich auch, am Genfersee in der Schweiz nunmehr, »Die Geschichte vom Soldaten«, die, musikalisch stark abstrahierend, mitunter für Strawinskys eigentlich innovative, wegweisend moderne Komposition gehalten wird; so bekanntlich von Theodor W. Adorno, dessen musiksoziologische Kategorien Strawinskys Bedeutung allerdings kaum umfänglich gerecht werden.

Seiner »Musikalischen Poetik« zufolge war es Strawinskys Bestreben, musikalische Ordnung zu suchen und darin Wahrheit. Am Ausgang stand der nicht abzuweisende Wunsch, zu schaffen, in sozusagen handwerklich solider Weise Musik zu komponieren. In reinem Zustand war sie ihm nichtsdestoweniger ein freies Forschen des Geistes, was er nicht zuletzt theologisch-spirituell verstand und sogar auch biblisch belegte: »Der Geist weht, wo er will«. Tradition schien ihm, dem exemplarischen Vertreter der Neuen Musik, durchaus unverzichtbar als lebendige Kraft zu humaner Gegenwärtsgestaltung. Gegen Ende seines Lebens zeigte sich dies in einer Reihe religiös-geistlicher Werke, worin er, reduziert und karg, unter anderem in Psalmen- und Messkompositionen, die alten biblischen Sprachen von ihrer quasi musikalischen Seite her einbezog und zu eigenartig verfremdeter Darstellung brachte.

Soviel der spärlichen Informationen zur allgemeinen Orientierung im Voraus.

Double bill, Diptychon: Zwei Ballette

Was wir im folgenden nun zu betrachten haben, sind zwei der frühen Ballette von Igor Strawinsky, wie sie das Staatstheater Augsburg derzeit in bewegenden neuen Choreografien von Didy Veldman und Ricardo Fernando zur Aufführung bringt: die »Noces« und der »Sacre«, Feier der Hochzeit und Feier des Frühlings. Gezeigt werden zwei Riten, wie sie ehemals im alten Russland begangen wurden, wenn es galt, einen Anfang bewusst zu machen und nachdrücklich auszugestalten, das feierliche Innehalten beim Eingehen der Ehe und beim Anbruch des Frühlings. Beides initiatorische Erfahrungen von großer, symbolischer, das Leben prägender Bedeutung. Doch im Theater, sind es nicht Zeremonien, die abgehalten werden; sondern sie werden dargestellt, und also erinnert, betrachtet und befragt, hinsichtlich ihrer Geltung und Bedeutung.

Insofern besteht Gelegenheit, einen weiteren Schritt zu tun, die Fragenden ihrerseits zu befragen, so wie es in allem Fragen und Denken letztlich immer um die Fragenden selbst geht, um uns Menschen, wer wir sind, und was unser Dasein besagt. Deshalb sind wir nun hier an diesem besonderen Ort und bringen schließlich uns ins Spiel, erfreut und dankbar, dass uns ermöglicht ist, unsererseits in den eröffneten und erweiterten Spielraum selbst einzutreten.

Les Noces

»Les Noces«, das Stück, das Strawinsky ganz besonders am Herzen lag und dementsprechend während Jahren beschäftigte und zu Umarbeitungen trieb, geriet ihm zu einem neuartigen, ausgesprochen experimentellen Werk. Ein Ballett für Tänzerinnen, Tänzer, Musikerinnen, Musiker, an Schlagwerken zumeist, einschließlich vierer Klaviere, sodann aber auch für Sängerinnen, Sänger, solistisch, chorisches, sodass es mitunter als Ballett-Kantate bezeichnet wird. Wird es in allen seinen Dimensionen komplett live aufgeführt, so sollten die Mitwirkenden alle wie bei einem Oratorium auf der Bühne präsent sein, nicht dahinter, nicht im Graben.

Außer der Musik, einer unerhört komplexen Klangwelt, war auch der Liedtext durch Strawinsky selbst geschaffen, im Rückgriff auf traditionelle russische Hochzeitsgedichte.

Und dass es Gedichte sind, definierte, eher lakonische poetische Formen, ist nicht zufällig, nicht beliebig, sondern wesentlich für das, worum es insgesamt geht: die Präsentation einer Hochzeit im Ablauf einiger ausgewählter stereotyper Szenen.

Vier Stationen sind es in »Les noces« (mit dem russischen Titel Свадебка, *Swadebka*, sprachlich eine Diminutivform, ist eine eher kleine intim-familiäre Hochzeitsfeier bezeichnet): Als erstes die Braut in ihrem Elternhaus, jungfräulich behütet, in Vorbereitungen zur Hochzeit. Danach der Bräutigam in seinem Elternhaus, beim Ankleiden, von Freunden unterstützt, die Eltern um ihren Segen ersuchend. Dann folgt, unter Tränen und Lachen, die Abreise der Braut, ihr Aufbruch, der Abschied von den Eltern. Das vierte Bild zeigt alle vereint mit Gästen beim Hochzeitsmahl. Dabei wird erzählt, gesungen, getanzt, es werden Trinksprüche ausgegeben, die Hochzeitsnacht wird angedeutet, das Ehebett angewärmt; ihren Abschluss findet die Darstellung mit einem feierlichen kollektiven Segensgestus.

Hochzeit, Eheschließung erscheint so in traditionellem familialem, kollektiv-dörflichen Rahmen und zugleich als Organisation, als strukturierter Verlauf, schematisch, beinahe starr.

Und was besagt das nun? Ermöglichen »Les noces« Teilnahme, sind sie eine Einladung, stellen sie eine Empfehlung dar? Oder aber eher im Gegenteil, künden sie von etwas Problematischem, Abgestandenem, Überholtem? So und so vielleicht, in jedem Fall ist damit Fragen gefragt, Selbstbefragen hier und jetzt.

Was zum Ausdruck kommt in Strawinskys Ballett ist nicht nur Freude, Neubeginn – das gewiss auch; sind aber auch Momente des Abschieds, der Trauer sogar (über Verluste, feste Bahnen, neue Gebundenheit), neben Tränen schließlich auch Lachen und

sogar Scherz und Spott über all das im Hintergrund und in der Tiefe mitspielende, im Ernst (gesellschaftlich-rituell) doch kaum zu kanalisierende und zu beherrschende menschlicher Vitalität.

Nicht Kult, sondern Kunst

Nun aber, einen Schritt weiter in der Betrachtung. Damit, dass Strawinsky Hochzeit derart darbietet, steht er in einer langen Tradition, so sehr er rein als Musiker nicht wenigen geradezu als wüster Modernisierer erscheinen mag.

Dass nämlich der Event der Eheschließung aufgegriffen wurde, nicht kultisch gefeiert, sondern mehr und mehr literarisch-ästhetisch wiedergegeben wurde, das setzte schon in der griechisch-römischen Antike ein, schon in der Schilderung des Homer. Die Verse, die dem Römer Catull dazu eingefallen sind, kehren noch wieder in Carl Orffs »Trionfi«. Dazwischen liegen des Weiteren entsprechende Artikulationen wie Shakespeares »Sommernachtstraum« und Walt Whitmans »Grashalme« (O Hymen! O Hymenäus!). Stets wurden dabei in bestimmten poetischen Formen einzelne bezeichnende Stationen der Eheschließung hervorgehoben. So namentlich die Lieder zum Geleit der Braut ins Haus des Bräutigams (der sogenannte »Hymenaios«) oder auch des nachts vor dem Brautgemach (das sogenannte »Epithalamium«). Und immer waren diese (ursprünglich einmal kultischen) Hochzeitspiele von charakteristischer Ambivalenz und Doppelbödigkeit – bei allem Triumph, aller Lebensfreude und vertrauensvoller Übereignung von Liebenden aneinander und zugleich an die transzendente göttliche Obhut.

Die unverkennbare Verbindung in traditionelle antike Gepflogenheiten zeigt allerdings schon die Betitelung »Les noces« an. Das französische Wort für Hochzeit leitet sich vom lateinischen Hauptwort *nuptiae* (ein Plural) her, das wiederum vom Verb *nubere* (heiraten, sich verschleiern) abstammt. Auch das italienische *le nozze* kommt von daher (»Le nozze di Figaro«, Mozart/da Ponte).

Heirat als *noces*, *nozze*, *nuptiae* – sprachlich die Übertragung (Metonymie) eines Bildes in einen Begriff – ist unverkennbar aus *patriarchaler* Perspektive über die Braut gesagt, so wie *für sie* der Akt der Eheschließung und die damit verbundenen Zeremonien vorgesehen sind. Dass man sich darüber im Klaren sei: Die Bedeutung »heiraten« entwickelte sich aus dem Brauch, dass die Braut bei der Hochzeit, mit einem Schleier verhüllt, dem Bräutigam übergeben wurde, damit er sie, auserwählt aus allen andern, als rechtmäßige Gattin heimführe (lateinisch benannt *uxorem ducere*) – und sie, muss man es so drastisch sagen, in Gebrauch und Besitz nehme? Und dies je nachdem, unter Umständen zu dem »Zweck«, einen Stammhalter zur Welt zu bringen?

Doch selbst eine sarkastische Bemerkung wie diese stellt keine rechte Pointe mehr dar in der schönen neuen Welt, worin wir uns mittlerweile bewegen. »Behüte Gott!«, so tönt es länger schon, und erst recht heute, in immer rasanter bio-informations-technoid voranstürmender Umgebung, »wie sonst das Zeugen Mode war, / Erklären wir für eitel Possen«.

Wie immer eheliche Angelegenheiten arrangiert gewesen sein mögen, so war doch stets Bewegung darin, Auflehnung, Ablehnung, Öffnung, Erweiterung; immer mal wieder auch ganz im Gegenteil Zuflucht und Sicherheit im ›Hafen der Ehe‹ mit fixer Rollenverteilung für Mann und Frau und Kinder.

Andererseits geht die Dynamik inzwischen bis hin zu dem aktuellen Phänomen, dass nunmehr Scheidung rituell gefeiert wird – ambivalent freilich auch sie, zwischen Befreiungstriumph und Verlustbetrauerung. Das alles ist in der beschwingten, einfallsreichen Choreografie von Frau Veldman trefflich ins Bild gerückt.

Soviel zum ersten Teil des neuesten Augsburger Ballett-Abends: »Les noces«, Strawinskys musikalisch-tänzerische Hochzeits-Feier.

Le Sacre

Darauf folgte als zweite Inszenierung eine Frühlings-Feier, Strawinskys »Le Sacre du printemps«. Dieses Werk zählt zu den bekanntesten und charakteristischen Orchesterwerken der Moderne. Seit über hundert Jahren wird es andauernd aufgeführt und auf Tonträger eingespielt, mithin zum Anhören, als reines Konzertstück. Das ist erstaunlich, nicht nur weil es anfänglich disruptiv-wild ertönte, weithin befremdend und verstörend, sondern mehr noch, weil es seiner Konzeption und seinem Entstehen nach *keine* reine Konzertmusik, sondern Bestandteil eines Balletts ist, auf tänzerische Performance hin geschrieben, ausgetragen im Schoß der vortrefflichen Ballets Russes, damals im frühen Zwanzigsten Jahrhundert in Paris, und allerdings als tänzerische Präsentation wider alle Publikumserwartung, hart, karg und heftig, ganz ohne Pirouetten, Tutu und Spitzentanz, auf Anhieb, wie gesagt sehr zum Missfallen des Publikums.

Die Musik des »Sacre« ganz für sich, hoch komplex komponiert, bleibt eine enorme Herausforderung: an die ausführenden Musiker, das Orchester, alle die Instrumentalisten, Bläser, Schlagwerker, Streicher in großer Zahl, den Dirigenten, und auch an die Rezipienten, die zuhörenden, die aufnehmenden. Kein vertrauter Verlauf in Tonarten und -geschlechtern, kein durchgehender Takt, keine irgend konstante Rhythmik, keine Folge absehbarer Formen, kurzum, nichts was langhin Musik vertraut, beliebt, tröstend und aufmunternd machte. Stattdessen nun im »Sacre« Polytonalität in krasser

Schichtung, Polyrhythmik, Polymetrik, fast durchgehend dicht und kaum je aufgelöst, kaum einmal zur Ruhe kommend. Und doch spricht diese Komposition an, gleich vom solistischen Anfangssignal an, dem berühmten Fagott-Solo, und bis zum abrupten finalen Tuttischlag. Keineswegs leere Provokation, richtet sie einen tiefen Appell an jede und jeden, wie es wohl eben gerade so und nur so möglich ist, nämlich zu hören und zu sehen, was im Wesentlichen Gehör und Gesicht verdient.

Um es bei dieser Gelegenheit nicht zu verschweigen: Inzwischen verlaufen Orchester-aufführungen mitunter höchst virtuos und perfekt, bis hin zu dem unwahrscheinlichen Erlebnis, dass auswendig gespielt wird, ohne Noten, von A bis Z, und im Stehen.

Hoch virtuos und berückend puristisch, um nun auch das noch anzumerken, kommt außerdem eine Fassung des »Sacre« für zwei Klaviere daher, wie Strawinsky sie nachträglich erstellt und zuerst mit niemand geringerem als Claude Debussy auch selbst vorgetragen hat. Interpretiert mittlerweile durch exzellente Musiker, ist Strawinskys Meisterwerk auch in dieser Version ein fasziniertes Publikum sicher. – Soweit diese Randbemerkungen in Klammern.

Vollends in der tänzerischen Performance wird was zunächst rein musikalisch, in Tönen, Rhythmen, Akkorden, Harmonien, auftaucht und zugleich aufschwingt an Emotionen und Bewegungen obendrein in Figuren sichtbar, wie einzigartig künstlerischer Tanz sie zu erbringen vermag. Dies verdichtet und steigert abermals das Mitgehen, ein übergreifendes Erleben im Hier und Jetzt, in einem kairotischen Augenblick. Das ist es, was im Theater geschieht – zumal hier am Staatstheater Augsburg in der hinreißenden Choreografie von Ricardo Fernando – was von da an weiterwirkt, mitunter bis in andere weite Räume, so wie jetzt hier in diesem lichten Sakralraum.

Als ›sakral‹ wird bekanntlich bezeichnet, was nicht weltlich und profan ist, sondern geistlich, religiös, dem Heiligen zugewandt. Mit dem Wort ›sakral‹ ist zudem eine Brücke geschlagen zu Französisch *le sacre*, womit zunächst der Akt der Krönung und der Weihe benannt ist, eines Herrschers, eines Bischofs.

Unter anderem das bekannte neoklassizistische Monumentalgemälde des Revolutionsmalers Jacques-Louis David, das schildert, wie Napoleon 1804 seine vor ihm kniende Gattin Joséphine zur Kaiserin krönt, er selbst, und nicht der anwesende gefangene Papst Pius VII., trägt den Titel »Le Sacre de Napoléon«.

Über zugrundeliegendes Latein, – das Verb *sacrare*, ›heiligen‹, ›weihen‹ wie auch das Beiwort *sacer*, ›heilig‹ – besteht zugleich eine enge Verbindung zu *sacrificium*, ›Opfer‹. Das ist in der Vokabel *le sacre* mit gemeint, Opfer, mag sie auch heute, im Sport beispielsweise, meist einfach nur für Triumph und Sieg stehen.

Und damit von den Worten zu den Sachen. Überlegen wir: Was wird da gezeigt, in Strawinskys »Sacre« (*Le sacre du printemps*, *Tableaux de la Russie païenne*, russisch *Весна*

священная, *Vesna soyashchennaya*; englisch *The Rite of Spring*): eine Frühlingsfeier, ein Frühlingsopfer, Bilder aus dem alten (dem heidnischen) Russland? Reigen von Mädchen und Jungen? Aufzüge und Riten von Alten und Würdenträgern? Anbetung der Erde, der Natur? Stammesrivalitäten und -Kämpfe? Aussonderung, Einkreisung eines einzelnen jungen Mädchens? Hingabe, Opferung, Menschenopfer?

Ja, in solchem Umfeld, fallweise in solch extremer Amplitude, bewegen sich Menschen, auf der Erde, in der Natur. Dies gilt es einzuräumen, zumal im Frühling, wenn überall neues Leben erwacht, und alles sprießt und grünt und blüht. Erhebend ist das immer von neuem und bewegend und mitreißend. Tanz ist die naheliegende, ganz selbstverständliche Entsprechung. Doch selbst in höchster künstlerischer Ausführung, in weitesten Himmelsschwüngen, von den Nichttänzern staunend und applaudierend verfolgt, geschieht nichts ohne die Unterlage eines Bodens, des Auftretens darauf. »Wer die Erde nicht berührt, kann den Himmel nicht erreichen.«

Nicht zuletzt die jungen Leute vom Ballett erfahren das handfest. Nur nach jahrelangem Training auf dem Übungsboden und lange auch mit Händen gehalten an der Barre, gelangen sie zur Bühnenreife, wo sie mit ihren Sprüngen und Figuren das Publikum begeistern, ein paar Jahre meist nur, eine bemessene Zeit, ein Frühling gewissermaßen, kaum anders als schließlich unsereins überhaupt in der jeweiligen Lebensspanne.

Unter Umständen kann eine Fraglichkeit aufkommen, die, zumal ausgehend von Vergleichen, das Ballett seinerseits hinterfragt. So bekanntlich beim Dichter Heinrich von Kleist, der einen Tänzer, einen vielbewunderten und beim Publikum beliebten, mit Blick aufs Puppentheater und vor allem die Figur der Marionette bemerken lässt, sie erst sei doch geradezu ›antigrav‹, ganz und gar unbeschwert, jenseits der Materie, der Schwerkraft entgegenwirkend, und somit in ihrer Anmut und Grazie unübertrefflich.

Über Dergleichen wird seit langem debattiert. Um nicht weniger als unser Dasein geht es, seine Beschaffenheit, seine Richtung, seinen Sinn. Als aufgeweckte Person wird man sich nicht verschließen, sondern sehen, was ist, die Chancen und die Grenzen wahrnehmen. Man wird feiern, dankbar sein, dass man lebt, dass einem das Leben gegeben ist. Nicht aus eigener Hand, nicht wir selbst haben es uns gegeben.

Und wenn so der menschliche Blick ins Dasein fällt, was folgt daraus? Was ist angezeigt? Zur Gabe eine Gegengabe? Eine Erwiderung, die Absicherung in Geben und Nehmen, *do ut des*?

Und könnte es dabei bleiben? Wäre damit je genug getan? Anscheinend nicht.

Offensichtlich heißt Leben auch brauchen, verbrauchen, unweigerlich wohl auch schuldig werden, mitunter bis in dunkelste restlose Überwältigung hinein. Ist es

ebenso unumgänglich, dies einzugestehen, Abbitte zu leisten? Ist es angebracht, notwendig am Ende gar, zur Sühne wie zum Dank, Opfer zu bringen?

Zuzeiten empfinden Menschen so. Nichts ist dann zu hoch, um zur Opfergabe zu dienen, das Leben des Menschen nicht, das eigene Leben nicht (so wie es, dicht, beklemmend, das Sacre-Finale schildert). Doch die Bewegung, nicht selten als Religion vorgegeben, ist so die eines Zirkels, eines fatalen Kreislaufs letztlich von Gewalt und Blut. »Reinigung von Blutschuld suchen sie«, mahnte vor Zeiten Heraklit, »indem sie sich mit neuem Blut besudeln.«

Hierbei wird man sich gewiss erinnern, dass seit langem die Religion dazu überzugehen sich müht, vom Opfer wegzukommen, wenngleich nicht einfach ersatzlos, vielmehr um eines Besseren willen, nämlich um stattdessen Barmherzigkeit zu üben und zu Menschenfreundlichkeit und Solidarität zu gelangen.

Fragen, Tanz und mehr

Einleuchtend werden auf dem Theater letzte Fragen verdeutlicht.

Im Tanz, dem künstlerisch dargebotenen zumal, erkennen wir uns: wie wir, von der Erde stammend, nackt geboren, schließlich aufrecht stehend, auf zwei Beinen und schmalen Füßen gehen, laufen und springen. Wir treten den Boden, stampfen vielleicht, nicht nur wider die Erde, gegen die Gravitation, unsere Gebundenheit und Hinfälligkeit, sondern anders noch: So nämlich, als ob wir mehr von ihm erwarten und fordern, als ob die Erde sich öffnen möge und ihre Frucht spenden, ihre Gaben geben soll, grünes Gras, aus Quellen Wasser, und darüber hinaus, bewerkstelligt durch unser Mitwirken, Getreide und Kraft, Zivilisation und Kultur; doch auch darüber hinaus mehr und anderes: Heil und Recht und Gerechtigkeit, entsprechend den Worten und Tönen, wie sie seit Generationen erklingen: »tue dich auf Erde, keime, sprieße, bring hervor«: *aperiatur terra, et germinet iustum*.

Das besagt zunächst, auf uns gewöhnlich Sterbliche bezogen, dass die Erhebung in den aufrechten Gang denkwürdig und unvergesslich, dennoch nicht alles ist, nicht das Ende vom Lied, nicht genug. Wissend, woher wir kommen, fragen wir erst recht, wohin wir denn gehen, und ob es beim Gehen je sein Bewenden haben müsse.

Denn offensichtlich: Tanzen ist mehr. Tanzen sprengt die materielle Gebundenheit. Tanzen zeichnet Figuren, Bilder, Imaginationen, die wiederum auf uns zurückwirken, uns bewegen, antreiben. Wohin? Wozu? Wer sind wir? Noch hinaus über unsern Alltag, unser Dasein in Kooperation und Konkurrenz, in Beistand und Hilfe wie in Rivalität und Krieg.

Die Frage ist nicht bloß, wer wir sind, sondern: Wer mithin, wer werden wir sein?

Vielleicht lässt es sich etwa folgendermaßen andeuten. Kann von uns Menschen, unseren Gesellschaften, Kulturen, Völkern gesagt werden, wir stünden miteinander in Kommunikation, führten bei allem Üblen, Schlimmen, Bösen doch auch Gespräche. Und ist obendrein vielleicht sogar zu sagen, wir selbst, wir seien insgesamt letztlich ein Gespräch. So jedenfalls, hat, unter der Überschrift »Friedensfeier«, der schwäbische Dichter Friedrich Hölderlin daran erinnert, dass »seit ein Gespräch wir sind« Außerordentliches offenstehe, umschreibbar mit unerhörten Worten: »Bald sind wir aber Gesang«. Mit ›Gesang‹ ist ein Plus angedeutet, über alles zu Bewerkstelligende hinaus. Ein Gleichnis höherer Harmonie und gesteigerter Vergegenwärtigung ist ins Spiel gebracht. Und im Spiel des Tanzes tritt dies, wenngleich noch immer vorausdeutend, sichtbar hervor, unabweislich.

Kunsttanz ist die Kunst der Bewegung. Bühnentanz mag, nach dem Repertoire kanonisierter Formen, und weit davon abweichend, Musik umsetzen, Geschichten erzählen, Bilder beleben. Doch als Kunst der Bewegung wird sie nicht dabei bleiben, sondern dazu übergehen, sich der Bewegung an sich anzunähern, um so, mit bloßen Konstellationen, den Tanz als Symbol des Lebens vorzubringen, seiner rätselhaften Lebendigkeit, seiner Gebundenheit und Freiheit, seines Beginns und Endens.

Mit dem Spiel ist derart etwas angeregt, was sich steigern kann, so dass eine merklich religiöse Dynamik aufkommt. Eine höhere tänzerische Bewegung auf und über der Erde. Wie in der Compagnie die Tänzerinnen und Tänzer sich abheben von der Menge, mutig, strebsam, leidenschaftlich, enthusiastisch, so ähnlich überhaupt die einzelne Person in ihrem Bestreben nach Höherem, nach Glauben, nach Hoffen, nach Lieben. Ein Leben unter solchen Vorzeichen – letztlich als Sehnsucht nach dem Guten, nach Gott – lässt sich nicht so sehr dogmatisch-disziplinar anleiten und sichern, wohl aber jenseits alles Erdrückenden spielerisch beweglich feiern. Nicht als ganze Wahrheit bereits, selbst als kultische Praxis nicht, aber als ein Anderes, Mögliches, Unentbehrliches, das seinerseits einleuchtet und zurückstrahlt, damit ein besseres Leben folge oder doch zumindest die Hoffnung darauf nicht erlösche.

Literaturhinweise:

Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, 1945, Mainz 1949.

Cocteau, Jean: *Hahn und Harlekin*, Aufzeichnungen über Musik, 1918, München o. J. [1958].

Valéry, Paul: *Die Seele und der Tanz*, 1923, dt. R. M. Rilke, 1926.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, Pro domo nostra, Ziff. 30 (1918).

Assmann, Jan: *Musik und Gedächtnis*. Strawinskys *Le Sacre du Printemps*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (2016), S. 16–21.