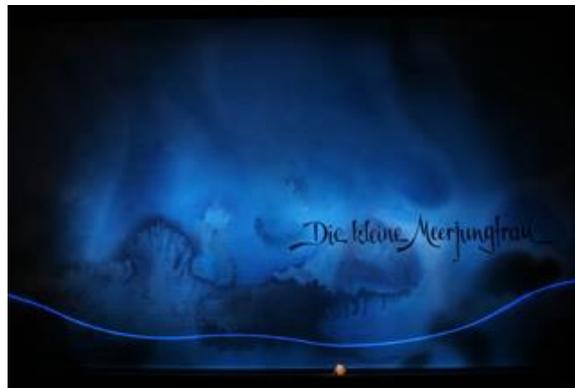


## Bachelorarbeit

Literatur, Tanz und Intermedialität:  
John Neumeiers »Die kleine Meerjungfrau«

---

Literature, Dance and Intermediality:  
John Neumeier's »The little Mermaid«



Erstgutachterin: Prof. Dr. Emer O'Sullivan

Zweitgutachterin: Dr. Nadine Dablé

Vorgelegt am 4. September 2014 von:

Pia Christine Boekhorst

Major: Kulturwissenschaften

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	1
2. Inter- und Intramedialität .....	4
2.1 Medienwechsel.....	5
2.2 Medienkombination .....	6
2.3 Mediale Bezüge.....	6
3. Das Märchen .....	8
3.1 Die Handlung .....	8
3.2 Märchen bei Andersen .....	11
3.3 Andersens Biografie.....	12
4. Das Ballett.....	17
4.1 Intermediale Beziehungen zwischen Ballett und Literatur .....	17
4.2 Neumeiers Inszenierung.....	19
4.2.1 Medienwechsel.....	21
4.2.2 Medienkombination .....	26
4.2.3 Mediale Bezüge.....	28
4.2.3.1 Intramedial.....	28
4.2.3.2 Intermedial.....	31
5. Fazit.....	34
Literaturverzeichnis.....	38
Abbildungsverzeichnis .....	46

Das Titelbild entspricht Abbildung 7.

# 1. Einleitung

In der Meerjungfrau stecken Sehnsucht, eine fremde Welt zu entdecken, und Mut, durch ihre Liebe diese neue Welt tatsächlich auch zu erreichen. Beides tut sie unter größter Schwierigkeit, aus Liebe leidet sie unendliche Schmerzen. Und wenn es schief geht, so resigniert sie nicht. In ihrer Welt würde die Meerjungfrau kein Gesetz brechen, wenn sie den Prinzen umbrächte, aber sie tut das nicht, weil sie ihn wirklich liebt. Und indem sie ihn liebt, wird sie in eine höhere Welt transformiert: in die Welt der Luft. Sie muss aber durch ein Purgatorium, aus dem sie sich selbst nur durch Arbeit erlösen kann. Das ist als Märchen so komplex, so großartig, dass es mich fasziniert. (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 10)

Derart enthusiastisch äußert sich der Intendant, Direktor und Chefchoreograf des Hamburg Ballett, John Neumeier (geb. 1942), zu der literarischen Vorlage seines Balletts »Die kleine Meerjungfrau«.<sup>1</sup> Von Interesse für die vorliegende Ausarbeitung ist, wie der Choreograf das tiefgründige Märchen in ein anderes Medium, den Tanz, übersetzt. Welche Dramaturgie entwickelt Neumeier, um die Transformationen der Seejungfrau darzustellen? Wie werden die höllischen Schmerzen und die unendliche Liebe der Wasserfrau im Tanz verkörpert?

Mit dem intermedialen Verhältnis zwischen Literatur und Tanz am Beispiel des Märchens »Die kleine Meerjungfrau« (Andersen 1996<sup>a</sup>) von Hans Christian Andersen (1805-75) und des oben genannten Balletts befasst sich die vorliegende Bachelorarbeit. Da sich das Ballett, »der in künstlerisch-stilisierte Form dargebotene Bühnentanz des abendländischen Kulturkreises« (Kogler und Kieser 2009, S. 19), als kontaktnehmendes Medium explizit auf die Märchen-Vorlage bezieht, soll analysiert werden, wie Neumeier das Märchen tänzerisch umgesetzt hat. Es stellt sich die Frage, welche anderen intermedialen Phänomene neben der Transformation vom Märchen ins Ballett nachzuweisen sind und wie diese beschrieben werden können. Dabei soll untersucht werden, ob Differenzen zwischen Märchen und Ballett auf mediale Unterschiede zurückzuführen sind, oder ob sie als Interpretation Neumeiers zu werten sind. Nicht berücksichtigt wird hier die Tatsache, dass es sich beim Ballett selbst schon, ähnlich wie beim Film oder der Oper, um ein plurimediales Medium handelt, das sich verschiedener Zeichensysteme bedient (Marx 2007, S. 18).<sup>2</sup>

Theorien zur Intermedialität kommen aus dem Bereich der Literaturwissenschaften und sind somit für Literatur-Analysen entwickelt worden. Besonders stark ausgeprägt scheint das Interesse an Literaturverfilmungen zu sein, was sich damit erklären lässt, dass dort ein

---

<sup>1</sup> Uraufführung (UA) 2007 in Hamburg.

<sup>2</sup> Musik und Bühnenbild werden nur insofern in die Analyse einbezogen, als dass sie intermedial Bezug zum Märchen »Die kleine Meerjungfrau« herstellen, da Ballett im Grunde ohne den Rückgriff auf nicht-körperliche Darstellungsmittel in der Lage ist, eine Botschaft zu übermitteln (Eckel 2008, S. 88). Trotzdem wäre die Betrachtung anderer intermedialer Bezüge des Neumeier-Balletts, beispielsweise zum japanischen Nō-Theater (Kostüme) oder zu den Gemälden Edward Hoppers (Bühnenbild), auch interessant (Draeger 2011).

Entwicklungsstrang der Intermedialität seinen Ursprung hat (Rajewsky 2002, S.8). Andere Themen hingegen werden weniger beachtet. »Verwunderlich ist, dass die Forschung zur Intermedialität das Verhältnis von Lit. u. Th. [Literatur und Theater] bislang konsequent ignoriert« (Höfele 2013, S. 746). Auch in der Tanzwissenschaft liegt ein Schwerpunkt auf den analogen und digitalen Medien, wie sich beispielsweise an der Monografie *Tanz. Film* (2013) von Claudia Rosiny zeigt. Es gibt hingegen kaum Forschung, die sich mit dem Tanz als einem auf die Literatur rekurrierenden Medium beschäftigt. Ein Wechselverhältnis von Literatur und Tanz stellt geschichtlich keine Neuigkeit dar, da die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Tanzes Schriftsteller stets zu faszinieren schien (Wortelkamp 2002, S. 598). Während es zahlreiche Publikationen gibt, die sich mit dem Tanz in der Literatur befassen,<sup>3</sup> sind wissenschaftliche Veröffentlichungen über Literaturballette bzw. über Literatur im Tanz rar. Doch Intermedialitätskonzepte, die sich auf Literatur beziehen, scheinen potenziell für alle Medien gültig zu sein. Laut der Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky hat jedes Medium die Möglichkeit, sich auf ein anderes Medium zu beziehen. Die vorliegende Bachelorarbeit folgt daher dem Intermedialitätskonzept von Rajewsky (2002), geht aber nur in Ansätzen auf die von ihr vorgenommenen Differenzierungen ein.<sup>4</sup> Stattdessen dienen die Kategorien des Literaturwissenschaftler Uwe Wirth (2007) sowie Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk (2013), die sich explizit auf Rajewsky stützen, als Vorbild. Es ist zu prüfen, ob sich der literaturbasierte Intermedialitätsansatz problemlos auf das Medium Ballett anwenden lässt.

Um die vorliegende Medientransformation zu untersuchen und Vergleiche ziehen zu können, ist es zunächst notwendig, sich mit Andersens Märchen zu befassen. Der Originaltext in der Übersetzung von Thyra Dohrenburg (Andersen 1996<sup>a</sup>) und Neumeiers Choreografie bilden die Grundlage der vorliegenden intermedialen Untersuchung. Das Ballett wird mit Hilfe einer Videoproduktion des San Francisco Ballet (Neumeier und Auerbach 2011) analysiert und mit Andersens Märchen in Verbindung gebracht. Dabei wird das Ballett nicht mit der filmischen Reproduktion gleichgesetzt, da sich an dieser Stelle eine neue mediale Dimension eröffnen würde.<sup>5</sup> Zur wissenschaftlichen Nachvollziehbarkeit sollen Screenshots der Aufzeichnung bildlich die Ausführungen dieser Arbeit belegen, ebenso wie vereinzelt Bilder des Fotografen des

---

<sup>3</sup> Beispielhaft zu nennen wären Werke zu Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine (Ruprecht 2002) oder zu Rainer Maria Rilke, Else Lasker-Schüler und Mary Wigman (Rakoczy 2008).

<sup>4</sup> Eine grafische Übersicht der Kategorien findet sich bei Rajewsky 2002, S. 157.

<sup>5</sup> Eine Analyse, die über Literatur und Tanz hinausgeht und den Film als drittes Medium einbezieht, ist beispielsweise bei Christopher Wheeldons Ballett »Alice in Wonderland« (Wheeldon und Talbot 2011) vorstellbar.

Hamburg Ballett, Holger Badekow. Die Filmaufnahme soll die vorhandenen Quellen zum Ballett lediglich ergänzen, wie zum Beispiel das Programmheft (Intendanz der Hamburgischen Staatsoper 2007), Rezensionen und Neumeiers *In Bewegung* (Neumeier 2008), das persönliche Aufzeichnungen seiner Arbeits- und Skizzenbücher umfasst.<sup>6</sup>

Konkrete Bewegungen sind wegen der Schwierigkeit der Beschreibung nicht Mittelpunkt der Analyse. Neumeiers Choreografien basieren auf dem klassischen Ballett, aber der Choreograf verwendet ein breiteres Bewegungsvokabular – eine »das Klassische wie das Expressive umfassende[n] Stilpalette« (Weickmann 2013, S. 10) – das sich allein mit Bezeichnungen der *danse d'école* nicht adäquat sprachlich darstellen lässt. Generell zeichnet sich Tanz durch einen transitorischen, immateriell ästhetischen Charakter aus, der sich einer sprachlichen Fixierung entzieht und eine schwierige Grundlage für Forschung darstellt (Wortelkamp 2002, S. 597f.).<sup>7</sup>

Da die Figur »Der Dichter« eine zentrale Rolle im Ballett »Die kleine Meerjungfrau« spielt und die Rahmenhandlung auf Andersens Leben hinweist, werden diejenigen Aspekte seiner Biografie ausführlich beleuchtet, die sowohl in der Märchen-Vorlage als auch im Ballett relevant sind. Vorrangig sind die Beziehung zu seinem Freund Edvard Collin und Andersens Außenseiterposition in der Gesellschaft zu thematisieren. Zugleich soll das Verhältnis von Andersen zum Tanz dargestellt werden. Dazu werden zahlreiche Biografien, insbesondere die der Journalisten und Schriftsteller Jens Andersen (2005) und Jackie Wullschlager (2000), herangezogen. Beide betonen die Parallelen zwischen Andersens Leben und Werk, wie sie auch Neumeier auf der Bühne präsentiert. Autobiographische Schriften, insbesondere die Memoiren *Das Märchen meines Lebens* (Andersen 1961), Briefwechsel (Nielsen 1961) und Tagebucheinträge (Barüske 1980<sup>a</sup>; 1980<sup>b</sup>), können die selbstreferenziellen Züge belegen. Dieser differenzierte Blick auf die reale Person des Hans Christian Andersen soll ergänzt werden durch Interpretationen des Märchens »Die kleine Meerjungfrau«, um mit diesem Wissen in der Lage zu sein, das Ballett auf die Präsenz des Mediums Literatur hin zu überprüfen.

Eingebunden in die Gesamtanalyse wird die Geschichte des intermedialen Verhältnisses von Tanz und Literatur, um Neumeiers Werk tanzgeschichtlich einordnen zu können.

---

<sup>6</sup> Dank gilt an dieser Stelle der Stiftung John Neumeier für ihre Unterstützung bei der Recherche.

<sup>7</sup> Die Tanzkritikerin Gabriele Wittmann befasst sich mit einer wissenschaftlichen Methodik, um sprachlich dem Tanz näher zu kommen (2002).

## 2. Inter- und Intramedialität

»Die verschiedenen Künste haben sich schon immer aufeinander bezogen und sich gegenseitig beeinflusst. Sie haben sich voneinander abgegrenzt und sind Symbiosen eingegangen« (Poppe 2008, S. 9). Dabei entwickelte sich, beispielsweise in besonders markanter Form in den Avantgarde-Künsten des 20. Jahrhunderts, das Bestreben, die Grenzen zwischen den Kunstgattungen zu übertreten und zu hinterfragen.<sup>8</sup> Während sich zunächst die Komparatistik wissenschaftlich mit Vergleichen und dem vielfältigen Zusammenspiel der sogenannten »Hohen Künste«, vor allem von Literatur, Bildender Kunst und Musik, befasste, widmet sich die in den 1990er-Jahren entstandene Intermedialitätsforschung auch den »Neuen Medien«, wie zum Beispiel Film und Fernsehen (Zemanek 2012, S. 163-167).

*Intermedialität* beschreibt nach Rajewsky »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren« (2002, S. 13) – im Gegensatz zur *Intramedialität*, die sich mit Phänomenen befasst, die sich nur auf ein Medium beschränken.<sup>9</sup> Diesem Verständnis nach zeichnet sich Intermedialität durch Wechselwirkungen zwischen den verkoppelten Zeichenverbundsystemen aus, wobei dennoch beide Systeme weiterhin erkennbar bleiben. Von Interesse ist, wie die Medien miteinander in Bezug stehen und welche medienspezifischen Darstellungsverfahren angewandt werden. Grundsätzlich zu unterscheiden sind drei Formen der Intermedialität: Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge (Wirth 2007, S. 162f.).

Theorien der Intermedialität befassen sich mit den medialen Eigenschaften von Produkten bzw. Werken. Auf diese Weise tritt neben der reinen Bedeutung auch die Materialität, der »**material-mediale[n] Objektstatus** [Hervorh. im Original]« (Berndt und Tonger-Erk 2013, S. 157), in Erscheinung. Medien werden in der vorliegenden Arbeit demnach als Zeichensysteme betrachtet, die Bedeutung auf spezifische Weise vermitteln. Somit umfasst der Medienbegriff auch die Künste. Die Literaturwissenschaftlerinnen Berndt und Tonger-Erk sprechen an dieser Stelle von den »sprachlichen – lautliche und schriftliche – bildlichen, filmischen und musikalischen Zeichen« (ebd., S. 158). Im Rahmen dieser Arbeit sollten tänzerische Zeichen, die im Ballett in der Regel kombiniert mit anderen Zeichen auftreten, als gleichwertig erachtet werden.

---

<sup>8</sup> Zum Verhältnis von Tanz und Literatur der Avantgarde siehe Brandstetter 1995.

<sup>9</sup> Eine dritte Kategorie umfasst nach Rajewsky »[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist« (2002, 13).

Theorien zur Intermedialität können Bernd und Tonger-Erk zufolge als Weiterentwicklung von Konzepten zur Intertextualität betrachtet werden.<sup>10</sup> »Intertextualität [...] ist eine semantisch relevante Eigenschaft eines Textes, die im Textbezug entsteht. In den Theorien ist damit die Beziehung zwischen einem Text und anderen Texten gemeint, wobei im Zentrum die literarischen Text-Text-Beziehungen stehen« (Berndt und Tonger-Erk 2013, S. 157). Rajewsky teilt ein solches Verständnis von Intertextualität, das als eine literarische Form der Intramedialität aufgefasst wird (2002, S. 14).

Alle drei Formen der Intermedialität sind grundsätzlich auch in intramedialer Ausformung theoretisch denkbar. Doch die Signifikanz des Medienwechsels und der Medienkombination in Bezug auf die Materialität und die vermittelte Botschaft ist im Einzelfall zu prüfen. Für die vorliegende Ausarbeitung sind ausschließlich die intramedialen Bezüge von Interesse, weshalb nur auf diese genauer eingegangen wird.

## 2.1 Medienwechsel

Beim *Medienwechsel* handelt es sich um die »Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium« (Rajewsky 2002, S. 157). Da jedes Zeichenverbundsystem spezifische Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen mit sich bringt, verändern sich diese bei der Transformation – und erst mit dieser »Re-Konfiguration des Zeichenverbundsystems« (Wirth 2007, S. 262) handelt es sich um ein intermediales Phänomen. Es ist zu untersuchen, welche Aspekte wegfallen, betont oder hinzugefügt werden.

Dabei wird einerseits die Adaption des Ausgangstextes [...] aufgrund der jeweiligen semiotischen, ästhetischen, technischen und organisatorischen Konventionen und Spielräume des Zielmediums mehr oder weniger stark restringiert; [...] [a]ndererseits eröffnet das Zielmedium neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung [...] des Ausgangstextes im neuen Medium. (Bogner 2013, S. 503)

Obwohl das neu entstandene Hypermedium als eigenständiges Werk zu betrachten ist, stellt es zugleich eine Interpretation des Ausgangsmediums, des Hypomediums, dar. Als Musterbeispiel

---

<sup>10</sup> Die Literaturtheoretikerin und Philosophin Julia Kristeva entwickelte Ende der 1960er Jahre ausgehend von Michael Bachtins Dialogizitäts-Modell ihr Konzept der Intertextualität, das sich durch eine Entgrenzung des Textbegriffs im Sinne des französischen Poststrukturalismus auszeichnet. Ausgehend von ihrer wegweisenden Arbeit haben sich zwei Stränge der Intertextualität differenziert: die Vertreter der einen Richtung folgen Kristevas weitem Text- und universalem Intertextualitätsverständnis; die anderen, wie Rajewsky, präferieren einen engen Textbegriff. »Intertextuelle Bezüge werden hier als konkrete, fakultative Verfahren der Bedeutungskonstitution eines Textes in Relation zu einem oder mehreren Prätexten betrachtet« (Rajewsky 2002, S. 48). Da in dieser Arbeit mit dem Intermedialitätsbegriff von Rajewsky gearbeitet wird, wird auch ihr Textverständnis übernommen. Zu Kristeva und Bachtin siehe Berndt und Tonger-Erk 2013, S.17-47.

für einen Medienwechsel gilt die Literaturverfilmung, aber genauso fallen Ballette nach literarischen Vorlagen in diese Kategorie (Wirth 2007, S. 255).<sup>11</sup>

## 2.2 Medienkombination

Eine andere Form der Intermedialität ist die der *Medienkombination*, die Wirth als »Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme« (ebd., S. 262) beschreibt. In diesem Fall werden mindestens zwei mediale Systeme addiert, die beide im Zusammenspiel materiell präsent sind und mit ihren spezifischen Charakteristika zum Endresultat einen Beitrag leisten. Bei der Medienkombination lassen sich zahlreiche Beispiele finden, da verschiedene Kombinationsmöglichkeiten nachzuweisen sind und jede einzelne Form sich permanent weiterentwickelt, sodass sogar neue Gattungen entstehen können. Beispielsweise entwickelte sich aus der Kombination von Text und Bild das barocke Emblem weiter zum Comic und Musik und Film ergänzen sich in der eigenständigen Gattung des Musikvideos (ebd., S. 262f.).<sup>12</sup>

## 2.3 Mediale Bezüge

Von *intermedialen Bezügen* ist in Zusammenhang mit Verfahren der Bedeutungskonstitution zu sprechen. Unterschieden wird, ob es sich um eine *Einzelreferenz* (Bezugnahme auf ein Produkt) oder um eine *Systemreferenz* (Bezugnahme auf ein System) handelt, wobei jeweils nur das kontaktnehmende Medium materiell präsent ist (Rajewsky 2002, S. 157). Bernd und Tonger-Erk betonen, dass beide Formen meistens gleichzeitig auftreten: Wird auf ein bestimmtes Werk rekuriert, werden auch dessen spezifischen Eigenschaften und Darstellungsweisen beleuchtet (2013, S. 160).

Rajewsky unterscheidet weitere Formen der Systemreferenz und spricht von einer *expliziten Systemerwähnung*, wenn ein Bezugssystem oder dessen Komponenten ausdrücklich thematisiert werden. Es geht hierbei um ein »Reden über« oder »Reflektieren von«, das als Markierung für weitere Formen der Intermedialität dienen kann. Wirth bestätigt, dass explizite Systemerwähnungen als Indices für weitere Intermedialitätsformen stehen können, die erst damit erkennbar und rezipierbar werden (2007, S. 262). An dieser Stelle lässt sich bereits erahnen, dass eine Übertragung einer solchen literaturbasierten Herangehensweise auf den Tanz eine

---

<sup>11</sup> Bernd und Tonger-Erk zeigen anhand des Mediums Literatur, dass auch intramediale Wechsel bedeutsam sein können, wenn etwa sprachliche Zeichen von der Handschrift in eine analoge Form überführt werden (2013, S. 202–205). Ähnliche Transformationsprozesse scheinen auch innerhalb anderer Medien denkbar.

<sup>12</sup> Als intramediale Kombinationen könnte beispielsweise ein musikalisches Potpourri, in dem verschiedene Kompositionen zu einem neuen Werk zusammengefügt werden, bezeichnet werden (Rajewsky 2002, S.12).

Herausforderung darstellt. Die Frage drängt sich auf, wie das Ballett »über ein anderes Medium reden« kann. Es wird über etwas getanzt oder durch den Tanz etwas thematisiert, doch die von Rajewsky geforderte sprachliche Ausdrücklichkeit ist in einem sprachlosen Medium zu überdenken, wie sie auch selbst reflektiert:

Die entscheidende Frage ist, auf welche Weise der Film – entsprechend das Tanztheater, die Musik, die Malerei – Bezüge zu einem altermedialen System aufbauen kann, ohne von der verbalen Sprache Gebrauch zu machen. [...] Die Tatsache, daß<sup>13</sup> andere Medien nicht auf die gesprochene Sprache zurückgreifen können oder müssen, hat Konsequenzen insbesondere für die Möglichkeiten der ›Thematisierung‹ eines Bezugssystems bzw. bestimmter Komponenten desselben. [...] In Frage steht damit zugleich die Möglichkeit der Markierung intermedialer Bezugnahmen – und damit einhergehend die Möglichkeit der Herbeiführung einer illusionsfördernden Rezeptionslenkung –, wurde diese doch im Falle einer literaturzentrierten Systematik intermedialer Bezüge gerade an die Kategorie der expliziten Systemerwähnung gebunden. (2002, S. 163f.)

Neben der direkten Systemerwähnung, lässt sich eine Form der Intermedialität ausmachen, die Wirth als *konzeptionelle Hybridbildung* bezeichnet. »Sie verzichtet auf eine mediale Modulation der Konfiguration. Stattdessen überträgt sie lediglich das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes« (Wirth 2007, S. 263). Diese Form eines intermedialen Bezugs lässt sich nach Bernd und Tonger-Erk mit dem Begriff *Performanz* beschreiben, bei der ein Medium die Regeln und die Strukturen eines anderen Mediums mit den eigenen Mitteln übernimmt (2013, S. 160). Dieser Begriff scheint in Bezug auf Ballett besonders geeignet, um die intermedialen Bezüge zu beschreiben, da es die Vorlage im wörtlichen Sinne »performed«. Ein solches Inszenierungs-Verfahren kann laut Rajewsky jedoch nur die Qualität einer Nachahmung haben und dem Original ähneln, weil ein Medium ein anderes Medium nicht »realisieren, sondern immer nur ›thematisieren‹, ›imitieren‹ oder ›evozieren‹« (2002, S. 57) kann.

Entscheidend ist dabei stets – sieht man einmal von der Kategorie ab, die hier als ›explizite Systemerwähnung‹ bezeichnet wurde –, daß mit den Mitteln des eigenen Mediums eine Illusion, ein ›Als ob‹ des Fremdmedialen hergestellt wird, die den Zuschauer, den Betrachter, den Hörer dazu veranlaßt, im eigentlich Filmischen, Theatralen, Malerischen, Musikalischen usw. ein anderes Medium wahrzunehmen. (ebd., S. 162)

Es bleibt nach Rajewsky bei einem »Als ob«-Charakter, da das materiell präsente Medium an sein Zeichensystem gebunden ist. Auf diese Weise werden bei intermedialen Bezügen nicht nur die medialen Eigenschaften des fremden Mediums direkt oder indirekt reflektiert, sondern auch die des eigenen Mediums, wodurch ein intramedialer Bezug entstehen kann (Poppe 2008, S. 16). Als Beispiele lassen sich die sogenannte »poetische Malerei« oder »filmische Schreibweise« nennen (Wirth 2007, S. 263).

---

<sup>13</sup> In der vorliegenden Arbeit wird in wörtlichen Zitaten die Rechtschreibung des Originals übernommen.

Ebenso wie die bei den intermedialen Bezügen unterscheidet Rajewsky zwischen intramedialen Einzel- und Systemreferenzen. Im Falle der Einzelreferenz wird in einem Werk auf ein anderes Werk des gleichen Zeichenverbundsystems hingewiesen, während die intramediale Systemreferenz sich auf das eigene Medium als solches oder ein Subgenre dessen bezieht (2002, S. 71).<sup>14</sup>

### 3. Das Märchen

»Die kleine Meerjungfrau« wurde 1837 im dritten Märchen-Heft zusammen mit »Des Kaisers neue Kleider« veröffentlicht. Andersen hatte bereits 1833 das dramatische Gedicht *Agnete und der Meermann*, basierend auf einer dänischen Ballade, verfasst, das als Vorläufer zu »Die kleine Meerjungfrau« interpretiert werden kann (Andersen 2005, S. 256). »Andersen's poem was a precursor to his tale ›The little Mermaid‹ – the theme of the outsider versus the insider, merged with images of dangerous, even unnatural, sexuality suggested by the coupling of human and water-sprite, drew him [...]« (Wullschlager 2000, S. 120). In einem Brief Andersens an einen engen Freund zeigt sich, welche emotionale Wirkung sich für Andersen mit dem Märchen verband:

The latest tale, ›The Little Mermaid‹, you will like; it is ... except for The Little Abbess's Story in *The Improvisateur* [Hervorh. im Original] the only one of my works that has affected me while I was writing it. You smile, perhaps? Well now, I don't know how other writers feel! I suffer with my characters, I share their moods, whether good or bad, and I can be nice or nasty according to the scene on which I happen to be working. (Andersen zit. n. Wullschlager 2000, S. 161)

#### 3.1 Die Handlung

Die Handlung des Märchens beginnt unter Wasser, wo Andersens kleine Meerjungfrau mit ihrem Vater, dem Meerkönig, ihrer Großmutter und fünf Schwestern aufwächst. Sie ist die jüngste von den Prinzessinnen und wird als die Hübscheste beschrieben. Zudem hat sie »die schönste Stimme von allen auf der Erde und im Meer« (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 95), wie es für Nixen typisch ist (Syfuss 2006, S. 157). Zugleich ist sie »ein seltsames Kind, still und nachdenklich« (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 82), das zwar auch Freude erlebt, doch zunehmend von Sorge und Trauer belastet wird. Andersen schildert dies auf folgende Weise: »[U]nd es war ihr, als müßte sie weinen, aber die Meerjungfrau hat keine Tränen, und so leidet sie viel mehr« (ebd., S. 87).

---

<sup>14</sup> Rajewsky unterscheidet des Weiteren zwei intramediale Systemreferenzen, die sie vornehmlich als heuristisch versteht: die Systemerwähnung sowie die Systemaktualisierung, die sich im Ausmaß ihres Bezugs auf ein Subsystem unterscheiden (2002, S. 65-69). Da für die Analysepraxis sich diese Differenzierung als äußerst diffizil erweist, insbesondere dann, wenn es sich nicht wie bei Rajewsky um literarische Texte handelt, wird in der vorliegenden Ausarbeitung nicht weiter auf sie eingegangen.

Besonders fasziniert ist die Meerjungfrau von der Welt der Menschen. Ihre Großmutter erzählt ihr vom Leben über der Wasseroberfläche und der Möglichkeit für Seejungfrauen, ab dem fünfzehnten Lebensjahr hinauf an Land zu schwimmen. Eine nach der anderen feiern die Prinzessinnen Geburtstag und steigen an die Oberfläche, während die Jüngste auf die Schilderungen ihrer Schwestern angewiesen ist. Als die kleine Meerjungfrau endlich selbst an der Reihe ist, nach oben zu schwimmen, wird sie Zeugin der Geburtstagsfeier eines Prinzen auf einem Schiff. Sie beobachtet das Treiben von Musik, Tanz und Raketen in der Nacht, aber ihre Aufmerksamkeit gilt in erster Linie dem schönen Prinzen. Nach Ende des Festes zieht ein gewaltiges Gewitter herauf, sodass das Schiff in Seenot gerät. Die Nixe rettet den Prinzen und legt ihn in den Sand, wo er von einem Mädchen gefunden wird, in der der Prinz fälschlicherweise seine Retterin zu erkennen glaubt (ebd., S. 84-91).

Wieder unter Wasser steigert sich die Sehnsucht der Seejungfrau nach den Menschen indes immer weiter. Bei Andersen heißt es: »Immer lieber gewann sie die Menschen, immer mehr hatte sie den Wunsch, zu ihnen emporsteigen zu können; die Menschenwelt kam ihr viel größer vor als ihre eigene« (ebd., S. 93). Neben dieser mannigfaltigen Welt der Menschen ist es vor allem der Wunsch nach einer unsterblichen Seele, der die Nixe beherrscht. Die Bewohner des Meeres leben viele hundert Jahre bevor sie »als Schaum auf dem Meer schwimmen« (ebd., S. 95). Nur durch die Liebe eines Mannes ist es der Wasserfrau möglich, eine ewige Seele zu erhalten.

In ihrer verzweifelten Sehnsucht nach dem Prinzen und nach Unsterblichkeit begibt sich die Nixe zur Meerhexe. Diese bietet ihr Beine anstelle der Schwanzflosse an, wenn sie ihre Zunge und damit ihre wunderschöne Stimme opfert. Außerdem sagt die Meerhexe: »Du behältst deinen schwebenden Gang, keine Tänzerin kann schweben wie du, aber bei jedem Schritt, den du machst, ist es, als trätest du auf ein scharfes Messer, so daß dein Blut fließen muß« (ebd., S. 97). Die Literaturwissenschaftlerin Antje Syfuss stellt fest: »Das, was sonst den Nixen [in der Literatur] keine Schwierigkeiten macht, nämlich ihren Fischschwanz in Beine zu verwandeln, ist für diese Wasserfrau Quelle des Leidens« (2006, S. 175). Obwohl die Meerjungfrau furchtbare Schmerzen zu erwarten hat und nicht mehr zu ihrer Familie ins Meer zurückkehren können, entscheidet sie sich für menschliche Beine. Damit nimmt sie außerdem das Risiko in Kauf, sterben zu müssen, falls der Prinz eine andere Frau heiratet.

Nach ihrer Transformation nimmt der Prinz die Nixe in sein Schloss auf, wo sie durch ihren anmutigen Tanz auffällt. In Andersens Text heißt es:

Nun tanzten die Sklavinnen anmutige, schwebende Tänze zu der herrlichsten Musik, da hob die kleine Meerjungfrau ihre schönen, weißen Arme, richtete sich auf den Zehenspitzen auf und schwebte durch den Raum, tanzte, wie noch keiner getanzt hatte; bei jeder Bewegung wurde ihre Schönheit noch sichtbarer, und ihre Augen rührten tiefer ans Herz als der Gesang der Sklavinnen. Alle waren davon begeistert, vor allem der Prinz, der sie sein kleines Findelkind nannte, und sie tanzte immer mehr, obwohl es ihr jedesmal, wenn ihr Fuß die Erde berührte, so war, als träte sie auf scharfe Messer. (1996<sup>a</sup>, S. 100)

Die kleine Meerjungfrau kommuniziert nonverbal über ihre Augen und den Körper mit dem Prinzen, aber ihr fehlt das wichtige menschliche Kommunikationsmittel, die Sprache, sowie eine menschliche Seele. Damit bleibt sie ein Mischwesen und obwohl sie menschliche Beine erhalten hat und sie wundervoll tanzen kann, verliebt sich der Prinz nicht in sie. Er sieht in ihr ein liebes Mädchen, aber keine Frau, die er heiraten möchte (ebd., S. 101). Da er von der Liebe der stummen Nixe nichts weiß, macht er sich nicht schuldig, als er sie nicht zur Frau nimmt. Im Gegensatz zu anderen Sagen verspricht der Prinz der Seejungfrau nicht die Treue, kann deshalb auch nicht sein Wort brechen und wird nicht mit dem Tod bestraft (Syfuss 2006, S. 86).

Der Prinz entscheidet sich dafür, seine »Retterin« zu heiraten, was für die Seejungfrau den Tod bedeutet. Bei der Hochzeitsfeier ist sie sich ihrer Situation bewusst und trotzdem tanzt sie schöner als jemals zuvor.<sup>15</sup> Im Text wird die Situation folgendermaßen beschrieben:

Die kleine Meerjungfrau mußte daran denken, wie sie das erstmal aus dem Meer aufgetaucht war und die gleiche Pracht und Freude gesehen hatte. Und sie drehte sich im Tanz, schwebend, wie die Schwalbe schwebt, wenn sie verfolgt wird, und alle jubelten ihr Bewunderung zu, niemals hatte sie so herrlich getanzt. Es schnitt ihr wie mit scharfen Messern in die feinen Füße, aber sie fühlte es nicht; es schnitt ihr schmerzlicher ins Herz. (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 104)

Von der Meerhexe erhält die kleine Seejungfrau das Angebot, zu ihrer Familie zurückzukehren, wenn sie den Prinzen tötet. Trotz ihrer Verzweiflung liebt sie ihn so sehr, dass sie ihn nicht umbringen kann. In Erwartung ihres eigenen Todes wirft sie sich stattdessen über Bord. Doch sie stirbt nicht, sondern gelangt »zu den Töchtern der Luft« (ebd., S. 106), die sich durch gute Taten eine unsterbliche Seele verdienen können. Auf diese Weise ist sie zwar gescheitert in ihrem Versuch, das Herz des Prinzen zu gewinnen, kann aber trotzdem auf Unsterblichkeit hoffen, da der Himmel Erlösung für sie bedeutet: »Und die kleine Meerjungfrau hob ihre hellen Arme zu Gottes Sonne empor, und zum ersten Male spürte sie Tränen« (ebd., S. 107).

---

<sup>15</sup> Die Nixe, die im Angesicht des Todes tanzt, lässt sich mit anderen Tanzbezügen in Andersens Märchen vergleichen, wie sie weiter unten in Kapitel 3.2 beschrieben werden.

Obwohl es auf der ganzen Welt verschiedene Mythen über Nixen gibt, die in ihrer Doppelgestalt die Einheit von Natur und Mensch verkörpern (Syfuss 2006, S. 220), sieht Wullschlager Andersens Quellen in verschiedenen Volksmärchen sowie in der romantischen dänischen und deutschen Literatur, besonders von Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843).<sup>16</sup> Zudem kann angenommen werden, dass Andersen das Ballett »La Sylphide« in der Choreografie von Auguste Bournonville gesehen hatte, das 1836 in Kopenhagen uraufgeführt wurde (Wullschlager 2000, S. 169).<sup>17</sup>

### 3.2 Märchen bei Andersen

Interessant ist, dass Andersens Märchen deutlich von dänischen Volksmärchen, von den Erzählungen aus *Tausendundeine Nacht*, den Volksmärchen der Gebrüder Grimm sowie E.T.A. Hoffmanns Werken inspiriert waren, die auch als Vorlagen für das romantische und klassische Ballett dienten.<sup>18</sup> Die Handlung der Vorlagen übernimmt der Schriftsteller, »[a]ber er reichert sie an, wo es nur irgend geht, mit einläßlichen Milieu- und Naturszenen. Zudem individualisiert und verlebendigt er den Erzählstil« (Klotz 1985, S. 250). Andersens Märchen lassen sich der seit dem 16. Jahrhundert existierenden Gattung der *Kunstmärchen* zuordnen, die ihre volle Blüte in der deutschen Romantik zwischen 1789 und 1848 erlebte. Der Begriff drückt aus, dass sich diese Werke auf unterschiedliche Weise auf *Volksmärchen* beziehen und sich zugleich von diesen abheben. Autoren der Kunstmärchen gehen jeweils auf andere Weise mit den spezifischen Merkmalen der Volksmärchen um: »Erstens mit dem Formschema des Volksmärchens, das, seit Jahrhunderten voll ausgeprägt, das Bild einer wunderbar bewegten, aber letzten Endes glücklich ausgewogenen Welt entwirft. Zweitens mit dem kommunikativen Anspruch des Volksmärchens, das mündlich sowie allverständlich erzählt und vernommen wird« (ebd.). Ein weiteres Charakteristikum ist die Nähe zum Wunderbaren, das nicht nur der Unterhaltung diene, sondern auch Erkenntnis vermittele (Mayer und Tismar 1997, S. 3). Das Phantastische und Imaginative »bringt es mit sich, dass romantische Erzählungen eine Affinität zum Märchenhaften haben« (Kremer 2007, S. 187). Andersens Märchen sind laut dem Literaturwissenschaftler Volker Klotz nicht in der literarischen Epoche der Romantik, sondern

---

<sup>16</sup> De la Motte Fouqués *Undine* aus dem Jahr 1811 handelt von der Wassernymphe Undine, die den Ritter Huldbrand heiratet, um eine unsterbliche Seele zu erhalten. Als er sich von ihr abwendet und eine andere Frau heiratet, küsst Undine ihn zu Tode. Interpretationen finden sich bei Klotz 1985, S. 162-173 und Malzew 2004, S. 196-201, zum Ursprung siehe Fassbind-Eigenheer 1994.

<sup>17</sup> Da in dem Ballett ebenso wie in Andersens Märchen die sogenannten »Töchter der Luft« eine Rolle spielen und Andersen ursprünglich seinem Märchen diesen Titel geben wollte, ist ein Zusammenhang wahrscheinlich (Wullschlager 2000, S. 161). Zu Bournonville vergleiche Kapitel 3.3.

<sup>18</sup> Auf das romantische und klassische Ballett wird ausführlich weiter unten in Kapitel 4.1 eingegangen.

zwischen Biedermeier und Realismus anzusiedeln (1985, S. 245). Andersen selbst jedoch sah sich als Romantiker. Er war begeistert von deutschen Schriftstellern wie Ludwig Tieck, Heine und Hoffmann, mit denen er sogar persönliche Kontakte knüpfte,<sup>19</sup> und war vertraut mit Künstlern der dänischen Romantik (Wullschlager 2000, S. 39, 99-107).<sup>20</sup>

Aus Andersens Werk lässt sich eine Anziehungskraft, die die Darstellenden Künste und besonders der Tanz auf ihn ausübten, herauslesen. Begriffe aus den Bereichen Bewegung und Tanz verwendete Andersen oft zur bildlichen Darstellung sowie zur Beschreibung von Milieus, wobei er den Tanz nach Zeiten, Ländern und Gesellschaftsschichten differenziert darstellt (Berendsohn 1973, S. 87). Einerseits ist der Tanz bei Andersen oft Ausdruck der Freude und des unverhofften Glücks: So beispielsweise macht in »Das Liebespaar« der Kreisel dem Ball folgenden Heiratsantrag: »Wollen wir nicht Brautleute sein, wir passen gut zueinander. Sie springen, und ich tanze! Glücklicher als wir beide würde niemand werden« (1998<sup>b</sup>, S. 287). Andererseits steht der Tanz bei Andersen in Verbindung zum Verderben und damit im Mittelpunkt der Handlung, wie etwa in »Die Blumen der kleinen Ida« (1998<sup>a</sup>) oder noch drastischer in »Die roten Schuhe« (1998<sup>c</sup>), wo das Waisenmädchen Karen in den Besitz von verführerischen roten Schuhen kommt, mit denen sie anfängt zu tanzen. Nicht mehr in der Lage aufzuhören, findet sie erst Ruhe, als sie reuevoll einen Scharfrichter darum bittet, ihr die Füße abzuhacken. Der Tanz wird auf diese Weise als sündhaftes Vergnügen dargestellt, dessen Ausübung es zu bestrafen gilt.<sup>21</sup> Somit spiegeln Andersens Märchen ein ambivalentes Bild des Tanzes: auf der einen Seite Freude und Lust, auf der anderen Seite Schuld und letztlich Tod (Stabel 2010, S. 76-80).<sup>22</sup>

### 3.3 Andersens Biografie

»Mein Leben ist ein schönes Märchen, so reich und hold« (Andersen 1961, S. 7). Mit diesem Ausruf beginnt Andersens Autobiografie *Das Märchen meines Lebens*. Der Literaturwissenschaftler Erling Nielsen misst der Biografie eine besondere Bedeutung zu und sieht starke Parallelen zwischen diesem Werk und seinem restlichen Œuvre:

---

<sup>19</sup> Er bereiste 1831 Deutschland, wo er unter anderen Tieck und Chamisso traf (Barüske 1980<sup>a</sup>, S. 101, 107, 109f.).

<sup>20</sup> Zur Verbindung der deutschen und dänischen Romantik siehe Hoffmeister 1994, S. 155f..

<sup>21</sup> Der Film »The Red Shoes« (Powell und Pressburger 1948) erzählt in abgewandelter Form das Märchen von Andersen im Setting einer Ballettcompagnie und integriert die literarische Vorlage zugleich in einer Ballettsequenz. Der Literaturwissenschaftler Franz Link ist allerdings der Meinung, dass das Märchen und der Film außer den Protagonistinnen, die zum Tanzen verdammt sind, wenig gemein hätten (1993<sup>b</sup>, S. 44). Für eine ausführliche Analyse des Films siehe McLean 1988; eine intermediale Studie findet sich bei Rosiny 2013, S. 166-169.

<sup>22</sup> Zur Verbindung von Tanz und Tod siehe Stabel 2010, S. 12-28, und die zahlreichen Beiträge in Link 1993<sup>a</sup>.

H. C. Andersen hat sich in allen Zweigen der Literatur betätigt. [...] Aber im Grunde schreibt er die ganze Zeit nur über sich selbst. [...] In seinem schriftstellerischen Werk wimmelt es allenthalben von persönlichen Motiven. Man begreift es daher wohl, daß er selbst eine bis in alle Einzelheiten gehende Schilderung seines Lebens für ›den besten Kommentar zu meiner Dichtung‹ hält. Was immer er auch geschrieben hat, alles führt zum *Märchen meines Lebens* hin oder geht davon aus. Die Selbstbiographie ist demnach nicht ein Werk neben den anderen, sondern das Fundament zu allen übrigen. (1961, S. 771f.)

Dieser Ansicht stimmt Wullschlager zu und ergänzt, dass für sie die Märchen, deren Hauptfiguren sich auf die Person Andersen übertragen lassen, von ebenso großer persönlicher Aussagekraft sind wie die als autobiografisch deklarierten Werke (2000, S. 1) – ein Aspekt, der sich für die Analyse von Neumeiers Ballett als relevant erweisen wird.

Andersen wurde 1805 in Odense (Dänemark) in ärmlichen Verhältnissen geboren, wo er bereits in der Schule als Außenseiter unter Hänseleien litt. Andersen beschreibt sich selbst in seinen Memoiren als zurückgezogenen, verträumten Jungen, der wenig Kontakt mit anderen Kindern hatte, viel las, sich mit Bildern beschäftigte und Freude an Puppen fand, mit denen er im vom Vater gebauten Guckkasten spielte. Zudem las der Vater seinem Sohn oftmals vor: Komödien und *Tausendundeine Nacht*, die den Jungen nachhaltig beeindruckten. Früh nahmen ihn seine Eltern mit ins Theater der Stadt, wo er komische Opern und Singspiele geboten bekam. Fasziniert von dieser Bühnenkunst, dachte er sich selbst Theaterstücke aus und begann zu schauspielern (Andersen 1961, S. 7-19). 1818 gab das Königliche Dänische Theater ein Gastspiel in Odense, dessen Aufführungen, Operetten und Dramen, Andersen sich von den Kulissen aus anschauen konnte. »Von nun an kannte er nur noch ein einziges Ziel: das Königlich Dänische Theater in Kopenhagen, wo, wie er gehört hatte, nicht bloß Schauspiele und Opern aufgeführt wurden, sondern etwas angeblich noch viel Schöneres, das man ›Ballett‹ nannte« (Bredsdorff 1980, S. 36).

So verließ er mit vierzehn Jahren seine Heimatstadt und ging nach Kopenhagen, um Sänger, Schauspieler oder Tänzer zu werden. Mit diesem Vorhaben präsentierte er sich unter anderem Kopenhagens bekanntester Primaballerina, die er jedoch kaum beeindrucken konnte.<sup>23</sup> Obwohl

---

<sup>23</sup> Andersens Begeisterung für den Tanz wird deutlich in seiner Beschreibung des Vortanzens, bei dem er eine Szene aus der Oper nach der französischen Version des Aschenputtel-Märchens präsentierte: »Ich sprach auf meine Art von der großen Lust, die mich erfüllte, ans Theater zu kommen, und auf ihre Frage, welche Rollen ich meine ausführen zu können, entgegnete ich: ›Cendrillon! den lieb ich so sehr!‹ [...] Ich wollte ihr eine Probe davon geben, und da sie Tänzerin war, meinte ich, es müsse für sie am interessantesten sein, wenn sie die Szene sähe, in der Cendrillon tanzt; ich bat jedoch um die Erlaubnis, meine Stiefel auszuziehen, da ich sonst für die Rolle nicht leicht genug wäre; und nun nahm ich meinen großen Hut als Tamburin, schlug darauf, begann zu tanzen und zu singen: ›Was will Reichtum wohl besagen, was ist Glanz und Herrlichkeit!‹ Meine seltsamen Gebärden, meine ganze erstaunliche Beweglichkeit hatten zur Folge, daß die Tänzerin, wie sie mir selbst lange Zeit später erzählte, meinte, ich sei verrückt, und sich beeilte, mich wieder loszuwerden« (Andersen 1961, S. 36–37).

er bei dem Direktor des Theaters ebenso erfolglos vorsprach, konnte Andersen durch Hartnäckigkeit und Geschick erreichen, dass er kostenlosen Gesangsunterricht erhielt, Gönner ihn über Wasser hielten und er in die Ballettschule des Königlichen Theaters aufgenommen wurde.<sup>24</sup> Die Künstlerin und Essayistin Terry Windling erläutert, dass die Art der Unterstützung eine nachhaltige Wirkung auf Andersen ausübte:

The aid he received for the next three years was sporadic and precarious, never quite enough to keep hunger from the door, bestowed with a mixture of generosity and condescension that left lasting marks on Andersen's psyche. (He would draw upon this experience years later when creating tales such as *The Little Mermaid* [Hervorh. im Original], in which the heroine submits to loss and pain in order to cross into another world – only to find she'll never be fully accepted, loved, or understood.) (2003)

Die Direktion des Königlichen Theaters war überzeugt davon, dass der zwar ehrgeizige, aber linkische Junge kein Talent für eine Bühnenkarriere habe. Trotzdem war Andersens Enthusiasmus für die Bühne und sein Wille, dorthin zu gelangen, ungebrochen (ebd.). Mit seiner Entlassung vom Theater 1922 widmete er sich seiner letzten Begabung, die ihn, wie er glaubte, auf die Bühne bringen konnte: dem Schreiben von Theaterstücken. Seine Dramen las er einflussreichen Personen vor, die mit einer Mischung aus Begeisterung, Mitleid und Spott reagierten. Trotz seiner rudimentären Bildung zeigten die Textversuche Potenzial und fielen Jonas Collin, einem einflussreichen Hofbeamten und Direktor der Finanzen am Königlichen Theater, auf, der sich fortan des Jugendlichen annahm (Bredsdorff 1980, S. 29-61).

Andersen suchte Anschluss an Kopenhagens Oberschicht, doch auf Grund seiner Herkunft fühlte er sich nie wirklich zugehörig, obschon besonders das Haus von Collin mit seinen Kindern für Andersen ein wichtiger Bezugspunkt wurde (Andersen 1961, S. 336f.). Wullschlager formuliert die Annäherung folgendermaßen und deutet so schon auf die Problematik der Beziehung hin: »Slowly he became friends with them, and the more he visited them, the more he wanted to become part of them. They represented the ideal bourgeois family: successful, secure, civilized, benign – the antithesis of his own loneliness and uncertainty« (2000, S. 80). Hinzuzufügen wären seine Armut sowie sein sozialer Status, die ihn von der Familie unterschieden.

Besonders einer der Söhne, Edvard, gewann an Bedeutung für Andersen, sodass Andersen ihre Beziehung in Werken verarbeitete und Neumeier sie deshalb auch in seinem Ballett zu einem

---

<sup>24</sup> »Doch trotz solcher privater Protektion und vieler Vormittage auf der eiskalten Bühne des Hoftheaters, an denen Andersen an der langen Stange stand und versuchte, ein Bein zu strecken und ›battement‹ zu machen, reichte es lediglich zur Rolle eines gewaltigen Trolls in Ballettmeister Dahléns Vierakter *Armida* [Hervorh. Im Original]« (Andersen 2005, S. 42), worauf Andersen sehr stolz war. Der spätere Ballettmeister Bournonville jedoch saß mit seinem Vater im Zuschauerraum und beschrieb das Ballett als Desaster (ebd.).

zentralen Aspekt macht. Zunächst nur sein Mentor, wurde Edvard mit der Zeit ein Freund, der jedoch Andersens Zuneigung und Bedürfnis nach Nähe nie in gleichem Maße erwiderte. Edvard, in Relation zu Andersen kalt, nüchtern und rational, reagierte auf dessen Emotionalität mit Abweisung.<sup>25</sup> Der Biograf Jens Andersen wundert sich über die Dauer der Freundschaft und vermutet: »[D]aß diese Verbindung überhaupt ein halbes Jahrhundert lang anhielt, lag vor allem an Andersen, der trotz aller rücksichtslosen Brüskierungen, die er jahrelang von Edvard hinnehmen mußte, mit seinem ganzen Herzen an der Freundschaft hing, ja, geradezu darum bettelte« (2005, S. 201). Als Edvard Collin sich 1832 mit Henriette Thyberg verlobte und diese 1836 heiratete, war Andersen emotional tief bewegt.<sup>26</sup> Wullschlager weist auf den Zusammenhang von der angespannt abwartenden Situation vor Edwards Hochzeit und Andersens Aneignung des Märchengenres hin: »It is significant that his discovery of the fairy tale in 1835-6 coincided with the peak of his obsession with Edvard, as he waited for Edvard's marriage in 1836, knowing that it would put a permanent distance between them« (2000, S. 156). Obwohl Andersen selbst auch andere Freundschaften pflegte, zu Männern wie zu Frauen,<sup>27</sup> blieb Edvard durchweg die wichtigste Person in seinem Leben, was sich nicht nur in seinen Tagebucheinträgen, sondern auch unterschiedlich getarnt in seinen Gedichten, Dramen, Romanen und Märchen zeigt.

Andersen gelang es, den Kontakt zum Königlich Dänischen Theater auszubauen, sodass er insgesamt vierunddreißig Stücke für das Theater schrieb. Oft arbeitete er dabei mit dem Tänzer, Choreografen und Ballettmeister August Bournonville (1805-79) zusammen. Die beiden verband lebenslang eine enge Kameradschaft und ein professioneller Austausch, durch den sie als bedeutende Künstler das sogenannte Goldene Zeitalter in Dänemark prägten (Jürgensen 2006, S. 356).<sup>28</sup> Bournonville leitete fast fünfzig Jahre lang das Königlich Dänische Ballett in Kopenhagen, schuf einen eigenen Stil und hinterließ ein Œuvre, das heute noch sowohl in Kopenhagen als auch auf den Bühnen der Welt dargeboten wird (Storm 2005).<sup>29</sup> Allerdings war er kritisch

---

<sup>25</sup> Ein signifikantes Beispiel für die gewahrte Distanz ist die Tatsache, dass Andersen ihn um das vertrauliche »Du« bat, was jedoch von Edvard abgelehnt wurde (Andersen 1961, S. 592f.).

<sup>26</sup> Allerdings nahm Andersen tatsächlich nicht an der Hochzeit teil. Er wurde erst im Nachhinein informiert, weil die Familie Collin anscheinend befürchtete, dass Andersen sich nicht angemessen benehmen würde (Andersen 2005, S. 268).

<sup>27</sup> Zum neueren Stand der Forschung über Andersens sexuelle Neigung, die sich nicht eindeutig kategorisieren lässt, siehe Wullschlager 2000, S. 382.

<sup>28</sup> Zu Dänemarks Goldenem Zeitalter siehe Bariüske 1980<sup>c</sup>, S. 11f..

<sup>29</sup> Beispielsweise wird Bournonvilles Ballett »Napoli« (UA 1842 in Kopenhagen) in einer von Lloyd Riggins, der selbst beim Königlich Dänischen Ballett getanzt hat, rekonstruierten Form vom Hamburg Ballett das erste Mal am 7. Dezember 2014 aufgeführt. Ein Interview mit Riggins über das Ballett findet sich bei Zerweck 2014.

gegenüber einer Zusammenarbeit, die ihm nicht die völlige Kontrolle über das Werk ließ. Obwohl es gängige Praxis in der Romantik war, dass Choreografen die Bewegungen zu den Libretti anderer Künstler kreierte, zog Bournonville es vor, allein zuständig für die Inszenierung zu sein. Auf diese Weise wirkte Andersen in erster Linie indirekt auf den Ballettmeister ein, indem dieser sich von den Märchen und Romanen inspirieren ließ. Umgekehrt war es immer Andersens Anliegen, für die Bühne zu schreiben (Jürgensen 2006, S. 364ff.).<sup>30</sup>

Andersens Affinität zu den Darstellenden Künsten und insbesondere zum Ballett zeigt sich nicht nur in seiner Arbeit für das Königlich Dänische Theater und seinen Märchen. Darüber hinaus besuchte er bis ins hohe Alter regelmäßig Theater-, Opern- und Ballettaufführungen. Zudem ist die Anziehungskraft des Tanzes offenkundig durch sein Verhältnis zu dem Balletttänzer Harald Scharff. 1862 entwickelte sich eine Beziehung mit dem damals 26-Jährigen, Andersens letzter Liebe, die allerdings nur etwa ein Jahr hielt. Scharff war Solist am Königlich Dänischen Theater und wurde von Bournonville hoch geschätzt (Andersen 2005, S. 609–619). Wullschlager betont, wie glücklich Andersen zu dieser Zeit auf Bildern erscheint und führt aus: »there is no doubt, that here was an affair which brought him joy, some kind of sexual fulfilment and a temporary end to loneliness. As important, Scharff was Andersen's link to youth at a time he felt himself getting old; his enthusiasm, his flighty, high-pitched personality, his youthful beauty and his lithe dancing were all restorative for the ageing writer« (2000, S. 380).

Mitte der 1860er Jahre entwickelte Andersen enge Freundschaften mit den wohlhabenden Familien Melchior und Henriques, bei denen er sich Zuhause fühlte. »There were many reasons why Andersen felt so at peace here. Like him, the Melchiors and the Henriques stood at the heart of Copenhagen society and yet felt themselves to be outsiders« (Wullschlager 2000, S. 391). Als Andersen 1875 starb, erbte jedoch Edvard Collin sein Vermächtnis. Zusammen mit diesem wollte Andersen auch begraben liegen; in Kopenhagen wurde ein Dreiergrab für ihn, Edvard und Henriette errichtet, die dem Dichter im Jahr 1886 bzw. 1894 folgten. Doch ihre sterblichen Überreste wurden später zum Familiengrab der Collins verlegt. Hieran zeigt sich der einseitige Wunsch nach Nähe symbolisch auch nach dem Tod (ebd., S. 426f.).

---

<sup>30</sup> Zu Andersens Theaterstücken siehe Marker 1971.

In Andersens Biografie sind bestimmte Themen auffällig dominant. Sein Gefühl, Außenseiter zu sein, seine Sehnsucht nach Anerkennung sowie der Schmerz über unerwiderte Liebe und seine Liebe zur Bühne ziehen sich durch sein ganzes Leben, was man auch an seinen Werken sehen kann. Deshalb ist die Biografie hilfreich, um »Die kleine Meerjungfrau« und folglich Neumeiers Ballett, das eine Deutung des Märchens ist, zu interpretieren.

## 4. Das Ballett

Intermediale Wechselverhältnisse zwischen Ballett und Literatur haben eine lange gemeinsame Geschichte: Auf der einen Seite haben Schriftsteller sich mit Tanz befasst; auf der anderen Seite inspirierten literarische Stoffe Choreografen zur tänzerischen Umsetzung, wie zum Beispiel Neumeier zu seinem Ballett »Die kleine Meerjungfrau«.

### 4.1 Intermediale Beziehungen zwischen Ballett und Literatur

1759 forderte der Tänzer, Choreograf und Ballettmeister Jean-George Noverre (1727-1810) in seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1769) ein *ballet d'action*, in dem Libretto, Musik, Choreografie und Dekor im Dienste einer zu erzählenden Geschichte stehen sollten. Gefühlen und Handlung im Sinne einer aristotelischen Dramaturgie sollte Vorrang vor physischer Mechanik gegeben werden (Weickmann 2002, S. 108). Die Konvergenz von Form und Inhalt wurde insbesondere durch die tänzerische Darstellung von literarischen Vorlagen realisiert.

Von Interesse für die Untersuchung von Neumeiers Märchen-Adaption ist die Einschätzung des Tanzwissenschaftlers Walter Sorell, dass vor allem das romantische Ballett stark durch das Märchen beeinflusst wurde (1995, S. 205). Als Geburtsjahr des romantischen Balletts, das den Grundstein des heutigen Repertoires gelegt und das gegenwärtige Verständnis von Bühnentanz geprägt hat, gilt 1832 mit der Uraufführung von »La Sylphide«<sup>31</sup> in der Choreografie von Filippo Taglioni (Stabel 2010, S. 12). Dieses Ballett sowie »Giselle«<sup>32</sup> gelten als Urtypen des

---

<sup>31</sup> UA in Paris. Das Ballett handelt von dem Farmer James, der zwar kurz vor seiner Hochzeit steht, aber sich von der Sylphide, einem elfengleichen Wesen, angezogen fühlt. James folgt der Sylphide in den Wald, wo er die anderen »Töchter der Lüfte« sieht. Von einer bösen Hexe manipuliert, versucht James die Sylphide zu fangen, wodurch er sie tötet (Weickmann 2002, S. 250-255). Vgl. Andersens »Töchter der Luft« in Kapitel 3.1.

<sup>32</sup> UA 1841 in Paris. Im Ballett wird die Geschichte des adligen Albrecht erzählt, der sich in das Dorfmadchen Giselle verliebt, obwohl er bereits einer anderen Frau versprochen ist. Als Giselle dies herausfindet, wird sie vor Verzweiflung wahnsinnig. Sie stirbt an gebrochenem Herzen und wird ein ätherisches Wesen (Weickmann 2002, S. 250-255). Das Libretto zu »Giselle« basiert auf Heinrich Heines Aufsatz »Elementargeister« (1837), das von der Sage der Wilis, »Untote, die zu Lebzeiten betrogen wurden wie Giselle und sich nun rächen, indem sie jeden Mann, der in ihre Fänge gerät, zu Tode tanzen« (Fischer 2009, S. 12), handelt. Zu Heines »Elementargeister« und die Umwandlung in ein Ballettlibretto siehe Freund 2005. 1983 feierte »Giselle« Premiere in Hamburg und wird am 21. September 2014 dort wieder ins Repertoire aufgenommen (Hamburg Ballett John Neumeier 2014).

romantischen Balletts, wobei sich in beiden eine Nähe zum Wunderbaren des Märchens ausmachen lässt. Generell zeichnen sich die Ballette der Romantik durch folgende Charakteristika aus: die Flucht in ein Reich der Träume und den Übertritt in eine dämonische Welt sowie das Emotionale und Phantastische, das auch in »Die kleine Meerjungfrau« zum Ausdruck kommt. Dabei folgt »Giselle«, wie von Noverre gefordert, einer schlüssigen Dramaturgie, der auch Kostüme und Ausstattung angepasst sind. »Alle Tanzbewegungen unterliegen tatsächlich der Logik des bewegenden und bewegten Geschehens. Die Geschichte wird über den in seinem Auftreten stets dramaturgisch begründeten Tanz erzählt« (ebd., S. 34).

Wie die Choreografin, Tänzerin und Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster erläutert, präsentieren die Ballette der Romantik deutliche Typisierungen. Sie sagt über die Aufführungen:

These duets paired a noble if confused male lead with one of two female character types: the supernatural creature or the exotic foreigner. Sylphs, naiads, and Wilis offered an enigmatic ephemerality, dream-like, vaporous, incomparably light. Gypsies, Creoles, and other Orientalist characters constituted the sylph's pagan counterpart. Rapturously sensual, unabashedly suggestive, these heroines after innumerable obstacles consummated their romantic attachments, whereas the sylph's unequivocal Otherness usually led to tragic conclusions. (2005, S. 4)

Ihrer Meinung nach sind die weiblichen Hauptfiguren prädestiniert für den Tanz. »Or even better, dancing might figure as the character's very mode of being in the world. Rather than a walking, talking, gesturing person, she knew best how to float, gambol, suspend, and disappear« (ebd., S. 4). Zudem ist der Literaturwissenschaftler Willi Erzgräber der Auffassung, dass das Ballett, als ätherische und transzendierende Kunstform, sich besonders eignet, um die Sujets im Reich der Phantasie darzustellen. Deshalb meint er: »So gesehen ist der Tanz das vollkommenste romantische Symbol [...]. Der Künstler und das Kunstwerk, der Körper und die Seele, die Materie und die Form, das Vergängliche und das Unvergängliche gehen im Tanz eine letztlich untrennbare Einheit ein« (1993, S. 326).

Trotz des Endes der Romantik zwischen 1870 und 1895<sup>33</sup> ließ das Interesse an literarischen Vorlagen und besonders Märchen nicht nach. Viele große Werke des Balletts, die gemeinhin

---

<sup>33</sup> Mit »Coppélia« (UA 1870 in Paris), dessen Handlung auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (Hoffmann 2003) basiert, neigte sich das romantische Ballett seinem Ende zu. »Schwanensee« (UA 1895 in Sankt Petersburg in der Choreografie von Petipa und Iwanow) ist »seinem Ursprung, seiner Handlung, Konfliktgestaltung und Ausstattung nach eigentlich ein romantisches« (Stabel 2010, S. 72) Werk. Doch die von den Tänzern dargebotene Virtuosität verweist bereits auf das klassische Ballett.

als Klassiker bezeichnet werden,<sup>34</sup> wie zum Beispiel »Dornröschen« oder »Der Nussknacker«<sup>35</sup> in der Choreografie von Marius Petipa und Lew Iwanow nach den Gebrüdern Grimm bzw. Hoffmann,<sup>36</sup> basieren auf Märchen (Fischer 2009, S. 8-17). Sie gelten als Höhepunkte des klassischen Balletts, das sich laut dem Tanzwissenschaftler Ralf Stabel auf folgende Weise auszeichnet: »Die Sinnhaftigkeit des Klassischen liegt nicht in einer Logik des wahrscheinlichen Handelns, sondern in einer vollendeten Handhabung des Formalen« (2010, S. 75). In einer geschlossenen Form wird makellose Virtuosität zelebriert.

Auch gegenwärtig liefert Literatur Stoffe für tänzerische Inszenierungen auf der Bühne. Zum einen werden romantische und klassische Ballette rekonstruiert oder wiederaufgenommen; zum anderen finden sich beispielsweise in Neumeiers Œuvre Neuinszenierungen, die auf Märchen beruhen, wie »Der Nussknacker«, »Dornröschen« und »A Cinderella Story«.<sup>37</sup> Generell zeichnet sich Neumeiers Arbeit mit dem Hamburg Ballett, dessen Direktor und Chefchoreograf er seit 1973 ist, durch eine Affinität zu literarischen Vorlagen aus (Koegler 1998).<sup>38</sup> Dabei zeigt sich, dass es Neumeier in seinen Handlungsballetten darum geht, eine Botschaft in Form des zeitgenössischen Balletts zu vermitteln. Er möchte Inhalte zum Ausdruck bringen, die den Zuschauer auf Grund ihrer allgemein humanen Gültigkeit emotional bewegen (ebd. 1993). Es ist sein Ziel, auf der Bühne Harmonie von Inhalt und Darstellung zu erreichen, womit Neumeiers Œuvre Noverres Anliegen eines *ballet d'action* gerecht wird.

## 4.2 Neumeiers Inszenierung

Bereits im Jahr 1994 choreografierte Neumeier »Undine« zur Musik von Hans Werner Henze.<sup>39</sup> Obwohl der Titel auf den mythologischen Ursprung der Wassernymphe sowie auf literarische Vorlagen von de la Motte Fouqué und anderen hinweist, bezog sich der Choreograf nach eigenen Angaben in erster Linie auf Andersens Märchen (Neumeier 2008, S. 368).<sup>40</sup> Anlässlich des

---

<sup>34</sup> Wie die Tanzwissenschaftlerin Dorion Weickmann ausführt, sind im engen Sinne klassische Ballettwerke – das heißt Ballette nach antiken Stoffen – fast vollkommen von den Bühnen verschwunden. »Wer im Ballett den »Klassiker« zitiert, meint demnach das romantische und neoromantische Repertoire, das Handlungsballett und die *danse d'école* [Hervorh. im Original], die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zur mustergültigen Ausformung reifte« (Weickmann 2009, S. 22).

<sup>35</sup> UA 1890 bzw. 1892 in Sankt Petersburg.

<sup>36</sup> Zu Ballettlibretti auf der Vorlage von Hoffmann siehe Freund 2005.

<sup>37</sup> UA 1971 in Frankfurt, 1978 bzw. 1992 in Hamburg.

<sup>38</sup> Dies lässt sich exemplarisch anhand der Spielzeit 2014/15 aufzeigen, in der die Premiere von »Peer Gynt« frei nach Henrik Ibsen bevorsteht und sich »Liliom« (UA 2011 in Hamburg) frei nach Ferenc Molnár sowie »Romeo und Julia« (UA 1971 in Frankfurt) nach William Shakespeare im Repertoire befinden (Hamburg Ballett John Neumeier 2014).

<sup>39</sup> Zur Entstehung der Komposition in Zusammenarbeit mit dem Choreografen Frederick Ashton siehe Rothkamm 2007.

<sup>40</sup> Neumeier zeichnet nicht nur für die Choreografie und die Inszenierung, sondern auch für Bühnenbild, Kostüme

200. Geburtstags des dänischen Schriftstellers setzte sich Neumeier im Jahr 2005 erneut mit dem Stoff auseinander und kreierte eine völlig neue Version für das Königlich Dänische Ballett.<sup>41</sup> Die Musik für Kopenhagen komponierte Lera Auerbach für großes Orchester im Auftrag der dortigen Compagnie.<sup>42</sup> Zwei Jahre später feierte das zweiaktige Ballett mit Neumeiers eigener Compagnie Premiere in Hamburg. Dafür wurden einzelne Änderungen an der Choreografie sowie der Komposition vorgenommen, während die Dramaturgie unberührt blieb (Draeger 2011).<sup>43</sup>

»Die kleine Meerjungfrau« kann als »Weiterführung« (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 18) von »Undine« interpretiert werden. Allerdings sagt Neumeier:

Bis auf zwei Posen habe ich keine Schritte aus ›Undine‹ übernommen. ›Die kleine Meerjungfrau‹ ist keine Bearbeitung der ›Undine‹-Choreografie, deren dramaturgischem Aufbau sie andererseits weitgehend folgt. Der große Unterschied liegt darin, dass in der ›Meerjungfrau‹ die Andersen-Figur eine essentielle Rolle spielt. (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 18)

Mit der Andersen-Figur entwickelt Neumeier eine Rahmenhandlung für die Märchenerzählung, wobei der Dichter stets an der Seite der kleinen Seejungfrau zu sehen ist. Im Prolog (00:00:57-00:03:56)<sup>44</sup> führt Neumeier zudem die Figuren Edvard und Henriette ein, die tatsächlich in Andersens Leben von Bedeutung waren. Im weiteren Ballett spiegeln sie sich im Prinzen und seiner Prinzessin der Märchen-Handlung. Die Übertragung der Lebensgeschichte Andersens auf die Geschichte des Märchens wird dadurch nachvollziehbar, dass Neumeier jeweils nur einen Tänzer bzw. eine Tänzerin mit der Doppelrolle Edvard/Prinz und Henriette/Prinzessin betraut (Hamburg Ballett John Neumeier 2007). Trotzdem ist es dem Choreografen wichtig, dass sein Ballett auch ohne Kenntnisse über Andersen zu verstehen ist. Aus diesem Grund hat er den Namen »Der Dichter« und nicht »Andersen« für die Figur ausgewählt (Podschn 2007<sup>b</sup>,

---

und Lichtkonzept verantwortlich (Intendanz der Hamburgischen Staatsoper 2007, S. 1).

<sup>41</sup> Zur langjährigen Verbindung von Neumeier zum Königlich Dänischen Ballett siehe Aschengreen 2006.

<sup>42</sup> Bereits bei »Préludes CV« (UA 2003 in Hamburg) verwendete Neumeier Musik von Auerbach. Zudem komponierte sie die Musik zu seinem neuesten Werk, »Tatjana« (UA 2014 in Hamburg) nach »Eugen Onegin« von Alexander Puschkin. Auch dieses Ballett würde sich zu einer intermedialen Analyse eignen, da die Hauptfigur Tatjana stark beeinflusst ist von ihren Lektüren und Neumeier im Ballett Realität und Romanhandlung bzw. Fiktion vermischt (Podschn 2014, S. 10).

<sup>43</sup> In Bezug auf die Partitur erklärt Neumeier, dass es Divergenzen zwischen ihm und der Komponistin in der Interpretation des Wassers gegeben habe: »Hier liegt auch einer der Gründe für die Änderung in der Partitur, weil Lera Auerbach in ihrer Musik, vor allem in ihrer Orchestrierung, die Seewelt als eine schwere Welt vertont hat. Das ging gegen meine Auffassung und Choreografie. Lera sprach immer von diesen ‚Tonnen von Wasser‘, die auf ihr drückten« (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 10). Zudem wurde die Rolle der Solovioline überarbeitet. Auerbach dagegen behauptet im jüngsten Interview, dass der ausschlaggebende Punkt der musikalischen Änderung die Größe des Orchesters war. Die neue Version sei notwendig gewesen, damit das Ballett in Opernhäusern mit Orchestergräben von Standardgröße wie das der Hamburgischen Staatsoper aufgeführt werden könne (Regitz 2014, S. 16).

<sup>44</sup> Alle Timecodes zu den Szenen des Balletts, den sogenannten »Bildern«, beziehen sich auf Neumeier und Auerbach 2011. Exakt festlegen lassen sich allerdings nicht, da die Übergänge fließend verlaufen.

S. 13). Damit entspricht er dem Literaturwissenschaftler Sven Hakon Rossel, der vor einer Personen-fixierten Textinterpretation warnt und empfiehlt, in dem Märchen vorrangig »Andersens Auseinandersetzung mit seiner eigenen Außenseiterposition in der damaligen Gesellschaft [...] wie auch ein Bekenntnis zur Unsterblichkeit« (1996, S. 21) zu sehen.

#### 4.2.1 Medienwechsel

Der Wandel des Märchens in ein zweiaktiges Ballett unterliegt medial bedingten Einschränkungen, da das Ballett bestimmte Inszenierungs- und Verkörperungsbedingungen mit sich bringt. Eine erste Analyse kann man in Anlehnung an den Literaturwissenschaftler Jan van Coillie beginnen, der bei seiner vergleichenden Untersuchung von Disney's Filmversion »The Little Mermaid« (Clements und Musker 1989) unter anderen folgende Unterschiede zwischen den Medien Literatur und Film ausmacht, die sich auf die Adaption auswirken: die zur Verfügung stehende Zeit, die Darstellungsweise von Gedanken und die Erzählperspektive (2014, S. 132f.). Ähnliche mediale Differenzen lassen sich auch zwischen Literatur und Ballett konstatieren. Ebenso wie der Film hat auch ein Ballett eine begrenzte Zeitdauer – 2,5 Stunden werden normalerweise nicht überschritten, wobei es in der Regel eine Pause zwischen den Akten gibt. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die medialen Möglichkeiten des Tanzes sich fundamental von denen der Literatur unterscheiden. Gedanken sowie die Erzählperspektive lassen sich nur durch Bewegung auf der Bühne vermitteln.

Die drei Aspekte werden elementar dadurch beeinflusst, dass generell im Ballett die Handlung auf der Bühne im Hier und Jetzt mit den Mitteln des Körpers dargestellt wird. Die Tanz- und Medienwissenschaftlerin Claudia Rosiny spricht deshalb auf der einen Seite von *Präsenz* und auf der anderen Seite von *Repräsentation*, die beide konstitutiv für den Tanz sind:

Während [...] mit Präsenz im Tanz der Körperausdruck im Hier und Jetzt, die Ausstrahlung in der Direktheit der sinnlichen Wahrnehmung gemeint ist, bezieht sich die Repräsentation in den darstellenden Künsten auf die Vorstellung einer Rolle, von etwas Zweitem, einem ›Als-ob‹, und damit auf alle Formen der Reflexion, wie sie in der Darstellung exponiert werden können. Doch lassen sich beide Begriffe kaum in separate Kategorien zwingen, sondern sie stehen im Bühnengeschehen in stetem Dialog, Bedeutungen werden in theatralen Situationen in der kommunikativen Situation erschaffen [...]. (2013, S. 32)

Aus diesem Grund ist es choreografisch kompliziert, Vergangenheit, Zukunft, Zeitsprünge und das Vergehen von Zeit nur durch den Körper zu transportieren. Allenfalls können die anderen Zeichensysteme, die auf der Bühne Teil des Balletts sind, wie etwa das Bühnenbild, dem Publikum zeitliche Veränderungen unmissverständlich vor Augen führen.

Obwohl es im Märchen um den Körper der Seejungfrau geht, argumentiert die Dramaturgin Jutta Wangemann, dass Andersens Märchen sich durch die Abwesenheit des Körperlichen auszeichnen – im Gegensatz zum Theater und zum Tanz, die auf die Präsenz des Körpers auf der Bühne angewiesen sind. Sie meint:

Märchen funktionieren über das Fehlen des Körperlichen. Die Protagonisten des Märchens, zumal eines Märchens von Andersen, zeichnen sich durch einen körperlosen Körper aus, durch die Unmöglichkeit, in einem vollständigen menschlichen Körper zu leben und dessen tägliche Verrichtung zu teilen. Andersens Figuren übersteigen den Körper, verlieren Teile ihres Körpers oder tauschen ihn gegen etwas anderes aus. Als Märchenerfinder hat Andersen nicht den Körper gewählt, sondern dessen Auslassung. Er hat sich dafür entschieden, über etwas zu sprechen, indem er es weglässt. Er richtet die Aufmerksamkeit auf den Mangel, die Unvollständigkeit, die Abweichungen und Deformierungen. (2005, S. 40)

Somit entsteht für Wangemann der Tanz der kleinen Nixe im Märchen vor dem Hintergrund eines Körpers, der aus ihrer Sichtweise nicht existiert. Unterstützen lässt sich diese These mit den Wandlungen, die die kleine Meerjungfrau durchmacht: Von der Doppelnatur der Seejungfrau, die nicht Fisch und auch nicht Mensch ist, wird sie rein äußerlich zur Frau, um nach ihrem körperlichen Tod zu einem ätherischen Wesen zu werden.<sup>45</sup> Doch gerade wegen dieser körperlichen Transformationen kann man Wangemanns Wortwahl, Andersen habe sich für die »Auslassung« (ebd.) des Körpers entschieden, widersprechen. Der Körper, auch wenn er deformiert wird und häufig nicht einer fest definierten Form zugeordnet werden kann, ist doch unweigerlich Thema und Mittelpunkt der Handlung. Aus diesem Grund gibt es sogar eine ganze Palette an unterschiedlichen Bewegungsmöglichkeiten, derer sich die Seejungfrau bedient – Schwimmen, Tanzen, Schweben – und die sich für eine choreografische Umsetzung eignen (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 13).

Im Folgenden wird die Darstellung der Figuren im Ballett im Vergleich zum Märchen betrachtet.<sup>46</sup> Fraglich ist, ob sich die Unterschiede zwischen Märchen und Ballett zwingend aus ihren jeweiligen medialen Eigenschaften ergeben oder ob sie der individuellen Interpretation des Choreografen geschuldet sind.

Im Ballett existieren weder die Großmutter der Seejungfrau noch ihr Vater. Die Figuren der Schwestern gibt es zwar, doch es steigt nicht eine Schwester nach der anderen an die Oberfläche und schildert ihre Erlebnisse den Geschwistern. Für die Disney-Version, die ebenso verfährt, erklärt van Coillie dies damit, dass die Episode zu sehr vom Hauptstrang des Märchens ablenke

---

<sup>45</sup> Zu einer tiefenpsychologischen Interpretation der Wandlungen der Seejungfrau als Suche nach Selbstverwirklichung siehe Engel 1988.

<sup>46</sup> Da die Figur des Dichters auf Andersen, sein Märchen »Die kleine Meerjungfrau« und das Medium Literatur hinweist, wird dieser Aspekt, ausführlich weiter unten in Kapitel 4.2.3.2 bearbeitet.

(2014, S. 132). Diese Argumentation ließe sich für das Ballett übernehmen. Des Weiteren kann man begründen, dass es problematisch wäre, erstens das Verstreichen der Jahre darzustellen und zweitens zu zeigen, dass die Schwestern ihre Erlebnisse schildern, weil es viel Zeit des Stückes einnehmen würde. Andererseits ist eine Ballett-Version mit einer exponierteren Stellung dieser Figuren theoretisch denkbar.



Abb. 1: Die Meerjungfrau und der Prinz

Abb. 2: Die Meerjungfrau und der Meerhexer

Während im Märchen die kleine Seejungfrau den Prinzen das erste Mal erblickt, als er seinen Geburtstag feiert, tritt der Prinz im Ballett das erste Mal als Golf spielender Kapitän im dritten Bild »An Bord eines Schiffes« (00:15:03-00:20:24) in Erscheinung. In *In Bewegung* heißt es dazu, dies geschehe »absurderweise« (Neumeier 2008, S. 558). Möglicherweise steht der Schläger als Symbol für das Leben der Menschen.<sup>47</sup> Besonders der Ball dient als bewegliche Requisite, mit der der adlige Kapitän und das Wassergeschöpf interagieren. Als der Kapitän den Ball über die Reling schlägt, folgt er dem Ball hinab ins Wasser. »Obwohl er sie nicht sehen kann, umfängt ihn die Meerjungfrau [dort] wie ein Hauch von Duft« (ebd.). Der folgende *pas de deux* zwischen Meerjungfrau und Prinz wird von dem Meerhexer gestört, der einen Sturm produziert. Auch hier unterscheidet sich das Ballett vom Märchen, da das Unwetter in Andersens Vorlage nicht eindeutig von der weiblichen Meerhexe geschaffen wird (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 89). Der männliche Meerhexer verkörpert im 5. Bild (00:22:34-00:27:52) bereits das Böse; eine Beschreibung, die später ausgebaut wird. Denn während sich im Märchen die Seejungfrau aktiv dazu entschließt, die Meerhexe aufzusuchen (ebd., S. 95), taucht im Ballett der Meerhexer bei ihr auf, wodurch sein bösertiger Charakter betont wird.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Als ein weiteres Motiv fungiert eine Muschel, die als Gegenpart zum Golf-Equipment für die Unterwasserwelt stehen könnte (oe 2007<sup>a</sup>).

<sup>48</sup> Allerdings lautet es im Programmheft: »Ihr Entschluss, ein Mensch zu werden, führt sie zum Meerhexer« (Intendanz der Hamburgischen Staatsoper 2007, S. 4), was sich auf der Bühne so nicht beobachten lässt.

Er ist derjenige, der einen gewaltigen Sturm heraufbeschwört, er nimmt der Seejungfrau brutal ihre Schwimmflossen und versucht, sie im zweiten Akt zu überreden, den Prinzen zu töten.

Während sich in der literarischen Vorlage die Seejungfrau durch ihre schöne Stimme auszeichnet, wird dieser Aspekt im sprachlosen Medium Ballett außen vor gelassen. An dieser Stelle lässt sich deutlich der Unterschied zwischen Märchen und Ballett mit der Medialität der Kunstformen erklären. Doch man könnte sagen, dass die Meerjungfrau im plurimedialen Medium Ballett durch die Musik eine Stimme erhält. Auerbach stellt mit dem Theremin<sup>49</sup> und der Solo-Violine ihre Dualität dar. Die Komponistin erläutert es folgendermaßen: »Die Violine verkörpert ihre menschliche Seite, während das Theremin ihre wahre Natur, ihre Jenseitigkeit darstellt« (Podschn 2007<sup>a</sup>, S. 38). Ausgewählt hat sie dieses ungewöhnliche Instrument, weil es zum einen als »gespenstisch, zerbrechlich und gleichzeitig kraftvoll, merkwürdig und ausdrucksvoll« (ebd., S. 39) beschrieben werden kann und zum anderen, weil es der Meerjungfrau ähnelt: Es lässt sich nicht klar einer Kategorie zuordnen und ist ein Instrument der Luft, ebenso wie die Seejungfrau, die am Ende zu einem himmlischen Wesen transformiert wird (ebd.).



*Abb. 3: Die Kammer der Meerjungfrau*



*Abb. 4: Die Pose der Meerjungfrau*

Der zweite Akt des Balletts beginnt mit dem Bild der »Kammer der kleinen Meerjungfrau« (01:10:43-01:13:25). Auf der Bühne ist ein Kasten beleuchtet, der nach vorne geöffnet ist und hinten enger wird. Derart eingesperrt schlägt und presst sich die verzweifelte Meerjungfrau mit all ihren Gliedmaßen gegen die Wände. Auf diese Weise stellt der Choreograf dar, dass das Wassergeschöpf auf der Erde unter starker Klaustrophobie leidet. Sie fühlt sich beschränkt, wodurch deutlich wird, dass sie sich nicht in ihrem Element befindet. Während in Andersens Märchen die Seejungfrau verzagt, weil ihr Angebeteter ihre Liebe nicht erwidert, hebt

---

<sup>49</sup> Das Theremin ist ein elektronisches Musikinstrument, bei dem ohne Berührung Töne durch elektromagnetische Schwingungen erzeugt werden.

Neumeier noch einen weiteren Aspekt hervor. Er zeigt, dass sie über diese Enttäuschung hinaus verzweifelt, weil sie unter Platzangst leidet und sich nach dem ihr vertrauten Wasser sehnt. Sie versucht, sich wie im Meer zu bewegen, indem sie eine pränante Pose aus dem zweiten Bild des Balletts einnimmt. Doch an Land ist sie zum Scheitern verurteilt, sodass ihr bewusst wird, dass sie sich am falschen Ort befindet und ihre Lage aussichtslos ist. Diese Abweichung vom Märchen ist nicht material-medialen Differenzen geschuldet. Vielmehr ist die Klaustrophobie Neumeiers Auslegung des Ursprungstextes und seine Art, die Schmerzen der Nixe – die sie bei Andersen ebenso ertragen muss – zum Ausdruck zu bringen. Andersen schildert, dass die Meerjungfrau für ihre Außenwelt wundervoll tanzt, obwohl ihre Füße brennen und sie innerlich leidet. Man könnte sagen, dass Neumeier durch die Darstellung der Klaustrophobie den inneren Schmerz der Nixe visualisiert.



Abb. 5: *Edvard und der Dichter*



Abb. 6: *Der Prinz und die Meerjungfrau*

Der Liebe der Meerjungfrau begegnet der Prinz mit Mitleid, Unverständnis und doch einer gewissen Zuneigung. Dies zeigt sich beispielsweise in den Szenen, in denen er das »seltsame[n] Wesen« (Intendanz der Hamburgischen Staatsoper 2007, S. 4) zum Narren hält. Ebenso wie im Prolog Edvard dem Dichter mit seinem Finger »die Nase klaut« (er gibt vor, die Nase zwischen Zeige- und Mittelfinger zu greifen, die dann vom Daumen dargestellt wird), so verfährt auch der Prinz mehrmals mit dem Wasserwesen.<sup>50</sup> Auf diese Weise lässt Neumeier durch den Körper darstellen, was bei Andersen sprachlich vermittelt wird. Gemäß der Vorlage behandelt der Prinz die Meerjungfrau wie ein Mädchen oder eine Spielgefährtin. Obwohl er sich über sie lustig macht, mag er sie und möchte sie als Brautjungfer auf seiner Hochzeit dabei haben. Diese Haltung spiegelt sich nicht nur in den »liebvolle[n] Nasenstüber[n]« (oe 2007<sup>b</sup>), sondern auch im dreizehnten Bild (01:13:25-01:51:15) wider, in dem die Meerjungfrau halbherzig versucht, den

<sup>50</sup> Im Koejler Journal wird angenommen, dass Neumeier das Leitmotiv dieses »Nasenspiels« von John Crankos Ballett »Der Widerspenstigen Zähmung« (UA 1969 in Stuttgart) übernommen hat (oe 2007<sup>b</sup>).

Prinzen mit einem Messer zu töten. Da sie auf Grund ihrer tiefen Liebe nicht in der Lage dazu ist, fuchtelt er selbst wild mit dem Messer herum und simuliert einen Selbstmord. Nach Auflösung des Scherzes ist der Prinz immer wieder bemüht, die depressive Stimmung der kleinen Kreatur aufzuheitern, indem er Messerschlucker spielt oder sie kitzelt. Doch für sie bedeutet seine Hochzeit mit einer anderen Frau das Ende all ihrer Hoffnungen.

#### 4.2.2 Medienkombination

Über den Medienwechsel hinaus, kann man in Neumeiers Ballett auch das Phänomen der Medienkombination finden. Denn bereits vor Beginn der Aufführung ist Schrift Teil des Balletts, da der Titel des Märchens auf dem Vorhang geschrieben steht. Das ansonsten sprachlose Ballett weist ausdrücklich auf die literarische Vorlage im Sinne einer Einzelreferenz hin. Neumeier macht damit für den Rezipienten deutlich, dass er sich auf Andersens Märchen bezieht und weitere intermediale Phänomene zu entdecken sind.



Abb. 7: Der Vorhang

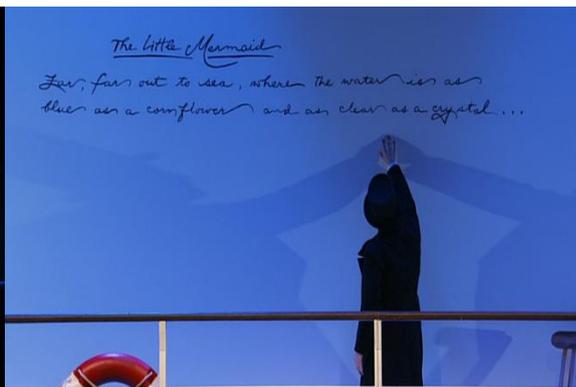


Abb. 8: Der Prolog

Auch der Prolog (00:00:57-00:03:56)<sup>51</sup> verbindet das Märchen mit dem Ballett, indem erneut der Titel sowie die ersten Zeilen von Andersen als Schriftzug zu lesen sind: »Weit draußen auf dem Meer ist das Wasser ganz blau, wie die Blütenblätter der schönsten Kornblume« (Intendanz der Hamburgischen Staatsoper 2007, S. 6).<sup>52</sup> Vor dem Hintergrund dieser Leinwand steht zunächst der Dichter allein, bevor sich die Rahmenhandlung entfaltet. Der Dichter beobachtet – abseits stehend – die Feierlichkeiten der Hochzeit von Edvard und Henriette, womit Neumeier

<sup>51</sup> Den Beginn des Balletts schildert die Tanzkritikerin Wiebke Hüster auf folgende Weise: »Inmitten der schwarz ausgeschlagenen Bühne tut sich ein rechteckiger Ausschnitt auf, wie eine alte Postkarte, die man aus der Schublade zieht. Auf die taghell erleuchtete Szene – Schiffsreling, Deckchairs, Holzplanken – tritt Andersen im schwarzen Gehrock und Zylinder. Melancholischer, schmaler, anfälliger für alle das Herz schwächenden sentimental Konventionen der Romantik könnte John Neumeiers Star Lloyd Riggins [Interpret des Dichters] nicht wirken« (2007, S. 35).

<sup>52</sup> Der Text ist identisch mit Dohrenburgs Übersetzung (Andersen 1996a, S. 81).

sehr deutlich auf die Biografie Andersens verweist. Laut Programmheft handelt es sich um traurige Erinnerungen des Dichters bei einer Seereise. Durch den Schriftzug wird deutlich, dass die Vermählung der beiden in Beziehung zur Geschichte der kleinen Meerjungfrau steht. Es wird somit eine Vorahnung auf die folgende Sequenz gegeben, in der »des Dichters Sehnsucht nach Edvard die Gestalt der kleinen Meerjungfrau an[nimmt]« (ebd., S. 4) – da der Anfang des Märchens die Unterwasserwelt beschreibt, die erst im zweiten Bild des Balletts auf der Bühne dargestellt wird. Den Übergang von den betäubten Gedanken des Dichters zur Kreatur der kleinen Seejungfrau bzw. vom Deck zum Meer beschreibt der Tanzkritiker Hartmut Regitz folgenderweise: »Die Träne<sup>53</sup> quillt, und über die Reling eines Schiffs gebeugt sinnt ihr der ›Dichter‹ nach, während sie ins Wasser tropft. Als wär‘ s ein Märchen, gewinnt in der Tiefe seines Unbewussten auf einmal seine Sehnsucht körperhafte Gestalt« (2005, S. 13). Die sprachliche Fixierung des Märchens im Bühnenbild ist auf diese Weise eine Medienkombination. Diese spielt auf der einen Seite eine rezeptionsleitende Rolle, indem intermedial als Einzelreferenz ausdrücklich auf Andersens Märchen sowie das Medium Literatur hingewiesen wird, was für das Verständnis des gesamten Balletts von Bedeutung ist; auf der anderen Seite führen die Zeilen werkintern auf die anschließende Handlung hin.

Neumeiers Anliegen ist es, im zweiten Bild (00:03:56-00:15:03) die Schönheit des Wassers, wie sie bei Andersen beschrieben wird, umzusetzen. »Ich [...] möchte eine Geschichte von einer Welt erzählen, von der man sagt, o, wie schön muss es sein, dort zu leben. Warum will die kleine Meerjungfrau überhaupt weg« (Podschun 2007<sup>b</sup>, S. 10), fragt Neumeier. Damit entspricht er der literarischen Vorlage, die besonders in der Eingangspassage das Meer als endlos und harmonisch charakterisiert (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 81ff.). Dabei ist sich Neumeier der medialen Differenzen zwischen Vorlage und Adaption bewusst. So erklärt er im Interview mit der Journalistin Monika Fabry: »Das Meer und die Farben, wie Andersen sie beschreibt, können wir kaum darstellen. Also gibt es Dinge, die er so nicht erfunden hat, die ich aber brauche, um zu den gleichen Gedanken zu kommen« (2005<sup>b</sup>). Gemeint haben könnte Neumeier geschwungene Neonröhren, die auf der Bühne die Wasseroberfläche anzeigen, oder das überlange Beinkleid in hellem Türkis-Blau der Meerjungfrau. In diesem wird sie von schwarz gekleideten Assistenten, den sogenannten »Magischen Schatten«, getragen, wodurch für den Zuschauer der

---

<sup>53</sup> Die Träne des Dichters könnte man als Rückbezug auf Andersens Seejungfrau auslegen, die erst nach ihrem körperlichen Tod in der Lage ist zu weinen (Andersen 1996<sup>a</sup>, S. 87, 107).

Eindruck der Schwerelosigkeit entsteht. Genauso könnte Neumeier die spezifische Bewegungssprache der Meerjungfrau unter Wasser im Sinn haben, die sich durch einen so grazilen wie fließenden, aber auch filigranen Tanz artikuliert (Boxberger 2007).



Abb. 9: Die Meerjungfrau mit den Magischen Schatten    Abb.10: Auf dem Meeresgrund

#### 4.2.3 Mediale Bezüge

Im Folgenden sollen die inter- und intramedialen Bezüge beleuchtet werden. Die Figur des Dichters verweist zum einen auf die Person Andersen und die biographischen Aspekte in »Die kleine Meerjungfrau« im Sinne einer intermedialen Einzelreferenz; zum anderen stellt sie einen generellen Bezug zu den Werken des Schriftstellers her, in denen meistens Verbindungen zu seiner Biografie nachgewiesen werden können. Zugleich wird auf das Thema Schöpfer und Werk im Sinne einer intermedialen Systemreferenz rekurriert. Außerdem entsteht bei Neumeier durch den Bezug auf die literarische Vorlage, die den Tanz und den Stimmverlust der Seejungfrau schildert, eine intramediale Referenz.

##### 4.2.3.1 Intramedial

In Neumeiers Inszenierung entsteht ein intramedialer Bezug auf das Medium Ballett dadurch, dass die Meerjungfrau nach der Transformation ihres Fischschwanzes in Beine nicht mehr in der Lage ist, sich anmutig zu bewegen. Diese Systemreferenz lässt sich auf zwei unterschiedliche Aspekte im Märchen zurückführen. Erstens ließe sich argumentieren, dass Andersen durch die Sprachlosigkeit der Seejungfrau, die ihre Stimme der Meerhexe opfert, Sprache selbst thematisiert und somit in seinem Märchen einen intramedialen Bezug herstellt (Fassbind-Eigenheer 1994, S. 119f.). Dementsprechend könnte man sagen, dass Neumeier die intramediale Systemreferenz aus dem Märchen aufnimmt und durch die Bewegungslosigkeit der Meerjungfrau im Ballett einen parallel gestalteten intramedialen Bezug schafft. Dadurch dass Neumeier den Verlust der Stimme bei Andersen in das Medium Ballett überträgt, würde sich seine Darstellung der Bewegungseinschränkung mit medialen Eigenschaften begründen lassen.

In beiden Werken wird die Meerjungfrau der jeweils zentralen Fähigkeit des Mediums beraubt, wodurch eine Reflexion des jeweiligen Zeichensystems zustande kommt.

Zweitens kann man Neumeiers intramediale Referenz mit dem intermedialen Bezug des Märchens auf den Tanz begründen. Während die Meerjungfrau des Balletts im Wasser scheinbar mühelos grazil im Einklang mit ihrer Umgebung schwimmt, ist sie an Land unbeholfen und unflexibel. Wie in Andersens Text erleidet sie bei jedem Schritt höllische Schmerzen. Doch Andersens Seejungfrau ist trotz der Qual, trotz der brennenden Füße, eine bezaubernde Tänzerin. Neumeiers Meerjungfrau dagegen kann sich kaum fortbewegen, sodass der Dichter sie im Rollstuhl schiebt (00:46:40-01:10:30). Das Ballett bezieht sich mit dieser fundamental gegensätzlichen Darstellung auf die literarische Vorlage, in der die Seejungfrau auf den Zehenspitzen über den Boden schwebt. Neumeier entwickelt diese Szene medienspezifisch weiter, wobei er damit eine Interpretation liefert, die vom Original abweicht. In seinem Werk führt Neumeier konsequent weiter, was die Leiden in Folge der Transformation von einem Fischeschwanz in Menschenbeine mit sich bringen könnten. Damit liefert er eine realistische Auslegung des Märchens und betont die Schmerzen, während Andersen die Überwindung des Leidens aus Liebe herausstellt.



*Abb. 11: Gehversuche*



*Abb. 12: Im Rollstuhl*

An dieser Stelle könnte man argumentieren, dass die Auswirkungen der unterschiedlichen Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen auf den Medienwechsel besonders deutlich hervortreten. Da das Ballett generell eine Kunstform ist, die sich durch elegante, virtuose und leicht anmutende Bewegungen des Körpers auszeichnet, wäre es kein besonderes Merkmal, wenn die Meerjungfrau schön tanzen könnte wie im Märchen. Der grazile, schwerelose Gang ist im Ballett gängige Norm und würde auf der Bühne nicht auffallen. Mit ihren unbeholfenen wackligen Bewegungen jedoch unterscheidet sich die Nixe von den anderen Figuren. Als Außenseiterin der dargestellten Gesellschaft ist sie klar erkennbar und sticht zwischen den anderen

Tänzern hervor. Doch Neumeiers drastische Entscheidung, sein Meereswesen in einen Rollstuhl zu setzen, lässt sich nicht mehr mit material-medialen Eigenschaften erklären. Vielmehr ist es Neumeiers Interpretation, die sich in radikaler Darstellung zeigt. Da die Nixe nicht in der Lage ist, sich selbst fortzubewegen, wird die Bewegungslosigkeit Thema in einem Medium, das Botschaften durch Bewegung vermittelt, wodurch es seine eigenen medialen Ausdrucksmöglichkeiten reflektiert. Indem das Ballett »Die kleine Meerjungfrau« systemische Regeln bricht, aktualisiert es die Form des Mediums Ballett.



Abb. 13: Die Meerjungfrau beobachtet das Paar

Abb. 14: Auf der Hochzeit

Ebenso zeigt sich eine weitere intramediale Referenz durch den Rückbezug auf die literarische Vorlage, die intermedial auf das Ballett verweist. Wegen ihrer unendlichen Liebe ist die Nixe bereit, alles für den Prinzen zu tun und jegliche Qualen zu ertragen. Deshalb nimmt sie die Rolle der Brautjungfer an, obwohl die Heirat des Prinzen sie sehr verletzt. Im Ballett trägt sie ebenso wie die anderen Brautjungfern ein pinkfarbenes Kleid und Spitzenschuhe. Doch immer wieder fällt sie aus ihrer Rolle heraus, weil sie sich wie magnetisch angezogen dem Prinzen nähert. Dies ist Neumeiers stilistisches Mittel, um tänzerisch zu zeigen, wie sehr sie von dem Prinzen fasziniert ist. Ihre Liebe zum Bräutigam sowie ihre zittrigen, gekrümmten Bewegungen unterscheiden die Meerjungfrau von den anderen: »Trotz ihrer Anstrengungen ist sie in ihrem menschlichen Körper immer noch ungeschickt und unförmig« (Neumeier 2008, S. 558). In ihrer Verzweiflung über die nicht erwiderte Liebe des Prinzen sowie über ihre eigene Unzulänglichkeit auf der Erde fügt sich die Nixe mit geballten Fäusten selbst Schmerzen zu. Als ihre Enttäuschung und Verzagtheit überhandnehmen, befreit sie sich von den Spitzenschuhen und ihrem Brautjungfern-Kleid, weil diese für sie ein schmerzhafter Zwang der Menschenwelt sind (01:47:22 – 01:51:15). Damit wird eine Handlung sichtbar, die dem Zuschauer normalerweise vorenthalten bleibt, weil Kostümwechsel sowie das Aus- und Anziehen der Spitzenschuhe meistens hinter der Bühne stattfinden, um die auf der Bühne geschaffene Illusion nicht zu zerstören. Der Schuh unterstützt die Tänzerin nämlich dabei, den Eindruck des Schwebens

herzustellen und den ätherischen Charakter der Ballerina zu betonen. Dabei soll der Schuh als Verlängerung des Beines gesehen werden, weshalb das An- und Ausziehen für die Augen der Zuschauer verborgen geschieht (Stabel 2010, S. 70; Weickmann 2009, S. 22). Der Spitzenschuh gilt als Inbegriff des Balletts, sowohl in Bezug auf seine Ästhetik als auch hinsichtlich der technisch hohen Anforderungen an die Tänzerin (Kogler und Kieser 2009, S. 130). Die Tanzwissenschaftlerin Adrienne McLean zeigt auf, wie sich seit der Romantik ein Kult um die Ballerina entwickelte und damit eine Ballettikografie etabliert hat: »tutu, toes shoes, and tights« (1991, S. 3) symbolisieren eine Ballerina. Dadurch, dass sich die Protagonistin offensichtlich von den Schuhen trennt, wird das Genre Ballett dekonstruiert. Die Regeln des klassischen Tanzes werden generell eingehalten und dann als Provokation punktuell gebrochen, weshalb erneut eine intramediale Systemreferenz entsteht.



Abb. 15: Das Ausziehen der Spitzenschuhe



Abb. 16: Die Befreiung vom Kleid

#### 4.2.3.2 Intermedial

Zunächst tritt der Dichter, symbolisiert durch Buch und Zylinder, auf und begleitet fortan sein Geschöpf, die Meerjungfrau. Das Buch fungiert als explizite Erwähnung des Zeichenverbundsystems Literatur, die auf weitere intermediale Bezüge hinweist. Bei Neumeiers Inszenierung geht es um »Andersens Beziehung zu seiner Kreation, die kleine Meerjungfrau – Spiegel seiner eigenen Seele« (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 10), wodurch ein anderer Fokus als im Märchen gesetzt wird, da nicht vordergründig der innere Zwiespalt der Nixe thematisiert wird. Es zeigt sich, »dass sich Neumeier dafür entschieden hat, nicht den Konflikt des Mädchens zwischen der Sehnsucht nach dem Prinzen und dem Heimweh zum zentralen Motiv seines Stückes zu machen. Nicht die innere Zerrissenheit der Meerjungfrau, sondern die Beziehungen und Ähnlichkeiten dieses Märchenwesens und seines Schöpfers interessieren ihn« (Hüster 2007, S. 35). Die enge Verbindung von Leben und Werk des dänischen Schriftstellers, die sich auch aus »Die kleine Meerjungfrau« herauslesen lässt, wird im Ballett durch das Auftreten des Dichters verdeutlicht. Während im Märchen Andersens Persönlichkeit zwischen den Zeilen mit Wissen

über seine Biografie herausgelesen werden muss, zeigt das Ballett den Schöpfer als Figur beständig an der Seite seiner Kreatur. Auf der einen Seite handelt es sich folglich um Neumeiers Interpretation, doch auf der anderen Seite lässt sich die Verkörperung des Erzählers als Konsequenz der medialen Eigenschaften des Balletts verstehen, da beim Bühnentanz die Präsenz der Figuren auf der Bühne mit der Repräsentation von Bedeutung verknüpft ist.



Abb. 17: *Der Dichter*



Abb. 18: *Edwards Hochzeit*

Im Prolog (00:00:57-00:03:56) verfolgt der Dichter die Hochzeit von Edvard und Henriette. Neumeier hat sich sicherlich wegen der emotionalen Brisanz dafür entschieden, die Hochzeit zum Ausgangspunkt seines Balletts zu machen. Dort wird die Seejungfrau als Andersens Projektionsfläche seiner eigenen Sehnsucht inszeniert. Auf diese Art wendet Neumeier das Programm des Märchens, das sich unter anderem durch die Parallelen zwischen dem Schriftsteller und seinen Figuren auszeichnet, auf sein Werk an. Die Spezifika des Andersen'schen Märchens überträgt er durch die tänzerische Darstellung auf die Bühne. Somit kann von einer Performanz des Ausgangsmediums gesprochen werden.

Eine weitere Systemreferenz lässt sich an der Figur des Dichters festmachen, da dieser als Erzähler fungiert. Er ist somit Figur und Erzähler zugleich. Wie der auktoriale Erzähler in Andersens Text auf das Meeresgeschöpf fokussiert ist und durch Exklamationen in Erscheinung tritt,<sup>54</sup> so agiert der Dichter in Neumeiers Choreografie wie ein Schatten der Meerjungfrau – allerdings als ein Schatten, der mit seinem Alter Ego mitfühlt. Ebenso könnte man von einem Doppelgänger sprechen (Podschun 2007<sup>b</sup>, S. 13).<sup>55</sup> Die Tanzjournalistin Wiebke Hüster bewertet diese Figurenkonstellation folgendermaßen: »Es ist John Neumeier fabelhaft gelungen, den

---

<sup>54</sup> Vgl. weiter oben Kapitel 3.2 zum Erzähler in Andersens Märchen.

<sup>55</sup> Vor allem in der deutschen Literatur der Romantik wird das Doppelgängermotiv häufig verwendet, etwa bei Hoffmann oder Annette von Droste-Hülshoff. Es kann als Persönlichkeitsspaltung oder Selbst-Zweifel interpretiert werden, aber es lässt sich auch positiv konnotieren (Derjanecz 2003, S. 6; 83-86). Andersen selbst schrieb

stillen Dichter hinter die Meerjungfrau ins Bild zu stellen und zu zeigen, wie er, je weiter sich die Nixe vorwagt in ihrer Liebe, umso stärker mit ihr leidet – er kennt den traurigen Ausgang, er hat ihn ja an sich erlebt und darum für sie aufgeschrieben« (2007, S. 35). Auf diese Weise evoziert das Ballett Strukturen der Literatur und setzt diese medienspezifisch um; die Erzählperspektive des Märchens wird tänzerisch verkörpert.



Abb. 19: Schöpfer und Kreation

Abb. 20: Aufbruch in eine neue Welt

Insbesondere im Epilog (01:51:15-01:56:45) wird das Doppelgängermotiv deutlich. »Choreografisch gesehen ist das der Moment, wenn beide synchron tanzen. Sie geben sich total gleich und tanzen barfuß. [...] In ihrer Darstellung steckt eine absolute Parallelität« (Podschn 2007<sup>b</sup>, S. 13). Während in Andersens Vorlage die Seejungfrau zu den Töchtern der Luft gelangt und sich mit guten Taten eine unsterbliche Seele erarbeiten kann, heißt es in Neumeiers *In Bewegung*: »Schöpfer und Schöpfung sind eins. Die Liebe des Dichters zu seiner kleinen Meerjungfrau gibt ihr schließlich eine Seele, die sie unsterblich macht, wie auch seine Kreation ihm zur Unsterblichkeit verhilft. Furchtlos begeben sie sich auf die Suche nach einer neuen Welt« (2008, S. 558). Folglich bedingen sich Kreator und Kreation gegenseitig und man kann sagen: »Zwei Außenseiter der Gesellschaft finden im gemeinsamen Schöpfungsakt Liebe, Erfüllung und Erlösung« (Fabry 2005<sup>a</sup>, S. 46).<sup>56</sup> Diese Interpretation des Märchens scheint sich mit Wullschlagers Sicht zu decken, die das Streben nach Unsterblichkeit in Andersens Werk ausmacht und dies beispielhaft anhand von »Die kleine Meerjungfrau« ausführt:

Deliberately, and quite unique among all versions of the mermaid myth, he separated the mermaid's double goal of love and an eternal soul, and awarded her immortality as a consolation for sexual disappointment. In human terms, the conventional version of the legend, followed by de la Motte Fouqué and others, is ›true‹ – most of us seek immortality through sexuality and children. But Andersen's version of ›The Little Mermaid‹

1846 die Erzählung *Der Schatten*, indem es um den Verlust und das Lebendigwerden eines Schattens geht (1996<sup>b</sup>).

<sup>56</sup> Das Doppelgänger- oder Schattenmotiv in Verbindung mit der Thematik von Schöpfer und Kreation findet sich ebenso in Neumeiers Balletten »Illusionen – wie Schwanensee« (UA 1976 in Hamburg) und »Tod in Venedig« (UA 2003 in Hamburg). Ausführungen dazu finden sich bei Hahmann 2003, und Neumeier 2010.

was true for him – his bid for immortality in art. [...] Andersen saw immortality as a recompense for earthly suffering, and like the Little Mermaid, who turns down three hundred years of life for the chance to strive for it, he believed life was meaningless without it [...] [F]rom 1837 until his death he clung to the idea that his muse was his substitute for human love, and it recurs throughout his writings. (2000, S. 168)

Wie bei Wullschlagers Zitat zu erkennen ist, lässt sich das Schaffen von Kunstwerken als Versuch auffassen, für die Nachwelt präsent zu bleiben und somit Unsterblichkeit zu erreichen.

## 5. Fazit

Neumeiers Adaption des Märchens zeichnet sich weniger durch Änderungen aus, die sich aus den Inszenierungsbedingungen des Balletts ergeben, als vielmehr durch Änderungen, bei denen Neumeier die Möglichkeiten des Balletts für die tänzerische Umsetzung seiner subjektiven Interpretation genutzt hat. Die Differenzen zwischen Märchen-Vorlage und Ballett-Adaption scheinen sich nicht zwingend aus material-medialen Eigenschaften zu ergeben. Das Medium Ballett scheint hingegen einen kreativen Medienwechsel zu erlauben.

In Bezug auf die Märchenhandlung bleibt der Choreograf nahe an Andersens Originaltext. Abgesehen von abweichenden Akzentuierungen übernimmt er in tänzerischer Form die Handlung sowie die Merkmale des Märchens »Die kleine Meerjungfrau« und seiner Gattung: die phantastische Welt des Wunderbaren, die Tiefgründigkeit und Emotionalität inszeniert Neumeier auf der Bühne. Zudem findet er tänzerischen Ausdruck für die Themen seiner literarischen Vorlage wie die Außenseiterrolle, unerwiderte Liebe, Sehnsucht nach einer anderen Welt und Unsterblichkeit. Leichte Unterschiede lassen sich in der Figurencharakterisierung ausmachen sowie in der Fokussierung auf den Hauptstrang der Erzählung, die mit Blick auf die medialen Differenzen zwischen Literatur und Tanz nachvollziehbar sind, aber nicht als deren Konsequenzen zu sehen sind. Ein Aspekt, der ausschließlich auf Neumeiers Interpretation zurückgeht, ist die Klaustrophobie der Meerjungfrau. Hiermit unterstreicht der Choreograf den Schmerz und bringt innere Situation und äußeres Bild in Übereinstimmung. Andersen dagegen, dessen Seejungfrau aus Liebe den Schmerz missachtet und trotz allem betörend tanzt, formuliert eine Diskrepanz zwischen innerem Zustand und äußerem Schein. Interessant ist, dass im Märchen dieser Widerspruch nur für den Rezipienten deutlich wird, während der Prinz von den Qualen der Seejungfrau nichts weiß.

Durch die Kombination von sprachlichem Text und tänzerischer Darstellung auf der Bühne weist Neumeier explizit auf die Grundlage seiner Choreografie hin, was eine rezeptionsleitende Wirkung hat. Durch die schriftliche Fixierung im Bühnenbild wird unmissverständlich klar,

dass das Märchen »Die kleine Meerjungfrau« und keine andere Nixen-Erzählung ihm als Vorlage dient. Zugleich deuten die ersten Zeilen des Märchens im Hintergrund des Prologs bereits auf den weiteren Verlauf des Balletts und die Integration von Märchenhandlung und Andersens Biografie hin.

Es zeigt sich eindeutig, dass Neumeier »Die kleine Meerjungfrau« mit Blick auf die Biografie des Autors interpretiert und damit den Erkenntnissen der literaturwissenschaftlichen Forschung folgt. Die Figur des Dichters spielt in Neumeiers Interpretation eine essentielle Rolle, da durch sie eine zweite Erzählebene entsteht. Im Ballett begleitet der Dichter seine Kreation, die kleine Meerjungfrau, beständig und verkörpert dadurch zum einen die Erzählperspektive in Andersens Märchen; auf diese Weise überträgt Neumeier eine mediale Struktur der Literatur auf Tanz. Zum anderen symbolisiert die Figur des Dichters, der wie ein Schatten seine Kreation verfolgt, den Schaffungsakt von Andersens Märchen. Damit wird der Choreograf der literarischen Vorlage gerecht, da sich »Die kleine Meerjungfrau« ebenso wie Andersens restliches Œuvre durch autobiografische Referenzen auszeichnet.

Es erscheint zudem passend, die reale Person Andersen tänzerisch auf der Bühne zu zeigen, weil es tatsächlich sein Wunsch gewesen ist, auf der Bühne zu stehen. Überspitzt formuliert, realisiert Neumeier posthum Andersens Jugendtraum. Zugleich finden sich Bezüge auf Tanz in mehreren Märchen Andersens, wodurch sich eine Disposition der Werke für eine tänzerische Umsetzung vermuten lässt. Somit stellt Neumeiers Ballett eine adäquate Performanz des Ausgangsmediums dar, das die ursprüngliche Geschichte mit Andersens Biografie bereichert. Von ebenso großer Bedeutung wie der direkte Verweis auf Andersen, ist für das Ballett die generelle Aussage, dass Menschen sich durch ihre Kunstwerke verewigen und durch ihre Persönlichkeit die Werke prägen. Dieser Aspekt ließe sich weiterverfolgen, wenn man bedenkt, dass auch das Ballett von einem Menschen kreiert wurde, dessen Lebensgeschichte möglicherweise Einfluss auf die Choreografie ausübt.

Die Thematik des Todes und seiner Überwindung in Zusammenhang mit Tanz, findet sich nicht nur in »Die kleine Meerjungfrau«, in dem die Nixe im Angesicht des Todes auf den Zehenspitzen tanzt, sondern ebenso in anderen Texten Andersens. Es liegt nahe, dass für den dänischen Schriftsteller Tanz und Tod untrennbar zusammengehören, wie es sich in »Die roten Schuhe« (1998<sup>e</sup>) zeigt und wie es auch in romantischen Balletten verkörpert wird. Doch es wäre eine ausführliche Studie wünschenswert, die die Bedeutung des Tanzes in seinen Märchen genauer

untersucht, da der derzeitige Forschungsstand vermittelt, dass Andersens Tanzdarstellung entweder als große Freude, sündhafte Lust, Strafe oder eine Kombination dieser drei Lesarten zu interpretieren ist. Doch für »Die kleine Meerjungfrau« scheint eine solche Auslegung nicht angemessen, da ihr Tanz weder Ausdruck von Glückseligkeit ist, noch von Unrecht oder dessen Sanktionierung. Ergebnisse weiterer Analysen der Andersen'schen Märchen könnten zudem einen Beitrag dazu leisten, das komplexe Verhältnis von Tanz und Literatur in der Zeit der Romantik weiter zu beleuchten.

Das Märchen »Die kleine Meerjungfrau« eignet sich in besonderer Weise für die Umsetzung im Medium Ballett, da seine Entstehung in Verbindung zur Romantik des Balletts steht. In dieser Phase der Ballettgeschichte wurden die Forderungen Noverres nach einem *ballet d'action* mit Sujets aus Traumwelten umgesetzt. Die märchenhaften Handlungen sowie die ätherischen weiblichen Hauptfiguren weisen Parallelen zu der kleinen Seejungfrau auf. Letztere lässt sich als ebenso prädestiniert für den Tanz charakterisieren wie die Sylphide oder Giselle des romantischen Balletts. Sogar im Märchen selbst wird die Meerjungfrau als Tänzerin beschrieben. Doch Neumeiers Inszenierung übernimmt Andersens Tanzsequenzen nicht genau, hat der Tanz im Märchen doch eine andere Bedeutung als der Tanz, der das primäre Ausdrucksmittel des Mediums Ballett ist. Aus dem intermedialen Bezug im Märchen entsteht bei Neumeier ein intramedialer Bezug, da er Andersens Gedanken aufnimmt. Aber, um deren Signifikanz darzustellen, wandelt er die Bewegungen der tanzenden Seejungfrau ins Gegenteil um und beraubt die Meerjungfrau ihres Tanzvermögens. Des Weiteren kann man die intramediale Referenz als Rückbezug auf den Stimmverlust der Seejungfrau im Märchen und somit auf eine intramediale Referenz sehen. Die Unbeweglichkeit der Meerjungfrau im Ballett könnte als parallel gestaltete Systemreferenz gewertet werden. Die tänzerische Umsetzung würde sich hierbei mit medialen Eigenschaften erklären lassen, weil die jeweils charakteristische Ausdrucksform des Mediums von der Protagonistin nicht mehr beherrscht wird. Somit bietet diese Szene des Neumeier-Balletts eine Reflexion der eigenen medialen Möglichkeiten mit Hilfe eines intramedialen Bezugs im Rahmen des Medienwechsels, die sich auf zwei verschiedene Aspekte – Tanz und Sprachlosigkeit – im Märchen bezieht. Auf diese Weise greift Neumeier zentrale Aspekte von Andersens Märchen auf und transformiert dessen mediale Ausdrucksform teils in enger Anlehnung an den Ursprungstext, teils mit deutlicher Akzentverschiebung.

Trotz des Ursprungs des Intermedialitäts-Ansatzes in den Literaturwissenschaften erweist sich die Theorie für Ballett als kontaktnehmendes Medium als verwendbar. Vor allem die Oberbegriffe, die Wirth sowie Berndt und Tonger-Erk von Rajewsky übernehmen, sind hilfreich in der

Analysepraxis. Allerdings ergeben sich auch Probleme speziell bei der expliziten Systemerwähnung, die Rajewsky in erster Linie mit sprachlicher Fixierung verbindet. In der vorliegenden Arbeit wurde ein Symbol als explizite Systemerwähnung gewertet. Dies ist stimmig, weil in dieser Bachelorarbeit konkrete Bewegungen nicht Ausgangspunkt der Analyse waren. Doch da Tanz an sich in der Lage ist, komplexe Botschaften zu vermitteln, bleibt zu überdenken, ob nicht Bewegungen selbst ausdrücklich auf ein anderes Werk oder ein anderes System hinweisen können und wie dies wissenschaftlich zu belegen ist. Generell wäre eine intermediale Forschung wünschenswert, die weniger literaturzentriert auch andere Medien als den kontaktnehmenden Part analysiert.

Es könnte wissenschaftlich fruchtbar sein, Neumeiers »Die kleine Meerjungfrau« mit anderen Ballettversionen zu vergleichen, die auf Andersens Märchen beruhen. Ähnlichkeiten und Differenzen könnten Aufschluss über die Disposition der involvierten Medien geben. Doch andere Meerjungfrau-Ballette, getanzt von professionellen Compagnien, scheinen rar. Zuletzt feierte beispielsweise 2012 »The Little Mermaid«<sup>57</sup> choreografiert von Pamela Robinson-Harris mit dem Ballet West Premiere, das dem Programmheft zufolge Andersens Handlung folgt (Ballet West 2014). International angesehen ist allein Frederick Ashtons Ballett »Ondine«<sup>58</sup> zu Henzes Komposition, das jedoch auf de la Motte Fouqués Märchen basiert. Dementsprechend wäre auch diese Vorlage in eine Analyse einzubeziehen.

Insgesamt erweist sich der Intermedialitätsansatz als ein Analyseinstrument, das es ermöglicht, das Gemeinsame, aber auch das je Eigene der betrachteten Werke hervorzuheben und sie damit beide als eigenständige Kreationen zu würdigen. Neumeiers Ballett, bei dem sich verschiedene Formen der Intermedialität gleichzeitig nachweisen lassen, zeigt nicht nur einen Wechsel in ein neues Medium, sondern eine individuelle Interpretation. In der Tradition Noverres setzt der Choreograf ein romantisches Sujet in märchenhafter Form um und erfindet dabei eine Körpersprache, die sich nicht auf Bewegungen des klassischen Tanzes beschränkt. Deshalb kann man Neumeiers Werk als ein romantisches Märchen im Gewande des zeitgenössischen Balletts bezeichnen.

---

<sup>57</sup> UA in Salt Lake City.

<sup>58</sup> UA 1958 in London.

## Literaturverzeichnis

Andersen, Hans Christian (1961): Das Märchen meines Lebens. In: Hans Christian Andersen: Das Märchen meines Lebens. Briefe. Tagebücher. Aus dem Dänischen übertragen von Thyra Dohrenburg, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Erling Nielsen. München: Winkler, S. 7–566.

Andersen, Hans Christian (1996<sup>a</sup>): Die kleine Meerjungfrau. In: Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden (Bd. 1). Aus dem Dän. von Thyra Dohrenburg. Mit Nachw., Anm. und Zeittaf. hrsg. von Heinrich Detering. 6. Auflage. Düsseldorf: Artemis & Winkler, S. 81–107.

Andersen, Hans Christian (1996<sup>b</sup>): Der Schatten. In: Hans Christian Andersen: Sämtliche Märchen in zwei Bänden (Bd. 1). Aus dem Dän. von Thyra Dohrenburg. Mit Nachw., Anm. und Zeittaf. hrsg. von Heinrich Detering. 6. Auflage. Düsseldorf: Artemis & Winkler, S. 445–459

Andersen, Hans Christian (1998<sup>a</sup>): Die Blumen der kleinen Ida. In: Hans Christian Andersen: Märchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann. Übersetzung von Heinrich Denhardt. Auswahl und Nachwort von Leif Ludwig Albertsen. Hg. v. Leif Ludwig Albertsen. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 690), S. 32–42.

Andersen, Hans Christian (1998<sup>b</sup>): Die Brautleute. In: Hans Christian Andersen: Märchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann. Übersetzung von Heinrich Denhardt. Auswahl und Nachwort von Leif Ludwig Albertsen. Hg. v. Leif Ludwig Albertsen. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 690), S. 286–289.

Andersen, Hans Christian (1998<sup>c</sup>): Die roten Schuhe. In: Hans Christian Andersen: Märchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann. Übersetzung von Heinrich Denhardt. Auswahl und Nachwort von Leif Ludwig Albertsen. Hg. v. Leif Ludwig Albertsen. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 690), S. 385–393.

Andersen, Jens (2005): Hans Christian Andersen. Eine Biographie. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verl.

Aschengreen, Erik (2006): Working in the House of Bournonville, 1874–2005: A Conversation with John Neumeier. In: *Dance Chronicle* 29 (3), S. 457–470.

Ballet West (Hg.) (2014): The Little Mermaid. Program. Online verfügbar unter [http://issuu.com/millspublishinginc/docs/bw\\_little\\_mermaid\\_april\\_2014.final.](http://issuu.com/millspublishinginc/docs/bw_little_mermaid_april_2014.final.), zuletzt geprüft am 24.08.2014.

- Barüske, Heinz (Hg.) (1980<sup>a</sup>): Aus Andersens Tagebüchern. Band 1. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl (Fischer Taschenbuch, 2071).
- Barüske, Heinz (Hg.) (1980<sup>b</sup>): Aus Andersens Tagebüchern. Band 2. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl (Fischer Taschenbuch, 2071).
- Barüske, Heinz (1980<sup>c</sup>): Hans Christian Andersen. Der Mensch und seine Zeit. In: Heinz Barüske (Hg.): Aus Andersens Tagebüchern. Band 1. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl (Fischer Taschenbuch, 2071), S. 9–29.
- Berendsohn, Walter A. (1973): Phantasie und Wirklichkeit in den »Märchen und Geschichten« Hans Christian Andersens. Struktur- und Stilstudien. Walluf bei Wiesbaden: Sändig.
- Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily (2013): Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Schmidt (Grundlagen der Germanistik, 53).
- Bogner, Ralf Georg (2013): Medienwechsel. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 503.
- Boxberger, Edith (2007): Sehnsucht nach der Welt jenseits des Wassers. In: *Welt am Sonntag (Hamburg)*, 24.06.2007, S. HH15.
- Brandstetter, Gabriele (1995): Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Bredsdorff, Elias (1980): Hans Christian Andersen. Des Märchendichters Leben und Werk. Aus dem Englischen von Gertrud Baruch. München: Hanser.
- Ron Clements und John Musker (Regie) (1989): The Little Mermaid. DVD. USA.
- Derjanecz, Agnes (2003): Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus. E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski. Marburg: Tectum-Verl (diplomatica, 7).
- Draeger, Volkmar (2011): Bewegender Hymnus auf eine ungestillte Liebe. Online verfügbar unter <http://www.tanznetz.de/blog/21648/bewegender-hymnus-auf-eine-ungestillte-liebe>, zuletzt geprüft am 20.04.2014.
- Eckel, Winfried (2008): Ballett der Zeichen. Poesie und Tanz bei Stéphane Mallarmé. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 206), S. 84–100.

- Engel, Brigitte (1988): Wandlungssymbolik in Andersens Märchen »Die kleine Meerjungfrau«. In: *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie* 37 (10), S. 374–378.
- Erzgräber, Willi (1993): Tanz und Tod bei Oscar Wilde, W.B. Yeats und James Joyce. In: Franz Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Literaturwissenschaft, 8), S. 317–333.
- Fabry, Monica (2005<sup>a</sup>): Auf dem Trockenen. In: *tanz-journal* (3), S. 45–46.
- Fabry, Monica (2005<sup>b</sup>): Sehnsucht, die sich nie erfüllt. Märchen-Ballett: John Neumeier über seine Version der »Kleinen Meerjungfrau«, die in Kopenhagen uraufgeführt wird. In: *Hamburger Abendblatt*, 14.05.2005. Online verfügbar unter <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article736449/Sehnsucht-die-sich-nie-erfuellt.html>, zuletzt geprüft am 20.04.2014.
- Fassbind-Eigenheer, Ruth (1994): Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 291).
- Fischer, Eva-Elisabeth (2009): Die beliebtesten Ballettklassiker. In: *Balletttanz* (Jahrbuch), S. 8–17.
- Foster, Susan Leigh (2005): The ballerina's phallic pointe. In: Susan Leigh Foster (Hg.): *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*. London: Routledge, S. 1–24.
- Freund, Radmila Kirilova (2005): *Literatur und Ballett. Werke Hoffmanns und Heines als Ballettlibretto*. 1. Aufl. München: GRIN Verl.
- Geschäftsführung der Hamburgischen Staatsoper (Hg.) (1994): *Undine*. Henze Neumeier Kokkos. Programmheft. Unter Mitarbeit von Angela Dauber. Hamburg.
- Hahmann, Telse (2003): Vom Wesen der Liebe. John Neumeier über seine Choreografie »Tod in Venedig« im Gespräch mit Telse Hahmann. In: *Intendanz der Hamburgischen Staatsoper* (Hg.): *Tod in Venedig. Ein Totentanz von John Neumeier*. Programmheft. Hamburg, S. 12–27.
- Hamburg Ballett John Neumeier (2007): *Die kleine Meerjungfrau*. Ballett von John Neumeier frei nach Hans Christian Andersen. Besetzungszettel, 01.07.2007.
- Hamburg Ballett John Neumeier (2014): *Spielplan 2014/15*. Hamburg. Online verfügbar unter [http://www.hamburgballett.de/d/spielplan\\_14\\_15.htm](http://www.hamburgballett.de/d/spielplan_14_15.htm), zuletzt geprüft am 31.07.2014.
- Heine, Heinrich (1837): *Elementargeister*. Online verfügbar unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/380/1>, zuletzt geprüft am 08.07.2014.

- Höfele, Andreas (2013): Theater und Literatur. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 746–747.
- Hoffmann, E. T. A. (2003): Der Sandmann. Herausgegeben von Rudolf Drux. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 230).
- Hoffmeister, Gerhart (1994): Deutsche und europäische Romantik. In: Helmut Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart: Kröner, S. 130–164.
- Hüster, Wiebke (2007): Der Dichter spricht. In: *Frankfurter Allgemeine*, 04.07.2007, S. 35.
- Intendanz der Hamburgischen Staatsoper (Hg.) (2007): Die kleine Meerjungfrau. Ballett von John Neumeier frei nach Hans Christian Andersen. Programmheft. Hamburg.
- Jürgensen, Knud Arne (2006): The Artists of 1805: The Theatrical Collaboration of Andersen, Bournonville, and Hartmann. In: *Dance Chronicle* 29 (3), S. 353–369.
- Klotz, Volker (1985): Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: Metzler.
- Koegler, Horst (1993): Ein Mann, der Ballettgeschichte gemacht hat. In 20 Jahren hat John Neumeier sein Hamburger Ballett-Imperium aufgebaut. Hamburg. Online verfügbar unter <http://www.hamburgballett.de/d/koegler1.htm>, zuletzt geprüft am 28.04.2014.
- Koegler, Horst (1998): 25 Jahre John Neumeier in Hamburg. Hamburg. Online verfügbar unter <http://www.hamburgballett.de/d/koegler2.htm>.
- Koegler, Horst; Kieser, Klaus (2009): Wörterbuch des Tanzes. Unter Mitarbeit von Beate Beserer. 3., durchges. und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek Reclam-Sachbuch, 18661).
- Kremer, Detlef (2007): Romantik. Lehrbuch Germanistik. 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Link, Franz (Hg.) (1993<sup>a</sup>): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Literaturwissenschaft, 8).
- Link, Franz (1993<sup>b</sup>): Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele. In: Franz Link (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Literaturwissenschaft, 8), S. 11–68.
- Malzew, Helena (2004): Menschenmann und Wasserfrau. Ihre Beziehung in der Literatur der

deutschen Romantik. Berlin: Weißensee-Verl.

Marker, Frederick J. (1971): Hans Christian Andersen and the romantic theatre. A study of stage practices in the prenaturalistic Scandinavian theatre. Toronto: Univ. of Toronto Press.

Marx, Wolfgang (2007): The Ballet as a »Genre«. Initial Thoughts on the Generic Identity of a Multimedia Art Form. In: Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm (Hg.): Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig 23. - 25. März 2006. Berlin: Vorwerk 8 (Documenta choreologica), S. 13–25.

Mayer, Mathias; Tismar, Jens (1997): Kunstmärchen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler Realien zur Literatur, 155).

McLean, Adrienne L. (1988): »The Red Shoes« revisited. In: *Dance Chronicle* 11 (1), S. 31–88.

McLean, Adrienne L. (1991): The Image of the Ballet Artist in Popular Films. In: *Journal of Popular Culture* 25 (1), S. 1–19.

Neumeier, John (1994): Warum Undine? Ein paar Gedanken zum Stoff, zur Musik, zum Ballett. Nach einem Gespräch aufgezeichnet von Angela Dauber. In: Geschäftsführung der Hamburgischen Staatsoper (Hg.): Undine. Henze Neumeier Kokkos. Programmheft. Unter Mitarbeit von Angela Dauber. Hamburg, S. 5–8.

Neumeier, John (2008): In Bewegung. München: Collection Rolf Heyne.

Neumeier, John (2010): Entwicklung eines alternativen Konzeptes. In: Intendanz der Hamburgischen Staatsoper (Hg.): Illusionen - wie Schwanensee. Ballett von John Neumeier. Programmheft. Hamburg, S. 26–29.

Neumeier, John; Auerbach, Lera (2011): The Little Mermaid. San Francisco Ballet. DVD. D.

Nielsen, Erling (1961): Nachwort. In: Hans Christian Andersen: Das Märchen meines Lebens. Briefe. Tagebücher. Aus dem Dänischen übertragen von Thyra Dohrenburg, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Erling Nielsen. München: Winkler, S. 770–808.

Noverre, Jean-Georges (1769): Briefe über die Tanzkunst und über Ballette. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Hamburg, Bremen: s.n.

oe (2007<sup>a</sup>): Hans Christian Andersen oder die literarische Apotheose des Balletts (Koegler Journal). Online verfügbar unter <http://www.tanznetz.de/blog/10307/hans-christian-andersen-oder-die-literarische-apotheose-des-balletts>, zuletzt geprüft am 20.04.2014.

oe (2007<sup>b</sup>): John Neumeiers große dänische Confession. Hamburgs Ballett-Intendant beim Kopenhagener Bournonville-Symposium (Koegler Journal). Online verfügbar unter <http://www.tanznetz.de/blog/9022/john-neumeiers-groese-danische-confessio>, zuletzt geprüft am 25.06.2014.

Podschun, André (2007<sup>a</sup>): »... in der die Zeit zur Zeitlosigkeit wird«. Lera Auerbach im Gespräch mit André Podschun. In: Intendanz der Hamburgischen Staatsoper (Hg.): Die kleine Meerjungfrau. Ballett von John Neumeier frei nach Hans Christian Andersen. Programmheft. Hamburg, S. 36–41.

Podschun, André (2007<sup>b</sup>): Der Spiegel der Seele. John Neumeier im Gespräch über sein Ballett »Die kleine Meerjungfrau«. In: Intendanz der Hamburgischen Staatsoper (Hg.): Die kleine Meerjungfrau. Ballett von John Neumeier frei nach Hans Christian Andersen. Programmheft. Hamburg, S. 9–19.

Podschun, André (2014): Traumbewegt in die Autonomie. John Neumeier im Gespräch über sein Ballett »Tatjana«. In: *Journal. Das Magazin der Hamburgischen Staatsoper* (6), S. 6–11. Online verfügbar unter <http://www.hamburgballett.de/d/service.htm>, zuletzt geprüft am 06.07.2014.

Poppe, Sandra (2008): Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 206), S. 9–23.

Michael Powell und Emeric Pressburger (Regie) (1948): *The Red Shoes*. DVD. GB.

Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen: Francke (UTB für Wissenschaft Medien- und Kommunikationswissenschaft, 2261).

Rakoczy, Karolina (2008): Bewegung im Text. Tanz in Gedichten von Rilke, Lasker-Schüler und Wigman. In: Sandra Poppe und Sascha Seiler (Hg.): Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 206), S. 67–83.

Regitz, Hartmut (2005): Von unten betrachtet sieht die Welt ganz niedlich aus. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 27.04.2005, S. 13.

Regitz, Hartmut (2014): Tatjana. Die Komponistin Lera Auerbach über ihre Zusammenarbeit mit John Neumeier. In: *tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Juni 2014, S. 14–

17.

Rosiny, Claudia (2013): *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: Transcript (TanzScripte, 27).

Rossel, Sven Hakon (1996): *Hans Christian Andersen und seine Märchen heute. Mit einem Vorwort von Bernhard Denscher*. [Vortrag im Wiener Rathaus am 28. März 1995]. Wien: Picus-Verl (Wiener Vorlesungen im Rathaus, 44).

Rothkamm, Jörg (2007): »Eine Oper ohne Sänger«. Zur Zusammenarbeit von Hans Werner Henze und Frederick Ashton beim Ballett *Undine* (1958). In: Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm (Hg.): *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig 23. - 25. März 2006*. Berlin: Vorwerk 8 (Documenta choreologica), S. 233–250.

Ruprecht, Lucia (2002): *Tanz-Fiktionen gegen den Strich: Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine*. In: Gabriele Klein, Christa Zipprich und Sabine Karoß (Hg.): *Tanz, Theorie, Text*. Münster: Lit (Tanzforschung, 12), S. 553–568.

Sorell, Walter (1995): *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*. 2., verb. und erw. Aufl. Wilhelmshaven: Noetzel Verl. der Heinrichshofen-Bücher.

Stabel, Ralf (2010): *Rote Schuhe für den sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten*. Leipzig: Henschel.

Storm, Aline (2005): *August Bournonville – his life and art*. In: Sofie Rask Andersen und Aline Storm (Hg.): *The Royal Danish Ballet*. Kopenhagen: The Royal Danish Theatre, S. 46–61.

Syfuss, Antje (2006): *Nixenliebe. Wasserfrauen in der Literatur*. Frankfurt am Main: Haag + Herchen.

van Coillie, Jan (2014): *How Immortal is Disney's Little Mermaid? The Disneyfication of Andersen's »The Little Mermaid«*. In: Sylvie Geerts und Van den Bossche, Sara (Hg.): *Never-Ending Stories. Adaption, Canonisation and Ideology in Children's Literature*. Gent: Academia Press, S. 127–142.

Wangemann, Jutta (2005): »Körper braucht es!«. In: *Balletttanz* (1), S. 40–43.

Weickmann, Dorion (2002): *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580 - 1870)*. Frankfurt am Main: Campus-Verl (Geschichte und Geschlechter, 39).

Weickmann, Dorion (2009): *Was heißt hier klassisch?* In: *Balletttanz* (Jahrbuch), S. 18–23.

Weickmann, Dorion (2013): Das Glück der Etappe. Vierzig Jahre John Neumeier in Hamburg. In: Intendanz der Hamburgischen Staatsoper (Hg.): Vierzig Jahre John Neumeier in Hamburg. Programmbuch der 39. Hamburger Ballett-Tage. Jubiläumsbuch. Unter Mitarbeit von André Podschun und Holger Badekow. Hamburg, S. 8–15.

Wheeldon, Christopher; Talbot, Joby (2011): Alice's Adventures in Wonderland. The Royal Ballet. DVD. GB.

Windling, Terry (2003): Hans Christian Andersen. Father of the Modern Fairy Tale. Hg. v. The Journal of Mythic Arts. Online verfügbar unter <http://www.endicott-studio.com/jMA03Summer/hans.html>, zuletzt geprüft am 16.04.2014.

Wirth, Uwe (2007): Intermedialität. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 254–264.

Wittmann, Gabriele (2002): Dancing is not Writing. Ein poetisches Projekt über die Schnittstelle von Sprache und Tanz. In: Gabriele Klein, Christa Zipprich und Sabine Karoß (Hg.): Tanz, Theorie, Text. Münster: Lit (Tanzforschung, 12), S. 585–596.

Wortelkamp, Isa (2002): Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung. In: Gabriele Klein, Christa Zipprich und Sabine Karoß (Hg.): Tanz, Theorie, Text. Münster: Lit (Tanzforschung, 12), S. 597–609.

Wullschlager, Jackie (2000): Hans Christian Andersen. The life of a Storyteller. London: Penguin Press.

Zemanek, Evi (2012): Intermedialität. In: Evi Zemanek und Alexander Nebrig (Hg.): Komparatistik. Berlin: Akad.-Verl (Studienbuch Literaturwissenschaft), S. 159–174.

Zerweck, Jonas (2014): Dänemark gewidmet. Interview mit Lloyd Riggins über »Napoli«. Hg. v. Hamburg Ballett John Neumeier (Hamburg Ballett Blog). Online verfügbar unter [http://www.hamburgballett-blog.de/hamburg\\_ballett/2014/04/d%C3%A4nemark-gewidmet.html](http://www.hamburgballett-blog.de/hamburg_ballett/2014/04/d%C3%A4nemark-gewidmet.html), zuletzt geprüft am 31.07.2014.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	<a href="http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/9.htm">http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/9.htm</a> , zuletzt geprüft am 01.09.2014 <sup>59</sup>	S. 23
Abb. 2	<a href="http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/15.htm">http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/15.htm</a> , zuletzt geprüft am 01.09.2014	S. 23
Abb. 3	Timecode 01:11:20 <sup>60</sup>	S. 24
Abb. 4	Timecode 01:13:54	S. 24
Abb. 5	Timecode 00:02:42	S. 25
Abb. 6	Timecode 01:47:14	S. 25
Abb. 7	<a href="http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/1.htm">http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/1.htm</a> , zuletzt geprüft am 01.09.2014	S. 26
Abb. 8	Timecode 00:03:00	S. 26
Abb. 9	Timecode 00:12:53	S. 28
Abb. 10	Timecode 00:09:12	S. 28
Abb. 11	Timecode 00:48:01	S. 29
Abb. 12	Timecode 00:53:15	S. 29
Abb. 13	Timecode 00:59:19	S. 30
Abb. 14	Timecode 01:19:02	S. 30
Abb. 15	Timecode 01:49:10	S. 31
Abb. 16	<a href="http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/16.htm">http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/16.htm</a> , zuletzt geprüft am 01.09.2014	S. 31
Abb. 17	Timecode 01:16:46	S. 32
Abb. 18	<a href="http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/3.htm">http://www.hamburgballett.de/gallery/meerjungfrau/3.htm</a> , zuletzt geprüft am 01.09.2014	S. 32
Abb. 19	Timecode 01:51:36	S. 33
Abb. 20	Timecode 01:55:05	S. 33

---

<sup>59</sup> Die Bilder von der Internetseite des Hamburg Ballett stammen von Holger Badekow und sind mit dem Hamburg Ballett entstanden.

<sup>60</sup> Die Timecodes beziehen sich auf die Videoaufzeichnung mit dem San Francisco Ballet (Neumeier und Auerbach 2011).

## Eidesstattliche Erklärung

»Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die in den benutzen Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe und außerdem die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegt wurde.«

Lüneburg, den 4. September 2014

Pia Boekhorst