

Nr. 9455. Wien, Sonntag, den 21. December 1890

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

21. Dezember 1890

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Ein Fest, das der französische Unterrichtsminister Bardouxim Juni 1878den fremden Gästen gab, hatte eine ganz originelle, reizende Production zum Mittelpunkt: ein getanztes historisches Concert. Die Ausführung dieses neuen Gedankens erforderte unter Anderm zwei rare Leute: einen Gelehrten, der sich auf den Tanz versteht, und eine Tänzerin, die ein Gelehrter ist. Den Ersteren fand der Minister in dem musikkundigen Archivar de, die Lajarte Zweite in Mademoiselle von der Großen Oper. Die Fonta Beiden hatten nach alten choreographischen Aufzeichnungen, Bildern und Partituren die ganze Production arrangirt. Auf einer niedlichen Bühne am äußersten Ende des Festsaaes wurden zuerst einige der berühmtesten Tänze aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert im französischen Hofcostüm jener Zeit ausgeführt, dann das Blumenballet aus den „Indes galantes“ von . Mademoiselle Rameau Fontaund zwölf andere Tänzerinnen stellten die Blumen vor, welche von zwei Ballettänzern in der Maske des „Boreas“ und des „Zephyrs“ umschwirrt wurden. Die alte Tanzmusik wurde blos von einem Clavier und fünf Geigen ausgeführt, um annähernd auch den mageren Orchesterklang jener Zeit wiederzugeben. Diese Idee in großartiger Erweiterung und Ausstattung für ein ganzes Ballet zu verwerthen, das mag den Herren und Gaul vorgeschwebt haben, Haßreiter als sie das „Tanzmärchen“ concipirten. Sie versuchen es darin, die Entwicklung des Tanzes von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart uns in Bildern vorzuführen. Ein ebenso verlockendes, als schwieriges Unternehmen. Das Publicum soll ja in solch einem historischen Ballet fortwährend unterhalten undbelehrt werden: zwei Ansprüche, die sich gar häufig gegen einander wehren. Die historische Treue der vorgeführten Tänze, also der eigentlich belehrende Factor, ist für die vorclassische und griechisch- römische Zeit einfach unmöglich; wir wissen nicht, wie damals die Tänze ausgesehen und die Musik dazu geklungen hat. Hier ist der Phantasie des Balletmeisters und des Componisten fast Alles anheimgegeben. Für die Tanzweisen des späteren Mittelalters und der Renaissance besitzen wir zwar ergiebigere Quellen, allein ein reichliches Ausschöpfen derselben müßte ein modernes Publicum kläglich ermüden. Das langsame Tempo, die abgemessenen steifen Bewegungen, die dünne, blutleere Musik dieser Tänze können wir auf die Dauer nicht ohne Langweile aufnehmen. Wir verlangen heute Feuer und Sinnlichkeit vom Tanz und vollends von der Tanzmusik: das bietet aber nur die moderne. Damit ist wiederum das Historische eines solchen Ballett-Abends beiseite gedrängt. Aber das Schwierigste kommt noch von einer andern Seite. Angenommen, die Vermittlung des historisch Echten und des unmittelbar Ergötzenden sei in jeder einzelnen Tanzscene wirklich geglückt — wie bringt man einen dramatischen Zusammenhang in dieselben? Ein ganzes großes Ballet braucht doch eine, wenn auch noch so lose zusammenhängende Handlung, nicht blos eine Reihe chronologisch geordneter Tanzproben. Diese Handlung sind uns die Autoren des „Tanzmärchens“ schuldig

geblieben. Sie bieten uns ein buntes Bilderbuch, reich an malerischen Gruppen, reizenden Gewändern und blendenden Decorationen, ein Bilderbuch, dessen einzelne Blätter auch der historischen Farbe nicht ermangeln, denen aber die verbindende Handlung, der geistige Mittelpunkt fehlt. Um wenigstens den Schein eines solchen herzustellen, erfanden die Herren Gaulund Haßreiterein Vorspiel auf dem Parnaß, oder „am Parnaß“, wie das Textbuch nach liberalem Wiener Sprachgebrauch sagt.

Es gibt ein sehr anmuthiges Bild, wie der Flötenspieler Audron(Fräulein), nachdem er sich aus Pagliero dem castalischen Quell ein Räuschchen angetrunken, eine allerliebste kleine Oreade und einen alten zottigen Pandurch seine Töne herbeilockt und tanzen macht. Auf seine Bitte commandirt Apollodie Musik, die Plastikund die Poesie herbei, welche durch ihre Vereinigung die Muse des Tanzes schaffen. Diese (Frau) läßt sich nun auf die Erde Abel herab, mitten in eine egyptische Landschaft, wo „der Genius“ und der „der Zeit Genius des Heidenthums“ ihr alle möglichen Requisiten aufnöthigen, die sie gleich wieder fortwirft, bei welcher Beschäftigung ihr alle zwei Minuten ein Spiegel vor's Gesicht gehalten wird. In dem „Tanzmärchen“ sinddie meisten Szenen ohne die Informationen des Textbuches völlig unverständlich; die eben geschilderte hat die Specialität, daß auch mitdem Textbuch sie kein Mensch versteht. Auf dieses „Vorspiel“ folgen zunächst die religiösen Tänze des Alterthums. Zuerst ein heidnisches Opferfest der alten Germanen im Eichenhain. Ein Gefangener wird hereingeführt, auf den flammenden Opferherd gelegt und von dem Druiden säuberlich abgestochen. Eine peinliche und ganz unnöthig häßliche Scene; ein Schaf hätte denselben Dienst gethan. Auch in dem zweiten Bild, an den Ufern des Nils, geht es recht betrübend zu: der heilige Stier Apisist umgestanden und wird in feierlicher Procession herumgetragen. Unter wildem Jammer und Wehklagen, das uns nur mäßig rührt, tanzt die verwaiste Bevölkerung einen Trauerreigen. Vom Nilund dem Apisdienste gerathen wir unmittelbar ins Alte Testament. König Davidtanzt vor der Bundeslade; eigentlich studirt er nur, fortwährend in großer Aufregung, ob und was er tanzen solle. Wir kommen aus der Religion oder aus den Religionen nicht heraus; ganz nach dem Ausspruche Atta Troll's: Tanzen ist ein Gottesdienst, ist ein Beten mit den Beinen. Den getanzten Islam, der im Programm noch durch drehende Derwische vertreten ist, hat man weislich gestrichen. Bei dem „Fest des Mars“ in Pomgeht es wenigstens lustig her. Der Anfang blieb unspeji freilich ein Räthsel. Zwei langbärtige Kerle, die sich aus dem jüdischen Bild nach Pompejiverirrt zu haben scheinen, führen einen sonderbar gesticulirenden alten Herrn auf die Bühne, der sich so lange über Alles verwundert, bis er endlich von seinen ungeduligen Wärtern abgeführt wird. Das Textbuch gibt gar keine Auskunft über diesen merkwürdigen Jubelgreis, von dem wir nur die Hälfte der Wahrheit auszusagen glauben, wenn wir ihn für einen pompejanischen Halbtrottel halten. Nun folgen mehrere lebensvolle, charakteristische Tänze der Springer, der Gaukler, der Gladiatoren, zum Schlusse ein wahrer Farbenrausch von einem Bacchanale. Inmitten dieser Festlichkeiten strahlt goldgerüstet, lanzenschwingend die königliche Erscheinung einer Amazone: Frau . Sie allein vermittelt eigent Abellich das Bischen Zusammenhang zwischen den Szenen des „Tanzmärchens“, indem sie als „Muse der Tanzkunst“ unter verschiedenen Gestalten in allen Epochen, bei allen Völkern immer wieder auftaucht. In dem Trauer-Reigen um den seligen Apisüberrascht Frau Abeldurch schönePlastik der Bewegungen und höchst ausdrucksvolle Mimik; die übrigen Abtheilungen ziert und belebt sie wenigstens durch ihre prächtige Erscheinung.

In den vier Bildern des ersten Actes haben wir an prachtvollen Costümen, Decorationen und Festaufzügen so viel Blendendes zu schauen bekommen, daß wir dem Folgenden mit einigem Bangen entgegensehen. Aber unser „Tanzmär“ hat sich noch lange nicht ausgegeben. Der zweite Actchen führt uns ins Mittelalter. In seinem Palast zu Bagdad faullenzt ein contemplativer Khalif(Herr) und läßt Price sich von einer behenden Odaliske(Fräulein) den Vergé „Bientanz“ vorgaukeln. Mit einem Zauber-

schlag fliegen wir von Bagdad nach der Burg Mödling. Es wird uns ganz heimatlich wohl zu Muthe. Eine Scene voll echter Poesie spielt sich ab. Walther von der Vogelweide (Herr Frappart) kommt angeritten, lagert sich vergnügt unter der großen Linde und spielt eines seiner Tanzlieder auf der Geige. Feine Damen und Ritter, durch den jungen Ulrich von Liechtenherbeigerufen, lauschen entzückt dem Minnesänger. Dann bemächtigen sich die Dorfbewohner des Platzes unter der Linde und erlustigen sich im Springtanz, zu welchem ein kleiner Chor hinter der Scene das Tanzlied singt. Die Scene verwandelt sich in eine weite Prunkhalle, Schloß und Garten von Versailles im Hintergrunde. Die richtige Umgebung für eine Reihe alter Ceremonientänze aus der Zeit vom 16. Jahrhundert bis zum Wiener Congreß. Den Anfang macht der „Branle“ (von bransler, sich regen, sich bewegen), der älteste aller französischen Tänze, mit welchem zur Zeit Ludwig's XIV. alle Bälle anfangen, wie später mit dem Menuett und schließlich mit der Polonaise. Es wurde immer dazu gesungen; leider nicht im Hofopertheater. Sehr hübsch, wenngleich in stark censurirter Lesart, tanzten Fräulein mit Herrn v. Allesch die „Hamme Volte“, einen der beliebtesten, keineswegs sittsamsten Tänze des 16. Jahrhunderts. Der Tänzer mußte ein starker Mann sein, „un cavalier gaillard“; er hatte seine Dame mehrmals im Wirbel herumzudrehen und dann hoch in die Luft zu schwingen. Und doch tanzte man die Volte auf allen Hofbällen und feierte die Königin Margot als eine berühmte Volteuse. In Deutschland reihte Prätorius diesen Tanz unter die schlimmsten „Blocksberg-Verrichtungen“ und rief dagegen eine „wolbestellte Policity“ zu Hilfe. Im Gegensatz zur Volte bewegte sich die „Pavane“ voll Würde und Feierlichkeit (Fräulein mit Herrn Well); die Cavaliere Raymund tanzten sie im Mantel und Degen, bedeckten Hauptes. Die „Courante“, von sechs Ballett-Tänzerinnen graziös ausgeführt, ist die Mutter des Menuetts, ein „getreter“ Tanz, ein Umgang mit der Dame, unter vielen Verbeugungen, Auftreten auf die Fußspitzen und anderen künstlichen Pas. Die „Sarabande“ bekommen wir als Scene aus einem mythologischen Ballet zu sehen. In diesen Balletten herrschten die strengsten Costümvorschriften, die mit der merkwürdigen Zähigkeit, welche die Franzosen in ästhetischen Dingen kennzeichnet, sich unglaublich lange unverändert erhalten haben. Herr, welcher die Sarabande mit fünf Damen Frappart tanzt, erscheint als Sonnengott Apoll ganz costümgetreu mit einer Sonne auf der Brust, Krone und Federn auf der mächtigen Allonge-Perrücke und ungarischen Schnürstiefeln. Schade, daß man nicht gerade diese mythologische Scene etwas erweitert hat durch Beziehung des Balletcorps. Die allegorischen Costüme aus der Zeit Ludwig's XIV. hätten gewiß ein heiteres Interesse erregt. Die „Winde“ erschienen stets mit pausbackigen Larven, Blasbälge und Fächer in der Hand; die „Gärtner“ bedeckt mit Rüben, Kohl und allerhand Gemüse; der „Genius der Musik“, trug auf dem Kopfe eine Guitarre, als Corsett eine Baßviola mit zwei Lauten als Schößen; „die Welt“ steckte in einer Landkarte, das Herz war Frank, der Aermelreich England, der Stiefel Italien; auf dem Rücken stand: Unbekannte australische Länder. In rascher Folge werden noch eine Gavotte, ein altfränkischer Tanz und zwei Menuetts — der eine aus dem achtzehnten Jahrhundert, der andere aus der Congreßzeit — vorgeführt, worauf diese interessanteste Abtheilung des „Tanzmärchens“ mit einem feierlichen „Fackeltanz“ schließt, wie er bekanntlich heute noch bei Vermählungen am Berliner Hof getanzet oder richtiger marschirt wird.

Der dritte Act gehört unserem Jahrhundert. Wir erblicken beim Aufziehen des Vorhangs eine Art Denkmal mit den Porträt-Medaillons von und Lanner. Ich Strauß möchte für die Beseitigung dieses Decorationsstückes stimmen, einmal weil es das einzige mittelmäßige ist, sodann weil es zu dem Folgenden nicht paßt. Weder die Einleitungsmusik — der bekannte von Lully componirte „erste Menuett“ in D-moll — noch die „Chaconne“, deren Beliebtheit ins sechzehnte Jahrhundert fällt, haben mit der Zeit unserer Walzercomponisten etwas zu schaffen; beide Stücke hätten in den zweiten Act gehört. Statt der schlechten Porträts von Strauß und Lanner hätte uns das

„Tanzmärchen“ lieber einige ihrer guten Walzer bringen sollen. Die Scenen in der Tanzschule und der Traum des (von Frappartköstlich gespielten) alten Tanzmeisters sind etwas lang ausgesponnen und von geringerem Interesse. Desto erfrischender wirken darauf die in einem modernen Vergnügungs-Etablissement producirten Nationaltänze. Fräulein glänzt in der Cerales virtuosen Ausführung der Cachucha, Fräulein Lucia Balbo in der Chaconne, Fräulein, selbstverständlich, im Rathner Cancan.

Nachdem wir uns dergestalt von den Druiden bis zum Cancan glücklich durchgetanzt haben, glauben wir logischerweise am Ende der Weltgeschichte angelangt zu sein. Weit gefehlt! Unsere Ballet-Autoren springen hier plötzlich von ihrem historischen Thema ab und überraschen uns noch mit einem Tanz von Kobolden in der Gnomenhöhle, einem Hexentanz in der Walpurgisnacht und einem Nixenreigen bei Mondschein. Wir verstehen nicht recht, wie man diese Legenden, die jedenfalls besser in der prähistorischen Zeit figurirt hätten, an den Walzer und Cancan als unmittelbare Fortsetzung knüpfen kann. Demungeachtet würde den mondbeglänzten Nixenteich mit seiner herrlichen Walddecoration Niemand gerne missen. Das vierzehnte und letzte Bild nennt sich „Das Reich des Frohsinns“, welches wir uns somit als ein fliegendes Corps von jungen Tänzerinnen in rosa Kleidchen und großen rosa Hüten vorzustellen haben, in deren Mitte Fräulein Ceralesich siebenhundertmal um ihre eigene Achse dreht. Nach dieser „Apotheose“, wie das Ding in der Balletsprache heißt, erheben wir uns erfüllt, geblendet, verwirrt und gedemüthigt von all dem Zauber, den wir gesehen, und wünschen nur, es wäre etwas weniger gewesen. Dieses luxuriöse Wandelpanorama beschäftigt so unausgesetzt das Auge, daß man der Musik besondere Aufmerksamkeit gar nicht widmen kann. Sie wirkt hier in der That mehr decorativ als selbstständig. Herr Joseph, der seiner Bayer „Puppenfee“ einen wohlverdienten Ruf verdankt, hat zu den zahlreichen, so heterogenen Bildern des „Tanzmärchens“ eine recht charakteristische und wohlklingende, wenn auch nicht eigenartige Musik geschrieben. Alle Bilder dieser getanzten Weltgeschichte mit originellen, packenden Melodien auszustatten, war kaum möglich. So hat sich denn der Componist dahin entschlossen, lieber gar keine von den Zeitepochen und Nationalitäten durch Bevorzugung einer andern zu kränken.