

# Inhalt

Einleitung .....	11
Vorwort .....	9
<b>1. Kapitel:</b>	
<b>Einleitung. Musik und Tanz im Schnittpunkt der Diskurse ...</b>	<b>15</b>
Die Ausklammerung des Tanzes aus dem musikgeschichtlichen Diskurs 25	
Neue Gesten 28	
Tanz und Ballett nach '45 in Deutschland: Plurifunktionalität als Paradigma. 30	
Komponisten für das Ballett 31	
Klanggesten 37	
Zu Zimmermanns »imaginärem Ballett« 38	
Ästhetik des Fragments 41	
Methodik der Untersuchung 44	
Intermedialität 44	
KörperHören 45	
Korporale Kontur der Musik 46	
Methodik zwischen Geschichte, Ästhetik (Phänomenologie) und Kulturwissenschaft 50	
Kapitel-Übersicht 53	
<b>2. Kapitel: Zeichen und Funktion .....</b>	<b>59</b>
Musik als Körperzeichen 64	
Bewegung in der Musik als Zeichen: Kadens und Karbusickys Lektüre der absoluten Musik 68	
Korporale Lektüre in der Musik 70	
Körners Körper 71	
Musikalische Struktur als imaginäres Theater 75	
Geburt der Gebärde 77	
Schwerkraft und Utopie 78	
Anwesenheit des Abwesenden 79	
Betonung statt Bedeutung 86	
Energieia statt Ergon 88	
Musik und Tanz 91	
Zum Begriff des Kontrapunkts in Musik und Tanz 95	
Kontrapunkt und Tanz – Gegenmodell zur Synchronisation. 98	
Struktureller Kontrapunkt: <i>Apollo</i> von George Balanchine 101	
Expressiver Kontrapunkt 103	
Absoluter Kontrapunkt 104	
Engagierter Kontrapunkt 106	
Intermedialer Kontrapunkt 107	
Intermedialität am Beispiel der <i>Four Temperaments</i> – Nomadische Durchquerungen der Partitur 110	
<b>3. Kapitel: Zimmermanns Ballette der 50er Jahre .....</b>	<b>137</b>
Ballett in Deutschland nach 1945 – Zwischen absoluter Musik und Ballettmusik 137	
Die Thematik des Traums nach Nietzsche und Freud 144	
Synästhesie 152	
»Traumarbeit«. Von <i>Das Grün und</i>	

*das Gelb* zu den *Kontrasten* 156    Kontraste 161    Farben und Ballett 162    Die Funktion des Kontrapunkts 164    »Imaginäres Ballett« 165    Imaginäres Ballett 167    Traumarbeit II 169    Autonomie und Funktion 170    Kontrast als transmediale Struktur. 172    Reihengestalt und formale Konstruktion: Kontrast – Form – Instrumentation. 173    Der Körper in der Musik 180    Der virtuelle Körper des imaginären Balletts 186    Szenische Uraufführungen 189    Rezeption 189

#### *Alagoana* ..... 196

Entstehungsgeschichte 198    Libretto als Konzept 199    Funktion der musikalischen Themen 219    Poetik des Hybriden 223    Mythos und Form 223    Musikalischer Körperentwurf 229    Die Funktion der Klangfarbe 230    Montage und Form 233    »Capriccio« 233    Dramaturgie 234    »Metamorphosen« 240    Schluss. Eine neue Definition von Zimmermanns mittlerer Position im Ballett 241    Auf-führungsgeschichte 244

#### *Perspektiven* ..... 250

Bezüge zum *Triadischen Ballett* 252    Zimmermanns Kommentar 254    Malerei und Bewegung 256    Körper und Räumlichkeit in Musik und Tanz 257    Einführung. Korporale Perspektive 262    Großform. Korporale Kommunikation zwischen Musik und Tanz 268    Vergleich zu *Agon* 272    Kontrapunkt 277    Neues Schweben 280    Abschließende Anmerkungen zum imaginären Ballett 283    Inszenierung der *Perspektiven* 285    Entstehungsgeschichte 288    Körper zwischen Licht und Klang 298    Zimmermanns Körperkontur als manieristische Figur 310

#### 4. Kapitel: Zimmermanns Ballette der 60er Jahre ..... 325

Das neue Jahrzehnt 325

#### *Présence* ..... 331

Die Entdeckung des Körpers in der Musik um 1960 331    Auf-führungsgeschichte und Wirkung 334    Werkentwicklung und Tanzbezüge 335    Die Partitur 336    Die Figuren 338    Zitate und Semantik 339    Die Interpretation der Joyceschen Poetik 341    Der Aufbau von *Présence* als Ballett 343    Transformation der Drei-zahl 348    Transformation des Zeitbildes 350    Komposition: Gesten und Formen 359    Vortragsanweisungen 366    Gegenwart und kulturelles Gedächtnis 368    Ballett um 1965 374    Stellung

des Concerto im Ballettschaffen Zimmermanns 378 Die Bedeutung des Don Quichotte 384 Entstehungsgeschichte und Tanzbezüge 388 Komposition 394 Orchester und Tanz 394 Formmodelle 399 Verhältnis zum Jazz 400 Bewegungsgesten 406 Körperkontur zwischen Begehren und Verschwinden 408 Die Inszenierung von Ivan Sertic in Wuppertal und die Kritik 410 Zimmermanns Pläne 412 Postmoderne 414 Titel des Werkes 415 Der multiple Widerspruch zu seinen früheren Werken 418 Entstehungsgeschichte des Balletts 421 Vorlage und Libretto 424 Zitatechnik intermedial: Bildende Kunst 427 Anlehnungen an Ballettmusik/Bezüge zu Strawinsky 430 Zitatkomposition 431 Symbolfunktion der Zitate 433 Narrenästhetik 436 Jarry und die Narrenthematik 438 Gattungsproblematik als Handlung des ballet noir 440 Selbstinszenierung 442 Körper 443 Rezeption: Ballettinszenierung und Kritiken 446

## 5. Kapitel: Die Choreographien John Crankos. . . . . 451

Cranko und das Stuttgarter Ballett 451 Entstehungsgeschichte von »*Die Befragung*« 453 Die »Sonate für Violoncello solo« 455 Komposition und Choreographie 458 Architektur der Gefühlsräume – die Bedeutung des Corps de ballet als Chor 460 Rezeption 466 Crankos Choreographie zu *Présence* 467 Narrativität und Brechung 473 Mediale Transformationen 473 Charakterisierung der Personen und fiktionalen Ebenen 475 Strategie der Inszenierung: Übersetzungen 476 Zimmermanns mittlere Position 486

## 6. Kapitel: Schluss und Zusammenfassung. . . . . 488

Utopischer Körperentwurf der Instrumentalmusik 490 Reflexion des utopischen Körperentwurfs im Tanz: Kontrapunkt 492 Intermedialität, Kontrapunkt, Synchronizität 493 Musikalische Kulturreflexion 495 Metaballett 496 Geschichtlicher Diskurs des Metaballetts 497 Ästhetik des Fragments 497 Die »mittlere Position« – Zimmermanns Fragmentästhetik als Poetik des offenen Kunstwerks 500

## Literatur . . . . . 505