



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Das Ballett „Mayerling“ in der Fassung der Wiener Staatsoper –
Eine Betrachtung der männlichen Rolle im klassisch akademischen Tanz**

Verfasser

Christian Mannl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Das Ballett „Mayerling“ in der Fassung der Wiener Staatsoper – Eine Betrachtung der männlichen Rolle im klassisch akademischen Tanz

Inhalt

1. EINLEITUNG	4
2. „MAYERLING“ - Ballett in drei Akten.....	7
2.1. Inhalt.....	7
2. 2. Personen	10
2.2.1. Kronprinz Rudolf (1858 – 1889).....	11
2.2.2. Baronesse Mary Vetsera (1871 – 1889)	12
2.2.3. Kaiser Franz Joseph I. (1830 – 1916).....	15
2.2.4. Kaiserin Elisabeth (1837 – 1898).....	16
2.2.5. Kronprinzessin Stephanie (1864 – 1945).....	18
2.2.6. Marie Gräfin Larisch (1858 – 1940)	20
2.2.7. Josef Bratfisch (1847 – 1892)	22
2.2.8. Mizzi Caspar (1864 – 1907).....	22
2.2.9. George William „Bay“ Middleton (1846 – 1892)	24
2.2.10. Katharina Schratt (1853 – 1940).....	24
2.2.11. Baronin Helene Vetsera (1847 – 1925)	25
2.2.12. Eduard Graf Taaffe (1833 – 1895)	26
2.2.13. Erzherzogin Sophie (1805 – 1872)	26
2.2.14. Josef Graf Hoyos (1839 – 1899).....	26
2.2.15. Prinzessin Louise von Coburg-Sachsen-Gotha (1858 –1924)	27
2.2.16. Prinz Philipp von Coburg-Sachsen-Gotha (1844 – 1921)	27
2.2.17. Erzherzogin Gisela (1856 – 1932)	27
2.2.18. Erzherzogin Marie Valerie (1868 – 1924).....	27
2.2.19. Johann Loschek (1845 – 1932)	28
2.2.20. Georg Graf Larisch-Moennich (1855 – 1928)	28
2.3. Musik: John Lanchbery (Franz Liszt)	29
2.4. Libretto: Gillian Freeman.....	34
2.5. Bühnenbild und Kostüme: Nicholas Georgiadis	36
3. MYTHOS MAYERLING.....	40
3.1. Chronologie der Ereignisse (26. Jänner bis 5. Februar 1889)	40
3.2. Mayerling und andere Mythen	44

3.3. Des Rätsels Lösung? – Gerüchte von Zita bis Mussolini	45
4. KENNETH MACMILLAN	47
4.1. Der Tänzer	47
4.2. Der Choreograf und das <i>Royal Ballet</i> :	51
4.3. Der Choreograf und „Mayerling“	52
5. BALLETT IN ÖSTERREICH	56
5.1. Ein Einblick in die Entstehung des Handlungsballetts.....	57
5.2. Wien und Franz Hilverding.....	59
5.3. Ballett als kulturelle Institution in Wien.....	62
6. DIE MÄNNLICHE ROLLE IM BALLETT	64
6.1. KÖNIG LUDWIG XIV. (1638 – 1715): Ein König tanzt!	67
6.2. AUGUST BOURNONVILLE (1805 – 1879): Die Aufwertung der männlichen Rolle	72
6.3. WASLAW NIJINSKI (1889 – 1950): Der Beginn des modernen Balletts.....	76
6.4. MAURICE BEJART (1927 – 2007): Die „Erfindung“ des Männer-Pas de Deuxs	81
6.5. HANS VAN MANEN (1932): Die Gleichberechtigung der Geschlechter im Tanz	84
6.6. RUDOLF NUREJEW (1938 – 1992): Der Superstar des Männertanzes.....	87
7. DAS ECHO DER KRITIK	93
8. SCHLUSSBEMERKUNG	95
9. LITERATURVERZEICHNIS	97
10. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	102
11. ANHANG	103
11.1. Kritik von Norber A. Weinberger: WIENER STAATSOPER: „Mayerling“ endlich in Wien = back to the roots!	103
11.2. Kritik von Norbert A. Weinberger: WIENER STAATSOPER: “MAYERLING” (Ballett) – B-Premiere.....	109
11.3. Kritik von Edith Wolf Perez: Vertrackter Mayerling	111
11.4. Kritik von Julia Bührlé: „Mayerling“	113
11.5. „Mayerling“ - Musikalische Quellen	115
11.6. Besetzung (2008).....	118
12. ABSTRACT	119
13. CURRICULUM VITAE.....	120

1. EINLEITUNG

Im Jahre 2008 wäre Kronprinz Rudolf von Österreich 150 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass und vielen vorangegangenen Bemühungen, das Stück nach Wien zu holen, brachte der aus Ungarn kommende Ballettdirektor Gyula Harangozó das Ballettdrama „Mayerling“ auf die Bühne der Wiener Staatsoper. Das Stück des Choreografen Kenneth MacMillan wurde 1978 in London uraufgeführt. In den Kritiken wird dieses als eine der gelungensten Ballettadaptionen eines historischen Stoffes genannt und gilt als Meisterwerk des berühmten Choreografen. Die Handlung des Stücks bezieht sich auf die letzten Jahre vor Rudolfs Tod in Mayerling – die Zeitspanne konzentriert sich auf die Ereignisse in Wien, beginnend mit der Heirat von Rudolf und der belgischen Prinzessin Stephanie, bis zum Doppelselbstmord mit Mary Vetsera im Jagdschloss von Mayerling. Für die dem Ballett zugrundeliegende Partitur wurden Kompositionen von Franz Liszt verwendet, das Libretto stammt von Gillian Freeman und die Ausstattung kreierte Nicholas Georgiadis.¹



Abbildung 1: I. Tsymbal (Mary), R. Tewsley (Rudolf)

Dieses Ballett, das in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde, bietet einen Boden für eine Auseinandersetzung mit vielfältigen Themen: Neben der Choreografie ist die Musik von Franz Liszt in der Orchestrierung und Arrangierung von John Lanchbery Gegenstand der Untersuchung. Die Musik zeigt hier eindrucksvoll ihre Bedeutung und verleiht dem Theaterabend erst melodramatische Intensität. Nicholas Georgiadis schuf ein opulentes Bühnenbild und üppige Kostüme, die ebenfalls eine Betrachtung wert sind. Der britische Kenneth MacMillan ist einer der renommiertesten Choreografen von Handlungs-Balletten des 20. Jahrhunderts. Er konnte die komplexen, menschlichen Beziehungsstrukturen wie

¹ Vgl. <http://www.dasballett.at>, am 30.3.2010

kaum ein anderer in seine Tanzsprache einfließen lassen. Die „Handschrift“ von MacMillans fast akrobatischen Pas de Deuxs stellen ein Meisterwerk der Tanzkunst dar und haben einen besonderen Stellenwert in der Tanzhistorie.

Die historische Vorlage des Stücks, das Leben von Kronprinz Rudolf, soll nach dem neuesten Forschungsstand betrachtet werden. Da sich der 150. Geburtstag des Habsburgers im vorigen Jahr wiederholte, wurde viel publiziert und eine Ausstellung im Wiener Hofmobiliendepot gezeigt. Es wird untersucht werden, ob die neueste Forschungslage neue Erkenntnisse gebracht hat und wie im Stück von MacMillan die Handlung als historisch vertretbar angesehen werden darf, welche Personen in „Mayerling“ vorkommen und ob die historischen Vorbilder konsequent bedacht waren.

Für die Analyse von Ballett hat die tanzwissenschaftliche Forschung, die sich seit den 1980er Jahren etabliert hat, verschiedene Möglichkeiten, auf das bereits geschaffene und ausdifferenzierte Wissen über methodische Verfahren und Herangehensweisen zurückzugreifen. Natürlich ist die Tanzwissenschaft dabei gefordert, die methodischen Instrumentarien ihrem ‚Gegenstand‘ entsprechend zu modifizieren. Die Methoden haben eine große Spannweite: Aufführungsanalysen, Medienanalysen, historisches Quellenstudium, biografische Forschungszugänge bis zu qualitativen Methoden der Sozialforschung.²

Für mein spezifisches Interesse am Thema eignen sich am besten die Biografieforschung und das historische Quellenstudium. Nach einer Analyse des Stücks sind besonders die Biografen von herausragenden Persönlichkeiten für die Analyse der männlichen Rolle im Ballett aufschlussreich und werden die wichtigsten Veränderungen beispielhaft aufzeigen. Dies ist als Einblick in 300 Jahre Tanzgeschichte und den Stellenwert des Tänzers in den verschiedenen Jahrhunderten zu verstehen und erhebt deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr möchte ich mit dieser Arbeit einen Überblick auf dessen Entwicklung bis hin zur gegenwärtigen Situation geben und einen spannenden Ansatz für weitere Forschungen liefern.

Für die Untersuchung im zweiten Teil und insbesondere die am Beginn stehende Dramenanalyse stehen verschiedene Quellen zur Verfügung. Neben den zahlreichen Monografien und Biografien waren Besuche der Vorstellungen und die Rezeption des

² Vgl. Brandstetter Gabriele, Methoden der Tanzforschung, 2007, S. 9f

Videomaterials von großer Bedeutung. Nach anfänglicher Ablehnung von Internetquellen musste ich feststellen, dass aufgrund von teilweise mangelnden literarischen Quellen auch hier äußerst brauchbares Material zu finden ist. Besonders zu erwähnen sind hier die Online-Artikel der internationalen Tageszeitungen. Zudem ließ ich persönliche Gespräche mit Theaterleuten und TänzerInnen in meine Untersuchungen einfließen. Eine sensible Auswahl treffen bedeutet natürlich auch, auszuschließen und sich auf das das Thema betreffende Material zu konzentrieren. Die Auswahl ist besonders für den Untertitel der Arbeit von Bedeutung, weil ich den Blick auf den Tänzer in der Ballettgeschichte fokussieren möchte.

Aufgrund der Komplexität des Forschungszuganges einer Bewegungsanalyse möchte ich in dieser Arbeit auf dies verzichten, wohl aber einen differenzierten Blick auf die Choreografie richten. Umfangreiche Forschungen zum Thema Körper und Bewegung³ beziehungsweise Pantomime und Gestik⁴ finden sich in zahlreichen anderen Arbeiten.

In gleicher Weise würde eine Auseinandersetzung mit dem Forschungsfeld der Notation von Tanz den Rahmen dieser Arbeit sprengen und findet deshalb hier keinen Platz.

„Mayerling“ besitzt für mich besonderen Stellenwert, weil es eines der wenigen Ballette ist, das eine derart umfangreiche Choreografie für eine männliche Hauptrolle hat. In der Geschichte des Männertanzes wird sich zeigen, dass auch deswegen „Mayerling“ ein Ausnahmeballett ist. Rudolf tanzt mit fünf (!) verschiedenen Partnerinnen Pas de Deux und ist deshalb eine der größten Hauptrollen für einen Tänzer. Im Zuge dieses Interesses möchte ich auf die Entwicklung der männlichen Hauptrolle im Ballett in der Geschichte des Tanzes eingehen und anhand von wegweisenden Persönlichkeiten, wie König Ludwig XIV., Bournonville, Béjart, Nurejew und anderen zeigen, wie sich die männliche Hauptrolle im Lauf der Zeit verändert hat und ihren Rang schließlich in einer Gleichstellung mit der weiblichen Hauptrolle manifestiert hat. Das Ballett „Mayerling“ ist hierfür der wohl eindrucksvollste Beweis und deshalb Gegenstand dieser Diplomarbeit. (Diese Arbeit enthält zahlreiche Namen aus fremdsprachigen Regionen, ich habe mich hierbei immer für die gebräuchlichste Schreibweise entschieden. In direkten Zitaten wurde die Schreibweise des Originals beibehalten.)

³ Zum Beispiel: Brandstetter Gabriele: Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt 1995

⁴ Zum Beispiel: Wansch, Judith: Das Ballett Romeo und Julia in der Fassung der Wiener Staatsoper, Wien 2008, Kap. 7

2. „MAYERLING“ - Ballett in drei Akten

2.1. Inhalt⁵

Prolog

Der Friedhof in Heiligenkreuz in der Morgendämmerung.

Josef Bratfisch, der Leibfiaker von Kronprinz Rudolf steht neben der Kutsche. Im Hintergrund befindet sich das Grab von Freiin Mary Vetsera.

1. Akt

1. Szene

Der Ballsaal in der Wiener Hofburg.

Feierlicher Einzug aller Personen des Hofstaats. Der Saal ist opulent dekoriert. Während des Hochzeitballs, bei dem Rudolfs Heirat mit Prinzessin Stephanie von Belgien gefeiert wird, beleidigt Kronprinz Rudolf sowohl seine Eltern als auch die Braut, als er mit Prinzessin Louise flirtet. Allein gelassen trifft sich Rudolf mit Gräfin Larisch und Baronin Vetsera, die ihre Tochter Mary vorstellt. Sie werden gestört durch vier ungarische Offiziere, die die Separationsbestrebungen ihres Landes unterstützen. Gräfin Larisch kehrt zurück und versucht ihr einstiges Verhältnis mit Rudolf wieder aufleben zu lassen. Der Kaiser entdeckt die beiden, erzürnt befiehlt er Rudolf, zu Stephanie zu gehen.

2. Szene

Die Gemächer der Kaiserin in der Hofburg

Kaiserin Elisabeth hat sich vom Ball zurückgezogen, sie ist in Gesellschaft ihrer Hofdamen. Rudolf sucht sie auf, bevor er zu seiner Frau geht. Er ist unglücklich über die ihm aufgezwungene Heirat und bemüht sich vergebens um das Verständnis seiner kühlen Mutter. Schließlich schickt die Kaiserin ihren Sohn fort.

3. Szene

Rudolfs Gemächer in der Hofburg.

Stephanie erwartet Rudolf in seinen Gemächern neben dem übermächtig erscheinenden Bett. Er erschreckt sie mit einem Revolver, bevor er sich unsanft mit ihr vereinigt.

⁵ Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 3ff

2. Akt

1. Szene

Ein verrufenes Wirtshaus.

In Verkleidung und in Begleitung von Bratfisch kommen Stephanie und Rudolf in ein Wirtshaus. Bratfisch versucht, die unglückliche Prinzessin mit einem Tanz aufzuheitern. Die Dirnen widmen sich den Gästen. Angewidert entflieht Stephanie, während sich Rudolf in Gesellschaft von Mizzi Caspar, seiner Geliebten, und der ungarischen Offiziere vergnügt. Während einer Polizeirazzia verstecken sich Rudolf, Mizzi und die ungarischen Offiziere. Die Polizei nimmt einige Personen fest. In einem Anfall von Verzweiflung, wegen der ständigen Überwachung, schlägt Rudolf Mizzi vor, gemeinsam Selbstmord zu begehen. Als Graf Taaffe erscheint, um Rudolf zu sprechen, verbirgt sich dieser erneut. Mizzi jedoch enthüllt dem Grafen Rudolfs Anwesenheit. Sie verlässt mit dem Grafen das Wirtshaus.

2. Szene

Vor dem Wirtshaus.

Als sich Rudolf von seinen Freunden trennt, gelingt es Gräfin Larisch, die ihn gleich erkennt und in einer Kutsche vor dem Wirtshaus wartet, ihm ihren Schützling Mary Vetsera zuzuführen.

3. Szene

Im Salon des Hauses der Familie Vetsera.

Gräfin Larisch besucht ihre Freundin Baronin Vetsera und entdeckt Mary, wie sie ein Porträt von Rudolf betrachtet. Sie legt ihr trickreich die Karten mit der Prophezeiung, dass ihre Träume erfüllt werden. Mary gibt ihr einen Brief an den Kronprinzen.

4. Szene

In der Hofburg. Während der Geburtstagsfeier für Franz Joseph konfrontiert Graf Taaffe Rudolf mit einem politischen Pamphlet. Gleichzeitig bietet „Bay“ Middleton, der Geliebte von Kaiserin Elisabeth, dem Ministerpräsidenten eine Scherzzigarre an, was Rudolf sehr amüsiert. Elisabeth lässt dem Kaiser ein Porträt seiner „Freundin“ Katharina Schratt überreichen. Ein Feuerwerk lenkt alle ab und man begibt sich auf den Balkon, um das Spektakel zu betrachten. Nur Elisabeth und „Bay“ bleiben zurück. Ihre Zärtlichkeiten werden von Rudolf beobachtet, der bitter reagiert. Als das Feuerwerk wieder beginnt, stichelt Gräfin Larisch bei Rudolf wegen Marys Brief.

5. Szene

Rudolfs Gemächer in der Hofburg. Gräfin Larisch bringt Mary zu Rudolf in seine Gemächer. Das ist ihr erstes gemeinsames Treffen, und noch vor Austausch von Zärtlichkeiten erweist sich Mary als ebenbürtige Partnerin von Kronprinz Rudolf.

3. Akt

1. Szene

Auf dem Lande: eine königliche Jagd. Ein harmonisch verlaufender Tag in Anwesenheit der ganzen Hofgesellschaft geht jäh zu Ende, als Rudolf grundlos wild um sich schießt, ein Mitglied des Hofes tötet und den Kaiser nur knapp verfehlt.

2. Szene

Rudolfs Gemächer in der Hofburg.

Die Kaiserin entdeckt Gräfin Larisch mit Rudolf und weist sie hinaus, ohne zu ahnen, dass Mary vor der Tür wartet. Mary kommt zu Rudolf, der sie bittet, mit ihm zu sterben.

3. Szene

Das Jagdschloss in Mayerling. Rudolf, in Gesellschaft von Graf Hoyos und Prinz Philipp, deutet an, dass er sich nicht wohl fühle. Die Freunde verabschieden sich. Bratfisch kommt mit Mary, und Rudolf ordnet an, sie zu unterhalten. Als Bratfisch sieht, dass er ihre Aufmerksamkeit verloren hat, zieht er sich zurück. Mit zunehmender Leidenschaft lieben sie einander. Nachdem Rudolf sich mit einer Morphiumspritze beruhigt hat, umarmt er Mary noch einmal und erschießt sie dann hinter einem Paravent. Loschek, Hoyos und Philipp, von dem Schuss aufgeschreckt, werden von Rudolf beruhigt. Als er allein ist, erschießt er sich.

Epilog

Der Friedhof in Heiligenkreuz in der Morgendämmerung. Aus der Kutsche wird der Leichnam von Mary Vetsera zum Grab gebracht. Bratfisch steht fassungslos und verzweifelt neben der Kutsche. Regen.⁶

⁶Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 3ff

2. 2. Personen

Das Ballettdrama „Mayerling“ hat eine Fülle von Figuren vorzuweisen und kann deshalb nur von einem großen Haus mit einem großen Ensemble aufgeführt werden. Die Hauptfigur in allen drei Akten ist die des Kronprinzen Rudolf, der die Handlung der Geschichte ab dem Zeitpunkt seiner Heirat mit Stephanie am österreichischen Kaiserhof bis zu seinem Tod in Mayerling trägt. Er ist in nahezu allen Szenen zu sehen und muss, selbst wenn er nicht in die Tanzchoreografie eingebunden ist, ständig Präsenz zeigen.

Zu ihm werden verschiedene Frauenrollen in Beziehung gesetzt, die in seinem Leben zentrale Rollen eingenommen haben. Allen voran ist das seine Mutter Kaiserin Elisabeth, die aber auch hier durch klar erkennbare Distanz nicht die weibliche Hauptrolle spielt. Ebenso wie seine Gattin, die nach der Hochzeit nur mehr eine untergeordnete Rolle bekleidet. Seine Geliebte, die Halbweltdame Mizzi Caspar, tritt zwar in Erscheinung, ist aber auch nur mit einer Nebenrolle bedacht. Einen größeren Part übernimmt sein ehemaliges Verhältnis Gräfin Larisch, die schon in der ersten Szene beim Einzug auftritt und bis zum Ende des Dramas immer wieder zu Rudolf in Bezug steht. Das erscheint logisch, da sie auch die Verbindung zu Mary Vetsera war. Die Rolle der Mary Vetsera ist eindeutig die größte Frauenrolle im Stück, tritt allerdings erst etwas später in Erscheinung (im ersten Akt wird sie von einem Kind dargestellt) und ist dann bis zum Ende präsent, um mit Rudolf in der letzten Szene zu sterben.

Die vielen Nebenfiguren dienen hauptsächlich dazu, die Geschichte zu stützen und einen Eindruck des Lebens am Wiener Hof zu zeigen. Die Schlosswachen wurden durch überlebensgroße Puppen ersetzt, die die steifen Verhältnisse unterstreichen sollen. Der Kutscher Bratfisch fungiert als offensichtlich einzig wahrer Freund und Vertrauter, der vor allem auch damit betraut ist, das Verhältnis zu Mary zu unterstützen und zu verheimlichen.

Die wichtigste Partnerin von Rudolf ist zweifelsohne die Figur von Mary Vetsera - es ist die zentrale Geschichte, die erzählt wird. Die anderen Frauenfiguren fungieren in ihrer Beziehung zur männlichen Hauptrolle als Spiegel seiner Seele und seines Lebens. Durch sie wird der Charakter der Hauptfigur transparent und sein diffiziles Verhältnis zu den Frauen in seinem Leben gezeigt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der männlichen Hauptrolle und seiner Beziehungen zu seinen Frauen.

2.2.1. Kronprinz Rudolf (1858 – 1889)

Der österreichisch-ungarische Thronfolger und einziger Sohn von Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth kam auf Schloss Laxenburg zur Welt. Nach einer strengen, militärischen Erziehung wurde der Kronprinz aber von liberalen Lehrern ausgebildet. Er durchlief eine militärische Karriere und konnte dabei seinem Vater leider wenig Freude bereiten. Sein großes Interesse an den Naturwissenschaften brachte ihn zum Schreiben und er verfasste Schriften und Zeitungsartikel. Mit Prinzessin Stephanie von Belgien führte der auch als Reiseschriftsteller bekannte Thronfolger

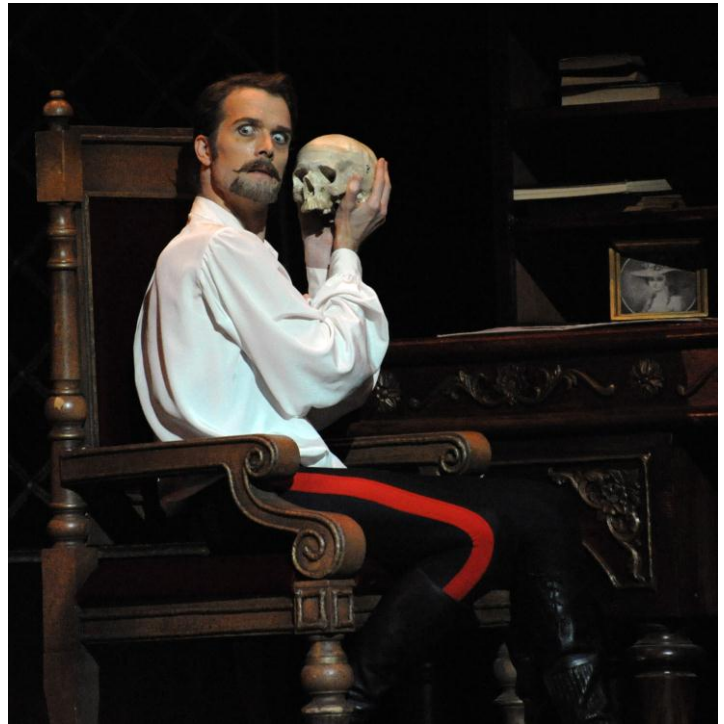


Abbildung 2: R. Tewsley (Rudolf)

keine glückliche Ehe. Von seinem Vater unverstanden und ohne politischen Auftrag, dazu von den Folgen von Syphilis geplagt, trug er sich seit circa 1888 mit Selbstmordgedanken. Um nicht allein aus dem Leben scheiden zu müssen, suchte er ein Opfer, das mit ihm in den Tod gehen sollte. Die ihm schwärmerisch ergebene Baronesse Mary Vetsera sollte die Auserwählte werden. Auf dem Jagdschloss in Mayerling erschoss er am 30. Jänner 1889 seine junge Geliebte und nahm sich dann durch einen Kopfschuss selbst das Leben. Nur durch eine von den Ärzten befundene Geistesverwirrung zum Zeitpunkt des Todes machte seine Beisetzung in der Kapuzinergruft möglich.⁷

„Frauen spielten im Leben des Kronprinzen Rudolf eine bedeutsame Rolle. Eine Kaiserin, Elisabeth von Österreich, schenkte ihm einundzwanzigjährig das Leben, Ammen säugten ihn, Kindermädchen und Kinderfrauen hegten und pflegten ihn: Sie stillten seine körperlichen Bedürfnisse, lehrten ihn sprechen und beten, lenkten seine ersten Schritte, überwachten seine Spiele. Sie lasen ihm Geschichten aus Kinder- und Märchenbüchern vor, sprachen Warnungen und Verbote aus, trösteten ihn, linderten seine Ängste. Ihre Fürsorge begleitete seine frühen Kinderjahre.“⁸

⁷Vgl. Oberzaucher A.: Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, Wien 2008, S. 6

⁸Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 7

„Er hatte zahlreiche Ersatzmütter, aber keinen Beziehungsmittelpunkt, keine zentrale Bezugsperson. Bei allem, was wir heute über die Prägekraft der frühen Kindheit wissen, hat das seiner Entwicklung zweifellos geschadet. Dazu kam bald nach seinem sechsten Geburtstag der abrupte Wechsel von der weiblich-fürsorglichen Erziehung zu einer männlich-harten Ausbildung, was, neben hereditären Faktoren, zum Bruch seiner Persönlichkeit führte.“⁹

2.2.2. Baronesse Mary Vetsera (1871 – 1889)

Die Todesgefährtin des Kronprinzen war die Tochter von Baron Albin Vetsera und seiner Gattin Helene. Sie war schon als junges Mädchen so sehr Teil der Wiener Gesellschaft gewesen, dass im April 1888 ihre Nichtwirkung an der von Mitgliedern des Adels bestrittenen Uraufführung des Balletts „Die Puppenfee“ von Zeitungen mit Bedauern wahrgenommen wurde. Der von Baronin Vetsera erhofften Verheiratung ihrer Tochter mit Prinz



Miguel von Braganza stimmte Mary nicht zu. Diese ließ lieber ihrer Schwärmerei für den Kronprinzen

Abbildung 3: I. Tsymbal (Mary), K. Papava (Gräfin Larisch, R. Tewsley (Rudolf)

freien Lauf. Ihre erste Begegnung mit Rudolf kam bei einem Pferderennen im Oktober 1888 zustande, wenige Tage später sah man sich zum ersten geheimen Treffen in der Hofburg. Dieser und weitere geheime Besuche wurden von Gräfin Larisch, der Cousine des Kronprinzen und Freundin der Baronin Helene Vetsera, arrangiert. Diese Beziehung, die vielleicht von Beginn an unter dem Aspekt eines gemeinsamen Todes gestanden hat, fand ihren Höhepunkt am 30. Jänner 1889 auf Schloss Mayerling. Die Grabstätte von Mary

⁹Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 8

Vetsera befindet sich heute auf dem Friedhof von Heiligenkreuz.¹⁰

Trotz ihrer Jugend war Kronprinz Rudolf sicher nicht ihre erste Männerbekanntschaft. Sie wirkte wesentlich älter als sie war, und man sagte ihr durchaus eine exzentrische Koketterie nach. Sie war romantisch, frühreif und heißblütig. Manche Urteile von Zeitgenossen beschreiben sie als nicht sonderlich attraktiv, aber apart. Von Natur aus kokett und unbewusst unmoralisch in ihren Neigungen, muss sie Rudolf als geeignete Kandidatin für sein Vorhaben erschienen sein.¹¹

Auch die Toiletten von Mary und ihrer Frau Mutter waren Gegenstand der öffentlichen Berichterstattung und Bewunderung. Das erste Pferderennen der Saison fand 1888 in der Wiener Freudenau statt. Sie trug ein schwarzes Cape mit Goldeinsätzen und wurde damit zum Tagesgespräch. Schon da war die junge Mary mehr als nur begeistert von dem Thronfolger. Mit dieser Schwärmerei war sie allerdings nicht alleine, denn Rudolf galt als einer der begehrtesten Junggesellen der Monarchie.¹²

Mit Hilfe der Freundin ihrer Mutter, Gräfin Marie Larisch, konnte Mary den Kronprinzen zum wahrscheinlich ersten Mal bei einer genehmigten Ausfahrt in den Prater treffen. Die Mutter hatte allerdings keine Ahnung, was der Grund und das Ziel dieses Ausflugs waren. Schon ein paar Tage später wurde wiederholt ein Ausflug geplant. Nach einem gemeinsamen Termin beim Hoffotografen durfte Mary in die Junggesellenwohnung des Kronprinzen, im zweiten Stock der Hofburg, kommen. Dieses erste Zusammentreffen am 5. November 1888 in der Hofburg mit Rudolf hat Mary selbst dokumentiert. Sie schrieb an Hermine Tobis einen ausführlichen Brief: „Liebe Hermine! Heute bekommen sie einen glückseligen Brief, denn ich war bei ihm. Marie Larisch nahm mich mit, Kommissionen zu besorgen, dann gingen wir zur 'Adele', um uns photographieren zu lassen, für ihn natürlich, und dann gingen wir hinter das Grand Hotel, wo uns Bratfisch erwartete. Wir hüllten unsere Gesichter fest in unsere Boas und fort gingen in sausendem Galopp in die Burg. An einer kleinen eisernen Tür erwartete uns ein alter Diener, welcher uns über mehrere finstere Treppen und Zimmer führte, endlich vor einer Tür halt machte und uns eintreten ließ. Beim Eintritt flog mir ein schwarzer Vogel, eine Arte Rabe, an den Kopf, und eine Stimme im Nebenzimmer rief. 'Bitte meine Damen, weiter zu kommen, ich bin hier!' Wir gingen hinein, Marie stellte mich vor, und wir waren gleich in ein wienerisches Gespräch vertieft. Endlich sagte er: 'Ich habe mit

¹⁰Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 7

¹¹Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 201

¹²Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 208

der Gräfin allein zu sprechen', und ging mit Marie in ein anderes Zimmer. Ich untersuchte



einstweilen alles. Auf dem Schreibtisch lagen ein Revolver und ein Totenkopf. Ich nahm letzteren in die Hand und besah ihn von allen Seiten. Plötzlich kam er herein und nahm ihn mir ganz erschrocken aus der Hand. Als ich ihm sagte, daß ich mich gar nicht fürchte, lächelte er. Beim Fortgehen führte er uns selbst durch einen dunklen Saal und über eine Treppe und sagte zu Marie: 'Bringe sie mir bald wieder! Ich bitte!' ¹³ Diese Begebenheiten werden auch im Ballettdrama detailgetreu berücksichtigt. So wie

Abbildung 4: I. Tsybal (Mary), R. Tewslev (Rudolf)

es sich tatsächlich ergeben hat, trifft der Kronprinz mit der Hilfe von Gräfin Larisch Mary Vetsera und die Tragödie kann von da an ihren Lauf nehmen. Auch der Revolver und der Totenkopf finden sich als Requisiten auf der Bühne wieder. Spannend bleibt aber, warum die junge Baronesse so enorm begeistert war von dem Mann, der zu diesem Zeitpunkt bereits ein physisches und psychisches Wrack gewesen sein könnte. Die romantisch veranlagte Mary schien dies in ihrer doch eher noch kindlichen Naivität und unkritischen Bewunderung nicht zu sehen, oder nicht sehen zu wollen. Ihr Märchenprinz musste so aussehen, wie sie ihn sich vorgestellt hat.¹⁴

Die große Liebesromantik war allerdings höchst wahrscheinlich nur ein Hirngespinnst von Mary. Der Kronprinz war nach zahlreichen Amouren und körperlicher und geistiger Schwäche, wohl nur bedingt verliebt. Aber er hielt Marys Feuer immer geschickt am Leben, um sie für seine Zwecke halten zu können. Er investierte in das Verhältnis wahrscheinlich nur so viel an Engagement und Zärtlichkeit, wie es notwendig war.¹⁵

¹³Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 218

¹⁴Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 218ff

¹⁵Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 226

Auf ihrem Grabstein steht:

„Mary Freiin v. Vetsera, Geb. 29. März 1871, Gest. 30. Jänner 1889 -

Wie eine Blume sproßt der Mensch auf und wird gebrochen. (Hiob 14, 2)“

2.2.3. Kaiser Franz Joseph I. (1830 – 1916)

Kaiser von Österreich und König von Ungarn. Der Sohn von Erzherzog Franz Karl und Erzherzogin Sophie wurde 1848 zum Kaiser gekrönt. 1854 heiratete er in der Wiener Augustinerkirche seine Cousine, die sechzehnjährige Herzogin Elisabeth in Bayern. Der 1867 erfolgte „Ausgleich“ mit Ungarn führte zur Zweiteilung des Reiches in



eine österreichisch-ungarische Monarchie. In seinen 68 Regierungsjahren

Abbildung 5: J. Baechle (Katharina Schratt), L. Gaudernak (Franz Joseph)

erfuhr die Monarchie auf allen Gebieten grundlegende Wandlungen. Seine Unterzeichnung der Kriegserklärung an Serbien im Juli 1914 hatte den Ersten Weltkrieg gebracht, der den Zusammenbruch der Monarchie und den Zerfall des Reiches zur Folge hatte.¹⁶

Fünf Jahre nach der Thronbesteigung von Franz Joseph im Jahre 1848 beschloss seine Mutter, Erzherzogin Sophie, dass für den Erhalt der Dynastie zu sorgen sei und dringend eine Ehefrau gesucht werden muss. Das Geschlecht der Wittelsbacher war für sie keineswegs erste Wahl, doch fiel dann diese auf die neunzehnjährige Helene in Bayern, die Tochter ihrer Schwester Ludovica. Anlässlich des 23. Geburtstags des Kaisers reiste Ludovica mit ihren Töchtern nach Bad Ischl, und was dann passierte, gehört längst zum

¹⁶Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 8

Stoff von historischen Filmen und Romanen. Franz Joseph verliebte sich in die fünfzehnjährige Elisabeth (Sisi).

Der Kaiser liebte seinen Sohn wohl aufrichtig, aber verstanden hat er Rudolf nie. Zu sehr war er der Tradition ergeben und legte enormen Wert auf alles Militärische, was auch die Geschenke, immer wieder Waffen, an Rudolf beweisen. Das pädagogische Grundkonzept für seinen Sohn deckte sich mit jenen Grundsätzen, mit denen er selbst erzogen worden war. Es war von militärischem Drill, soldatischem Ordnungsdenken und körperlicher Ertüchtigung bestimmt. Gefühlsregungen hatten da keinen Platz. Der Kaiser nahm aber nicht zur Kenntnis, dass sein Sohn von seiner physischen Konstitution her für den Soldatenberuf weder geschaffen, noch geeignet war. Franz Joseph wollte aus seinem „Krepierl“ einen Helden machen.¹⁷

Obwohl es ihm nicht gelang einen klassischen Helden aus seinem Sohn, dem Thronfolger zu machen, so erlangte Rudolf doch durch sein tragisches Ende traurige Berühmtheit.

2.2.4. Kaiserin Elisabeth (1837 – 1898)

Die Tochter Herzog Maximilians in Bayern und der bayerischen Königstochter Ludovica wurde 1854 mit dem österreichischen Kaiser Franz Joseph I. verheiratet. Als drittes ihrer vier Kinder brachte sie 1858 den Kronprinzen zur Welt. Die freiheitsliebende Monarchin führte ein unkonventionelles Leben, deren Rastlosigkeit nach dem Selbstmord ihres Sohnes ungewöhnliche Ausmaße annahm. Im September 1898 wurde sie in Genf von dem italienischen Anarchisten Luigi Lucheni erstochen.¹⁸

Elisabeth war all ihren Kindern keine gute Mutter. Doch vor allem Rudolf, der seine Mutter dringender gebraucht hätte als seine beiden Schwestern, litt sehr an der fehlenden und oft abwesenden Elisabeth. Zur Situation Elisabeths am Wiener Hof muss man allerdings festhalten, dass es für die junge Kaiserin alles andere als einfach war, denn sie war auf das strenge Zeremoniell und die damit verbundenen Pflichten nicht vorbereitet. Das war unter anderem auch der Grund, warum die Mutter des Kaisers, Erzherzogin Sophie, auf das

¹⁷ Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 33

¹⁸ Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 8

Alleinerziehungsrecht gepocht hatte. Obwohl sich die Kaiserin zwischenzeitlich durchsetzte



Abbildung 6: B. Saleh (Elisabeth), R. Tewsley (Rudolf)

und die Erziehung von Rudolf selbst in den Händen haben wollte, überließ sie Rudolf dann doch wieder dem strengen Drill. Schon kurz nach der Geburt des Thronfolgers konnte sich die rekonvaleszente Elisabeth wegen Milchandrang und Fieber wochenlang nicht um den Neugeborenen kümmern, während Franz Joseph Rudolf den Orden des Goldenen Vlieses in die Wiege legte und ihn zum Oberst der kaiserlich königlichen Armee ernannte.

Rudolf wurde mit seinem Hofstaat in Wien viel allein gelassen. Die Kaiserin war ständig auf Reisen und der Kaiser

vergrub sich in seinen Akten. Ein Familienleben gab es nicht. Die Folgen, die das Kaiserpaar offensichtlich nicht bedachte, waren schwerwiegend. Die gefühlsmäßige Reifung des Thronfolgers verzögerte sich, der Kronprinz entwickelte Angstzustände und Minderwertigkeitskomplexe, die mit zunehmenden Jahren zu Depressionen führten. Vor allem aber durch die ab dem siebenten Lebensjahr immer wieder abwesende Mutter, wuchs sich die angeborene Sensibilität von Rudolf zur beinahe pathologischen Empfindlichkeit aus.¹⁹

Elisabeth huldigte mit zunehmendem Alter nur noch ihrer Selbstbestätigung. Die Probleme, mit denen sich ihr heranwachsender Sohn herumschlug, kümmerten sie wenig. Es war schon viel, wenn sie dem komplexbeladenen Rudolf dann und wann aus irgendeinem Winkel der Welt ein paar nette, im Wesentlichen aber ichbezogene, nichts sagende Zeilen schrieb. Das Verhältnis von Elisabeth und Rudolf blieb zeitlebens kühl und distanziert und auf seltsame Weise ambivalent. Rudolf war seiner Mutter durchaus ähnlich, bewunderte, verehrte und liebte seine Mutter. Er war, wie die Kaiserin, hochintelligent, phantasiebegabt, von ungemein rascher Auffassungsgabe, anerkennungsbedürftig, übersensibel, unstet, antiaristokratisch und antiklerikal. Der Kronprinz war aber zu scheu und zu unsicher, die

¹⁹Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 42

Kaiserin zu narzisstisch, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als dass sie in den wenigen Augenblicken, in denen sie beisammen waren, ihren Gefühlen Ausdruck verleihen konnten. Ihre Herzen fanden nie zueinander.²⁰

2.2.5. Kronprinzessin Stephanie (1864 – 1945)

Die Gemahlin des Kronprinzen Rudolf und Tochter von König Leopolds II. von Belgien, aus dem Hause Coburg-Gotha, war durch ihre Mutter Maria Henriette eine halbe Habsburgerin und katholisch, was für die fast bigotte Erzherzogin Sophie von großer Bedeutung war. Mit sechzehn Jahren heiratete sie den österreichischen Kronprinzen in der Wiener Augustinerkirche,



wo schon die Eltern des Thronfolgers geehelicht wurden.

Abbildung 7: N. Kusch (Stephanie), R. Tewsley (Rudolf)

Ihr einziges Kind, Elisabeth, wurde 1883 geboren. Am österreichischen Hof erfuhr Stephanie Abneigung, die sich nach dem Tod des Kronprinzen noch steigerte. 1900 ging sie eine zweite, nicht standesgemäße Heirat ein und lebte fortan in Ungarn.²¹

Die Kaiserin machte aus ihrer Abneigung gegen die belgische Prinzessin keinen Hehl, sie soll sogar gemeint haben, sie sei ein „Trampeltier“. Auch die Hofdame Marie Festetics bemerkte dies in ihrem Tagebuch mit schonungsloser Offenheit und bezeichnet sie darin als Albino mit kleinen, schlauen Augen und weißem Teint.²²

Die Hofkreise rümpften über die eher unattraktive Kronprinzessin die Nase und machten

²⁰Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 44

²¹Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 9

²²Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 146

sich hinter ihrem Rücken über sie lustig. Stephanie selbst war von dieser Vermählung auch nicht rasend begeistert. In ihren Memoiren beschrieb sie ihre Gefühle, die sie hatte, wenn sie mit ihrem Gatten, den sie kaum kannte, allein war. Sie berichtet von bangen Gefühlen und Verzweiflung, von Furcht und Einsamkeit.²³

Und an ihre Hochzeitsnacht erinnert sie sich mit: „Welche Nacht! Welche Qual, welche Abscheu. Ich hatte nicht gewusst, man hatte mich als ahnungsloses Kind zum Altar geführt. Ich glaubte, an meiner Enttäuschung sterben zu müssen.“²⁴

Sonst aber genoss die neue Kronprinzessin das Leben am Wiener Hofe. Was der Kaiserin gar nicht recht war, nämlich zu repräsentieren, „Cercle“ zu halten, Hände zu schütteln und nichts sagende Worte zu wechseln, das tat sie mit Vergnügen. Sie war standesbewusst und hatte ein angeborenes Talent zur Herrscherattitüde.²⁵

1883 gebar sie dem Kronprinzen eine Tochter, Elisabeth Marie, die „rote Erzherzogin“, wie sie später genannt wurde. Das Kind wurde hochintelligent, eigensinnig, extravagant und willensstark. Sie streifte frühzeitig die Fesseln des Hofes ab und heiratete nach einer skandalumwitterten Ehe mit dem Fürsten Otto Windisch-Graetz, den sozialdemokratischen Politiker Leopold Petznek, der ihrem Leben Halt und Sinnerfüllung gab.²⁶

Spätestens aber 1889 war die Ehe von Rudolf und Stephanie endgültig zerbrochen. Rudolf suchte sogar beim Papst um Annullierung an, was ihm hitzige Diskussionen mit dem Kaiser bescherte. Rudolf wollte sich tatsächlich scheiden lassen, ob das seiner Gemahlin auch bekannt war, geht aus keinen Äußerungen von ihrer Seite hervor. Jedenfalls nahm man auch in der Öffentlichkeit keinerlei Rücksicht mehr aufeinander und peinliche Auftritte bei Empfängen und Gesellschaften waren die Folge.²⁷

Die Nachricht von der Katastrophe in Mayerling erhielt Stephanie erst am Nachmittag des Todestages. Tief bestürzt, voller Selbstvorwürfe und Schuldgefühle fiel sie in Ohnmacht, um sich aber schon einige Tage danach wieder scheinbar rasch zu erholen.²⁸

Rudolf schrieb in einem Abschiedsbrief an seine Frau: „Liebe Stephanie! Du bist von meiner Gegenwart und Plage befreit. [...] Werde glücklich auf Deine Art.“²⁹

²³Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 148

²⁴Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 149

²⁵Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 150

²⁶Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 152

²⁷Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 170

²⁸Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 172

²⁹Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 172

Sie schenkte ihr Herz später einem ungarischen Edelman namens Elmer Lonyay, der Protestant und ihr ebenbürtig war. Sie war dem Hofleben längst überdrüssig geworden und verzichtete auf Rang, Titel und Würden. 1906 kaufte das Ehepaar ein Schloss in Oroszvár und führte dort ein herrschaftliches Leben. Leider holte sie 1945 die Weltpolitik ein und die herzkrankte, belgische Königstochter wurde von der russischen Armee mit ihrem Gemahl und ein paar Habseligkeiten in eine Benediktinerabtei gebracht, wo sie am 23. August im Alter von 81 Jahren verstarb.³⁰

2.2.6. Marie Gräfin Larisch (1858 – 1940)

Die Nichte der Kaiserin wurde als uneheliche Tochter von Herzog Ludwig in Bayern und der Schauspielerin Henriette Mendel in Augsburg geboren. Ihre Eltern heirateten 1859 unstandesgemäß. Von ihrer kaiserlichen Tante an den Wiener Hof geholt, wurde sie 1877 mit Georg Graf Larisch-Moennich verheiratet. Von ihren fünf Kindern sollen zwei aus der Verbindung mit Heinrich Baltazzi, dem Bruder der Baronin Helene Vetsera, stammen. Als nach dem Tod des Kronprinzen und Mary Vetsera ihre Vermittlerdienste bekannt geworden waren, wurde sie vom Hof verbannt. Nach diesen Querelen kehrte sie in ihre Heimat Bayern zurück, wo sie auch verstarb.³¹

Als die lebenslustige Gräfin von der Vermählung des Kronprinzen, ihres Geliebten, mit der belgischen Prinzessin erfuhr, machte sie sich aber keine Sorgen: „Die zahlreichen Damen, die ihn kannten und liebten, waren übergücklich. Denn bei der Braut stand nicht zu befürchten, dass jemals ein vorbildlicher Ehemann aus ihm werden würde.“³²

„Die Larisch“, wie sie despektierlich am Wiener Hof genannt wurde, wuchs frei und ungezwungen in Bayern auf, was auch ihr entspannter Umgang mit der Moral und den Vermittlerdiensten zwischen Rudolf und Mary zeigte. Es erscheint ein wenig ungewöhnlich, dass eine ehemalige Geliebte, die vielleicht sogar noch Interesse an ihrem Verfloßenen hatte, ihm ein neues Objekt der Begierde zuzuführen vermochte. Sie benahm sich immer außergewöhnlich selbstbewusst und kopierte das Verhalten der kaiserlichen Tante gerne. Immer überheblich, erregte sie bei der Hofgesellschaft oft aus unbedeutendem Anlass

³⁰Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 180f

³¹Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 9

³²Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 148

unliebsames Aufsehen. Die unebenbürtige Herzogstochter wurde zur Vertrauten Ihrer Majestät, der exaltierten Kaiserin. Über ihren Wunsch heiratete sie den Grafen Larisch-Moennich, der eigentlich gar nicht zu ihr passte. Die Ehe endete ebenfalls äußerst unglücklich. Georg war nicht der Mann, der seine lebenshungrige Gattin im Zaum halten konnte, und Marie war nicht die Frau, die ihm und der Familie ein ruhiger Pol sein konnte.³³

Durch ihre Freundschaft zu Helene Vetsera entstand auch das enge Verhältnis zu Mary, die sie in ihre Gefühlsregungen einweihte und ihr das Herz ausschüttete. Ob die Gräfin aber schon vor Ende Oktober 1888 Rudolf auf die hübsche Baroness aufmerksam gemacht hat, oder ihm gar Grüße von Mary ausgerichtet hat, ist ungeklärt. Möglich wäre es.³⁴

Tatsache ist aber, dass sie ganz maßgeblich an der Affäre Mayerling beteiligt war und ohne ihr Zutun die Geschichte vielleicht eine ganz andere wäre.



Abbildung 8: K. Papava (Gräfin Larisch), R. Tewsley (Rudolf)

³³Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 215

³⁴Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 216

2.2.7. Josef Bratfisch (1847 – 1892)



Abbildung 9: M. Sosnovschi (Bratfisch)

Heurigensänger und Fiaker. Von Rudolf wurde der loyale und sehr diskrete Leibfiaker auch „Nockerl“ genannt. Ihm schenkte der Kronprinz seine Zuneigung und sein Vertrauen. Als Kunstpfeifer und Interpret von Wienerliedern besaß der kleine Wiener die Gabe, den Kronprinzen zu unterhalten. Josef Bratfisch zählte zu jenem kleinen Personenkreis, der zum Zeitpunkt des Ablebens von Kronprinz Rudolf und Mary

Vetsera in Mayerling anwesend war.³⁵

Bratfisch war wohl so etwas Ähnliches wie ein Freund und Vertrauter für den Kronprinzen. Er begleitete ihn nicht nur zu seinen nächtlichen Vergnügungen, sondern brachte auch die junge Baronesse Mary immer wieder zu Rudolf in die Hofburg - und am Ende der Tragödie auch nach Mayerling.

2.2.8. Mizzi Caspar (1864 – 1907)

Die gebürtige Grazerin und Halbweltdame, von 1886 an ständige Begleiterin des Kronprinzen, bekam im Sommer 1888 den Antrag zum Doppelselbstmord. Ihr Versuch, den Geliebten zu retten, indem sie dem Polizeipräsidenten von den Selbstmordabsichten in Kenntnis setzte, scheiterte. Vom Kronprinzen testamentarisch mit 30.000 Gulden und einem Abschiedsbrief bedacht, lebte sie nach dessen Tod abseits des Gesellschaftslebens. Das

³⁵Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 10

Haus, das er ihr geschenkt hatte, verkaufte sie.³⁶

Grundsätzlich ist über Mizzi Caspar nicht sehr viel bekannt, denn sie war keine Mätresse à la Madame Pompadour, die sich im Glanz des Hofes sonnte. Sie verbrachte sehr viel Zeit mit dem Thronfolger in dem Haus, das er für sie gekauft hatte und begleitete ihn aber auch auf militärische Inspektionsreisen, wo man ihn mit ihr in den betreffenden Nachtquartieren zusammen sah. Sie führte Berufsbezeichnungen wie „Soubrette“ oder „Tänzerin“, trotzdem gibt es aber keinen Zweifel darüber, dass sie dem „horizontalen Gewerbe“ nachging.

Schließlich lernte Rudolf sie in Frau Wolfs berühmtem Salon kennen. Rudolf trank gerne und vor allem viel - und das tat er mit Vorliebe in Gesellschaft von Bratfisch und Mizzi. Es heißt, er war der Halbweltdame aus Graz sexuell verfallen und verspürte besonders nach ausreichendem Genuss von Champagner große Lust. Überliefert ist aber, dass Mizzi nach dem Angebot des Doppelselbstmordes bei der Polizei Bericht erstattete und dass sie so vielleicht das Leben des Kronprinzen hätte retten können. Nach dem Tod von



Abbildung 10: K. Sarkisova (Mizzi)

Rudolf hätte sie sicher der Sensationspresse einige Geschichten für teures Geld erzählen können. Mizzi Caspar war aber versorgt und wohlhabend und entschied sich, ihre Geheimnisse nicht preiszugeben. Sie wurde nicht alt. Sie verstarb bereits im Alter von 43 Jahren an einer Folgeerkrankung der Syphilis. Die Frau, mit der der österreichische Thronfolger wohl am innigsten verbunden war, fand auf dem Mödlinger Friedhof, unweit von Mayerling, ihre letzte Ruhestätte.³⁷

³⁶Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 10

³⁷Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 197ff

2.2.9. George William „Bay“ Middleton (1846 – 1892)

Der persönliche Adjutant des Earls of Spencer, des Vizekönigs von Irland, war ein berühmter Reiter, der von 1876 bis 1881 Kaiserin Elisabeths Pilot bei Parforcejagden in England und Irland war. Als Gast der Kaiserin war er auf Schloss Gödöllő in Ungarn gerne gesehen. Bay Middleton kam zu Tode, als er sich bei einem Reitunfall das Genick brach.³⁸



Abbildung 11: B. Saleh (Elisabeth), E. Peci (Bay)

Gute sechs Jahre lang war das Reiten mit Bay für die Kaiserin ihre ganze Leidenschaft. Doch im Jahre 1882 hörte dieses Vergnügen plötzlich auf, als der Reiter heiratete. Er sagte über sie: „Sie sieht aus wie ein Engel und reitet wie der Teufel.“ Die Schwester Marie von Elisabeth behauptete stets, dass die Kaiserin mit Bay ein Verhältnis habe. Dass zwischen Bay und der Kaiserin eine „eigene Art von Freundschaft“ bestand, scheint gesichert zu sein. Wie weit diese Freundschaft tatsächlich ging, ist eher schwierig festzustellen.

2.2.10. Katharina Schratt (1853 – 1940)

Die aus Baden stammende Künstlerin gab ihr Wiener Debüt 1873 am Stadttheater in Wien. Bis 1880 diesem Haus angehörig, unternahm sie anschließend Gastspielreisen in Europa und Amerika. Von 1883 bis 1900 war sie Mitglied des Burgtheaters, die Ernennung zur Hofschauspielerin erfolgte 1887. Seit Mitte der achtziger Jahre verband sie eine von der Kaiserin geförderte Freundschaft mit Kaiser Franz Joseph I. Um 1910 soll der Monarch eine „Gewissensehe“ mit seiner Vertrauten eingegangen sein. (Im Ballett wird die Partie von

³⁸Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 11

einer Sängerin dargestellt.)“³⁹

Dem Kaiser von Österreich bedeutete die Freundschaft zu Katharina Schratt sehr viel und dauerte bis zu seinem Tod 1916. Sie erhielt von ihm immer wieder großzügige, finanzielle Zuwendungen und jede Menge wertvollen Schmuck sowie eine Villa in der Nähe des Schlosses Schönbrunn. Nach dem Tod von Kaiser Franz Joseph lebte sie völlig zurückgezogen in ihrer Wohnung am Kärntner Ring und schwieg über ihr Verhältnis zu ihm bis zu ihrem eigenen Ableben.

2.2.11. Baronin Helene Vetsera (1847 – 1925)

Mutter von Mary Vetsera, gebürtige Baltazzi und Tochter eines Bankiers, wuchs in Konstantinopel auf. 1864 heiratete sie den österreichischen Diplomaten Albin Vetsera. 1870 wurde die Familie in den Freiherrenstand erhoben. Nach dem Doppelselbstmord in Mayerling fiel sie bei Hofe und auch in der aristokratischen Gesellschaft in Wien in Ungnade. Sie starb verarmt.⁴⁰



Abbildung 12: G. Schwenk (Baronin Vetsera), I. Tsymbal (Mary)

Nach ihrer Hochzeit mit dem Diplomaten war sie stets bemüht, Zugang zu den höchsten Kreisen zu erlangen, und buhlte um deren Gunst. Für ihre Tochter

Mary wäre ihr aber ein anderer Mann lieber gewesen. Es könnte sogar sein, dass sie selbst an Kronprinz Rudolf interessiert gewesen war, denn manche Stimmen behaupteten, sie sei dem Prinzen oft zu nah gekommen.

³⁹Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 11

⁴⁰Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 12

2.2.12. Eduard Graf Taaffe (1833 – 1895)

Der Jugendfreund von Kaiser Franz Joseph war ein österreichischer Staatsmann, war 1867 und 1870/71 Innenminister, sowie 1869/70, und von 1879 bis 1893 Ministerpräsident und Innenminister der österreichischen Reichshälfte der Habsburgermonarchie. Taaffe verfolgte in seiner Politik einen streng monarchisch-konservativen Kurs. Er galt als Gegner des liberal gesinnten Thronfolgers Rudolf.⁴¹

2.2.13. Erzherzogin Sophie (1805 – 1872)

Die Mutter von Kaiser Franz Joseph I. und bayerische Königstochter wurde 1824, durch Heirat mit Erzherzog Franz Karl, Erzherzogin von Österreich. Ihre Nichte, Erzherzogin Elisabeth in Bayern, wurde die Gemahlin ihres Sohnes Franz Joseph.⁴²

Die sehr ambitionierte Erzherzogin setzte sich ihr ganzes Leben lang für die Dynastie ein und war die wohl wichtigste Beraterin für Franz Joseph. Nur gegen ihre Schwiegertochter konnte sie sich nicht immer durchsetzen. Höhepunkt in ihrem Leben war wohl die Krönung von Franz Joseph 1848 nach der Revolution. Die Erzherzogin war stets auf den Erhalt der Monarchie bedacht und fühlte sich deshalb dazu verpflichtet, sich in die Politik und das Familienleben ihres Sohnes einzumischen. Sie wurde von so manchen als einziger Mann am Hof bezeichnet. Doch leider wurden ihre hohen Erwartungen nicht erfüllt.

2.2.14. Josef Graf Hoyos (1839 – 1899)

Kaiserlicher Rat und Kämmerer, er war Freund und Jagdgefährte von Kronprinz Rudolf.⁴³ Graf Hoyos war ebenfalls während der Tragödie in Mayerling anwesend.

⁴¹Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 12

⁴²Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 12

⁴³Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 12

2.2.15. Prinzessin Louise von Coburg-Sachsen-Gotha (1858 – 1924)

Schwägerin von Kronprinz Rudolf und gebürtige Prinzessin von Belgien, Schwester der Kronprinzessin Stephanie, war vermählt mit Prinz Philipp von Coburg-Sachsen-Gotha.⁴⁴

2.2.16. Prinz Philipp von Coburg-Sachsen-Gotha (1844 – 1921)

Der Schwager und enge Vertraute von Kronprinz Rudolf vermählte sich 1875 mit Prinzessin Louise von Belgien. Die Ehe wurde 1906 geschieden.⁴⁵

2.2.17. Erzherzogin Gisela (1856 – 1932)

Die ältere Schwester von Kronprinz Rudolf heiratete mit 16 Jahren den Prinzen Leopold in Bayern.⁴⁶ Gisela fiel die Eingewöhnung in München nicht sehr schwer. Sie galt als natürlich und bescheiden und führte, als eine der wenigen Habsburgerinnen, eine glückliche Ehe.

2.2.18. Erzherzogin Marie Valerie (1868 – 1924)

Jüngere Schwester von Kronprinz Rudolf. Die jüngste Tochter von Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth heiratete 1890 den Erzherzog Franz Salvator von Toskana.⁴⁷

Bei Valerie versuchte Elisabeth nachzuholen, was sie bei ihren anderen beiden Kindern versäumt hatte. Das war allerdings auch der Grund, warum Rudolf sehr eifersüchtig auf seine Schwester war und auch als Erwachsener mit ihr nicht auskam. Das Verhältnis zur berühmten Mutter war sicher nicht ungetrübt, aber sie führte eine glückliche Ehe und unterstützte nach ihren Erbschaften Kirchen, Klöster und Notleidende. Der frommen, gütigen, warmherzigen Marie Valerie war aber auch kein langes Leben bestimmt. Am 6.

⁴⁴Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

⁴⁵Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

⁴⁶Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

⁴⁷Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

September 1924 schloss sie für immer ihre Augen. Sie hatte Lymphdrüsenkrebs. Ihrem Begräbnis wohnten 40.000 Menschen bei.⁴⁸

2.2.19. Johann Loschek (1845 – 1932)

Kammerdiener. Stand von 1883 an in Diensten bei Kronprinz Rudolf.⁴⁹

2.2.20. Georg Graf Larisch-Moennich (1855 – 1928)

Ehemann von Marie Gräfin Larisch-Moennich. Die Ehe wurde 1896 geschieden.⁵⁰

⁴⁸Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 141f

⁴⁹Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

⁵⁰Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 13

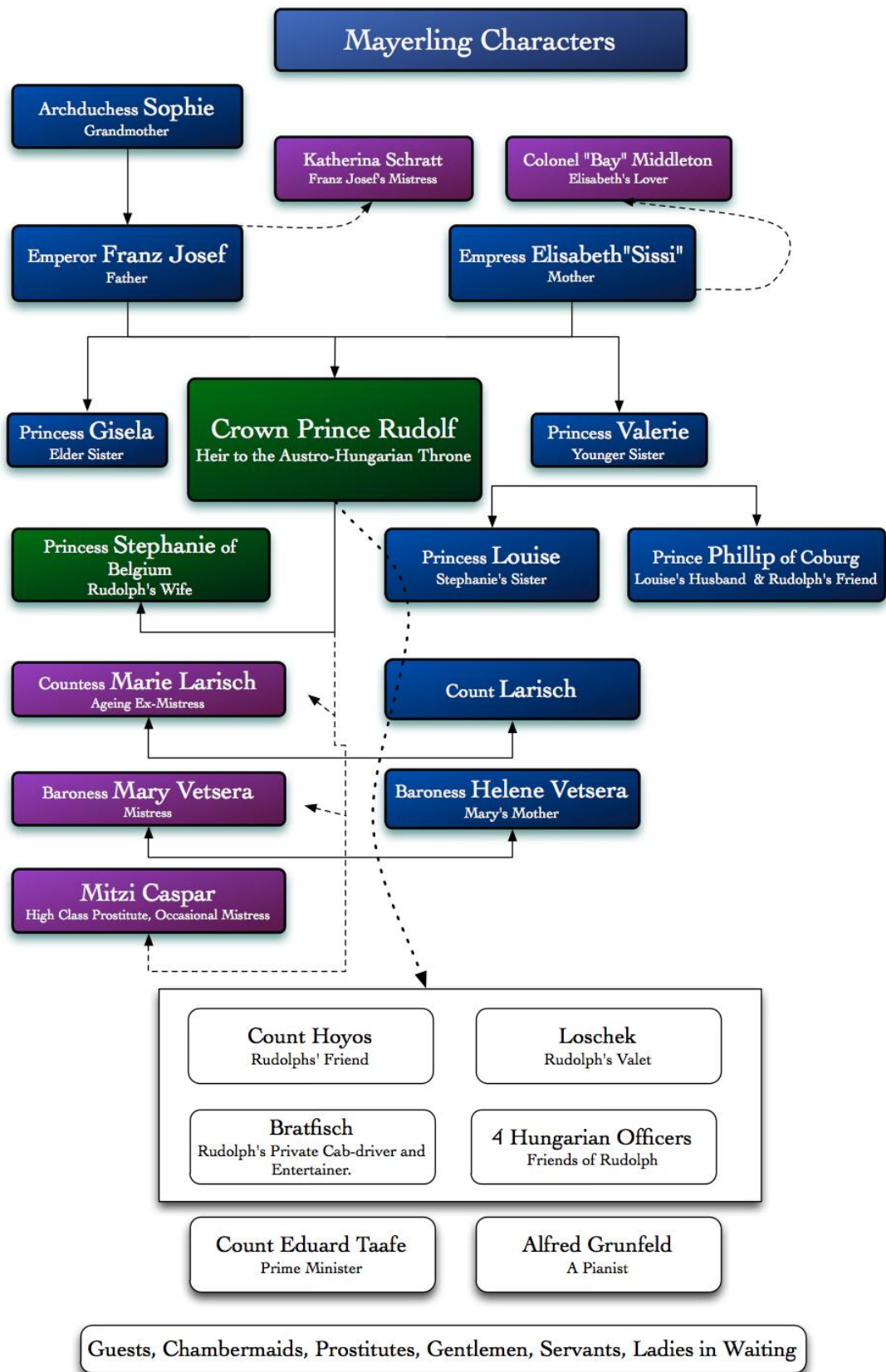


Abbildung 13: "Mayerling" (Personen)

2.3. Musik: John Lanchbery (Franz Liszt)

John Lanchbery wurde 1923 in London geboren und starb 2003 in Melbourne. Seine Ausbildung bekam er in Großbritannien an der *Royal Academy of Music* und trat seine erste Stelle als musikalischer Leiter des *Metropolitan Ballet* (1947 – 1949) an. Dort orchestrierte er sein erstes Ballett und begann auch selbst Musik für Ballettaufführungen zu komponieren – er galt bereits hier als musikalisches Talent, das trotz geringer Mittel und schlechter Ressourcen ein überdurchschnittlich gutes Orchester führte. Die erste Zusammenarbeit mit Kenneth MacMillan fand im Jahr 1953 am *Sadler's Wells Theatre* für das Ballett „Somnambulism“ statt. Bald darauf folgte eine Kooperation für „House of Birds“ (1955) – ebenfalls mit MacMillan. 1960 wurde er dann Chefdirigent des *Royal Ballet* in *Covent Garden* wo Frederick Ashton (1904 – 1988) als Choreograf tätig war. Die Zusammenarbeit mit Ashton war ganz auf die choreografischen und musikalischen Bedürfnisse des Balletts ausgerichtet, wo Lanchbery seine spezielle Gabe für Ballettorchestrierungen unter Beweis stellen konnte. Für die Neuinszenierung von „Don Quixote“ (1966), für die niemand geringerer als Rudolf Nurejew die Choreografie neu gestaltete, war ebenfalls Lanchbery für die Orchestrierung der Musik von Leon Minkus⁵¹ verantwortlich. (Diese Version des Balletts war auf dem Spielplan 2010/11 an der Wiener Staatsoper zu sehen.) Er arbeitete unter anderem für das *Scottish Ballet* und für das *Australian Ballet* und auch für den Film. Einer der bekanntesten dieser Filme ist „The Turning Point“ (1977) mit Shirley MacLaine, Anne Bancroft und Mikhail Barishnykov oder auch „Das Böse unter der Sonne“ (1982) mit Diana Rigg, die in diesem Film eine denkwürdige Version von „You're The Top“ sang. Er orchestrierte die Ballette „La Sylphide“, „La Bayadère“, „La fille mal gardée“ und viele andere im Lauf seiner Karriere. Er war dabei der erste, der Opernmusik wie „Die Fledermaus“, „Hoffmanns Erzählungen“ oder „Die lustige Witwe“ für Ballettorchestrierungen verwendete. Eines der wichtigsten Ballette, für die er die Musik zusammenstellte, war aber zweifelsohne „Mayerling“ (1978) von MacMillan. Dies gilt als eine seiner kühnsten Arbeiten, bei der er mehr als 30 Stücke von Franz Liszt⁵² arrangierte. Lanchbery dirigierte die Premiere und die Vorstellungen der ersten Spielsaison von „Mayerling“. Obwohl John Lanchbery offen homosexuell war, heiratete er die Ballerina Elaine Fiefield und bekam mit ihr eine Tochter. Von seinem späteren Lebenspartner Thomas wurde er überlebt. Er erhielt zahlreiche Ehrungen, darunter der „Order of the British Empire“ und er war der erste

⁵¹ Österreichischer Ballettkomponist (1826 – 1917)

⁵² Komponist (1811 – 1886)

ausländische Dirigent, der die Bolschoi-Medaille erhielt.⁵³

Lanchbery war unermüdlich, extrem produktiv und gilt als eine Schlüsselfigur des Balletts, weil er die Partituren der beliebtesten Ballette der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bearbeitete. Als Dirigent war er Schiedsrichter zwischen Komponisten und Interpreten und zeigte hohes Einfühlungsvermögen für die Tänzer. So wurde sein Name zu einem der wichtigsten der Ballettwelt des 20. Jahrhunderts!

John Lanchbery: „Als Kenneth MacMillan mich bat, für sein Mayerling-Ballett eine Partitur aus geeigneten Musikstücken zu arrangieren, dachte ich sofort an Franz Liszt (1811 – 1886): er stammte nicht nur aus der richtigen Periode, sondern war angesichts der damals bestehenden österreichisch-ungarischen Monarchie und der für die Geschichte relevanten Verschwörung mit ungarischen Offizieren sozusagen auch geographisch genau der Richtige. Und vor allem enthält seine Musik so oft jene dramatischen - ja sogar melodramatischen – Elemente, die für die Geschichte so typisch sind.

Sogleich begann die Figur des Rudolf, wie Kenneth MacMillan und Gillian Freeman sie sehen, musikalisch Gestalt anzunehmen. Für das Revolvermotiv erschien mir der Beginn der *Faust-Symphonie* nahe liegend. Ich zog mich zurück und verbrachte einen Monat mit Liszts umfangreichen Werk, hörte jede Platte, las jede Partitur und versuchte mich an jedem Klavierstück – alles, was ich in die Finger bekommen konnte. Ich kann mich nicht erinnern, je einen ähnlich anstrengenden Monat verbracht zu haben.

Der Mephisto-Walzer Nr. 1 (der bekannteste der vier) schien mir eine ausgezeichnete Wahl für unsere Wirtshausszene im Akt. Liszt selbst verwendete diese Musik in orchesterlicher Form für die Wirtshausszene, die zweite seiner *Zwei Episoden aus Lenas Faust*. Das war für mich auch ein gutes Beispiel, dem ich in meiner Orchestrierung der vielen weiteren Klavierstücke folgte. Eine sorgfältige Überprüfung der Klavier- und Orchesterversionen bietet eine unschätzbare Lektion in der Instrumentierung von Klaviermusik, und ich versuchte nicht nur zu orchestrieren, sondern auch zu adaptieren, so wie es der Komponist selbst getan hatte.

Jeder Akt endet mit einem großartigen Pas de deux und kennzeichnet so eine wichtige

⁵³ Goodwin Noel in: <http://www.guardian.co.uk/stage/2003/feb/28/dance>, 18.8.2010

Phase des Verfalls der Figur des Rudolf (im letzten Akt gipfelt er in Mord und Selbstmord); jeder ist mit einer der 12 *Transzendentalen Studien* vertont. Mit ihrer großen emotionalen Stärke und den leidenschaftlichen Ausbrüchen zählen sie zu den schönsten und schwierigsten Studien für Klavier, die je geschaffen wurden.



Abbildung 14: I. Tsymbal (Mary), R. Tewsley (Rudolf)

Schon früh ergab sich das Problem der Musikauswahl für die Tanzsequenz auf dem Großen Hochzeitsball (I. Akt, 1. Szene). Liszt komponierte zwar viele Stücke, auf die die Beschreibung „in Tanzform“ ungefähr passen könnte, aber keines davon ist für die Eröffnung eines Balls hinreichend einfach oder formal. Zunächst dachten Kenneth und ich, dass wir einige Strauß-Walzer einfügen müssten (was zweifellos auch authentisch genug gewesen wäre), aber je mehr ich darüber nachdachte, desto weniger gefiel es mir. Schließlich fielen mir die *Soirées de Vienne* ein, Liszts Umsetzung von Schubert-Walzern, die sich dann als absolut passend erwiesen und beim Orchestrieren Spaß machten.

Für Rudolfs Szene mit seiner Mutter, Kaiserin Elisabeth, fand ich ein Klavierstück, das – abgesehen von seiner musikalischen Eignung – von Liszt für eben diese Dame komponiert worden war. An anderen Stellen verwendete ich fallweise frühe Versionen von Kompositionen, die später in revidierter und überarbeiteter Form Bekanntheit erlangten. Überhaupt warf ich meine Netze weit aus und 'fischte' nicht nur in den unzähligen kleinen und großen Klavierwerken aus früheren und späteren Perioden, sondern auch in den wundervollen orchestralen Tondichtungen. Dabei achtete ich sehr darauf, die bekannten 'alten Kamellen' zu vermeiden, sowie – zu meinem Bedauern – auch die vielen schönen Stücke, die Lambert ausgewählt und so geschickt für Ashtons „Apparitions“ adaptiert hatte. Überraschenderweise schrieb Liszt keine Bühnenstücke (abgesehen von einer Oper in jungen Jahren). Aber niemand kann in der Welt der Musik alles machen. Dieser erstaunliche Mann ist dem gewiss sehr nahe gekommen.“⁵⁴

Das Wissen, dass Liszt auch der bevorzugte Komponist von Frederic Ashton, dem Gründer des *Royal Ballets* war, war vielleicht auch mit ein Grund, „Mayerling“ diesem besonderen Mann in der Ballettgeschichte zu widmen. Ein Ballett auszuwählen, das so stark mit Verrücktheit, Sex und Tod verbunden ist, erscheint wie eine seltsame Geste des Respekts gegenüber einem Choreografen, der seine Choreografien der romantischen Liebe gewidmet hat. Aber zu der Zeit als „Mayerling“ entstand war MacMillan nicht mehr Direktor des *Royal Ballets* und so konnte er es sich erlauben, mit dem Vorwand der Musik von Liszt, Ashton ein großes Werk zu widmen. Innerhalb der Choreografie des Werks finden sich sehr diskrete Hommagen an Ashton, wie zum Beispiel bei den leichtfüßigen Schritten von Prinzessin Stephanies Zofen als sie ihr das Nachtgewand für die Hochzeitsnacht ins Zimmer bringen.⁵⁵

⁵⁴John Lanchbery in: Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 49f

⁵⁵Vgl. Parry J., 2009, Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan, S. 488

2.4. Libretto: Gillian Freeman

Gillian Freeman wurde am 5. Dezember 1929 in London geboren und studierte Englisch und Literatur. Sie hat nicht nur zahlreiche Romane geschrieben, sondern war auch die Verfasserin von Bühnenstücken, Drehbüchern und Hörspielen.

Zu ihren bekanntesten Romanen gehören „An Easter Egg“ (1961), „Hunt“ (1981), „The Leather Boys“ (1961) und „Fall of Innocence“ (1956). Zu ihren Drehbüchern zählen „That Cold Day in the Park“ (Regie: Robert Altman, 1969), „Girl on a Motorcycle“ (Regie: Jack Cardiff, 1968) und die Adaptierung von Thomas Hardys „The Day after the Fair“ (Regie: Anthony Simmons, 1987).

Sie verfasste Ballettlibretti für „Intimate Letters“ (Choreografie: Lynn Seymor, *Sadler's Well Royal Ballet*, 1978), „Isadora“ (Choreografie: Kenneth Mac Millan, *The Royal Ballet*, 1981) und natürlich für „Mayerling“.

Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Ballettkritiker Edward Thorpe, mit dem sie in London wohnt, schrieb sie 1988 das Buch „Ballet Genius. Twenty Great Dancers of the Twentieth Century“.⁵⁶

Schon mit ihrer ersten Novelle, „The Liberty Man“ (1955), zeigte Gillian Freeman ihre ausgezeichnete Begabung unter die Haut ihrer Charaktere zu gelangen, obwohl sie von äußerst verschiedenen sozialen Hintergründen stammten. Sie ist in ganz besonderer Art und Weise die Erzählerin von archetypischen „Anti-Cinderella-Stories“. Sie entwickelte eine präzise Aufrichtigkeit und eine Detailliebe während sie mit großer Aufmerksamkeit ihr Augenmerk auf jede Kleinigkeit und jedes Motiv lenkt. Sie verändert die Figuren nicht, sondern zeigt sie in ihrer natürlichen Unvollkommenheit. Sie observiert und analysiert die Differenzen der menschlichen Natur, ohne dabei moralische Urteile abzugeben. Sie erforscht die Konflikte zwischen Ambition und Vertrauen und die primitiven Gefühle, die unter den Fassaden der Zivilisation zu finden sind.⁵⁷

Unter Kenneth MacMillans Handlungsballetten finden sich oftmals Porträts von Menschen und deren Dilemma des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens. Das Libretto von Gillian Freeman für „Mayerling“ ist in diesem Sinne vorbildhaft. Es handelt sich um eine unkonventionelle choreografische Darstellungsform, die noch zu seiner Zeit unangenehme Gefühle im Betrachter hervorrufen konnte, was bei einem Teil des Publikums und der

⁵⁶Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 72

⁵⁷Vgl. <http://biography.jrank.org/pages/4331/Freeman-Gillian.html> (am 25.3.2010)

Presse für einigen Missmut sorgte.⁵⁸

Freeman schuf mit ihrem Libretto für „Mayerling“ ein Szenario, das wie eine Filmhandlung anmutet. Sie recherchierte sorgfältig die Begebenheiten und Geschehnisse um Kronprinz Rudolf und fertigte von allen beteiligten Figuren Skizzen für MacMillan an. Sie selektierte nach dramatischen Gesichtspunkten und schlug auch vor, wie die Struktur des Ballettdramas aussehen könnte und an welchen Stellen Platz für große Pas de Deux sein könnte, damit sowohl private als auch öffentliche Szenen gefällig ineinander übergehen konnten. MacMillan akzeptierte diesen vorgegebenen Rahmen ohne Vorbehalte, denn so konnte er sich darauf konzentrieren, die einzelnen Charaktere mit seiner Tanzsprache zu entwickeln. Er erarbeitete seine eigene Analyse der unglücklichen Seele des Prinzen, indem er sich damit identifizierte und dies auf die Spitze trieb. Dieses Ballett sollte eine Chronik der Zerstörung sein – ein Zusammenbruch eines Mannes, der die Erwartungen der Zeit nicht erfüllen konnte und sich selbst wegen Krankheit und Drogenmissbrauchs verlor.⁵⁹

Freemans Szenario beginnt mit der heimlichen Beisetzung von Mary Vetsera auf dem Friedhof in Heiligenkreuz und wirkt wie ein cinematografischer „Flashback“, dessen Kreis sich erst am Ende des Stücks mit dem Epilog schließt. Erst am Ende des Stücks soll der Zuschauer die starken Emotionen des Kutschers Brattfisch begreifen.⁶⁰ Schon im ersten Akt zeigt sie den ganzen Glamour des Hofes und seine persönlichen und politischen Intrigen. Alle Hauptfiguren nehmen an diesem Spektakel teil und erhalten erste Charakterisierungen. Tiefe Emotionen, Liebe, Hass und Intrigen stehen im krassen Konflikt zum Hofzeremoniell, sowie äußerer Distanziertheit. Von hier aus entwickelte Freeman die tragische Geschichte und zeigte ihr ganzes Talent.

⁵⁸Bienert B. R., 2008 in: DANCER'S – Heft 4/08, S. 7

⁵⁹Vgl. Parry J., 2009, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, S. 482

⁶⁰Vgl. Parry J., 2009, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, S. 483

2.5. Bühnenbild und Kostüme: Nicholas Georgiadis

Nicholas Georgiadis, Maler, Bühnenausstatter und Lehrer wurde am 14. September 1923 in Athen geboren und starb am 10. März 2001 in London. Er erreichte internationale Berühmtheit als Bühnenausstatter und hatte langjährigen Einfluss als Lehrer an der „Slade School of Art“, an der er mehr als 30 Jahre lang unterrichtete. Er studierte Architektur und Malerei in Athen und später in New York an der „Columbia-University“. Bereits 1953 gewann er einen ersten Preis für sein Bühnendesign. Seine Ausstellungen als Maler waren regelmäßig in Athen und London zu sehen, doch am meisten wird er mit seiner Theaterarbeit für Oper und Ballett identifiziert, die ihn weltweit bekannt machen sollte. Er stattete aber auch Theaterdramen und Filme aus. Den dauerhaftesten Eindruck hinterließ er aber vor allem mit seiner langjährigen Tätigkeit für das Ballett. Wiederholt arbeitete er für Produktionen für Rudolf Nurejew, sowohl für seine klassischen Ballette als auch für seine Eigenkreationen. So entwarf er unter anderem das Bühnenbild für Nurejews erste Version von „Raymonda“ (1964) für das *Royal Ballet*. In Paris sind noch immer seine Bühnenbilder in Stücken (z. B. „Don Quixote“, 1966) des aktuellen Spielplans zu sehen. Das *Royal Ballet* spielte vor allem jahrelang mit seinen Schöpfungen für „Nussknacker“ und „Dornröschen“. Die engste künstlerische Zusammenarbeit verband ihn mit dem Choreografen Kenneth MacMillan. Ninette de Valois, ehemalige Direktorin des *Royal Ballet*, brachte die beiden Talente zusammen und am 18. Jänner 1955 fand die Premiere ihrer ersten gemeinsamen Tätigkeit am „Sadler's Wells“-Theater vor einem begeisterten Publikum statt. Die professionelle Zusammenarbeit und intensive Freundschaft dauerte bis zum Tod von MacMillan im Jahre 1989 an. Georgiadis schuf sehr viele Bühnenbilder für MacMillan's Ballette, darunter „Manon“ (1974), „Romeo und Julia“ (1965) und natürlich „Mayerling“ (1978).

Durch seine Vorliebe für Oper und klassische Musik, sowie Film und Theater beeinflusste er auch die Arbeit von MacMillan. Zusammen mit der berühmten Tänzerin Lynn Seymour gründete der kultivierte Georgiadis den „Diner's Club“, der aus einer regelmäßigen Zusammenkunft bei Mittagessen entstand. Er beeinflusste dadurch als Mentor auch den Stil von MacMillan.

Seine Arbeit als Bühnenbildner war illusionistisch und metaphorisch, um mit dem Spiel mit Raum und Maßstab die Betonung auf bestimmte Elemente zu setzen, um im Zuschauer eine prompte Assoziation hervorzurufen. Besonders deutlich wird dies schon zu Beginn seiner Kreationen, wenn man gleich nach Aufgehen des Vorhangs mit dem Bühnenbild einen ganz bestimmten Eindruck erlangt - wie zum Beispiel in „Mayerling“, wo sofort

eindeutig ist, dass es sich um einen imperialen Rahmen handelt. Georgiadis meinte, es sei eine besondere Herausforderung für das Ballett zu arbeiten, denn man muss sehr viel Raum frei lassen, damit genügend Platz für die Tänzer bleibt. Ebenso wichtig sind dabei die Kostüme, die dem Tänzer genügend Bewegungsfreiheit bieten müssen und an diese besonderen Bedürfnisse angepasst werden müssen.⁶¹

Besonders wichtig war für ihn aber immer der starke atmosphärische Eindruck, den seine Ausstattungen erzielten. Seine Arbeiten waren von Leon Bakst⁶², vor allem auch von den Tänzern der *Ballets Russes* stark inspiriert und seine Kostümentwürfe waren von seiner Liebe zur Architektur und der byzantinischen Kunst geprägt. Sein großes Verständnis für historische Stile und eine außergewöhnlich harmonische Farbauswahl machten seine Kostüme zu etwas Einzigartigem. 1984 wurde er zum „Commander of the Order of the British Empire“ ernannt, 1999 erfolgte seine Aufnahme in die „Griechische Akademie der Künste“. Als erster Ausstatter wurde mit dem „London Evening Standard Ballet Award“ dekoriert.

An der Wiener Staatsoper waren bisher seine Ausstattungen für „Schwanensee“ (1964), „Dornröschen“ (1980), „Raymonda“ (1985) und „Das Lied der Erde“ (1996) zu sehen.⁶³ Nicholas Georgiadis war bis zu seinem Tod im Jahr 2001 tätig.

Für „Mayerling“ wendete sich MacMillan wieder an Georgiadis als Designer für ein Ballett in einer spezifischen historischen Ära. Er konnte sich dabei auf Georgiadis' enzyklopädisches Wissen für historische Kostümentwürfe verlassen, obwohl dieser zu Beginn wenig begeistert schien. Aber er setzte sich an die Arbeit und entwickelte zusammen mit den Mitarbeitern der Werkstätten des Londoner Opernhauses Kostüme, die nach vielen Experimenten, den üppigen Eindruck der Zeit erwecken, ohne dabei die nötige Bewegungsfreiheit der Tänzer zu beeinträchtigen. Es war auch die Idee von Georgiadis das Wachpersonal im Ballsaal der ersten Szene durch geschneiderte Puppen zu ersetzen, um die beklemmende Stimmung und die Überwachungssituation am Hof unter der Kronprinz Rudolf immer zu leiden hatte, zu verstärken.⁶⁴

Die Kostüme in einem Ballett müssen natürlich auch immer Tanzkleidung sein, das heißt,

⁶¹Vgl. <http://www.independent.co.uk/news/obitaries/nicholas-georgiadis-728921.html> (am 24.3.2010)

⁶² Maler und Bühnenbildner (1866 – 1924)

⁶³Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 73

⁶⁴Vgl. Parry J., 2009, Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan, S. 487

dass die Kleidung praktisch genug sein muss, um die Tänzer nicht in ihren Bewegungen zu behindern, aber konkret genug, um die Figuren auf den ersten Blick erkennen zu können. In diesem Falle handelt es sich um historisch anmutende Kostüme, die den Zuschauer den Tänzer primär als Figur wahrnehmen lassen. (Bei abstrakten Stücken ohne Handlung folgt die Wahrnehmung nicht in erster Linie der Figur, sondern dem Tänzer.)⁶⁵

Im Folgenden möchte ich nun die Kostüme der Hauptfiguren des Balletts „Mayerling“ einer genaueren Betrachtung unterziehen – interessant dabei sind die Kostümwechsel während des Stücks, anhand derer auch die Entwicklung der Figuren unterstrichen wird.

Die Figur der Mary Vetsera sieht man zu Beginn in einem romantischen Kleid mit niedlichen Schleifen und Spitzen in Pastellfarben. Ihr Haar ist zu Locken geformt und sie wirkt dadurch kindlich und unschuldig. Als sie den Kronprinzen kennenlernt, trägt sie ein formelles Reisekostüm mit Pelzbesatz, das den wohlhabenden Status der Familie zeigen soll. Diese Kostüme kommen auch beim ersten Treffen mit dem Prinzen in seinen Privaträumen der Hofburg zum Einsatz. Später, als Mary reifer und selbstbewusster geworden ist, trägt sie ein schwarzes Negligé. Sie wirkt nun sehr entschlossen und sexy. Am Ende des Stücks trägt sie aber wieder ihr romantisches, rosa Kleid und beim letzten Liebesspiel ein cremefarbenes Nachthemd. Es könnte sein, dass damit angedeutet werden soll, dass sie an dem Mordplan in Mayerling nicht beteiligt sein kann. Das fast weiße Nachtgewand steht mit seiner eher unschuldigen Ausstrahlung im Gegensatz zu dem erotisch wirkenden schwarzen Negligé. Eine weitere Besonderheit bei der Betrachtung der Nachtgewänder stellt die Kronprinzessin Stephanie dar. Sie trägt in ihrer Hochzeitsnacht jungfräuliches, reines Weiß! Als die Leiche der Mary Vetsera auf den Friedhof nach Heiligenkreuz gebracht wird, trägt sie wieder ihr Reisekostüm, in dem sie den Prinzen kennengelernt hat.

Die Figur des Rudolf trägt vor allem anfänglich Kostüme, die die Anmutung einer Offiziersuniform haben. (Durch seitliche Streifen auf der Strumpfhose angedeutet.) Auch dabei ist auffällig, dass die Galauniform am Anfang des Stücks noch in hellen Tönen gehalten ist, während bei der Schlüsselszene in der Hofburg, als Rudolf alle Hoffnung zu verlieren scheint, die Uniform in formellem, tristem Schwarz besticht. Gegen Ende des Balletts trägt Rudolf zunehmend „legerere“ Kleidung – es scheint so, als würde er damit auch die Zwänge des Hofzeremoniells abgelegt haben.

⁶⁵ Vgl. Siegmund Gerald in: Brandstetter Gabriele (Hg.), Methoden der Tanzforschung, S. 60

Die Kostüme der Figur der Gräfin Larisch sind immer auffällig, mit vielen Details und in grellen Farben, wie Rot oder Gelb. Sie trägt viel Schmuck und eine ebenfalls ins Auge stechende rote Perücke. Eine glitzernde Abendtasche, in der sie für Rudolf einen Brief von Mary in die Hofburg schmuggelt, rundet ihre Toilette ab. Die auffällige Kleidung unterstreicht ihre Extrovertiertheit und passt zu dem Bild einer intriganten Person. Erst gegen Ende des Stücks, als sie die Kaiserin in ihren Gemächern heimsucht und um Vergebung bittet, trägt sie ein Samtkostüm in einem gedeckten rötlichen Ton. Auch bei ihr wird anhand der Kostüme eine Wandlung des Charakters durch Farbe und Form des Kostüms suggeriert.

Ganz im Gegenteil zu dem bekannten Elisabeth-Porträt von Franz Xaver Winterhalter (1805 – 1873) von 1865 trägt die Figur der Kaiserin während des ganzen Ballettdramas nur schwarze oder mit Schwarz kombinierte Kostüme. Das Bild einer romantischen Kaiserin gibt es nicht. Obwohl bekannt ist, dass die Kaiserin erst nach dem Tod von Rudolf Schwarz trug, wird diese Farbe hier wohl eingesetzt, um den emotionalen Zustand von Elisabeth zu transportieren. Sie ist längst aus ihrer Ehe ausgebrochen und nur noch selten am Hof in Wien anwesend. Der Kaiser unterhält ein außereheliches Verhältnis mit der Schauspielerin Katharina Schratt und die Zwänge des Hofes sind ihr zuwider. Die ihr zugeschriebene Todessehnsucht wird in den schwarzen Kostümen – sei es nun ein Ballkleid oder ein Reitkostüm – sichtbar. Spannend ist hier, dass nur die beiden Protagonisten, Rudolf und Mary, auch Schwarz tragen. Die Kaiserin trägt es zwar ebenfalls, überlebt aber. Vielleicht steht bei ihr die Farbe Schwarz als Metapher für ihren Seelenzustand und ihr nahendes, tragisches Ende. Historisch betrachtet trug Elisabeth ab dem Tod ihres Sohnes 1889 bis zu dem Attentat in Genf 1898 ausschließlich Schwarz.

3. MYTHOS MAYERLING

3.1. Chronologie der Ereignisse (26. Jänner bis 5. Februar 1889)

Das Ballettdrama um Kronprinz Rudolf wird von der Beisetzung von Mary Vetsera eingerahmt.⁶⁶ In der letzten, der dritten Szene des letzten Aktes verdichtet sich das Stück und findet seinen dramatischen Höhepunkt wenn Rudolf zuerst Mary und dann sich selbst richtet. Erst dieser Schluss der Liebestragödie machte die Geschichte zu dem, was sie bis heute ist. Ein Mythos und eine der wohl größten Geschichten eines Adelsgeschlechts im 19. Jahrhundert. Und genau deshalb möchte ich auf die Chronologie dieser Ereignisse genauer eingehen und zeigen, wie das Schicksal aus einer anfänglichen Schwärmerei und Liebelei einen Mythos machen kann.

26. Jänner 1889, Samstag:

Die Baronin Vetsera erhält einen vertraulichen Hinweis, dass Mary eine Affäre mit dem Kronprinzen haben soll und verlangt Aufklärung. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen den beiden und Mary sucht daraufhin Gräfin Larisch auf, die versucht, die Aufregung im Palais Vetsera zu beschwichtigen. Am Vortag war Mary bei einer Wahrsagerin, die von einem unheilvollen Todesfall berichtet haben soll und Mary wohl verstört haben muss mit dieser Botschaft.

Am selben Tag in der Hofburg hat Rudolf ebenfalls schwere Konflikte zu ertragen. Aufgrund der Scheidungsabsichten, seines Verhältnisses zu Mary und seiner Beziehungen zur ungarischen Opposition kommt es zu einem schlimmen Streit mit dem Kaiser. Der Kaiser soll sogar gesagt haben, dass Rudolf kein würdiger Nachfolger für ihn ist. Trotz allem geht der Thronfolger dann noch seiner Routinearbeit nach. Später informiert ihn Gräfin Larisch über die Ereignisse im Hause Vetsera.⁶⁷

27. Jänner 1889, Sonntag:

Der Kronprinz sucht das Gespräch mit Gräfin Larisch und erbittet ein Treffen mit Mary, das später auch wirklich stattfinden soll. Er trifft Mary im Prater und höchstwahrscheinlich wird zu diesem Zeitpunkt der Todespakt geschlossen. Später, bei einem Fest zu Ehren des Geburtstags von Kaiser Wilhelm II. treffen sie erneut aufeinander. Festgäste wollen später

⁶⁶Anmerkung: Prolog und Epilog.

⁶⁷Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 230

Augenkontakt und heimliche Blicke bemerkt haben. Nach dem Festakt trifft Rudolf noch einen Zeitungsredakteur und verbringt die Nacht bei der Nobelprostituierten Mizzi Caspar. Er kündigt seinen Selbstmord an und verlässt sie gegen drei Uhr früh.⁶⁸

28. Jänner 1889, Montag:

Nach wenigen Stunden Schlaf setzt sich der Thronfolger an seinen Schreibtisch und trifft letzte schriftliche Verfügungen und schreibt Abschiedsbriefe. Gräfin Larisch holt Mary von zu Hause ab und bringt sie in die Hofburg. Rudolf ersucht, mit Mary allein zu sein und übergibt sie seinem Leibfiaker Bratfisch, der sie nach Mayerling bringen soll. Es kommt zu einer dramatischen Szene zwischen Larisch und Rudolf. Der Baronin Vetsera erzählt sie, dass sie Mary am Kohlmarkt verloren hätte, sie erstattet allerdings auch im Polizeipräsidium Bericht, dass Mary verschwunden ist. Mary und Rudolf treffen in einem Ausflugsrestaurant aufeinander und fahren gemeinsam über Umwege zum Jagdschloss. Das letzte Stück geht Rudolf zu Fuß. Nur Loschek, der Kammerdiener und Bratfisch wissen, dass auch Mary anwesend ist.⁶⁹

29. Jänner 1889, Dienstag:

An der vorgesehenen Jagd nimmt der Kronprinz wegen einer Verkühlung nicht teil. Auch zur Hoftafel in Wien am Abend wird der Prinz nicht erscheinen, bei der die Verlobung von Marie Valerie mit Franz Salvator gefeiert werden sollte. Er bittet seine Gattin Stephanie, ihn beim Kaiser zu entschuldigen. Am Nachmittag schreibt Mary Abschiedsbriefe. Sie bittet darin die Mutter um Verzeihung, weil sie der Liebe nicht widerstehen konnte und im Tod wohl glücklicher wäre als im Leben. Am Abend isst der Kronprinz noch mit Graf Hoyos und lässt sich dann ab circa 21 Uhr gemeinsam mit Mary von Bratfisch mit Wienerliedern unterhalten. Was das infernale Liebespaar am Nachmittag und am Abend gesprochen oder ganz genau gemacht hat, bleibt für immer ihr Geheimnis. Man weiß nichts darüber.⁷⁰

30. Jänner 1889, Mittwoch:

Gegen acht Uhr morgens wird die Tür zum Schlafgemach des Prinzen aufgebrochen und Loschek entdeckt die beiden Leichen. Marys Leiche wird versteckt und der Leibarzt des Kaisers, Dr. Widerhofer, wird telegrafisch nach Mayerling beordert. Er stellt Tod durch Erschießen fest. Abschiedsbriefe und letzte Verfügungen werden sichergestellt. Es wird

⁶⁸Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 232

⁶⁹Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 234

⁷⁰Vgl. Weissensteiner F., 2004, Frauen um Kronprinz Rudolf, S. 236

aber auch eine Nachricht über Vergiftung versendet. Am Abend wird die Leiche des Kronprinzen zuerst nach Baden und dann nach Wien überstellt.⁷¹

31. Jänner 1889, Donnerstag:

Der Tote wird aufgebahrt und die Familie nimmt Abschied. Dr. Widerhofer teilt dem Kaiser die wahre Todesursache mit. In Mayerling wird Marys Leiche von einem anderen Arzt untersucht, der Selbstmord attestiert. Erst gegen Mitternacht bringen Graf Stockau und Alexander Baltazzi die Leiche ihrer Nichte in einer Kutsche heimlich auf den Friedhof in Heiligenkreuz.⁷²

1. Februar 1889, Freitag:

Mary Vetsera wird im „Selbstmördereck“ begraben.

Kronprinz Rudolf wird in der Hofburg offiziell aufgebahrt und seine Kopfwunde wird mit einer Wachsmoulage überdeckt.⁷³

2. Februar 1889, Samstag:

Es wird ein ärztliches Gutachten veröffentlicht, das Rudolf zum Tatzeitpunkt einen „abnormen Geisteszustand“ bestätigt, um ihm ein kirchliches Begräbnis zu ermöglichen.⁷⁴

5. Februar 1889, Dienstag:

Beisetzung von Kronprinz Rudolf in der Kapuzinergruft.⁷⁵

Anhand der Chronologie der Ereignisse lassen sich sehr gut die Abweichungen und Differenzen zum Ballett „Mayerling“ erkennen. Aufgrund dramaturgischer Vorteile hat MacMillan wohl auf eine vollständige Erzählung verzichtet und nur auf die, die Ereignisse Einfluss nehmenden Vorfälle, sein Augenmerk gelenkt. Doch kann man eindeutig feststellen, dass die im Stück vorkommenden Ereignisse mit der Realität korrelieren und die Geschichte als historisch vertretbar angesehen werden darf. Eine besondere Ausnahme bleibt allerdings die Figur der Katharina Schratt, die als Sängerin dargestellt wird und nicht als Schauspielerin. Andere Begebenheiten, wie das Treffen von Mary und Rudolf in einem

⁷¹Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 36

⁷²Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 37

⁷³Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 37

⁷⁴Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 37

⁷⁵Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 37

Ausflugsrestaurant wurden wohl nicht erwähnt, um die Geschichte zu verdichten und beim Zuschauer das Spannungsgefühl hoch zu halten. Weiters könnte man viele inhaltliche Kleinigkeiten diskutieren, wovon ich allerdings Abstand nehme, da diese die Handlung nicht beeinträchtigen und auch nicht das zentrale Thema im Stück sind. Die Rolle der Wahrsagerin, bei der Mary tatsächlich gewesen zu sein scheint, übernimmt im Stück Gräfin Larisch bei einem Hausbesuch im Palais Vetsera. Der letzte Besuch Rudolfs bei Mizzi Caspar scheint dagegen gesichert zu sein. Das Verhältnis von Mary und Rudolf wurde von MacMillan und Freeman, die das Libretto schrieb, schlüssig und sehr nahe an den Vorkommnissen nachgezeichnet - vor allem wenn man bedenkt, dass viele Umstände wahrscheinlich für immer Geheimnisse bleiben werden.

3.2. Mayerling und andere Mythen

Mythen begründen sich hauptsächlich aus der Entstehung von Gerüchten und Geheimnissen rund um ein Ereignis, das von öffentlichem Interesse ist. Doch Ereignisse und Personen, um die ein Mythos entsteht, brauchen noch weitere Qualitäten, damit sie dazu werden können. Weiters bedürfen sie der Tatsache, dass sie sich durch die Zeit hindurch halten können und gegebenenfalls vielleicht auch noch erweitern oder verändern können. In den Rang eines Mythos rückten immer sämtliche Personen, die von außergewöhnlicher Prominenz waren und auf unnatürliche Weise zu Tode kamen.

Das gilt für Marilyn Monroe, John F. Kennedy, Kaiserin Elisabeth und neben vielen anderen eben auch für Kronprinz Rudolf. Neben einem frühen, gewaltsamen Tod ist aber auch noch wesentlich, dass das Schicksal des Betroffenen für den Durchschnittsmenschen tendenziell verallgemeinerbar sein sollte und Deutungsmöglichkeiten beinhalten sollte. Die oder der ewig nach der Liebe Suchende oder ein Held, der auf mysteriöse Weise ums Leben kam, bietet den besten Raum für Identifikation und Spekulation.

Im 19. Jahrhundert ranken sich die entstandenen Mythen oft um das Leben von Personen der Monarchie. Später im 20. Jahrhundert kamen dann auch vermehrt Schauspieler, Künstler im Allgemeinen und auch Politiker hinzu. Ein bedeutender Unterschied zwischen diesen beiden Jahrhunderten ist aber vor allem die gravierende Differenz des Aufzeichnungsstandes. Mit der Entwicklung der Medien entstand ein viel größerer Stand an Information. Dies ist wahrscheinlich der Grund warum die älteren Mythen immer noch von größerem Interesse sind und so mancher Ort, der Ort des Geschehens war, sogar zu einer Pilgerstätte werden konnte, wo Touristen und Neugierige immer noch nach so etwas wie der Wahrheit suchen wollen.

Auffallend ist, dass sich gerade das Theater von sehr subjektiven Perspektiven eines Mythos inspirieren ließ aber auch, dass sich diese Perspektiven im Lauf der Zeit verschieben können, wie am Beispiel von Kaiserin Elisabeth anhand von zahlreichen Produktionen erkennbar ist. Kenneth Mac Millans „Mayerling“ ist ein Paradebeispiel für einen vertanzten Mythos des 19. Jahrhunderts.⁷⁶

⁷⁶ Vgl. Linhardt Marion in: Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 67f

3.3. Des Rätsels Lösung? – Gerüchte von Zita bis Mussolini⁷⁷

Ex-Kaiserin Zita erzählte von einer Verschwörung ausländischer Mächte, die Rudolf für einen Putsch gegen seinen Vater gewinnen wollten. Als Rudolf dies verweigerte, sollte man ihn ermordet haben⁷⁸. Kein namhafter Historiker vertritt allerdings diese These und man nimmt an, dass Zita einfach nicht wahrhaben wollte, dass ein katholischer Prinz aus dem Hause Habsburg solch eine Tat begehen konnte.

Die Erzählungen des Tischlers, der nach dem tragischen Vorfall das Zimmer im Jagschloss Mayerling renovierte, berichtete von einem total verwüsteten Zimmer, mehreren Kugeleinschüssen und enormen Mengen Blut, was die Mordgerüchte anheizte.

Ein anderes Gerücht besagt, dass der Onkel von Mary Vetsera in Mayerling versuchte, seine Nichte dem Prinzen zu entreißen. Als dieser sie nicht gehen lassen wollte, erschlug angeblich der Onkel den Prinzen mit einer Champagnerflasche. Noch Jahre später wollte ein Mann diese Geschichte verkaufen. Als Beweis hatte er einen Fetzen Tapete auf dem angeblich Hirnmasse des Kronprinzen klebte.

Eine weitere schaurige Version ist, dass Offiziere der konservativen Hofpartei nach Mayerling fuhren und Mary nur aus Versehen durch einen Querschläger starb und Rudolf mit dem Gewehr erschlagen wurde, weil Munition fehlte. Gestützt wird dieses Gerücht aufgrund der Aussagen der Kronprinzessin, die sagte, dass Rudolf immer gegen den Kaiser arbeitete. Schließlich tauchten auch noch Gerüchte auf, die den Kaiser selbst in den Mittelpunkt rückten um dem verbrecherischen Treiben ein Ende zu bereiten.

Graf Hoyos verbrachte den letzten Abend mit Rudolf. Er behauptete, er habe dem Kaiser versprochen über den Vorfall nichts zu sagen, meinte aber wohl, dass alles so schrecklich war, dass er ohnehin nie darüber sprechen könnte.

Hartnäckig hielt sich auch die Annahme, dass Mary Rudolf und sich selbst vergiftete. Diese Variante wurde ursprünglich auch von der Kaiserin vertreten.

Aber auch das Motiv der Blutschande stand im Raum. Es heißt, Mary könnte eine

⁷⁷ Vgl. Dickinger Christian, Habsburgs schwarze Schafe, 2000, S. 122ff

⁷⁸ Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14328489.html>, am 2.2.2012

uneheliche Tochter von Franz Joseph gewesen sein und somit Rudolfs Halbschwester.

Die „Försterversion“ besagt, dass ein Förster Rudolf mit seiner Frau im Bett erwischt haben soll, woraufhin dieser schoss und sich dann erhängte. Als Mary den im Sterben liegenden Rudolf gesehen haben soll, habe sie sich selbst hingerichtet.

Weiters wurde gemutmaßt, dass Rudolf die Prinzessin Aglaia Auersperg geschwängert haben soll und in einem so genannten amerikanischen Duell die schwarze Kugel zog, was bedeutet, er muss sich innerhalb eines Jahres umbringen. Weil er dies nicht alleine tun wollte, überredete er Mary mit nach Mayerling zu kommen.

Wieder eine andere Hypothese besagt, Mary sei schwanger gewesen und ließ eine Abtreibung vornehmen. Der Leibfiaker Bratfisch brachte sie dann nach Mayerling wo sie verblutete. Auch Brigitte Hamann scheint sich sicher gewesen zu sein, dass Mary schwanger war⁷⁹, was dazu beitrug, dass der Kronprinz den Doppelselbstmord andachte. Viele behaupten allerdings, dass Mary sich eine Schwangerschaft nur einbildete um den Prinzen an sich zu binden.

Mussolini, der vor seiner unglückseligen Karriere als Politiker als Journalist arbeitete, schrieb einmal, dass Mary Vetsera Rudolf den Penis abgeschnitten hätte, worauf dieser zuerst sie und dann sich selbst tötete. Aber auch andere Autoren schlossen fabulöse Sexualunfälle nicht aus.

Ein Italiener behauptete, er habe Rudolf wenige Wochen nach seinem angeblichen Tod in Florenz gesehen – mit einer schönen, jungen Frau. Deshalb nahm er an, dass nicht Rudolf, sondern ein anonym Toter in der Kapuzinergruft beigesetzt worden war.

Eine ganz andere Legende erzählte, dass die Tragödie von dem Liebespaar von langer Hand geplant und inszeniert war. Es hieß, Mary floh in Wahrheit nach England und Rudolf nach China. Später wären sie wieder zusammengetroffen und hätten mehrere Kinder bekommen. Diese sehr märchenhafte Version erscheint allerdings am unwahrscheinlichsten.

⁷⁹ Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14328489.html>, am 2.2.2012

4. KENNETH MACMILLAN

4.1. Der Tänzer⁸⁰

MacMillan stammte aus einer armen schottischen Familie, doch er wurde zu einem der bedeutendsten Choreografen seiner Zeit, indem er einen ganz besonderen Sinn für das Balletttheater entwickelte und mit seinen zeitgemäßen und sensitiven Schöpfungen die Realitäten und Wahrheiten der menschlichen Persönlichkeiten in herausragenden Kreationen auf die Bühne brachte.

Kenneth MacMillan wurde am 11. Dezember 1929 in Dunfermline geboren. Sein Vater William MacMillan war Minenarbeiter, zwischenzeitlich Hühnerzüchter und versuchte die meiste Zeit, die Familie als Gelegenheitsarbeiter zu erhalten. Als die Familie nach Retford in Nottinghamshire umzog, erhielt er seine ersten Stepptanzstunden vom dortigen Tanzlehrer Jean Thomas, der ihn später auch ermutigte, Ballettstunden zu nehmen. Sehr bald war Kenneth fast wie besessen davon und studierte auch in der öffentlichen Bibliothek alle Ausgaben von „Dancing Times“. Seine Mutter Edith MacMillan, die an chronischer Epilepsie litt, starb bereits 1942. Kenneth war von diesem Ereignis emotional devastiert.

„I remember coming back for my first school holiday to Yarmouth, and was met at the station by my father and my sister, who told me my mother had died the previous night. From that moment on, I felt that I was on my own. I wasn't very close to my father. We got on all right, but he was a rather strict Scottish gentleman, rather remote and unemotional, especially to me.“⁸¹

Eine Tanzlehrerin in Great Yarmouth sollte dann später ein Mutterersatz und Förderin seiner Talente werden. Phyllis Adams unterrichtete ihn ohne Bezahlung und formte seine Ambitionen und Talente, sie erkannte sein Potential und berichtete bereits von Versuchen, Choreografien voller Begeisterung zu entwickeln, und auch davon, dass Kenneth auch auf dem Heimweg und auf dem Marktplatz bei Grand Jetés⁸² zu beobachten war.

Mit 15 Jahren fand er eine Annonce in „Dancing Times“, in der Jungen für die *Sadler's*

⁸⁰ Vgl. <http://www.kennethmacmillan.com>, am 12.7.2010

⁸¹ <http://www.kennethmacmillan.com>, am 2.2.2012

⁸² (Großer Sprung von einem Bein auf das andere.)

Wells Ballettschule gesucht wurden. Er schrieb an die Direktorin Ninette de Valois⁸³ im Namen seines Vaters und wurde zum Vortanzen eingeladen. Obwohl dort am Anfang niemand wirklich begeistert von ihm war, wurde er aufgenommen und landete, fast zu seinem Erschrecken zwischen Margot Fonteyn⁸⁴ und Beryl Grey⁸⁵. Ninette de Valois war von seinen Fähigkeiten überzeugt und bot ihm ein Stipendium an, das freie Kost und Logis, sowie fünf *Shillings* Taschengeld pro Woche beinhaltete. Aus seiner damaligen Schule floh er regelrecht, nachdem er den Direktor von seinem neuen Vorhaben in London unterrichtete.

Diese Entscheidung war nun ausschlaggebend für den großen Weg von Kenneth MacMillan. Er fühlte sich als einziger Balletttänzer in der Provinz als Außenseiter und fand dort dann auch erstmals Menschen, mit denen er über die gleichen Dinge sprechen konnte, Dinge die ihn wirklich bewegten. In seinen späteren Choreografien ist der Held oder die Heldin des Stücks ebenfalls ein Außenseiter.

Nach ein wenig mehr als einem Jahr wurde er Mitglied des *Sadler's Wells Opera Ballet* (später *Theatre Ballet*) und bald später wechselte er zur größeren *Sadler's Wells Company*, die damals in Covent Garden zu Hause war. Seinen ersten Triumph im Ausland feierte er bereits 1949 in New York während einer Amerikatournee in der Rolle des Florestan im letzten Akt von „Dornröschen“.

Sein eleganter, klassischer Stil zog Bewunderung auf sich. Der Tanzjournalist Peter Brinson beschrieb ihn als offensichtlich talentierten Tänzer, der außergewöhnlich springt. Aber der eigentliche Grund, warum dieser Ausnahmetänzer zum Choreografen wurde, war sein enormes Lampenfieber vor Auftritten. Als diese Bühnenangst immer größer wurde, begann er schon in jungen Jahren mit Tanz-Workshops und eigenen Choreografien. Seinen Durchbruch und seine Anerkennung erreichte er 1955 mit „Dances Concertantes“ am *Sadler's Wells Theatre*. Aber auch die darauffolgenden Jahre waren sehr produktiv: „Noctambules“ (1956), „House of Birds“ (1955), „Journey“ (1957), „Solitaire“ (1958) – um nur einige zu nennen.

Lynn Seymour⁸⁶, für die er unter anderem „The Invitation“ (1960)⁸⁷ kreierte, sollte für mehr

⁸³ Tänzerin und Gründerin des Royal Ballet in London (1898 – 2001)

⁸⁴ Tänzerin und Partnerin von Rudolf Nurejew (1919 – 1991)

⁸⁵ Britische Primaballerina (1927)

⁸⁶ Kanadische Ballerina und Choreografin (1939)

⁸⁷ Mit dem Covent Garden Opera Ballet

als zwanzig Jahre seine Muse werden. Weltweite Bekanntheit als Choreograf erhielt er dann 1965 mit seiner immer noch an zahlreichen Häusern gespielten Version von „Romeo und Julia“ für das *Royal Ballet* in London.

„I wanted dance to express something largely outside its experience, I had to find a way to stretch the language – otherwise I should just produce sterile academic dance.“⁸⁸

1966 wechselte Kenneth MacMillan nach Westberlin als Direktor der Deutschen Oper Berlin und blieb dort für vier Jahre. Er brachte dort viel bejubelte Inszenierungen von „Schwanensee“ und „Dornröschen“ auf die Bühne und verwirklichte eigene Stücke, wie das multi-mediale „Anastasia“ - die Geschichte der Tochter des russischen Zaren, was auch seine späteren Stücke wie „Mayerling“ beeinflusste.

1970 kehrte er nach London zurück und wurde Ballettdirektor des *Royal Ballets*. Er übernahm diese Funktion von Frederic Ashton und war mit vielen Problemen konfrontiert. Aus finanziellen Gründen musste er über 40 Tänzer entlassen und auch administrative Hürden warteten auf ihn. Trotz allem konnte er das Repertoire in seiner Zeit ausbauen. So gelang es ihm, die Anzahl der Balanchine-Stücke zu verdoppeln und brachte Werke von John Cranko⁸⁹, Hans Van Manen⁹⁰ und John Neumeier⁹¹. Besonders zu erwähnen ist seine Zusammenarbeit mit Jerome Robbins⁹², der „Dances at a Gathering“ (1969) brachte. Dieses Ballett gilt als der Höhepunkt des klassisch-romantischen Balletts, das Robbins nur sehr selten einer Kompanie anvertraute und zu Aufführungen bringen ließ. Dieses poetische, fast mystische Ballett wird von Kritikern gerne als eines der schönsten Ballette des 20. Jahrhunderts bezeichnet.

1974 schuf MacMillan eine dreiaktige Ballettfassung des Manonstoffes⁹³, was zu einem Repertoireklassiker wurde und ebenfalls noch auf vielen Spielplänen bis heute zu finden ist. Bis vor kurzem auch in der Wiener Staatsoper.

Nach sieben Jahren als Direktor des *Royal Ballets* dankte er ab, um sich ausschließlich um

^{88 88} <http://www.kennethmacmillan.com>, am 2.2.2012

⁸⁹ Tänzer und Choreograf (1927 – 1973)

⁹⁰ Niederländischer Choreograf (1932), siehe auch Kapitel 6.5.

⁹¹ Tänzer, Choreograf und Ballettdirektor in Hamburg, (1942)

⁹² US-amerikanischer Choreograf (1918 – 1998)

⁹³ Vorlage für Oper und Ballett war der Roman „Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut“ von Abbé Prévost

seine Tätigkeit als Choreograf zu kümmern. So entstand 1978 sein triumphales „Mayerling“, das auch choreografisch als eines seiner reichsten Ballette angesehen werden darf.

In dem früheren Bolschoi⁹⁴-Tänzer Irek Mukhamedov⁹⁵ fand er 1991 seine letzte Muse. Er choreografierte ein Gala-Pas de Deux für Darcy Bussell⁹⁶ und Mukhamedov in seinen „Winter Dreams“ (1991). Sein letztes Ballett war „The Judas Tree“ (1992) mit Mukhamedov als brutalem Antihelden, was als ein enorm persönliches Ballett bezeichnet wurde, weil die darin enthaltenen inneren Landschaften von MacMillan selbst ihn beängstigten.

Kenneth Mac Millan starb im Oktober 1992 im Royal Opera House an einem Abend, als das *Birmingham Royal Ballet* „Romeo und Julia“ aufführte und in Covent Garden die Wiederaufnahme von „Mayerling“ stattfand. Als während der Vorstellung bekannt wurde, dass MacMillan kollabierte, traf dies das Ensemble wie ein Schock. Man hielt die Schlussvorhänge kurz, denn das Echo auf die Beerdigungsszene, die das Ballett Mayerling beendet, war besonders.

Während seiner Lebzeiten erschien es Kenneth MacMillan oft so, als wäre seine Arbeit in der weiten Welt sehr geschätzt worden, nicht aber immer so in der eher kleinen Ballettwelt. Nach seinem Tod sollte sich dies ändern, das Publikum strömte in seine Vorstellungen und Tänzer von überall auf der Welt wollten in seinen Stücken tanzen.

Er hielt sich in seinen Choreografien immer an klassische Formationen, vereinte dies aber mit extrem starker Theatralität und erfüllte sie mit tiefer moralischer Sensibilität. In seinen Händen war das Ballett keine märchenhafte Kunst mehr, sondern ein gewaltiger Spiegel der menschlichen Zartheit, Schwäche und Zerbrechlichkeit.

Besonders in seiner Konzentration auf abendfüllende Ballette war Kenneth MacMillan außergewöhnlich: Kein anderer Choreograf des 20. Jahrhunderts produzierte so viele Arbeiten!

Einer der führenden britischen Tanzhistoriker, Clement Crisp, bezeichnete MacMillan als „Maker of Dances“⁹⁷, als einen Entdecker von Bewegung, der die dunkelsten und tiefsten Aspekte der menschlichen Erfahrungen nachzeichnet und zum Herz der Dinge und der

⁹⁴ Bolschoi-Ballett in Moskau (als Gründungsjahr der Akademie gilt 1776)

⁹⁵ Russischer Tänzer (1960)

⁹⁶ Britische Tänzerin (1969)

⁹⁷ <http://www.kennethmacmillan.com/kenneth-macmillan/maker-of-dances.html>, am 2.2.2012

Menschen vordringen kann. Seine eigene Psyche diktierte, wie Persönlichkeit gestärkt werden kann und wie man lernen kann, sich selbst zu erkennen. In seinen Balletten zeigt er sein großes Mitgefühl für die Zerbrechlichkeit der Menschheit und bringt dies in präziser Bewegung auf die Bühne. Als Analyst von Charakter bringt er in seinen dramatischen Strukturen den Tänzern bei, die inneren Gefühle beim Tanzen zu finden.

Für das *Royal Ballet* war MacMillan sehr wichtig, um eine Truppe von einzigartigen und begabten Tanz-Schauspielern aufzustellen um mit seinem Repertoire nicht nur das Publikum, sondern auch seine Tänzer zu begeistern.

4.2. Der Choreograf und das *Royal Ballet*⁹⁸:

Als die fast Panikattacken ähnlichen Zustände von MacMillan in London stärker wurden und Dame Ninette de Valois dies bemerkte, fand sie die Idee gut, dass er außerhalb des Opernhauses arbeiten sollte und suchte dafür John Cranko aus. John Cranko war eine wichtige Leitfigur für ihn und nicht nur ein neuer, willkommener Einfluss für MacMillan, sondern er bestätigte ihn auch in seinem Vorhaben, als Choreograf zu arbeiten. MacMillan verstand sich auch privat sehr gut mit Cranko und bewunderte ihn. Deshalb war die Arbeit mit Cranko auch entspannter als in London, wesentlich kreativer, und auch Neid innerhalb der Kompanie war für MacMillan nicht spürbar.

So erhielt er wieder sein Selbstvertrauen zurück und bekam neue Inspirationen für seine Arbeit. Neben den neuen herausfordernden Rollen, war vor allem die Bestätigung für seine Arbeit als Choreograf für ihn extrem wichtig. Man vermutete, dass das Problem von MacMillan tiefer ging als nur reine Bühnenangst – er wirkte, als wäre seine Seele zu geschunden. Nach einem Autounfall entschied sich Kenneth auch psychiatrische Hilfe in Anspruch zu nehmen. Nachdem ihm das zunächst schwer fiel und Alkohol eine zunehmend wichtige Rolle in seinem Leben spielte, konnte er dann einen für ihn geeigneten Psychiater finden, der ihm helfen konnte, sich wieder zu stabilisieren.

Nach seinen ersten großen Erfolgen, zurück am *Sadler's Wells* als Choreograf, wollte er aber nun endlich aufhören selbst zu tanzen. Durch die Selbstfindung als Choreograf verlor er den Wunsch zu tanzen und aufzutreten. Da aber bereits John Cranko und Frederic Ashton⁹⁹ als Choreografen für das *Royal Ballet* verpflichtet waren, war die Direktorin

⁹⁸ Vgl. <http://www.kennethmacmillan.com>, am 12.7.2010

⁹⁹ Britischer Balletttänzer und Choreograf (1904 – 1988)

darüber nicht sehr begeistert - zudem sie auf seine Begabung als Tänzer nur ungern verzichten wollte. Durch den enormen Erfolg von „Dances Concertantes“ (1955) hatte sie aber letztendlich keine Wahl und musste seinem Wunsche folge leisten.

Eine besondere Rolle sollte dann Lynn Seymor spielen. Sie war die perfekte Tänzerin und Muse für MacMillan. Ihr Körper konnte all die inventiven und erstaunlichen Schritte natürlich aussehen lassen, sie hatte superbe klassische Linien, ihre Füße schienen zu sprechen und sie hatte sehr ausdrucksstarke Augen. Sie war aber auch durchaus in den Prozess des Choreografierens involviert und oft passten Schritte, die sie vorschlug perfekt zu den Ideen von MacMillan. Ihre professionelle Beziehung war bereichernd, auch als Freunde harmonierten sie sehr, nur als Liebespaar konnten sie leider nicht glücklich werden. Sie hatten beide sehr konkrete Vorstellungen, waren außergewöhnlich schwierig und hatten starke Persönlichkeiten.

1970 wurde er Direktor des *Royal Ballet* und blieb dies sieben Jahre lang. Er spielte eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Kompanie. Er war nicht nur selbst als Choreograf für zahlreiche Stücke verantwortlich, sondern brachte für die Kompanie auch in sehr kurzer Zeit Glen Tetly¹⁰⁰, Hans van Manen¹⁰¹, Joe Layton¹⁰², Christopher Bruce¹⁰³ und Jack Carter¹⁰⁴ ans Haus. Aber auch schon existierende Stücke von Jerome Robbins, George Balanchine¹⁰⁵ oder Herbert Ross¹⁰⁶ wurden einstudiert und aufgeführt. Er wollte die Basis, die de Valois und Asthon schufen, nicht zerstören, wollte aber durch viele, vor allem neue Stile, den Tänzer zu einer großen Bandbreite und starkem Ausdruck verhelfen. Es ging ihm immer darum, mehr ausdrücken zu wollen als das Übliche. Insgesamt fügte er in seiner Zeit als Ballettdirektor dem Repertoire mehr als 60 Werke hinzu. MacMillan war aber immer klar, dass die Zukunft nicht nur im Neuen liegt, sondern vor allem auch im Respekt vor der Vergangenheit.

4.3. Der Choreograf und „Mayerling“

Peter Darrell, Tänzer, Choreograf und Gründer des Schottischen Balletts, kreierte bereits

¹⁰⁰ US-amerikanischer Tänzer und Choreograf (1926 – 2007)

¹⁰¹ Siehe Kapitel 6.5.

¹⁰² US-amerikanischer Broadway-Regisseur und Choreograf (1931 – 1994)

¹⁰³ Britischer Choreograf (1945)

¹⁰⁴ Choreograf (1917 – 1998)

¹⁰⁵ Tänzer und Choreograf, Begründer des neoklassischen Ballettstils (1904 -1983)

¹⁰⁶ US-amerikanischer Regisseur und Choreograf (1927 – 2001)

1963 ein Mayerling-Ballett. Auch er war von früheren, romantischen Filmen inspiriert und wollte die Geschichte aber in einen realistischeren und politischen Kontext stellen. Dem Stück war aber kein Erfolg beschieden und es wurde nach wenigen Vorstellungen bereits wieder abgesetzt. MacMillan sah keine dieser Aufführungen. Er dürfte eher, wie auch Darrell, von den Verfilmungen mit Charles Boyer und Danielle Darrieux (1936), Jean Marais und Sylvia Montfort (1949) und Omar Sharif und Catherine Deneuve (1968) auf den historischen Stoff aufmerksam geworden sein. Zwei Jahre vor seiner eigentlichen Arbeit an „Mayerling“ galt sein Interesse dem Buch „The Eagles Die“ (1974) von Georg Marek. Es war ein Geschenk an seine Frau und zeichnete die Geschichte der österreichisch-ungarischen Monarchie unter Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Sissi nach, bis hin zu deren endgültigem Kollaps.

Ob es von Seiten Darrells Warnung aufgrund der komplizierten und personenreichen Geschichte gab, ist nicht klar, jedenfalls entschied sich MacMillan, die Hilfe eines professionellen Schreibers hinzuzuziehen. Nach Überlegungen, ob John Osborne¹⁰⁷ die richtige Wahl dafür wäre, fiel schließlich die Entscheidung zu Gunsten von Gillian Freeman¹⁰⁸. Die eigentliche Arbeit an „Mayerling“ begann allerdings erst, als MacMillan nicht mehr Direktor des *Royal Ballets* war und frei genug, um sich auf diese Arbeit konzentrieren zu können.¹⁰⁹

Wie schon erwähnt, kommt der Rolle des Rudolf besondere Bedeutung zu. Für diesen Part wünschte sich MacMillan anfänglich den Tänzer Anthony Dowell¹¹⁰. Doch schon während der ersten Proben verletzte sich dieser und fiel aus. Selbst nach seiner Genesung kehrte er nicht zu den „Mayerling“-Proben zurück, sondern ging zum *American Ballet Theatre* als Gastsolist. Selbst als er wieder zum Royal Ballet zurück kehrte tanzte er nie die für ihn geplante Rolle des Rudolf.

David Wall¹¹¹ ersetzte Dowell und probte ab April 1977, was bedeutet, dass mit Wall als zentralem Charakter, der größte Teil der Rolle erarbeitet wurde.¹¹²

Prolog und Epilog kommen ohne Tanzszenen aus und sind rein schauspielerisch gestaltete

¹⁰⁷ Englischer Dramatiker (1929 – 1994)

¹⁰⁸ Siehe Kapitel 1.4. Libretto

¹⁰⁹ Vgl. Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, 2009, S. 466f.

¹¹⁰ Britischer Tänzer und Choreograf (1943)

¹¹¹ Britischer Balletttänzer (1946)

¹¹² Vgl. Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, 2009, S. 481f.

Teile, was durchaus auch als Besonderheit in einem Ballett betrachtet werden darf. Weiters ist die Szene, in der Katharina Schratt auftritt, ohne Tanzchoreografie. Das gesamte Ensemble ist um ihre Person aufgestellt und lauscht dem Schubert-Lied. Dass die Schauspielerin hier in Gestalt einer Sängerin auftritt, mag verwundern, hat aber dadurch einen anderen, sehr speziellen szenischen Effekt. Die Tanzchoreografie wird für die Dauer des Liedes komplett unterbrochen und alle Tänzer auf der Bühne werden zum Publikum. Auch das Orchester verstummt – nur ein Klavier, das auf der Bühne steht, begleitet sie. Diese Unterbrechung und der Auftritt von Katharina Schratt während der Geburtstagsfeier sind ein Wendepunkt für Rudolfs Charakter. Seine Hoffnungslosigkeit scheint hier besiegt zu sein, weil nicht nur die Dauerfreundin seines Vaters der Zeremonie beiwohnt, sondern auch noch seine Mutter, die Kaiserin, beim Flirten mit einem englischen Offizier von ihm beobachtet werden kann. Nicht nur politisch, sondern auch persönlich enttäuscht, beginnt der eigentliche Niedergang des Kronprinzen. In den sieben Pas de Deux mit fünf verschiedenen Tänzerinnen eröffnet sich das Charakterbild der Figur mehr und mehr und zeigt den verfallenden Geisteszustand eindrucksvoll. Die Reaktionen auf jede Partnerin sind ganz exakt aufeinander abgestimmt und sehr differenziert. Lynn Seymor betrachtete ihre Rolle der Mary Vetsera als besondere Aufgabe, die sich im Lauf des Stücks stark entwickelt. Zu Beginn nur eine Schachfigur der Gräfin Larisch, ändert sich dies mit dem ersten Pas de Deux mit Rudolf in seinem Schlafzimmer, wo sie nur ein Nachthemd trägt. Anfänglich ein schüchternes Mädchen, das in Schwärmerei verfallen ist, entwickelt sie später Selbstbewusstsein und zeigt moralische Formbarkeit. Begünstigt wurde die Entwicklung dieser Rolle durch den kurvenreichen und sehr biegsamen Körper von Lynn Seymor, die durch ihr Vertrauen zu ihrem Tanzpartner anhand von atemberaubenden Hebungen und Drehungen während der Proben, den Vorstellungen von MacMillan mehr als nur nahe kam.

Die Rolle der Larisch wurde für Merle Park¹¹³ entwickelt, die in jeder Szene mehrere Gesichter zeigen muss. Sie ist Mutterersatz, Geliebte und Kupplerin. Diese komplexe Figur ist sehr weltlich gezeichnet, leidenschaftlich und berechnend.

Für die schöne, neurotische und zur Mutterliebe unfähigen Kaiserin, bekam Georgina Parkinson¹¹⁴ ihre letzte Rolle, bevor sie sich von der Bühne verabschiedete.¹¹⁵

Während der Entwicklung von „Mayerling“ entstanden immer wieder Diskussionen um die

¹¹³ Britische Tänzerin (1937)

¹¹⁴ Britische Balletttänzerin (1938 – 2009)

¹¹⁵ Vgl. Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, 2009, S. 483ff.

Finanzierbarkeit des Stücks. Die große Anzahl von Tänzern, und vor allem das aufwendige Bühnenbild und die exklusiven Kostüme waren dafür ausschlaggebend. Doch „Mayerling“ wurde zu einem Prestigeobjekt für das *Royal Ballet* und wichtiger Bestandteil des Repertoires. Doch trotz des großen Erfolges wurde es selten in den USA aufgeführt und auch in Europa war es bisher nur im Ungarischen Nationalballett, dem Königlich Schwedischen Ballett und dem Ballett der Wiener Staats- und Volksoper zu sehen.

5. BALLETT IN ÖSTERREICH

Österreich ist definitiv kein Land mit ausgesprochener Balletttradition – dies hat mehrere Gründe. In der Zeit des Barock spielte Frankreich unter Ludwig XIV. die bedeutendste Rolle und ganz Europa war darauf bedacht, es dem absolutistischen Königshaus gleich zu tun. Doch die Kunst des Balletts ist eine sehr kostspielige und es waren nur wenige Adelshäuser in der Lage dies zu finanzieren. In Österreich beschränkt sich die Ballettvergangenheit deshalb fast ausschließlich auf die Hauptstadt Wien, auf die sich seit jeher schon das künstlerische Leben konzentriert hat. Ab 1933 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs war Österreich (und auch Deutschland) jeglicher künstlerischen Entwicklung beraubt – nach Ende des Krieges fehlte es dem Ballett an Tänzern, Choreografen, Lehrern und Nachwuchs. Seit den Erfolgen (vor allem durch Franz Hilverding¹¹⁶) verblasste die Bedeutung von Wien als Ballettstadt zunehmend. Nur der ungarisch-italienische¹¹⁷ Choreograf Aurel von Miloss¹¹⁸ wusste, wie man die Augen der Ballettomanen auf Wien lenken konnte. Dies geschah vor allem durch das Engagement von Rudolf Nurejew!¹¹⁹

Nach dem Ende der Ära Hollender kam 2010 mit dem neuen Staatsoperdirektor Dominique Meyer (1955) auch ein neuer Ballettdirektor nach. Der französische Startänzer Manuel Legris (1964) übernahm das Ballett der Wiener Staatsoper und Volksoper und folgte damit Gyula Harangozó (1956). Als eine seiner ersten Entscheidungen wurde die Kompanie in Wiener Staatsballett umbenannt. Legris führte wieder 1. Solisten in Wien ein und beförderte sogleich zahlreiche Tänzer, er brachte einen neuen Spielplan¹²⁰ und neue Stücke und verbringt viel Zeit mit seinen Tänzern im Ballettsaal. Bisher reagierte die heimische Kritik sehr wohlwollend und positiv auf die Veränderungen, ob aber Wien wieder internationales Interesse mit seiner Kompanie in der Ballettwelt hervorrufen wird, bleibt abzuwarten. Bis jetzt galt das Interesse lediglich dem Skandal um die Solotänzerin Karina Sarkissova¹²¹.

¹¹⁶ Siehe Kap. 5.2.

¹¹⁷ Ioan Holender (1935), Direktor der Wiener Staatsoper von 1992 - 2010

¹¹⁸ Tänzer, Choreograf und Ballettdirektor in Wien von 1963 – 1966 (1906 – 1988)

¹¹⁹ Vgl. Liechtenhan Rudolf, Ballet und Tanz, 2000, S. 138ff.

¹²⁰ <http://www.wiener-staatsoper.at>

¹²¹ Solotänzerin des Wiener Staatsballetts, (26. 9. 1983)

5.1. Ein Einblick in die Entstehung des Handlungsballetts

Das Ballett „Mayerling“ verdient, wie schon besprochen, als Handlungsballett ganz besondere Bedeutung. Im Rahmen dieses Exkurses soll ein kompakter Einblick in die Entstehungsgeschichte des Handlungsballetts unter besonderer Berücksichtigung auf Wien gegeben werden.

Aus dem französischen „Comédie-Ballet“ des 17. Jahrhunderts entwickelte sich das „Ballet Héroïque-Pantomime“, in dem auch die Protagonisten tanzen und alle Dialoge oder Monologe entfallen. Frühe Beispiele dafür finden sich außer in Frankreich auch in Wien bei Franz Hilverding.¹²² Bis zu diesem Zeitpunkt wurden Tanzeinlagen nur von einer kleinen Gruppe durch die sogenannten „Divertissements“¹²³ bestritten.

Das „Ballet d'Action“ (Handlungsballett) ist ein nach dramatischen Gesichtspunkten aufgebautes Ballett mit einer dramatischen Handlung. Libretto, Musik, Choreografie, Dekoration und Kostüm sind im Handlungsballett auf den Tanz ausgerichtet und es tritt damit gegen den üblichen, reinen Schautanz des 18. Jahrhunderts an. Künftige Ballette sollten auch in Akte aufgeteilt werden und Charaktere darstellen, Leidenschaften ausdrücken. Es geht um ein Gesamtkunstwerk aus Tanz, Musik, Dekor und Kostüm, in dem eine stumme Konversation und eine wahrheitsgetreue Abbildung der Natur zu sehen sind. Das Drama wird Grundlage für die Choreografie. Später, im 19. Jahrhundert, wird diese Einheit von Dramaturgie und Choreografie weiter vertieft und es entstehen romantische Ballettproduktionen. Im 20. Jahrhundert werden Handlungsballette in selbständiger Weise fortgeführt – am Beginn dieser Tradition stehen Michel Fokine¹²⁴ und Waslaw Nijinski¹²⁵. Damit kommt zur Darstellungsart auch der Aspekt des unbewussten Beweggrundes und der psychologischen Gesetzmäßigkeit. Fortgeführt wird dieses Erbe u. a. von John Cranko, Kenneth MacMillan oder John Neumeier.¹²⁶

Schon im 18. Jahrhundert setzte ein heftiger Streit über die Urheberschaft des Handlungsballetts ein. Jean-Georges Noverre¹²⁷ und Gasparo Angiolini¹²⁸ trugen diesen

¹²² Vgl. Brauneck Manfred, Schneilin Gérard (Hg) – Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, S. 124

¹²³ Französisch „Zeitvertreib“, Abfolge von Tänzen in der Barockzeit am Ende einer Oper oder eines Schauspiels.

¹²⁴ Von Fokine stammt das weltberühmte Tanzsolo „Der sterbende Schwan“ (1905), Michel Fokine (1880 – 1942, russischer-amerikanischer Tänzer und Choreograf, gilt als der Begründer des modernen Balletts

¹²⁵ Polnischstämmiger, russischer Balletttänzer und Choreograf (1889 – 1950), siehe auch Kapitel 6.3.

¹²⁶ Vgl. Brauneck Manfred, Schneilin Gérard (Hg) – Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, S. 119f.

¹²⁷ Französischer Theoretiker, Tänzer und Choreograf (1727 – 1810)

¹²⁸ Italiensicher Theoretiker, Tänzer und Choreograf (1731 – 1803)

schriftlich aus (es sind von beiden zahlreiche Abhandlungen und Briefe über die Tanzkunst erhalten) - doch kann man eindeutig sagen, dass dieses nicht erfunden wurde, sondern vielmehr aus einer Entwicklung heraus entstanden ist, dessen Anfänge bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden können. So ließ schon zum Beispiel Molière¹²⁹ seine Komödie „Die erzwungene Heirat“ (1664) mit einem „Ballet du Roi“¹³⁰ abschließen. Es wurden Stellen mit wortloser Handlung durch Tanz und Mimik dargestellt. Louis de Cahusac¹³¹ verfasste mit seinen Theorien das Buch „La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse“ (1754), wodurch er zweifellos einige Theorien von Noverre schon vorwegnahm und ebenfalls zu den Begründern des Handlungsballetts gezählt werden darf. Es handelte sich dabei um sein Bestreben, mehr dramatische Mimik im Tanz zu entwickeln. Der Engländer John Weaver¹³² verfasste eines der ersten Werke über Tanzanatomie („Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing“, 1721) und schuf 1717 mit „The Loves of Mars and Venus“ ebenfalls ein frühes Handlungsballett.¹³³

Die Schriften von Noverre werden bis zum heutigen Tag noch rezipiert und gelehrt, dies beruht vor allem auf der Veröffentlichung seiner Briefe von 1759/60: Die „Lettres sur la Danse et sur les Ballets“ (Briefe über den Tanz und die Ballette) waren seine niedergeschriebenen Theorien, die sehr genau Einblick in die Ästhetik des Balletts und seiner Ballettkunst gaben. Noverre war aber nicht nur Theatertheoretiker, sondern auch Theaterpraktiker. In der vorletzten Ausgabe seiner Briefe (1803) forderte er Neuerungen in der Konstruktion von Theaterhäusern, wie nach außen öffnende Türen um unnötige Brandopfer zu verhindern. Auch der Bau eines, Bühne und Zuschauer trennenden, eisernen Vorhanges ist auf eine Anregung von Noverre zurückzuführen.¹³⁴

In Wien gilt Franz Anton Hilverding¹³⁵ am Hofe von Kaiserin Maria Theresia (1717 – 1780) als Wegbereiter des Handlungsballetts. Er war Ballettmeister in Wien und einige Jahre in St. Petersburg bei Katharina der Großen (1729 – 1796). Von Hilverding kennt man nur Daten und Namen einiger seiner Choreografien. Die Choreografien selbst sind wegen dem Fehlen einer brauchbaren Tanzschrift leider nicht erhalten. Sein Werk führte sein Schüler Gasparo Angiolini (1731 – 1803) fort, der bald wegen einer Urhebererschaft des Handlungsballetts

¹²⁹ Französischer Schauspieler, Theaterdirektor und Dramatiker (1622 – 1673)

¹³⁰ König bzw. Adel tanzen akkompagniert von großen Tänzern

¹³¹ Französischer Dramenautor und Librettist (1706 – 1759)

¹³² Britischer Tänzer, Choreograf und Tanzhistoriker (1673 – 1760)

¹³³ Vgl. Liechtenhan Rudolf, Ballettgeschichte – im Überblick für Tänzer und ihr Publikum, S. 53ff.

¹³⁴ Vgl. Liechtenhan Rudolf, Ballettgeschichte – im Überblick für Tänzer und ihr Publikum, S. 58

¹³⁵ Österreichischer Ballettmeister (1710 – 1768)

Auseinandersetzungen mit Noverre hatte. Angiolini wirkte als Ballettmeister am Zarenhof in Russland und half damit dem russischen Ballett, auf europäisches Niveau zu kommen und mit anderen Ballettzentren von da an zu konkurrieren.¹³⁶

Das älteste bis heute im Repertoire verbliebene Stück ist „La Fille mal gardée“ (1789) von Jean Dauberval¹³⁷. Es verzichtete völlig auf mythologische Figuren und brachte einen einfachen menschlichen Konflikt auf die Bühne. Doch erst mit dem Ballett „La Sylphide“ (1832) in der Choreografie von Auguste Bournonville¹³⁸ und später mit „Giselle“ (1841) in der Choreographie von Jules Perrot¹³⁹ und Jean Coralli¹⁴⁰ vollzieht sich der Wandel zu dem romantischen Handlungsballett, wie wir es heute noch auf den Bühnen sehen. Diese beiden Ballette gelten als Vorbilder für Ballettinszenierungen der späteren großen Klassiker von Marius Petipa¹⁴¹, wie „Dornröschen“ (1890), „Nussknacker“ (1892) oder „Schwanensee“ (1895). Der Erfolg dieser Inszenierungen brachte für den choreografierten Tanz Anerkennung und Unabhängigkeit und löste ihn vom traditionellen ‚Einlagen-Status‘ im Musiktheater und Schauspieltheater. Das abendfüllende Ballett konnte sich dadurch erfolgreich zu einem eigenen Genre entwickeln.¹⁴²

Das Ballett als Tanzeinlage zu verwenden, ist aber auch bis heute noch bei Opern und Operetten üblich. Beispiele dafür sind „Carmen“¹⁴³, „Die lustige Witwe“¹⁴⁴ und viele mehr.

5.2. Wien und Franz Hilverding

Der österreichische Ballettmeister Franz Anton Christoph Hilverding wurde am 17.11.1710 in Wien geboren und starb 1768. Er war ab 1737 am Wiener Hof und wurde 1752 Ballettmeister für beide Theater¹⁴⁵ in Wien. Mit seinen Ballettpantomimen der französischen Tanztradition konnte er seine Zeitgenossen beeindrucken. Von 1758 – 64 arbeitete er in

¹³⁶ Vgl. Liechtenhan Rudolf, Ballettgeschichte – im Überblick für Tänzer und ihr Publikum, S. 60

¹³⁷ Jean Bercher, genannt Dauberval, französischer Tänzer und Choreograf (1742 – 1806)

¹³⁸ Siehe Kapitel 6.2.

¹³⁹ Französischer Tänzer und Ballettchoreograf (1810 – 1892)

¹⁴⁰ Französischer Tänzer und Ballettmeister italienischer Herkunft (1779 – 1854)

¹⁴¹ Französisch-russischer Balletttänzer und Choreograf (1818 – 1910)

¹⁴² Schoenfeldt Susanne, Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes, S. 220f.

¹⁴³ Oper von Georges Bizet (1838 - 1875), Uraufführung: 1875 in Paris

¹⁴⁴ Operette von Franz Lehár (1870 - 1948), Uraufführung: 1905 in Wien

¹⁴⁵ Kärntnertor-Theater und Burgtheater am Michaelerplatz

Russland, ab 1766 pachtete er das Wiener Kärntnertortheater.¹⁴⁶

Über die Tanzausbildung von Hilverding ist nichts bekannt, er soll allerdings zu Studienzwecken auch in Paris gewesen sein. Er war in Wien zuerst Hoftänzer und Ballettmeister, bis er zum Hofballettmeister des Burgtheaters und Kärntnertortheaters ernannt wurde. Er wagte bereits zwei Jahrzehnte vor Jean Georges Noverre mit Balletten nach Jean Racine¹⁴⁷ und Voltaire¹⁴⁸ den Schritt zur Tanzpantomime. Dem Schautanz, der bis dahin figurenbestimmt war, stellte er die getanzte dramatische Handlung entgegen. Er ist der älteste Vertreter der Ballettpantomime im theresianischen Wien, vielleicht sogar der Begründer jener Blütezeit, die er in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Angiolini entwickelt hat.¹⁴⁹

Sibylle Dahms zeigt in dem 2001 veröffentlichten Buch "Österreich tanzt" die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts auf, mit der sich vor dem Hintergrund der Aufklärung der Tanz vom gesprochenen Wort emanzipierte und eine, für die dramatische Darstellung fähige, eigene Körpersprache entwickelte. Nicht Paris, sondern Stuttgart und vor allem Wien waren die Zentren dieser Reform, in der neben Noverre und Angiolini auch der Wiener Ballettmeister Franz Anton Hilverding eine bedeutende Rolle spielte.¹⁵⁰

Mit dem, vor allem in Wien wirkenden Tänzer und Ballettmeister Hilverding, der London, Paris und St. Petersburg bereiste, begann eine Ballettreform mit seinen Choreografien, in denen er die Ideale des aufklärerischen Theaters für das Ballett umsetzte. So sollte die Handlung wahrscheinlich und das Bewegungsmaterial auf den jeweilig zu gestaltenden Stoff und Charakter zugeschnitten sein.

Bedauerlicherweise hat dieser Wiener Pionier des autonomen Handlungsballetts seine reformerischen Ideen nicht zu Papier gebracht, wie etwa John Weaver oder Jean Georges Noverre, denen es in ihren Schriften gelang sich für die Nachwelt als Erneuerer des dramatischen Balletts zu stilisieren. Lediglich Hilverdings Schüler Angiolini beschrieb seinen Mentor in seinen viel zu wenig beachteten Schriften, als den eigentlichen Neuerer des tanzdramatischen Stils.

¹⁴⁶ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Hilverding, 29.7.2010

¹⁴⁷ Dramatiker der französischen Klassik (1639 – 1699)

¹⁴⁸ Eigentlich Francois Marie Arouet, französischer Autor, Dramatiker, Lyriker, Epiker (1694 – 1778)

¹⁴⁹ Vgl. <http://www.deutsche-biographie.de/sfz32403.html>, 15.5.2010

¹⁵⁰ Vgl. Dahms Sybille in: A. Amort u. M. Wunderer-Gosch, Österreich tanzt - Geschichte und Gegenwart, 2001

Ein Bild von Hilverdings Schaffen kann man allerdings noch von den Aufzeichnungen seines Assistenten Gumpenhuber ¹⁵¹ erlangen, der neben Besetzungsangaben und Kurzberichten über Vorkommnisse bei Aufführungen, auch Tagebücher und inhaltliche Beschreibungen der Ballette hinterlassen hat.

Weiters erweisen sich die dynamischen Kompositionen - unter anderem von Christoph Willibald Gluck - als gute Quelle für den neuartigen, dynamischen Ballettstil für den es leider keinerlei choreografische Aufzeichnungen gibt. Am anschaulichsten wird der von Hilverding initiierte Wiener Ballettstil jedoch in den Bildern der sogenannten Durazzo-Sammlung ¹⁵² dokumentiert. Dies ist eine Serie von 30 Bildern mit markanten Szenen aus Hilverdings Balletten, die aber in den 30er Jahren verkauft wurde und heute weitgehend unzugänglich bzw. verschollen ist. Eine Kopie einer Fotodokumentation vor dem Verkauf befindet sich heute in der Derra-de-Moroda-Sammlung ¹⁵³ der Uni Salzburg. ¹⁵⁴

Dieser kleine Exkurs soll aufzeigen, dass man bei der Geschichte des klassisch akademischen Tanzes und der Entstehung und Entwicklung des Handlungsballetts, seine Augen nicht immer nur auf Frankreich oder England richten sollte, sondern auch in Wien und Österreich bei seinen Recherchen fündig werden kann. Der österreichische Ballettkompositeur Franz Hilverding leitete durch seine Pflege des Rokoko-Balletts und seiner getanzten Schauspiele eine neue Ära ein.

Wien als Ballettstadt spielte sonst leider nur selten eine bedeutende Rolle – einzig das Engagement von Rudolf Nurejew ist noch in guter Erinnerung. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Tanzgeschichte oft über Biografieforschung geschrieben wird und auf österreichischem Boden kaum wegweisende Persönlichkeiten Fuß fassten. Einzig die Stationen von Nurejews Karriere in Wien brachten der österreichischen Hauptstadt das internationale Interesse der Ballettwelt.

¹⁵¹ Philipp Gumpenhuber, österreichischer Tänzer und Ballettmeister (1708 – 1770)

¹⁵² Kunstsammlung der italienischen Familie Durazzo aus dem 18. Jahrhundert, die nur noch teilweise erhalten ist und in Genua zu besichtigen ist. Große Teile der Sammlung sind aber verschollen. Fotografisch festgehaltene Kopien der Stiche von Hilverdings Balletten sind in der Derra-de-Moroda-Sammlung der Universität Salzburg erhalten geblieben.

¹⁵³ Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg, geht auf Friderica Derra de Moroda (1897 – 1978) zurück, die ihre Bibliothek der Universität Salzburg vermachte.

¹⁵⁴ <http://apfelfresser.wordpress.com/category/choreografen/>, 29.7. 2010

5.3. Ballett als kulturelle Institution in Wien

„Blickt man in die Annalen des Wiener Balletts, so stößt man immer wieder auf Perioden, in denen das Ensemble weltweit gesehen eine führende Stellung unter den Kompanien innehatte, darüber hinaus aber auch auf Zeitabschnitte, in denen es wegweisend für die Kunstgattung selbst war. Am Beginn dieser Entwicklung stand eine Kaiserin: Eleonore Gonzaga war vom Hof zu Mantua, eine Residenz, die für das Kunstleben an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert tonangebend war, nach Wien gekommen und übertrug hier als Gemahlin Kaiser Ferdinands II. ihre außergewöhnliche Kenntnis des Musiktheaters der Zeit auf den Wiener Hof. Im Jahr 1622 – also vor rund 385 Jahren – führte die Kaiserin erstmals in Wien ein Ballett auf. In der Folge kam es zu einer ersten Blüte der neuen Kunstgattung, die zu dieser Zeit ausschließlich von Adeligen ausgeübt wurde. Angeführt wurde dieses „noble“ Ensemble, in das erst allmählich Berufstänzer Aufnahme fanden, vom jeweiligen Kaiser selbst. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sich eine rein professionelle Truppe gebildet. Unter den in Wien tätigen Tänzern und Choreographen finden sich Persönlichkeiten, deren Namen heute Legende sind. Ihre Herkunft aus den verschiedensten Ländern unterstreicht die Internationalität der Kunstgattung. Aus Italien stammten Santo und Domenico Ventura, Gasparo Angiolini, Gaetano Vestris, Salvatore Viganò, Jean Coralli, Filippo, Marie und Paul Taglioni, Carlotta Grisi und Fanny Cerrito; aus Frankreich Jean Georges Noverre, Louis Duport, Jean Aumer und Jules Perrot; dazu kamen die Dänen August Bournonville und Lucile Grahn und der Deutsche Heinrich Kröll. Von den Österreichern, die Ballettgeschichte geschrieben haben, sind Franz Hilverding, Fanny Elßler, Josef Hassreiter, Grete Wiesenthal und Erika Hanka zu nennen. Mit Josef Hassreiter, dem Schöpfer des Welterfolges „Die Puppenfee“, setzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Hand in Hand gehend mit der Institutionalisierung der Ballettschule – die Bildung eines nationalen Ensembles ein. Seither haben heimische Künstler das Ballettgeschehen in Wien dominiert, wenngleich immer wieder singuläre Persönlichkeiten aus dem Ausland in Wien Glanzlichter setzten. Stellvertretend für alle sei Rudolf Nurejew hervorgehoben. Ballettvorstände, die seit der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper im Jahr 1955 das Ballettgeschehen nachhaltig geprägt haben, waren nach Erika Hanka vor allem Aurel von Miloss und Gerhard Brunner. In den Jahren von 1995 bis 2005 bestimmte Renato Zanella das Ballettgeschehen an der Wiener Staatsoper. Er erarbeitete für das traditionsreiche Ensemble mehr als dreißig Werke – größtenteils solche, die für Wien entstanden sind, aber auch einige, die er zuvor für andere Kompanien choreografiert hatte. Das Ballett der Volksoper Wien – die zweite Wurzel des neuen

Balletts der Wiener Staatsoper und Volksoper – war im Laufe seiner 100-jährigen Geschichte in erster Linie mit der Erfüllung von Tanzaufgaben in Musiktheaterproduktionen betraut. Zu den über einen längeren Zeitraum wirkenden Ballettchefs der letzten Jahrzehnte, die darüber hinaus eigene Ballettabende präsentierten, zählen Dia Luca, Gerhard Senft und Susanne Kirnbauer. Mit Liz King leitete in den Jahren um die Jahrtausendwende eine Choreographin das Ensemble, deren Stücke durch eine neue, zeitgenössische Ästhetik bestimmt waren. (Alfred Oberzaucher)¹⁵⁵

2005 wurde das Ballett der Volksoper und Staatsoper unter Gyula Harangozó zusammengeführt, um mehr Auftrittsmöglichkeiten mit einem größeren Ensemble zu ermöglichen.

Seit der Berufung von Manuel Legris als Ballettdirektor ab 2010 ergeben sich für das traditionsreiche Ballett der österreichischen Hauptstadt neue Möglichkeiten und Herausforderungen. Ob mit dieser Ernennung Wien auch wieder internationale Beachtung finden wird, bleibt abzuwarten.

Wien hatte nie eine Vormachtstellung wie Frankreich und zählt daher nicht zu den Ländern mit einer ausgesprochenen Balletttradition, doch zeigen die Recherchen, dass auch bei der Entstehung des Handlungsballetts Wien eine Rolle spielt. Man versuchte, mit dem französischen Hof mitzuhalten – doch nur wenige Höfe konnten sich die sehr kostspielige Kunst des Balletts leisten. Die größte und bedeutendste Ballettvergangenheit findet man daher in Paris, St. Petersburg und Wien. Immer wieder war diese Kunstgattung vom Verfall bedroht, in Wien insbesondere nach den Wirren des Zweiten Weltkrieges.¹⁵⁶

Eine der wenigen Ausnahmen der Neuzeit war die zweite Hälfte der 60er Jahre, als der damalige Ballettdirektor Aurel von Miloss den jungen Rudolf Nurejew nach Wien holte und mit der Neuinszenierung von „Schwanensee“ (1964) betraute. Nurejew war damals schon ein international gefeierter Star des Balletts und vermochte ein wenig von diesem Ruhm und dieser Aufmerksamkeit auch nach Wien zu bringen. Die erste große Einstudierung außerhalb von Großbritannien brachte Wien als Ballettstadt Beachtung von Presse und Publikum.

¹⁵⁵ <http://www.dasballett.at/Content.Node/dasballett/geschichte.de.php>, 29. 7.2010

¹⁵⁶ Liechtenhan Rudolf, Ballett und Tanz – Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, S. 138ff.

6. DIE MÄNNLICHE ROLLE IM BALLETT

Wenn man sich mit Ballett im Allgemeinen befasst, muss man sich bewusst sein, dass vor allem bis zum 20. Jahrhundert der Blickwinkel darauf ein rein männlicher ist. Männer choreografierten die Ballette, stellten sie auf die Bühne und rezipierten dieselben. Die gesellschaftlichen Normen führten dazu, dass die tanzenden Männer unbeachtet blieben, weshalb man davon ausging, dass es keinen „seriösen“ Männertanz gäbe. Der von der Gegenwart ausgehende feministische Blick auf die Vergangenheit brachte aber ebenfalls hauptsächlich Klischees hervor.¹⁵⁷

Die Geschlechterrollen im Tanz wurden sehr stark durch die Darstellung des Pas de Deux im klassisch-romantischen Ballett, in dem die zarte Ballerina auf die stützende Hilfe des Partners angewiesen ist, geprägt. In westlichen Kulturen wird der Mann meistens mit rationalen und die Frau mit überwiegend emotionalen Eigenschaften in Zusammenhang gebracht, was dazu führt, dass sich der männliche Part gezwungen fühlen kann, sich vom weiblichen Geschlecht abgrenzen zu müssen. Gerade auch im Tanz werden Geschlechterrollen geprägt und diese sind immer geschlechterspezifisch, sie entstehen innerhalb gesellschaftlicher und kultureller Kontexte. Tänze spiegeln meist gegenwärtige Geschlechterbeziehungen wieder und verfügen gleichzeitig über das Potential bestehende Geschlechterbilder zu reformieren. Damit können sie auch zur Umwandlung einen wichtigen Beitrag leisten. Wobei der Modern Dance die Gender-Debatte stärker beeinflussen konnte als der klassisch akademische Tanz. Eine barfuss agierende Ausdruckstänzerin oder eine zeitgenössisch Tanzende, die sich als androgynes, geschlechtsloses Wesen präsentiert, transportiert ein gänzlich anderes Bild von Weiblichkeit und Männlichkeit. Mit dem Tanzen werden immer noch spezifisch weibliche Attribute verbunden, auch das Interesse daran und die Forschung darüber verzeichnen einen äußerst hohen weiblichen Anteil.¹⁵⁸

„Der Tanz ist also nicht nur Schauplatz kultureller, politischer und gesellschaftlicher, sondern auch geschlechtsspezifischer Machtkämpfe.“¹⁵⁹

Es nun notwendig, möglichst objektiv eine Betrachtung der männlichen Rolle im Ballett vorzunehmen und möglichst klischeefrei die Entwicklung dieser aufzuzeigen. Hierzu eignen

¹⁵⁷ Vgl. Amort Andrea, Österreich tanzt, 2001, S. 38f.

¹⁵⁸ Vgl. Engemann T., „Bildung in Bewegung“ – Über das Wesen von Tanz und dessen bildungskulturelle Bedeutung, Darmstadt 2007, S. 19f.

¹⁵⁹ Engemann T., „Bildung in Bewegung“ – Über das Wesen von Tanz und dessen bildungskulturelle Bedeutung, Darmstadt 2007, S. 20

sich zur Analyse besonders biografische Forschungszugänge, die wichtige Veränderungen der Stellung und Bedeutung des Tänzers aufzeigen.

Der Ballerinenkult hat Tradition. Schon bald nachdem Frauen auf die Bühnen durften wurden sie gefeiert und verehrt, während die Männer im klassischen Tanz dazu verkamen, hinter den Ballerinen zu stehen, sie zu heben und zu erheben. Begünstigt wurde dies wahrscheinlich auch durch die prinzessinnenhaften Kostüme und Krönchen der Damen, während die Kostüme der Herren zurückhaltender gestaltet waren. Die Männer traten vor allem als große Theoretiker und Erneuerer des Balletts auf, komponierten die dazugehörige Musik und leiteten die Ensembles, doch im Fokus des öffentlichen Interesses stand stets die Ballerina. Immer wieder in der Geschichte des klassischen Tanzes gab es Ausnahmen, die dazu beitrugen, dass auch der Ballerino seinen Stellenwert verändern konnte. Selbst der Begriff des Ballerinos ist bis heute nicht so geläufig wie der der Ballerina und man kann hiervon ausgehend schon die Vormachtstellung der Frau im Ballett erkennen. Zahlreiche Männer haben aber dem Ballett und dem Balletttänzer durch ihr Wirken zu Anerkennung und Bewunderung verholfen. Hier werden einige von ihnen exemplarisch betrachtet um zu zeigen, wie sich die Stellung des Tänzers im Lauf der Jahrhunderte verändert und modifiziert hat. Es geht um die Geschichte der Gleichstellung des Mannes mit der Frau auf der Tanzbühne, bis hin zu einer „One-Man-Show“ und einem männlichen Namen als Titel für ein großes Handlungsballett.

Das Ballett hat in den fünf Jahrhunderten seines Bestehens starke Veränderungen erlebt. Die Rolle des Mannes im Ballett verdient dabei besondere Aufmerksamkeit. Zu Beginn des Balletts wurden die Frauenrollen von Männern gespielt. Erst im Jahre 1681 durften Frauen zum ersten Mal auf die Bühne, um dann langsam die Präsenz auf der Bühne zu übernehmen. Besonders im romantischen Ballett¹⁶⁰ spielte dann allein die Ballerina die Hauptrolle, der Mann war nur das „dritte Bein“ und verkam zum Statisten.¹⁶¹

„Am Anfang [...] hatten noch die Männer die Bühne dominiert. Dann standen, im Romantischen Ballett, die Tänzerinnen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Aufgabe der Tänzer, wie damals Jules Perrot und Arthur Saint-Léon, war, der gefeierten Ballerina ihre starken Arme zu leihen. Der neue Stil betonte die weicheren Bewegungen und den leicht gebeugten Oberkörper, was besonders der weiblichen Eleganz zupass am. Der

¹⁶⁰ Als Beginn des romantischen Balletts gilt „La Sylphide“ (1832) von Filippo Taglioni (1777 – 1871)

¹⁶¹ Vgl. Funk Julika, Körper-Konzepte, 1999, S. 233

Spitzenschuh kam in Mode, was noch feinere Fußarbeit erlaubte. Und um die besser sehen zu können, wurden auch die Röcke kürzer. Bis heute werden diese Standards des romantischen Balletts von vielen Kompanien hochgehalten, denn die traditionellen und scheinbar zeitlosen Handlungsballette finden immer noch ihr entzücktes Publikum. Im Mittelpunkt: die Ballerina. Wie passen da moderne Männer in dieses weibliche Bild vom Ballett? Spielen die Topathleten von heute noch immer die zweite Geige?¹⁶²

Im Ballettdrama „Mayerling“ trägt zum ersten Mal wieder 1978, in einem britischen abendfüllenden Ballett, ein männlicher Hauptdarsteller als zentraler Charakter ein Stück. Dies ist seit König Ludwig XIV. nicht mehr geschehen. Kenneth MacMillan vertraute auf die Fähigkeiten der Männer des *Royal Ballets*, die unter seiner Direktionszeit enorm stiegen. Dies ist als eine Weiterführung zu betrachten, was Ballette wie „Spartacus“ (1956)¹⁶³, „Ivan der Schreckliche“ (1975)¹⁶⁴ oder auch „Othello“ (1985)¹⁶⁵ zeigen, in denen ebenfalls ein Mann an der Spitze der Besetzungsliste steht.¹⁶⁶

Wie bereits erwähnt, ist die Rolle des Rudolf eine der größten männlichen Hauptrollen in der Geschichte des Balletts. Eine besondere Herausforderung an jeden Tänzer stellen hier die vielen Pas de Deux mit verschiedenen Partnerinnen dar, wobei fast akrobatische Fähigkeiten und ein enormes Durchhaltevermögen vom Protagonisten verlangt werden. Neben den Pas de Deux tanzt der Darsteller des Rudolf aber auch noch zahlreiche Solovariationen, hat Tanzformationen mit seinen männlichen Partnern zu bestehen, muss während aller drei Akte Präsenz auf der Bühne zeigen. Der männliche Hauptdarsteller ist in dem Ballett „Mayerling“ fast während der gesamten Zeit auf der Bühne zu sehen!

In der Tanzgeschichte gibt es einige herausragende Persönlichkeiten, denen es zu verdanken ist, dass die Rolle des Mannes im Ballett sich maßgeblich verändert hat. Nachdem König Ludwig XIV mit der Gründung seiner königlichen Tanzakademie den Tanz zuerst vereinheitlicht hat und als Vater aller Balletttänzer bezeichnet werden darf, wurde es um die männlichen Protagonisten still. Erst August Bournonville begann im ausklingenden 19. Jahrhundert damit, die Rolle des Mannes wieder aufzuwerten. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde es dann Waslaw Nijinski möglich, zum ersten männlichen Star des

¹⁶² Katja Werner, „Männer in Strumpfhosen“, in: Ballettanz, Jahrbuch 2009 (Deutschland), S. 28

¹⁶³ Choreografie Aram Chatschaturjan (1903 -1978)

¹⁶⁴ Choreografie Yuri Grigorovich (1927)

¹⁶⁵ Choreografie John Neumeier (1942)

¹⁶⁶ Vgl. Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, London 2009, S. 485f.

Balletts zu werden und den modernen Tanz maßgeblich zu begründen. Choreografen, wie Hans van Manen oder Maurice Béjart stellten dann den Mann der Frau auf der Bühne gleich und sorgten damit für die notwendigen Neuerungen, die bis heute auf den Bühnen der Welt noch immer zu beobachten sind. Doch wohl kein geringerer als Rudolf Nurejew hat dem männlichen Tänzer im Ballett zu seinem heutigen Rang verholfen.

6.1. KÖNIG LUDWIG XIV. (1638 – 1715): Ein König tanzt!

Ludwig XIV. war laut zeitgenössischen Quellen ein exzellenter Tänzer, der in den getanzten Hofunterhaltungen, den „Ballets de Cour“, oft selbst auftrat, um die höfische Gesellschaft zu unterhalten. Diese Veranstaltungen dienten aber auch der Glorifizierung des Herrschers. Der Hofstaat tat es dem königlichen Vorbild gleich und engagierte sich ebenfalls. Der König soll in jungen Jahren eine athletische Figur, strahlende Augen und wallendes Haar gehabt haben. Nur seine Zähne waren bereits in jungen Jahren leicht verfault. Der König hegte dem Hofstaat gegenüber seit seiner Jugend großes Misstrauen. Daraus ergab sich die Verlegung des Hofes nach Versailles, heraus aus dem damals übel riechenden Paris, und weg vom schlechten Einfluss der Großstadt. Ludwig versuchte, den intriganten Hofstaat stets zu beschäftigen und zu zerstreuen. Die allgemeine Vergnügungssucht, die am Hof herrschte, machten ihm diese Versuche leicht. Obwohl trotz allem Intrigen an der Tagesordnung standen. Der Tanz diente also neben dem Kunstgenuss auch als Mittel zur Beschäftigung, ebenso wie Jagden, Spielnachmittage, Theateraufführungen usw.¹⁶⁷

„Der Hof Ludwig XIV. strahlte auf ganz Europa aus. So galt bald in den anderen (vor allem nördlichen) europäischen Ländern alles, was von Frankreich kam, als nachahmenswert. Dies betraf neben der bildenden Kunst und Architektur auch die Musik und in ganz besonderer Weise dem Tanz. Französische Tanzmeister waren in ganz Europa gesucht und verbreiteten die Kunst der "Belle Danse", der vornehmen Art des französischen Tanzes.“¹⁶⁸

“Das Hofballett hatte seine Glanzzeit unter Ludwig XIV. (1638 - 1715), dessen Beiname ‚der Sonnenkönig‘ von einer Rolle stammt, die er in einem Ballett tanzte. Eine große Zahl von Balletten, die an seinem Hof aufgeführt wurden, haben Jean-Baptiste Lully¹⁶⁹ und der

¹⁶⁷ Vgl. <http://www.les-plaisirs.de/barock.htm#lu>, am 6.9.2010

¹⁶⁸ <http://www.les-plaisirs.de/barock.htm#lu>, am 6.9.2010

¹⁶⁹ Ursprünglich Giovanni Battista Lulli, italienischer Komponist (1632 – 1687)

Choreograph Pierre Beauchamp¹⁷⁰ komponiert, der die fünf Fußpositionen definiert haben soll. In dieser Zeit entwickelte der Dramatiker Molière das *Comédie-Ballet*, ein Lustspiel mit Tanzszenen.“¹⁷¹

„1661 gründete Ludwig XIV. mit der königlichen Tanzakademie den ersten professionellen Zusammenschluss von Tanzmeistern. Er selbst trat ab 1670 nicht mehr auf, und das Hofballett war bereits dem professionellen Tanz gewichen. Bis ins späte 17. Jahrhundert waren nur Männer zum Ballett zugelassen, Frauenrollen wurden mit Masken dargestellt. Berufstänzerinnen traten erstmals 1681 in der Inszenierung des Balletts „Le Triomphe de l'Amour“ („Der Sieg der Liebe“) auf.“¹⁷²

Die *Académie Royale de Danse* wurde mit der Formulierung der Regeln für „richtigen und guten“ Tanz beauftragt, was zu der Entstehung der „Lettres Patentes“ (1705) führte und alle Tanzaufführungen in Frankreich kontrollieren sollte. Die Akademie verfügte über ein Monopol der Lizenzvergabe zur Ausübung des Berufes als Tanzmeister und setzte sich für deren Ausbildung ein. Die zu ‚Academisten‘ aufgestiegenen Tanzmeister konnten bei der Gründung der *Académie Royale de Danse* aber auf keine historische, akademische Tradition zurückgreifen und stoßen auf eine literarische Tradition metaphorischen Tanzverständnisses, das den Tanz als vorsprachliches, vorzivilisatorisches Verhalten betrachtet und bisher hauptsächlich durch den Gesellschaftstanz determiniert sieht.¹⁷³

Mit der Gründung dieser Akademie gelang es Ludwig XIV., den Tanz zu vereinheitlichen, in die höfische Repräsentation einzubinden und zu einem Symbol kultureller wie politischer Hegemonie aufzuwerten, und das Ballett erhielt ein systematisches Regularium dessen Umsetzung pädagogische Experten betreuten.¹⁷⁴

Die erste europäische Akademie des Tanzes wurde 1780 aufgelöst, doch scheiterte sie von Beginn an daran, sich gegenüber den etablierten Akademien mit einer eigenständigen Position zu fixieren und durchzusetzen. Ein besonderes Problem war dabei auch, dass der Tanz über kein anerkanntes, vereinheitlichtes tanzspezifisches Notationssystem verfügte,

¹⁷⁰ Französischer Tänzer, Choreograf, Violinist und Komponist (1631 – 1705)

¹⁷¹ <http://oocities.com/vienna/opera/2464/musik/ballett.htm>, am 2.8.2010

¹⁷² <http://www.basler-ballett-gilde.org/index.php?option=content&pcontent=1&task=view&id=59&Itemid=310&-glossar-ballettstile>, am 2.8.2010

¹⁷³ Vgl. Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, 1997, S. 71 ff.

¹⁷⁴ Vgl. Weickmann Dorion, *Der dressierte Leib*, 2002, S. 189

mit dem seine Werke konserviert hätten werden können, was übrigens bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Problem bleiben sollte.¹⁷⁵

1669 wurde die *Académie Royale de Musique* gegründet, Vorläufer der großen Pariser Oper und übernahm den Bühnentanz. Der choreografierte Tanz wurde in diese Akademie integriert, seiner eigenen kompositorischen Mittel weitgehend entkleidet und als untergeordnetes Darstellungsmittel dramatischer, gesungener Texte und als Divertissement zu instrumentalen Passagen verwendet.¹⁷⁶

„Während die *Ecole de Danse de l'Opera* erst im Jahre 1713 eingerichtet wird, existiert vom Jahre 1672 an ein Corps de Ballet in dem die dreißig, zunächst nur männliche Tänzer bei festem Gehalt beschäftigt werden. Eine erhebliche Anzahl, wenn man bedenkt, dass die Oper trotz der vom König verliehenen Privilegien und ihrem Aufführungsmonopol ein privates Unternehmen war, das keine finanzielle Unterstützung vom Staat erhielt.“¹⁷⁷

Nach Pierre Perrin übernimmt Jean-Baptiste Lully das königliche Privileg und wird zur wichtigsten Person der französischen Musikgeschichte seiner Zeit. In Zusammenarbeit mit Molière entstehen die sogenannten „Comédie-Ballets“ und nach der Trennung entstehen Lully's Tanz-Divertissements und dann das „Tragédie-Ballet“ und das „Opéra-Ballet“, wo er den Tanz als Teil der theatralischen Umsetzung seiner Opern verwendet. Jede Verwendung von Musik in Oper, Schauspiel und Tanz bei jedweder Aufführung in ganz Frankreich ist genehmigungspflichtig gegenüber der *Académie Royale de Musique*, das heißt, ist abhängig von der schriftlichen Erlaubnis des Direktors der Pariser Oper, d. h. von Jean-Baptiste Lully, der so zum mächtigsten Mann der Musik in Frankreich wurde und die Geschichte stark beeinflusste.¹⁷⁸

Bei den Inszenierungen von Ludwig XIV. steht er immer im Zentrum des tänzerischen Geschehens und war so Ausdruck seiner exponierten, absolutistischen Stellung.¹⁷⁹

Kardinal Mazarin und die Mutter des Königs, Anna von Österreich, führten zunächst die Regierungsgeschäfte allein. Solange sie den jungen Ludwig nicht benötigten, wurde dieser wenig beachtet und verbrachte seine Zeit mit seinem Bruder in und um den Louvre. Der

¹⁷⁵ Vgl. Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main 1997, S. 74

¹⁷⁶ Vgl. Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main 1997, S. 75

¹⁷⁷ Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main 1997, S. 75

¹⁷⁸ Vgl. Schoenfeldt, Susanne, *Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung – zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main 1997, S. 76

¹⁷⁹ Vgl. Maar Kirsten, Hardt Yvonne, *Tanz, Metropole, Provinz*, Band 17, S. 36

zukünftige Sonnenkönig traf in dieser Zeit wohl auch den Italiener Giovanni Battista Lully. Zwischen Lully und dem König entstand eine enge Freundschaft. Sie lernten gemeinsam Tanzen und Instrumente spielen. Das Verhältnis war aufgrund der tiefen Freundschaft nicht nur ein Mäzenatentum. Lully war zeit seines Lebens homosexuell, Ludwig erwärmte sich später für mehrere Damen und zeugte einige Kinder, was gegen Ende des Lebens von Lully vielleicht auch zur Entziehung der Gunst des Königs führte. Im „Ballet royal de la nuit“ tanzte Lully zwischen dem 23. Februar und 16. März 1653 mehrere Rollen mit dem König. Dem König selbst brachte der Auftritt als Tänzer in diesem Ballett den berühmten Titel des Sonnenkönigs ein. Die Maske der Sonne ist hierbei als Befreiung von jeder persönlichen Schwäche zu deuten. Auch aufgrund dieses Erfolges wurde Lully dann am 16. März 1653 zum „Compositeur de la musique instrumentale“ ernannt. Es sollte auch nicht das letzte Mal bleiben, dass Lully an der Seite des Königs tanzte, so zum Beispiel im „Ballet des plaisirs“ (1655). Lully legte großen Wert darauf, dass man seine Ballette und die dafür geschriebene Musik erkennen konnte. Er wollte einen ganz eigenen, repräsentativen Stil entwickeln. Anhand der Musik sollte man den Tanz erkennen. Im Vordergrund stand so der Tanz, was schon bei der Komposition bedacht werden sollte. Der Stil von Lully galt in Frankreich für etwa weitere hundert Jahre unantastbar. Was er komponierte galt als geschützt und durfte nur werkgetreu aufgeführt werden. Dies ging sogar so weit, dass man Texte, die er ein Mal vertont hatte, keine weiteres Mal verwenden durfte. Dies führte dazu, dass die französischen Komponisten und Dirigenten, die ihm nachfolgten, ganz in seinem Stil arbeiteten.¹⁸⁰

Ludwig XIV. ist nicht nur der erste Star des Balletts in der europäischen Tanzgeschichte, sondern auch Wegbereiter des klassisch akademischen Tanzes. Durch seine Tanzbegeisterung vermochte er seinen Hof zum Tanz zu bewegen, und zwar abseits vom Gesellschaftstanz. Weiters gelang es ihm, seine absolutistische Herrschaft zu repräsentieren und zu festigen. Er stand in einem streng geregelten System seinen Untertanen gegenüber und beeindruckte durch Schönheit der Bewegung. Durch diesen Auftritt als „Planet“ – also der Sonne – erhielt Ludwig seinen Titel des Sonnenkönigs. Mit Ludwig XIV. begann im 17. Jahrhundert jene neu erscheinende Theatergattung und erstmals eine eigene Physiognomie, die die Überlegenheit des Mannes in keinsten Weise in Frage stellte. Das Ballett wurde Französisch, um es zu bleiben.¹⁸¹

¹⁸⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully#Lully_und_Ludwig_XIV._tanzen_zusammen, am 8.9.2010

¹⁸¹ Vgl. Pasi Mario, Ballett – Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart, 1980, S. 16

Ludwig XIV. (in seinem Gründungspatent):

*„Obwohl die Tanzkunst stets als eine der ehrenhaftesten und notwendigsten anerkannt war, wenn es darum ging den Körper zu formen und ihm die grundsätzlichen und natürlichsten Dispositionen für allerlei Übungen beizubringen und unter anderen auch diejenige der Waffen, und infolgedessen auch als eine der nützlichsten für unsere Edelleute und die anderen, welche die Ehre haben, sich uns zu nähern, nicht nur in den Kriegs-, sondern auch in den Friedenszeiten, in den Divertissements unserer Ballette; so hat sich doch in der Unordnung der letzten Kriege in die besagte Kunst wie in alle anderen eine Unzahl von Missbräuchen eingeschlichen, die in der Lage sind, sie endgültig zu ruinieren [...]. Viele Nichtskönner haben versucht, den Tanz zu entstellen und ihn beim größten Teil der hochmögenden Leute zu verderben; was dazu führt, dass wir an unserem Hof und in unserem Gefolge nur wenige sehen, die fähig sind, in unseren Balletten aufzutreten [...]. Weil es deshalb notwendig ist,, [...] die besagte Kunst in ihrer Vollkommenheit wieder herzustellen und sie so viel als möglich auszubauen, haben wir beschlossen, in unserer guten Stadt Paris eine königliche Tanzakademie zu gründen, die sich aus dreizehn der Erfahrensten in dieser Kunst zusammensetzt“.*¹⁸²

¹⁸² Weickmann Dorion, Der dressierte Leib: Kulturgeschichte des Balletts (1580 – 1870), 2002, S. 188

6.2. AUGUST BOURNONVILLE (1805 – 1879): Die Aufwertung der männlichen Rolle

„Bournonville war der uneheliche Sohn des französischen Ballettmeisters Antoine Bournonville und dessen schwedischer Haushälterin Lovisa Sundberg (wurde 1816 von seinem Vater aber anerkannt, als dieser Lovisa Sundberg heiratete). Bournonville trat als Siebenjähriger in die Königliche Ballettschule Dänemarks ein und wurde von Vincenzo Galeotti, einem italienischen Tänzer und dem Gründer des Königlich Dänischen Balletts unterrichtet. Mit 15 Jahren wurde er Tänzer des zwischenzeitlich von seinem Vater geleiteten Königlich Dänischen Balletts, der Vincenzo Galeotti nach dessen Tod in der Leitung nachgefolgt war. Gleichzeitig engagierte sich Bournonville als Sänger und Schauspieler, entschied sich mit 21 Jahren aber trotz einer guten Tenorstimme und vielversprechenden schauspielerischen Anfangserfolgen, dem Beispiel seines Vaters zu folgen und sich auf eine Ballettkarriere zu beschränken.“¹⁸³

„1826 führte Bournonville sein Studium bei Auguste Vestris und Pierre Gardel in Paris fort und kehrte vier Jahre später als Solist, Choreograf und Ballettdirektor nach Kopenhagen zurück, wo er zahlreiche Ballette kreierte, die Ballettschule neu organisierte und den Tanz zu einer der wichtigsten Künste des Landes machte. Er choreographierte ungefähr 50 Ballette, von denen aber nur zehn erhalten sind. Darunter die Hauptwerke „La Sylphide“ (1836), „Napoli“ (1842), „Die Kirmes in Brügge“ (1851) und „Eine Volkssage“ (1854). In seinen Werken spiegeln sich Gedanken und Ideen seiner Epoche wider, wie sie sich beispielsweise beim Dichter Hans Christian Andersen (1805 – 1875) finden, mit dem Bournonville gut befreundet war und dessen Werk ihm vertraut war. Sein berühmtestes Werk ist die Fabel seiner weltweit gespielten „La Sylphide“, die auf einer schottischen Sage gründet - ein Werk, das er seiner Schülerin Lucile Grahn¹⁸⁴ auf den Leib schrieb. Seine unglückliche und schwärmerische Liebe zu der 15 Jahre jüngeren Tänzerin sorgte für Skandale. So adressierte er 1841 seinen Unmut, theatralisch und direkt von der Bühne aus, an das dänische Königshaus wegen deren Erlaubnis, Lucile Grahn in Paris tanzen zu lassen - was ihm eine sechsmonatige Demission einbrachte, die er zu einer Europareise nutzte. Bournonvilles Lebenswerk bestand darin, die Tanzbühne mit so prallem Leben zu füllen wie kaum ein anderer: Mit individuell geführten Menschen aller sozialer Schichten und vor allem jeden Alters. Zudem brachte er den Tanz in einen beständigen Fluss mit unglaublich flinken Bewe-

¹⁸³ http://de.wikipedia.org/wiki/August_Bournonville am 10. August 2010

¹⁸⁴ Dänische Tänzerin (1819 – 1907)

gungen, vor allem der Füße und Beine. Das Schlüsselwort in den Werken Bournonvilles ist Harmonie. Hinsichtlich der Lebensanschauung als auch des Stils. So wie die anderen Künstler des Goldenen Zeitalters in Dänemark trat er für eine Lebensanschauung ein, die vom Glauben an eine sinnerfüllte Welt geprägt war. 1830 heiratete Bournonville die Schwedin Helena Frederika Håkansson¹⁸⁵, mit der er sieben Kinder hatte. Am 30. November 1879 brach Bournonville auf seinem Heimweg in einer Kopenhagener Straße zusammen und verstarb. Sein Grab befindet sich in Asmiderød.¹⁸⁶

„Er schuf ebenfalls Ballette im romantischen Stil, allerdings realistischer und volkstümlicher. Er verband die Danse d'ecole elegant mit dem Charaktertanz. Sein Tanzstil ist temperamentvoll geprägt. Viele kleine (battierte) Sprünge und Kombinationen, schnelle Drehungen und flinke Beinbewegungen. Außerdem gab er Männern und Frauen mehr Gleichberechtigung als in den gängigen romantischen Balletten mit dem typischen weißen Akt.“¹⁸⁷

Unter einem weißen Akt versteht man einen Akt, in dem die Ballerinen in weißen Tütüs in der Gruppe tanzen. Beispiele hierfür sind Akte aus „Schwanensee“ oder auch „La Bayadère“.

Für Bournonville war es von großer Wichtigkeit, dass sich der Tänzer bewusst sein soll, dass er Talent, Können und Wissen haben muss und der Tanz sich nicht über Geschmack oder Genuss definiert, sondern auf die unveränderlichen Gesetze der Natur gegründet ist. Sein Kredo war, dass das Schöne immer die Frische der Neuheit behält, Freude ist Stärke, Rausch dagegen Schwäche - und man muss dabei die Kunstfertigkeit besitzen, die Anstrengung und Belastung hinter harmonischer Ruhe zu verstecken.¹⁸⁸

Bournonville war davon überzeugt, dass der Tanz von allerbesten Qualität (d. h. fehlerfrei) sein soll und die Tänzer die schwierigsten Schritte und Bewegungen beherrschen müssen. Das Publikum darf allerdings nicht sehen, wie schwer es in Wirklichkeit ist.¹⁸⁹

Zur Aufwertung der männlichen Rolle kam es deshalb, weil Bournonville auch als Choreograf tätig war. Er passte Rollen, die er selbst tanzte, vor allem an seine eigene Leistungsfähigkeit und Technik an. Da er nicht besonders groß war, aber eine sehr feine Technik besaß, erforderte dies auch einen eigenen Stil. An anderen Orten als in

¹⁸⁵ Schwedin ohne Bezug zum Theaterleben (1809 – 1895)

¹⁸⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/August_Bournonville am 10. August 2010

¹⁸⁷ <http://apfelfresser.wordpress.com/2009/09/16/choreografen/> am 30. Juni 2010

¹⁸⁸ Vgl. <http://www.bournonville.com/bournonville26.html> am 11. August 2010

¹⁸⁹ Vgl. http://www.um.dk/um_files/denmark/kids/denmarkKidsBourn_ger.htm am 10. August 2010

Kopenhagen, zum Beispiel in Paris oder auch London, war der Mann immer noch als Nebendarsteller auf der Bühne und hauptsächlich dazu da, um die Ballerina zu heben und zu drehen. Die Gleichstellung von Tänzern und Tänzerinnen fand sowohl im Training im Ballettsaal, als auch bei Vorstellungen auf der Bühne statt. Für den männlichen Tänzer im Ballett begann nun eine neue Herausforderung auf technischer und dramatischer Ebene. Er kreierte in seinen Balletten anspruchsvolle Rollen für männliche Tänzer.¹⁹⁰

Der Stil von Bournonville wird immer noch sehr respektiert und seine Choreografien wirken auch in der Gegenwart immer noch sehr speziell. Ungekünstelte Anmut kombiniert mit dem Verständnis auch für weite Schritte, zurückhaltende Mimik und starke dramatische Wirkung. Ästhetisch betrachtet ist sein Ideal die Harmonie, die Schönheit des Tanzes erfordert anmutige Positionen des Körpers, wobei die technische Raffinesse niemals die Grazie der Bewegungen überschatten sollte. Er entwickelte den Mann im Ballett zum ausgezeichneten Tänzer und zum begabten Schauspieler. Man sagt, es gäbe keinen perfekteren Körper als den eines Bournonville-Tänzers, wobei diese nie ohne ihr Gesicht überzeugend sein sollten. Enorme Musikalität und dramatisches Talent sollen die überzeugenden Merkmale sein. Das Geheimnis des Bournonville-Stiles liegt im „Epaulement“¹⁹¹, wie der Tänzer den Oberkörper hält, um die Arbeit der Beine zu betonen. Dies beinhaltet auch die Stellung des Kopfes und die Blickrichtung, die den Beinen folgen, was bedeutet, dass auch der Zuschauer auf die Beine blickt. Weiters gehören zu seinem Stil sehr flinke Beinarbeit, zarte Bewegungen, aber auch große Schritte. Er kümmerte sich dabei aber immer wenig um die Kondition des Tänzers, verlangte jedoch, dass man ihm die Anstrengung nie anmerken darf. Die Mimik sollte dabei immer eindeutig, klar und leicht verständlich sein.¹⁹²

Selbstverständlich hat sich auch der Stil der Bournonville-Schule beziehungsweise -methode im Lauf der Zeit seit dem 19. Jahrhundert verändert. Ein herausragendes Beispiel für einen dänischen Tänzer ist der weltbekannte Erik Bruhn¹⁹³, der lange Zeit als bester Tänzer der Welt (2. Hälfte 20. Jahrhundert) galt und in den USA als „Prinz von Dänemark“ bekannt wurde. Ihn verband auch lange Zeit ein leidenschaftliches Verhältnis zu Rudolf Nurejew.

¹⁹⁰ Vgl. <http://www.bournonville.com/bournonville44.html> am 10. August 2010

¹⁹¹ Haltung der Schultern. „Das épaulement fordert vom zukünftigen Tänzer sicheres Gefühl für die Plastik und den Ausdruck dieser Haltung. Selbst die kleinste Unsicherheit oder Nachlässigkeit in der Haltung der Schultern, bei den Wendungen des Kopfes oder der Blickrichtung muss vermieden werden.“

Tarassow Nikolai I., Klassischer Tanz – Die Schule des Tänzers, Berlin 2005, S. 194

¹⁹² Vgl. <http://www.bournonville.com/bournonville40.html> am 11. August 2010

¹⁹³ Dänischer Balletttänzer und langjähriger Lebensgefährte von Rudolf Nurejew (1928 – 1986)

Was aber vom Stil Bournonville's übrig geblieben ist, sind der Charme und die Grazie der Bewegungen, ohne dabei in irgendeiner Form während dieser Herausforderung angestrengt zu wirken.

Bournonville brachte in Kopenhagen die unglaubliche Anzahl von 36 Balletten zur Aufführung. Die Beliebtheit seiner Ballettkreationen zeigt sich auch noch auf aktuellen Spielplänen. Am bekanntesten davon ist seine Neufassung von „La Sylphide“ aus dem Jahr 1836.

Diesen äußerst gebildeten Mann mit scharfer Beobachtungsgabe und kritischem Geist darf man aufgrund seiner reichen Tätigkeit wirklich als einen Erhalter des europäischen Balletts preisen. Der sogenannte Bournonville-Stil des klassischen Tanzes ist auch heute noch eine Spezialität dänischer Tänzer und ging in die Ballettgeschichte ein.¹⁹⁴

Erik Bruhn:

*"As it is known today, the Bournonville School is really more a choreographic style than a method of teaching."*¹⁹⁵

*"Bournonville's choreography established the vital importance of the position of the male dancer. Because he was a strong dancer as well as a truly great choreographer, he created roles which remain a technical challenge to this day."*¹⁹⁶

¹⁹⁴ Vgl. Liechtenhan Rudolf, Ballettgeschichte im Überblick – für Tänzer und ihr Publikum, 1990, S. 94

¹⁹⁵ <http://www.bournonville.com/bournonville47.html> am 11. August 2010

¹⁹⁶ <http://www.bournonville.com/bournonville47.html> am 11. August 2010

6.3. WASLAW NIJINSKI (1889 – 1950): Der Beginn des modernen Balletts

Nijinski gilt als der wahre Beginn des modernen Balletts und wird von vielen als der genialste Künstler bezeichnet, den der Tanz je hervorgebracht hat. Dieser Tänzer wurde als Genie gepriesen und wurde trotz weniger eigener Stücke auch als Choreograf hoch gelobt. Er wurde in Südrussland, in Kiew, der Stadt der vierhundert Kirchen, nach dem russischen Kalender, am 28. Februar 1890 geboren. Nach unserer Zeitrechnung ist dies der Tag des 12. März. Seine Eltern waren ebenfalls Tänzer und seine Mutter gab sein Geburtsjahr wohl aus Gründen, die mit dem russischen Militärdienst in der Armee zu tun haben, gerne mit 1889 an. Insgesamt stehen laut den Tanzhistorikern sogar drei Jahre und vier Daten seiner Geburt zur Verfügung. Es scheint aber festzustehen, dass Nijinski tatsächlich in Kiew während einer Tournee seiner Eltern geboren wurde. Die Eltern waren polnischer Abstammung und ihre Ehe scheiterte. Die Mutter ließ sich dann mit ihren drei Kindern in St. Petersburg nieder. Wiederum unklar ist das Datum der genauen Aufnahme in die kaiserliche Ballettschule in St. Petersburg. Es war wohl um 1900 als einem der Prüfer der Schule, dem Solotänzer Nikolai Legat¹⁹⁷ auffiel, dass Waslaws Schenkel besonders kräftig waren und er einen wohl gebildeten Körper hatte. Schon während seiner Schulzeit durfte er sein erstes Solo auf der Bühne des Marientheaters tanzen.

Später ging es dann ganz rasch von der kaiserlichen Ballettschule ohne Umwege in den Weltruhm. Seine unglaubliche Karriere sollte aber nur ungefähr zehn Jahre dauern. Nach seinen Triumphen als Solist des kaiserlichen Balletts lagen ihm kurze Zeit später in Paris die intellektuelle und künstlerische Prominenz des Westens zu Füßen, nachdem ihn Sergej Diaghilew¹⁹⁸ als Star seiner *Ballets Russes*¹⁹⁹ herausgebracht hatte. Man sprach von nie gesehenen Kunststücken, unglaublichen Sprüngen und Übungen, die – wenn überhaupt – erst drei Tänzergenerationen nach ihm wieder möglich wurden. Er machte dreifache Drehungen in der Luft („triple tours en l’air“) und fünffaches Gegeneinanderschlagen („entrechats dix“) während eines einfachen Sprunges, das in dieser Exaktheit kein anderer Tänzer je wieder geschafft hat.

Es war aber nicht seine Tanztechnik, die ihn zum Star machte. Die technische Perfektion war natürlich die Basis, auf der das gestalterische Genie von Nijinski ruhte, doch vor allem seine unglaubliche Ausstrahlung, die als animalisch aber auch stark erotisch-sexuell

¹⁹⁷ Russischer Tänzer und Ballettmeister (1869 – 1937)

¹⁹⁸ Ballettimpresario, Kunstkritiker, Herausgeber (1872 – 1929)

¹⁹⁹ Bedeutende Ballettkompanie des 20. Jahrhunderts, 1909 von Diaghilew gegründet.

empfunden wurde, trug dazu bei. Er hatte eine gewisse Androgynität, eine gewissermaßen einzigartige Stellung zwischen den Geschlechtern und sein Geist schien über seinen Körper und die Schwerkraft zu triumphieren.²⁰⁰

Doch selbstverständlich war auch vor allem das Zusammentreffen mit Sergej Diaghilew für Nijinskis große Karriere sehr förderlich. Diaghilew war damals schon sehr bekannt und beide schienen ihr großes Potential für einander sofort zu erkennen. Nijinskis Verhältnis zu dem Impresario war aber immer ambivalent. Er mochte unter anderem seine affektierte Sprache nicht und erkannte doch gleich, dass Diaghilew das Werkzeug für ihn und seine Karriere sein könnte. Obwohl er ihm sofort erlaubte, mit ihm zu schlafen, wurde diese Affäre nie zu einer Liebesbeziehung und endete in Wahrheit in Hass und Bitterkeit. Als diese beiden Größen 1908 einander trafen war Nijinski noch dem Mariinski-Theater in St. Petersburg verpflichtet. Als er allerdings bei einer Galaufführung als Albrecht in „Giselle“ ohne das übliche Kostüm, sondern nur in engen, und den heute üblichen Balletthosen auftrat, wurde Nijinsky umgehend gekündigt und zum Star der Kompanie von Diaghilew. Es war kein Wunder, dass sich Diaghilew zu Nijinski hingezogen fühlte. Auch andere, Männer und Frauen waren von der katzenhaften Androgynität, der Einheit seines Körpers mit sich selbst und seiner Stellung zwischen den Geschlechtern angezogen. Diaghilew war für ihn Mentor und Liebhaber, er förderte und formte ihn, machte ihn zu einer schillernden Figur seiner Zeit.²⁰¹

„Die *Ballets Russes* wurden durch die damalige Lust der Pariser und Londoner Gesellschaft am Orientalischen zu einem künstlerischen Großereignis. Das Talent Diaghilews, moderne Musik und Choreographie mit ausgeprägtem Design von Kostümen und aufwendig gestalteten Bühnenbildern (Cocteau, Bakst, Benois und Picasso) durch damals unbekannte, aber mit neuen frischen Ideen behaftete Künstler zu Gesamtkunstwerken zu verbinden, beförderte die Kompanie schnell zur künstlerischen Avantgarde per se und ließ die *Ballets Russes* zur einflussreichsten Ballettkompanie im 20. Jahrhunderts. werden. Dabei wechselte Diaghilew schnell von den klassischen Balletten zu bestellten Werken, die auf Musik von Debussy, Strawinski, Ravel, Strauß und Manuel de Falla basierten.“²⁰²

Das gefeierte und umjubelte Genie Nijinski, dessen schauspielerisches Talent zu einer

²⁰⁰ Vgl. Schmidt Jochen, Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, S. 37ff

²⁰¹ Vgl. Schmidt Jochen, Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, S. 39

²⁰² http://de.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinsky, am 26.9.2010

unbewussten und damit ungesteuerten Metamorphose seines Wesens wurde, erweckte ihn erst auf der Bühne zum Leben. Seine Verwandlungskraft in seinen vielen Tanzrollen nahm sowohl männliche als auch weibliche Züge an. Erstere zeigten sich in seiner atemberaubenden Sprungtechnik, letztere in seiner starken Emotionalität. Aber auch gerade deshalb sollte er als Choreograf die Ballettwelt erneuern. Diese Choreografien entstanden während unzähliger Proben mit ständiger Änderung der Schrittkombinationen und härtester Arbeit der Tänzer.

Doch zunächst brillierte er als russischer Ballettstar bei den *Ballets Russes* mit all seinem Können, das die traditionelle Ballettästhetik begründet. Virtuosität, geschmeidige Anmut und Grazie, gepaart mit Würde und Größe. Erst dann brüskierte er das Pariser Publikum mit seinen eigenen Choreografien²⁰³. Für die *Ballets Russes* erarbeitete er insgesamt vier Choreografien, die wegen ihrer eigenständigen Bewegungsformen zu Ikonen der Moderne wurden. Er überführte sogar ganz primitive Bewegungsformen in eine moderne Stilistik. In seiner ersten Arbeit, „L'après-midi d'un faune“ (1912), getanzt zu Musik von Claude Debussy (1862 – 1918), schockierte er selbst tanzend das Publikum. Sieben Nymphen, die im Tanz um die Gunst des Fauns buhlen, verlassen die Bühne und zurück blieb nur ein Schal, als sie die Bühne verließen. Der Faun, der in Sehnsucht und Erinnerung an sie zurückbleibt, nahm den Schal zwischen seine Beine und liebte ihn liebevoll mit schwingendem Becken. Man bezeichnete dies als äußerst unanständig und empfand die Bewegungen als animalisch. Doch mit diesen Gesten von unerhörter Anzüglichkeit hatte Nijinski die Bühnentanzkonventionen und die legitimierten Darstellungscodes empfindlich verletzt. Er verweigerte damit dem Ballett all das, was seine Ästhetik begründete.²⁰⁴

„Elegante abgerundete und luftige Bewegungen, in denen der Mensch eben nicht dem Tier verwandt erscheint, sondern dem Wunsch nach Transzendenz Ausdruck verleiht. Nijinskys Bewegungsstil nimmt sich der Kraft und Dynamik des Körpers an und betont durch seine Schwere und sein ausgespieltes Verlangen seine materiell-physische Gestimmtheit. Er stellt seine Tänzerinnen auf den ganzen Fuß und arbeitet ihre Bewegungen aus dem körperlichen Radius heraus. [...] Was diesen Tänzkörper bewegt und entgrenzt aus sozialer Kontrolle und zu sinnlich-energetischer Ausdruckstärke anregt, treibt mit perkusiver Kraft ein Bewegungsmaterial mit angularen Formen aus ihm hervor. Damit gibt Waslaw Nijinsky

²⁰³ Seine bekanntesten Choreografien sind „L'après-midi d'un faune“ (1912), „Jeux“ (1913) und „Le Sacre du Printemps“ (1913).

²⁰⁴ Vgl. Huschka Sabine, *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*, 2002, S. 133ff.

dem Bühnentanz eine erste moderne Prägung.“²⁰⁵

„Alle Choreographien von Nijinsky basieren auf einem eigenen, von der *danse d'école* erstaunlich unabhängigen Bewegungsduktus, den Nijinsky seinen Tänzern über seinen eigenen Körper vermittelt – ein Kennzeichen der choreographischen Arbeit im späteren *modern dance* schlechthin. Überdies verzichtet Nijinsky auf jegliche Tanzduette mit ihren charakteristischen Hebungen als zentrales Stilmerkmal des klassischen Tanzes. Nijinsky stellt Mann und Frau gleichwertig – und dies auch hinsichtlich ihrer Bewegungen – nebeneinander, ja sie berühren sich sogar kaum oder nur sehr selten“²⁰⁶

Waslaw Nijinski ist einer der ganz Großen im Männertanz des dramatischen Stils: Die verschiedenartigen Sprünge von unglaublicher Weite, die Flugparabeln mit Anhalten in der Luft und verzögerter Landung, die doppelte Kapriole und die Serien von Pirouetten machten ihn zu einer Legende der Tanzgeschichte. Nach seiner Freundschaft mit Diaghilew heiratete er und sein künstlerischer Abstieg begann. Nach seiner meteorhaften Erscheinung verschwand er 1917 von der Bühne und trat eine drei Jahrzehnte dauernde Karriere durch zahlreiche Sanatorien und Anstalten an, wodurch Sensationslust und Tratsch auflebten.

Die Zuschauer bezeichneten ihn als Genie und als „zum Fliegen geboren“ und glaubten, etwas Einmaliges, Übermenschliches in dem russischen Tänzer zu sehen. Und das, wo doch seit ungefähr hundert Jahren die Ballerina Glanz und Mittelpunkt des Balletts war. Sarah Bernhardt soll durch diese Beseelung und bisher unbekannte Ausdruckskraft seines Tanzes aufs Tiefste erschüttert gewesen sein.²⁰⁷

„Kann man Nijinsky auch keine große choreographische Begabung zusprechen, so muß man doch feststellen, dass er als erster – wohl im bewussten Gegensatz zu Fokine – die strenge Schulklassik sprengte und durch primitive, naturalistische, freie Bewegungen ergänzte. Aber im Grunde war er Tänzer, nur Tänzer, der den Männertanz seit Vestris²⁰⁸ wieder zu höchster Blüte brachte. Er war in seiner Hingabe an den Tanz, in dem unendlich fleißigen Aufbau seiner natürlichen Gaben vorbildlich. [...]“²⁰⁹

Über kaum einen anderen Künstler wurde mehr geschrieben, kaum ein anderer wurde von

²⁰⁵ Vgl. Huschka Sabine, *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*, 2002, S. 136f.

²⁰⁶ Vgl. Huschka Sabine, *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*, 2002, S. 142

²⁰⁷ Vgl. Niehaus Max, *Ballett-Faszination*, 1978, S. 41ff.

²⁰⁸ Gaetano Vestris, italienischer Tänzer und Choreograf (1729 – 1808)

²⁰⁹ Vgl. Niehaus Max, *Ballett-Faszination*, 1978, S. 45

so großen Künstlern wie Bakst, Rodin, Kokoschka oder Klimt abgebildet – man bezeichnete ihn als „Gott des Tanzes“, dem Männer und Frauen verfielen. Seinen letzten öffentlichen Auftritt hatte er 1919, bei dem der Tänzer regungslos auf einem Stuhl saß und das Publikum anschaute, während die Pianistin Chopin und Schumann spielte.²¹⁰

Waslaw Nijinski:

„Die Leute glauben, dass ich den Verstand verlieren werde, denn sie glauben, dass es bei mir aushaken wird. Ausgehakt hat es bei Nietzsche, weil er dachte. Ich denke nicht, deshalb wird es bei mir nicht aushaken. Mein Kopf ist fest, und in meinem Kopf ist auch alles fest. Ich habe auf dem Kopf gestanden im Ballett Scheherazade, wo ich ein verwundetes Tier darzustellen hatte. Ich stellte es gut dar, deshalb verstand mich das Publikum. Jetzt werde ich das Gefühl darstellen, und das Publikum wird mich verstehen. Ich kenne das Publikum, denn ich habe es gut studiert. Das Publikum staunt gern, es weiß wenig und staunt deshalb.“²¹¹

²¹⁰ Vgl. Ostwald Peter, Ich bin Gott, Waslaw Nijinsky – Leben und Wahnsinn, 1998, S. 8

²¹¹ Vgl. Huschka Sabine, Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien, 2002, S. 133

6.4. MAURICE BEJART (1927 – 2007): Die „Erfindung“ des Männer-Pas de Deux

„Béjart wurde als Sohn des Philosophen Gaston Berger in Marseille geboren. Sein Vater kam aus armen Verhältnissen, er arbeitete erst als Düngemittel-Vertreter, brachte sich Chinesisch bei, wurde dann Lehrer und schließlich ein Beamter für das Universitätswesen. Nach einem Unfall verschrieb ein Arzt dem jungen Maurice Übungen in klassischem Tanz zur medizinischen Rehabilitation. Damit wurde seine Leidenschaft für den Tanz geweckt. Sein öffentliches Debüt als Tänzer hatte er im Alter von 14 Jahren an der Pariser Oper wo auch Roland Petit²¹² tanzte. Nach dem Lizenziat legte er den Familiennamen ab und nannte sich fortan Béjart, nach einer berühmten Schauspielerdynastie des 17. Jahrhunderts, die mit Molière auftrat. Seine Mutter starb bereits als er erst sieben Jahre alt war. Er trat zunächst in Frankreich in Kompanien von Janine Charrat²¹³ und Roland Petit auf, später in London und Stockholm. 1951 schuf er dort seine erste Choreografie, „L'Inconnu“ (Der Unbekannte). 1955 choreografierte er „Symphonie pour un homme seul“ (Symphonie für einen einsamen Menschen) für seine eigene Kompanie, die *Ballets de l'Étoile*. Das Stück, dessen Musik von Pierre Henry und Pierre Schaeffer komponiert wurde, trug ihm Anerkennung beim Publikum und der Kritik ein. 1960 wurde Maurice Huisman, damals Direktor am Brüsseler Opernhaus, für das Béjart die preisgekrönte Choreografie für „Le sacre du printemps“ (1959) schuf, auf ihn aufmerksam. Der Choreograf erhielt eine feste Anstellung am Haus und gründete mit Huismans Unterstützung dort das *Ballet du XXe siècle*, mit dem er weltweit Tournéeen unternahm und Tanzgeschichte schreiben sollte. Berühmte Inszenierungen aus dieser Zeit sind unter anderem „Bolero“ (1961) und „Feuervogel“ (1970), berühmt geworden mit Jorge Donn²¹⁴ als Solist und „Messe pour le temps présent“ (1967). In den 1960er Jahren schaffte Béjart das traditionelle Tüll-Tutu ab und ließ die Tänzer in Jeans auftreten. Er ließ die sexuelle Revolution auch das Ballett erreichen, das bis zu diesem Zeitpunkt eine eher konservative Tanzform darstellte. Da die geforderten Mittel nicht bewilligt wurden, verlegte der nach seinen Arbeiten für das Schiraz-Kunstfestival²¹⁵ zum Islam konvertierte Choreograf im Jahre 1987 den Sitz seiner Kompanie nach Lausanne und benannte sie in *Béjart Ballet Lausanne* um. Béjart hatte und hat einen starken aber auch polarisierenden Einfluss auf das Ballett, die Kritik und das Publikum. Er pflegte einen eklektischen Stil, der sich aus vielen Richtungen zusammensetzte und neigte zu Pathos, Mystizismus und Heldenverehrung. Mythische

²¹² Französischer Choreograf und Tänzer (1924 – 2011)

²¹³ Französische Ballerina und Choreografin (1924)

²¹⁴ Argentinischer Balletttänzer (1947 – 1992)

²¹⁵ Erstes und einziges Festival für Moderne Kunst im Iran (1967 – 1977)

Figuren, Götter, Künstler und fremde Kulturen sind Themen seiner Kunst. Durch diese bildkräftigen, unmittelbar zugänglichen Themen trug er maßgeblich dazu bei, dass das Ballett ein breiteres Publikum erreichte. Mit dem *Ballet du XXe siècle* erneuerte er den neoklassizistischen Stil.“²¹⁶

„Tanz ist die Kunst unseres Jahrhunderts“, proklamierte Maurice Béjart. Der gebürtige Franzose und spätere Wahlschweizer avancierte zu einem der einflussreichsten Choreografen des 20. Jahrhunderts. Ihm gelang ein Paradox: Er hat den Tanz zunächst intellektualisiert, dann popularisiert und zu einem „spectacle total“ umgeformt. Mit dem Ziel des Gesamtkunstwerks mischte der Bühnenzauberer unerschrocken Tanz und Theatertraditionen, Rituale und Religionen. Die Franzosen haben ihn als *monstre sacré*, als heiliges Monster verehrt. Béjart war ein großer Mythomane, eine Legende zu Lebzeiten – und ein besessener Schöpfer bis zuletzt. [...]

Souverän, oft auch unbekümmert sein Zugriff auf Stile und Themen: Auf der Grundlage der akademischen *danse d'école* hat er sich die unterschiedlichen Tanzstile angeeignet. Seinem gewaltigen Oeuvre hat er immer wieder Gestalten aus Mythologie, Pop und Geistesgeschichte einverleibt. Bei Béjart sah man tanzende Götter und Revolutionäre, er huldigte gleichermaßen Philosophen und Popstars. Ein Ehrenplatz in Béjarts Pantheon gebührt Nietzsche und Wagner, Don Juan und Faust, Rimbaud und Malraux, aber auch Freddy Mercury. [...]

Béjarts Choreografien wurden in Arenen gespielt vor Tausenden von Zuschauern. Er konnte ein breites Publikum für den Tanz begeistern. Seine einst so revolutionäre Bewegungssprache mutet zwar längst klassisch an. Aufregend aber sind bis heute die sexuellen Ambivalenzen in seinem Werk. Der Mann tritt bei Béjart endgültig aus dem Schatten der Ballerina und wird zu einer ungleich schillernderen Kreatur. Den „Bolero“, einen Tanz der Verführung, gestaltete Béjart in drei Variationen: Einmal tanzt die Frau auf einem Tisch, umringt von Männern. Und Jorge Donn tanzte den „Bolero“ wahlweise vor Frauen oder in einem Kreis von Männern. [...]²¹⁷

„Das Ballett ist eine Frau.“ Dieser Satz stammt von George Balanchine, der den Tanz so sehr geliebt hat, dass er auch mehrere seine Ballerinen heiratete. „Das Ballett ist ein Mann.“ Dieser Satz könnte von Balanchines jüngeren Antipoden, dem französischen Tänzer und Choreografen Maurice Béjart stammen. [...]

²¹⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Maurice_B%C3%A9jart, am 23.9.2010

²¹⁷ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ein-gott-des-feuers/1102816.html>, am 25.9.2010

Wie kein anderer vor ihm hat Béjart den Mann im Tanz aufgewertet, ihn zum Mittelpunkt seiner Choreografien gemacht. Und das nicht nur, weil ihn mit seinem berühmtesten Interpreten, dem 1992 an den Folgen von Aids gestorbenen Argentinier Jorge Donn, eine Liebes- und Lebensbeziehung verband. Männer waren bei ihm Sinnbild von Kraft und Leben, von Energie und Macht, aber auch von Sinnlichkeit und Hingabe. [...]

In einer Zeit der weiblichen Emanzipation in der Gesellschaft wertete Béjart den Mann auf in einem Kunstbereich, in dem dieser Jahrhunderte lang nur als Kavalier und Partner in der zweiten Reihe fungiert hatte. Was einherging mit einer gesamtsozialen Neudefinition der Geschlechterrollen: Der Mann durfte plötzlich auch schwach sein, seine softe und sensible Seite zeigen. Béjart brachte das dann auf die Tanzbühne. [...]

Sein Ballett des 20. Jahrhunderts war eine der populärsten Tanztruppen überhaupt, trotz ihrer ostentativ schwulen Ästhetik, bei der Frauen immer nur als kostbare, bisweilen auch als kultisch verehrte Ornamente fungierten, begeisterte es mit seiner berauschend revuehaften Optik die Massen. [...]“²¹⁸

Der Tanzstil von Béjart beruht immer auf einer klassisch-akademischen Basis, die durch Elemente des modernen Tanzes und natürlichen Bewegungen erweitert wird. Für ein bloßes Brillieren mit der Technik oder ausgeprägter Pantomime ist kein Raum. Allein die Bewegungen sollen sprechen, die Musik sichtbar machen und das Wort ersetzen! Dabei muss jede Bewegung und jeder Schritt Bestimmung und Notwendigkeit haben.

Seine besondere Fürsorge galt aber immer der Männergruppe im Ensemble, worauf auch der Ruhm des Ensembles begründet war. Maurice Béjart wird auch als Erfinder des Männer-Pas de Deux bezeichnet!²¹⁹

„Béjart war unendlich wichtig für die Neudefinition des klassischen Tanzes“, sagte Neumeier. Er habe ein ganz neues Publikum für den klassischen Tanz gewonnen, „weil er ihn in eine revolutionäre Richtung geführt hat, ohne die klassischen Wurzeln zu zerstören.“²²⁰

²¹⁸ http://www.welt.de/kultur/article1389530/Der_letzte_Schritt_des_tanzenden_Verfuhrers.html, am 25.9.2010

²¹⁹ Vgl. Niehaus Max, Ballett-Faszination, 1978, S. 60f

²²⁰

<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~EBB563B5D6562452E872E3B38A1AC5A4D~ATpl~Ecommon~Spezial.html>, am 25.9.2010

6.5. HANS VAN MANEN (1932): Die Gleichberechtigung der Geschlechter im Tanz

Hans van Manen begann seine Karriere 1951 als Mitglied des *Sonia Gaskell's Ballet Recital* und wurde 1952 ans *Nederlandse Opera Ballet* engagiert, wo er auch schon 1957 sein erstes eigenes Ballett kreierte. Nach seiner Tätigkeit bei Roland Petit in Paris begann seine Zusammenarbeit mit dem *Nederlands Dans Theater* im Jahre 1960. Er war dort Tänzer, Hauschoreograf und später künstlerischer Leiter. Bevor er dann schließlich zum *Het Nationale Ballet* in Amsterdam kam, arbeitete er auch freischaffend. 2003 begann dann seine Tätigkeit als Choreograf beim *Dutch National Ballet*. Sein Werk umfasst mehr als 120 Ballette, die alle seine unverkennbare Handschrift tragen, klare Strukturen und eine feine Einfachheit sind die Elemente seiner Choreografien. Er choreografierte unter anderem schon 1961 für das Fernsehen und setzte bereits ab 1979 als einer der ersten Ballettchoreografen Videoprojektionen für seine Inszenierungen ein. Seine Ballette wurden auf der ganzen Welt gezeigt: Stuttgart Ballett, Bayerisches Staatsballett München, *Houston Ballet*, *National Ballet of Canada*, *English Royal Ballet*, Wiener Staatsopernballett, *Royal Danish Ballet* und viele andere. Dem holländischen Hans van Manen kommt also ein ganz wichtiger Stellenwert in der Gegenwart zu. In einer neuen Generation von Choreografen, die den reinen Neoklassizismus überwand und zu neuen künstlerischen Ufern führten, ist er eindeutig – vor allem auch im Hinblick auf die Rolle des Mannes im Ballett – einer der wichtigsten.²²¹

Hans van Manen hat aus seiner eigenen Homosexualität nie ein Geheimnis gemacht, aber im Gegensatz zu manch anderen Kollegen hat er dies nie auf der Bühne thematisiert. Er hat dies weder öffentlich gemacht, noch darunter gelitten. In seinem Werk kommt die Homosexualität weder als Inhalt vor, noch als Haltung, nur als ein Bewusstsein, dass jede sexuelle Veranlagung genauso gut ist wie jede andere. Dies bewirkte bei ihm ein größtmögliches Maß an Unbefangenheit in Angelegenheit der Erotik. Schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt in seinem Schaffen kombinierte er sowohl Männer als auch Frauen zu Paaren. Der erste Ansatz zu einem reinen Männer-Pas de deux findet sich bereits 1961 in „Opus 6“, dem „Concertino“. Zudem wurde von ihm auch ein angeglichenes Bewegungsvokabular für Männer und Frauen entwickelt, womit das alte Rollenverständnis des Balletts außer Kraft gesetzt wurde. Abgesehen von der kurzen Zeit seiner Solovariation,

²²¹ Vgl. Schmidt Jochen, *Der Zeitgenosse als Klassiker – über den holländischen Choreographen Hans van Manen*, 1986, S. 9

hatte der Ballerino bis zu diesem Zeitpunkt nur der dienende Partner zu sein, der die Ballerina hebt und stützt. Ohne dass van Manen total fürs Anderssein plädierte, war dies nun aber wirklich anders: Frauen stützten Frauen und Männer hoben Männer, ohne dass dabei aber die „normalen“ heterosexuellen Beziehungen hätten zu kurz kommen müssen. In seinen Choreografien treten sich die Menschen völlig frei gegenüber und diese Freiheit beinhaltet sowohl den Sonderfall der Homosexualität, als auch den heterosexuellen Regelfall.²²²

Durch diese Neuerung im Ballett hat natürlich die männliche Rolle im Ballett im Besonderen profitiert, dies hängt aber tatsächlich nicht mit der privaten Neigung von Hans van Manen zusammen, sondern schlicht und einfach damit, dass der Mann eben Jahrhunderte lang der Unterprivilegierte auf der Ballettbühne war. Von nun an war der Ballerino der Ballerina in seinen Stücken gleichgestellt - und er wollte dabei keinesfalls das alte Rollenschema umkehren und ab jetzt den Mann auf seiner Bühne favorisieren. Als Gegenbeispiel sei hier der vorhin besprochene Maurice Béjart zu erwähnen, den Frauen offenbar so wenig interessierten, dass in seinen Choreografien kaum gute Frauenrollen zu finden sind.

Für fast jedes Stück in dem Oeuvre von van Manen, das einen Tänzer als Solisten heraushebt, findet sich auch ein Gegenstück, das die Ballerina ins Zentrum rückt. Aber auch wenn eine Gruppe von mehreren auftritt, gibt es im Gegensatz dazu auch den umgekehrten Fall. In wirklich den meisten Fällen begegnen sich die Geschlechter von gleich zu gleich, aber nicht nur im sexuellen, sondern auch im sozialen Sinn. Die von Hans van Manen geleitete Ballettkompanie, das *Nederlands Dans Theater*, war die erste bedeutende Truppe in Europa, welche die alten Hierarchien mit Solisten, Halbsolisten und Corps-de-ballet-Tänzern abschaffte und durch eine weitgehende gleichberechtigte Struktur der Ensemblemitglieder ersetzte.²²³

Das wirklich wesentliche Kennzeichen an den Manenschen Balletten ist der freie und gleichberechtigte Umgang der Tanzenden miteinander auf der Bühne. Doch manchmal treibt er gerne auch den romantischen Ballerinenkult auf die Spitze, so zu sehen zum Beispiel in „Kwintet“ (1974). Dies konnte aber nur deshalb geschehen, weil für ihn die Emanzipation des Mannes im Ballett abgeschlossen war, und nur deshalb wiederum die Dominanz und Stärke der Frau herausgestellt werden durfte, die van Manen in der

²²² Vgl. Schmidt Jochen, Der Zeitgenosse als Klassiker – über den holländischen Choreographen Hans van Manen, 1986, S. 187

²²³ Vgl. Schmidt Jochen, Der Zeitgenosse als Klassiker – über den holländischen Choreographen Hans van Manen, 1986, S. 188

gegenwärtigen Realität festgestellt zu haben glaubt. In „In and Out“ (1983) oder „Trois Gnessiennes“ (1982) tritt der Mann aus freien Stücken hinter der Partnerin zurück und kann mit diesem Rücktritt auch eine neue Qualität gewinnen. Dies sind für van Manen utopische Entwürfe einer Gesellschaft, die in Harmonie miteinander lebt, den anderen achtet und respektiert. Hier wurde die Humanität wieder hergestellt, die in vielen frühen Ballettchoreografien verloren ging und Themen, wie Geschlecht, sexuelle Orientierung, soziale Stellung oder Hautfarbe, keine Rolle mehr spielen. Bei Hans van Manen gibt es auf der Bühne keine Prinzen und keine Prinzessinnen mehr, sondern nur Tänzer!²²⁴

„Die endgültige Wende in der Darstellung der Geschlechter bewirkte Hans van Manen, Choreograph des *Nederlands Dans Theaters* von 1961 bis 1971 und wieder seit 1988. Er kreierte in seinen Stücken eine neue Geschlechterrolle. So zeigen seine Choreographien die Geschlechter gleichberechtigt; sie tanzen miteinander, haben synchrone Bewegungen und treten in allen erdenklichen Verbindungen auf, Mann-Frau-, Frau-Frau-, oder auch Mann-Mann-Paare. Ebenso bleiben seine Hebungen geschlechterunabhängig: Frauen heben Männer, Männer heben Männer und Frauen auch Frauen. Der Körper wird in seinen Stücken stark sexualisiert, dabei aber nicht idealisierend erhöht wie bei Balanchine. Erotische Spannung wird durch die Interaktionen der Tänzer und Tänzerinnen erzeugt. Dabei übernehmen Frauen den offensiven Part – so legen sie z. B. in Sarkasmen den Tänzern ihre Hand auf deren Geschlechtsteil und erscheinen stark und gleichberechtigt.“²²⁵

Hans van Manen:

„I am interested in human beings.“²²⁶

²²⁴ Vgl. Schmidt Jochen, Der Zeitgenosse als Klassiker – über den holländischen Choreographen Hans van Manen, 1986, S. 191

²²⁵ Funk Julika, Körper-Konzepte, 1999, S. 233

²²⁶ <http://www.playbillarts.com/features/article/5174-Hans-van-Manen.html>, am 27.9.2010

6.6. RUDOLF NUREJEW (1938 – 1992): Der Superstar des Männertanzes

Rudolf Nurejew wurde 1938 in der transsibirischen Eisenbahn geboren und wuchs in Ufa und Moskau auf. Sein Tanzstudium absolvierte er in Leningrad an der Waganowa-Akademie und erhielt gleich im Anschluss seine erste Hauptrolle als Mitglied des Leningrader Kirow-Balletts. Er tanzte hier fast alle wichtigen großen Hauptrollen des Ballettrepertoires und begann schon damals sein Kostüm zu verändern, um sein Erscheinungsbild zu verbessern. So bestand er zum Beispiel auf die heute üblichen Trikots (Strumpfhosen) und verzichtete auf Perücken – die Bühnenschminke betrachtete er allerdings als immens wichtig und erlernte selbst diese aufzulegen. Außerdem veränderte er schon in jungen Jahren die Schritte seiner Variationen und war stets darauf bedacht Rollen für sich zu erringen, die den männlichen Tänzer nicht zu kurz kommen ließen. Dieser exzentrische junge Künstler setzte sich dann in einer spektakulären Aktion am Flughafen von Paris ab, um um Asyl im Westen anzusuchen. Er gilt als der erste sowjetische Künstler, der während des „Kalten Krieges“ den „Absprung“ schaffte. Es folgten alsbald drei Jahrzehnte als bedeutendster Tänzer des 20. Jahrhunderts, der auf der ganzen Welt ein Millionenpublikum zu begeistern verstand. Eine wichtige Station in seiner Karriere war auch Wien, wo er mit Neuinszenierungen von „Schwanensee“ (1964) und „Don Quixote“ (1966) die alten Klassiker neu beleben konnte und von hier aus in die Welt trug. Seinen ersten Auftritt in Wien hatte er bereits 1959 im Rahmen der Kommunistischen Weltjugendfestspiele. Der lange staatenlose Künstler erhielt 1982 die österreichische Staatsbürgerschaft und wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt. Neben seinen zahlreichen Tourneen war er auch sechs Jahre lang Ballettdirektor der Pariser Oper und fungierte als Dirigent ab 1991. Nach 28 Jahren Exil tanzte Nurejew noch ein Mal fünf Vorstellungen im Kirow Theater. 1992 folgte dann sein letzter Auftritt²²⁷ als Tänzer, da er bereits an Aids erkrankt war. 1993 stirbt er an den Folgen der heimtückischen Krankheit in Paris und wurde auf dem russischen Friedhof in St. Geneviève des Bois beigesetzt.²²⁸

Der private Rudolf war oftmals ein introvertierter und nachdenklicher Mann. Er begann erst spät, im Erwachsenenalter, zu lesen, dann aber so viel wie irgend möglich. Wiener Kollegen berichteten, dass er manchmal nach einer Vorstellung allein im Ballettsaal saß und

²²⁷ 29.2.1992 in Berlin als Prinz Florimund in „Dornröschen“ (1966): Choreografie von Rudolf Nurejew nach Marius Petipa

²²⁸ Vgl. Amort Andrea, Nurejew und Wien, 2003, S. 11f.

Klavier spielte. Viel öfter allerdings zog es ihn hinaus in die Nacht, um seine Einsamkeit zu überwinden. Dabei bevorzugte er dunkle Ecken und Lokale der Subkultur mehr als alles andere. Man sagt ihm mehrere hundert Liebhaber und Affären nach, angeblich sogar so manche während der Pause einer Vorstellung. Seine wichtigste private Liebesbeziehung hatte er über Jahre hinweg zu dem berühmten dänischen Tänzer Erik Bruhn, die aufgrund von langer räumlicher Distanz und Rudolfs Hyperaktivität scheitern musste. In seinem Herzen dauerte diese aber bis zu seinem Tod. Angeblich sprach er noch am Totenbett von Bruhn.

„Nurejew galt nicht nur als herausragender Tänzer und Künstler, er hatte auch ein beachtliches Vermögen erwirtschaftet, das ihn zum reichsten Mann des Balletts machte. Sein Vermögen ging auf seinen Wunsch in die Nurejew-Stiftung ein.“²²⁹

„Rudolf Nurejew trat mit dem Wiener Staatsopernballet insgesamt 167 Mal auf, davon 129 Mal in der Staatsoper, fünf Mal in der Volksoper, elf Mal auf Inlandsgastspielen (u. a. in Klagenfurt, Graz, Linz und Salzburg) und 22 Mal auf Auslandsgastspielen.“²³⁰

Man bezeichnete Rudolf Nurejew noch heute als den besten, männlichen Tänzer des 20. Jahrhunderts - darin waren sich viele einig. Nicht alle Kritiker, Kollegen, Theaterleute und Zuseher würden dem aber in allen Punkten zustimmen. Es gab auch viele Stimmen, die ihm vorwarfen, viel zu übertrieben zu agieren, viel zu sehr auf Effekthascherei aus zu sein oder technisch vielleicht doch nicht so ganz perfekt zu sein.

Rudolf Nurejew leitete endgültig die Emanzipation des Mannes im Ballett in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Damit ist er für die Tanzgeschichte von ungeheuer großer Bedeutung. Tatsächlich war aber seine Technik nicht immer perfekt - aber er wusste, dass sein Körper sein Kapital war und war sich seiner enormen Bühnenpräsenz und seiner hoch dramatischen Ausstrahlung immer bewusst und wurde damit auch einem ballettfremden Publikum bekannt. Dabei hob er die Schranken zwischen dem Bewegungsvokabular zwischen Mann und Frau auf der Bühne auf. Man könnte seinen Stil mitunter als feminin bezeichnen, allerdings durch seine kräftige Beinarbeit auch als äußerst maskulin. Um seine Beine länger erscheinen zu lassen tanzte er auf einer hohen Halbspitze, was bis dahin für Männer nicht üblich war – heute aber allgemeine Gültigkeit besitzt. Ebenfalls seine

²²⁹ Amort Andrea, Nurejew und Wien, 2003, S. 12

²³⁰ Amort Andrea, Nurejew und Wien, 2003, S. 17

Arabesquen²³¹ und Passés²³² waren wesentlich höher als üblich. Aber auch für Tänzerinnen war Rudolf Nurejew eine wichtige Person. Nicht nur, dass er das Ballett einer wesentlich breiteren Gruppe von Menschen zugänglich machte und sie dafür interessierte, sondern auch, weil er bereits in Russland mit wesentlich älteren Frauen tanzte und so dann auch im Westen der 21 Jahre älteren Margot Fonteyn zu einem zweiten Frühling ihrer Karriere verhalf. Sie erlangte dann noch mit Rudolf Nurejew weltweiten Ruhm und Anerkennung. Auch durch dieses Messen mit den Frauen im Ballett und seiner damit verbundenen erotischen Ausstrahlung, konnte er zum Superstar des klassischen Tanzes werden.

Rudolf Nurejew war jedenfalls - und das merkt man schon gleich zu Anfang - eine große Persönlichkeit, die extrem viel Aufmerksamkeit auf sich zog und immer wieder zu polarisieren vermochte. Er war der erste Russe, der aus Russland floh und stand bereits damit im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und der Medien. Er war aber natürlich nicht nur eine öffentliche Person, sondern auch ein sehr privater, introvertierter Mensch - und nicht zu vergessen, in erster Linie Tänzer, dann Choreograf, Ballettdirektor, Schauspieler und gegen Ende seiner Karriere auch noch Dirigent.

„Körperliche Perfektion, das unerbittliche Streben nach dramatischer Wahrheit (auch wenn seine Technik ihn mitunter im Stich ließ) und seine Fähigkeit, ein ganzes Theater für sich zu entflammen, begründeten seinen unvergleichlichen Ruf. Mit seinem brennenden Charisma machte er nicht einmal davor Halt, die Linien der Ballerina für seine Tanzästhetik zu beleihen. Damit begann er schon, nach harter Plackerei, während seiner Leningrader Zeit. Das sehr hoch angelegte Passé, mit dem das angewinkelte Spielbein oberhalb des Standbein-Knies angelegt wird, wie auch die hohe halbe Spitze gelten heute im Männertanz als selbstverständlich. Vor Nureyev hatte das noch kein Mann so gemacht.“²³³

Er war das, was die Callas für die Oper darstellte, die wohl bekannteste Persönlichkeit in der Welt des Balletts. Nach seinem ersten Auftritt²³⁴ im Westen war in der Tanzszene zwischen London und Wien, Paris und Tokio, New York und San Francisco nichts mehr so, wie es vorher einmal war. Nurejew zeigte den staunenden Kollegen und einem nicht weniger staunendem Publikum, wie die großen Prinzenrollen des klassischen Balletts, die für viele Mitte des 20. Jahrhunderts längst als überholt und veraltet galten, auch in der

²³¹ Arabesque: Der Tänzer steht auf einem Bein und hebt das andere mit gestrecktem Knie nach hinten.

²³² Passé: Der Tänzer steht auf einem Bein und legt dabei das Spielbein an das Knie des Standbeines.

²³³ <http://www.kultiversum.de/Tanz-Ballet-Tanz/-Rudolf-Nureyev.html>, am 28.9.2010

²³⁴ Als Mitglied der Kompanie *Marquis de Cuevas* in Paris, „Dornröschen“ (23.6.1961)

Moderne noch mit Leben erfüllt werden konnten. Man kannte zwar auch schon vor ihm erstklassige Tänzer, doch waren die Rollen derer eher auf das Notwendigste zurückgeschnitten. Sie galten als zuverlässige Partner, als die viel zitierten „dritten Füße“ der Ballerina, aber mehr durften sie im Normalfall nicht sein. Mit dieser Tradition brach Rudolf Nurejew, er hauchte den Männerrollen neuen Atem ein, erfüllte sie mit Tiefe und neuem Profil. Wo die vorgefundenen Versionen der alten Stücke nicht dazu reichten, erfand er sie neu und fokussierte sich dabei vor allem auf die zentralen Männerrollen.²³⁵

Mit seinen Neueinstudierungen der Ballettklassiker hat er dem ganzen Genre neues Leben eingehaucht, und zwar zu einer Zeit, als diese Klassiker als überholt betrachtet wurden. Mit den großen Solovariationen für die männlichen Protagonisten hat er vor allem für die Rolle des Mannes im Ballett extrem viel getan. Es ist bis heute noch für jeden Tänzer eine unglaubliche Herausforderung diese Rollen zu tanzen, sie sind schwer zu tanzen, erfordern das ganze Können des Tänzers und haben damit aber immer noch das Potential für einen ganz großen Auftritt.²³⁶

Neben „Dornröschen“ (1966), „Nussknacker“ (1968) und „La Bayadère“ (1992) ist hier besonders die Wiener Fassung von „Schwanensee“ (1964) zu erwähnen. Sie entstand in der Spielzeit 1963/64 und gilt als eine Version, die die Balance zwischen choreografischer Überlieferung und der notwendigen Erneuerung gefunden hat, ohne dabei Stil und Tradition zu verletzen. Nurejew rückt dabei den Prinzen Siegfried als romantischen Helden in den Mittelpunkt. Die bisherigen Versionen, die ganz auf die zentrale Stellung der Ballerina ausgerichtet waren und den Prinzen in einer untergeordneten Rolle vorsahen, passten Rudolf nicht. Er war der Meinung, dass der Prinz genauso wichtig sei wie die Ballerina. Nurejew sagte: „Ich glaube, die Hauptperson ist der Prinz, nicht der Schwan, er ist nur sein Spiegelbild. Schwanensee ist eine Geschichte der Romantik. Es ist der Traum von der idealen Frau, der Flucht aus der Realität, der Versuch, das Ideal mit der Realität zu verquicken, der schließlich zur Katastrophe führt.“ Er fügte im ersten Akt für den Prinzen ein großes Solo hinzu, verzichtete dafür auf andere traditionelle Variationen und fügte noch ein Pas de Cinq²³⁷ ein, an dem der Prinz selbst teilnimmt. Weiters verzichtete er auf Personen, überarbeitete die Ensembledänze und gestaltete die Gesamtkonzeption des letzten Aktes völlig neu mit einem tragischen Ende.²³⁸

²³⁵ Vgl. Veblen Ana in: Verlhac Pierre-Henri (Hg.), Nurejew – Bilder eines Lebens, 2008, S. 7

²³⁶ Vgl. Malakhov Vladimir in: Verlhac Pierre-Henri (Hg.), Nurejew – Bilder eines Lebens, 2008, S. 5

²³⁷ Variation mit fünf Tänzern.

²³⁸ Vgl. Amort Andrea, Nurejew und Wien, 2003, S. 46ff.

Diese Inszenierung von „Schwanensee“ steht bis heute noch im Buch der Rekorde mit den meisten (89) Vorhängen am Ende der Vorstellung und gilt als eine der nachhaltigsten von Rudolf Nurejew - nicht zuletzt, weil sie auch im Fernsehen ausgestrahlt wurde und immer noch wird.

Ebenfalls von großer Bedeutung war die Neuinszenierung von „Don Quixote“ (1966) in Wien, das als eines seiner am meist aufgeführten Ballette gilt und von mehr als einem Dutzend Kompanien auf der Welt übernommen wurde. Der neue Wiener Ballettdirektor Manuel Legris, der von Nurejew in Paris entdeckt und sofort zum Etoile²³⁹ befördert wurde, brachte Nurejews „Don Quixote“ in der Saison 2010/11 ebenfalls wieder auf den Spielplan und wurde dafür von der Kritik sehr gepriesen.

Die Medien spielten in Nurejews Leben immer eine große Rolle, ohne die auch seine Popularität nicht so enorm hätte sein können. Schon zu Beginn seiner Karriere, als er noch in Ufa studierte, filmte ihn sein Jugendfreund Teja Kremke, um ihm dabei zu helfen, seine Technik anhand des Materials zu verfeinern. Die Flucht in den Westen als erster sowjetischer Künstler wurde von den Medien als Sensation ausgeschlachtet. Später, auf jedem gesellschaftlichen Parkett anwesend und auch zu Hause, umringte er sich mit Stars und Sternchen, was ihm Zeit seines Lebens die Aufmerksamkeit der Regenbogenpresse sicherte und ihn zum meist fotografierten Mann des 20. Jahrhunderts machte. Er machte so das Ballett zum Mittelpunkt der Weltbühnen und ging als Popstar des Balletts in die Geschichte ein.

„Nurejew beeinflusste allgemein eine Wiederbelebung des klassischen Repertoires im Westen, das durch die aktuellen sowjetischen Choreographien der großen klassischen Ballette durch seine an den Stücken vorgenommenen Änderungen nachhaltig auffrischte. Dabei leitete er auch eine stärker an technischer Virtuosität orientierte Auffassung der Rollen ein, die insbesondere auch in dem romantischen Ballett „Giselle“, in der die mimisch-schauspielerische Komponente ausgeprägt war, weniger betont wurde. Nurejews Bühnenpräsenz änderte allgemein den männlichen Rollenpart, der durch die im sowjetischen Ballett üblichen technischen Bravoursolos einen athletischen Tänzertyp erforderten. Damit erfolgte die nachhaltigere Wandlung des auf Ballerinen zugeschnittenen lyrischen Balletts zu mehr gleichberechtigten klassischen Aufführungen, in denen Tänzer

²³⁹ Bezeichnung des 1. Solotänzers der Pariser Oper

nicht mehr nur als Pas de Deux-Partner der Tänzerinnen fungierten.“²⁴⁰

„Nurejew beraubte nicht nur endlich Kraft seiner animalischen, erotisch aufgeladenen Ausstrahlung den Mann seiner künstlerischen Fesseln. Er verhalf ihm auch in seinen stilistisch wie soziologisch wegweisenden Neufassungen der zaristischen Ballettklassiker zu einer vorher nie gekannten Rolle als technisch gleichwertiger, ja die Ballerina sogar noch überstrahlender Partner - und nicht nur als hölzerner Hebehelfer.“²⁴¹

Rudolf Nurejew ist noch bis heute die bedeutendste Galionsfigur für den klassischen Tanz und wurde selbst zu einem Mythos, aber eben nicht nur in der Ballettwelt. Er beeinflusst bis heute alle Kompanien und Tänzer auf der ganzen Welt, jedes Kind in jeder Ballettschule kennt seinen Namen und sieht mit Bewunderung zu ihm auf. Alle Tänzer der Welt versuchen von ihm zu lernen und träumen von einer solch einzigartigen Karriere. Man kann über sein Privatleben spekulieren und denken was man möchte, er war sicher auch ein narzisstischer, rücksichtsloser, egoistischer, viriler, arroganter, komplizierter und kompromissloser Künstler, der aber, wie kein anderer je zuvor, den Ballerino aus dem Schatten holte, in den er immer wieder drohte zurückzukehren - in über 500 Jahren Tanzgeschichte.

Rudolf Nurejew:

*„In jeden Schritt muss man sein ganzes Herzblut hineinlegen.“*²⁴²

²⁴⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Chametowitsch_Nurejew#Ballettlegende_Nurejew_-_Fonteyn, am 28.9.2010

²⁴¹ http://www.welt.de/welt_print/article1807810/Der_einzige_Popstar_des_klassischen_Tanzes.html, am 28.9.2010

²⁴² <http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/ein-halbnackter-mann-in-strumpfhosen.html>, am 28.9.2010

7. DAS ECHO DER KRITIK

Überraschender Weise und nicht ganz zur Freude von MacMillan fand die Premiere von „Mayerling“ am 14. Februar 1978, dem Valentinstag statt. MacMillan fand, dass dieser romantische Tag nicht besonders dafür geeignet sein und war zudem nicht sicher, ob die anwesende Mutter der englischen Königin den Stoff schätzen würde. Es war der Eröffnungsabend einer Gala für den „Benevolent Fund“ der Kompanie, was ihm zusätzlich als nicht besonders geeignet erschien. Die Kritiker erhielten im Vorfeld die Synopsis zugesandt um der Handlung besser folgen zu können. Was die Mutter der Königin wirklich von dem Stück hielt, ist unbekannt – die Kritik nahm die Premiere wohlwollend aber reserviert auf. Aufgrund der vielen Figuren und deren Beziehungen zueinander und der komplizierten, historischen Handlung fanden viele Kritiker, es sei schwer gewesen allem zu folgen. Die beiden Hauptdarsteller²⁴³ erhielten Lob für ihre tiefgründige Darstellung und ihre exakte, technische Umsetzung. Viele Zuseher meinten, das Ballett sei zu lange und müsste gekürzt werden, was im Lauf der Zeit dann auch vorgenommen wurde. So wie „Manon“ (1830), erhielt „Mayerling“ (1978) seine endgültige und heutige Fassung erst lange nach der Premiere.²⁴⁴

„Clement Crisp in the Financial Times found MacMillan ‚at his most persuasive as an erotic poet, exploring passion with images of extreme beauty – the final coupling at Mayerling marvellously combining lust and despair‘. John Percival in The Times was prepared to concede, ‚In spite of its faults, I think Mayerling is MacMillan’s best three-act ballet ... he has always been addicted to innovative, sometimes hazardous lifts and manoeuvres. This time, even the most far-fetched inventions are worth the fetching.‘“²⁴⁵

1983 feierte „Mayerling“ in New York am Metropolitan Opera House Premiere und erhielt phantastische Kritiken, MacMillan bekam Standing Ovations. Man bezeichnete es als Erfolg und Triumph für das Royal Ballet und hob besonders hervor, dass die Tänzer sowohl ihr hohes technisches Niveau, als auch ihre schauspielerischen Fähigkeiten eindrucksvoll präsentieren konnten.²⁴⁶

²⁴³ David Wall (1946) und Lynn Seymour (1939)

²⁴⁴ Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, London 2009, S. 489f.

²⁴⁵ Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, London 2009, S. 490

²⁴⁶ Parry Jann, *Different Drummer – The Life of Kenneth MacMillan*, London 2009, S. 571f.

Die österreichischen Kritiker beurteilten die Premiere von „Mayerling“ in der Wiener Staatsoper unterschiedlich, aber wohlwollend²⁴⁷. Positiv bewertet wurden besonders die Fähigkeiten und die Darstellung des Ensembles. Die veralteten Kostüme und das staubige Bühnenbild fanden weniger Gefallen. Man muss aber der Direktion der Wiener Staatsoper eingestehen, dass eine so große Produktion auch enorme Kosten verursacht und dass man deshalb sehr froh war, Bühnenbild und Kostüme der Oper in Budapest abkaufen zu können. Frühere Ballettdirektoren, die versucht haben „Mayerling“ nach Wien zu holen, scheiterten stets an den Kosten für dieses Stück. Ebenfalls die komplizierte Handlung und die vielen Figuren auf der Bühne wurden als Problem der Inszenierung beschrieben. Meiner Ansicht nach ist aber auch gerade dies eine Besonderheit des Ballettdramas und zeigt dadurch seinen hohen Stellenwert für die Tanzgeschichte. Dass die Handlung als kompliziert betrachtet wird, halte ich für vernachlässigbar, denn schließlich ist fast jedem zumindest ein großer Teil der Rudolftragödie bekannt und deshalb nachvollziehbar.

Sehr positiv fiel das Urteil der Kritik für die Protagonisten und das gesamte Ensemble aus. Man sah tückische Hebungen und Figuren, die selbst für den chinesischen Nationalzirkus eine Herausforderung wären. Das Ballett „Mayerling“ erfordert eine hochkarätige Besetzung und großes schauspielerisches und mimisches Talent. Das Ballett der Wiener Staatsoper und Volksoper²⁴⁸ war der komplizierten Choreografie von MacMillan gewachsen, und besonders die Hauptdarsteller des Rudolf wurden gelobt. Bei den Nebenfiguren, wie Mizzi Caspar oder Bratfisch, war man sich eher uneinig und die Kritiken fallen deshalb unterschiedlich aus. Während die einen die technische Perfektion der Tänzer lobten, fehlte es anderen an Virtuosität. Neben der tänzerischen und technischen Herausforderung für den männlichen Hauptdarsteller, ist es zudem noch besonders schwer beim Publikum ein wenig Mitgefühl für den eigentlich wenig sympathischen Rudolf zu erringen - was aber durchaus gelungen ist und besonders der Premierenbesetzung zu verdanken ist. Auch wenn die Kritik das Stück als verstaubt und „retro“ betrachtet, so ist es doch ein großer Erfolg gewesen und neben „Manon“ (1974) von Kenneth MacMillan, das ebenfalls im Repertoire der Wiener Staatsoper war, eine Besonderheit am Spielplan. Es ging auch darum, ein Ballett mit österreichischer Geschichte auf die Bühne der Wiener Staatsoper zu bringen. Man darf sich freuen, dass dies gelungen ist und dass das Wiener Publikum nun endlich nach dreißig Jahren die Umsetzung des Stoffes von Kenneth MacMillan genießen durfte.

²⁴⁷ Siehe Kapitel 9.

²⁴⁸ 2010 wurde die Kompanie in Wiener Staatsballett umbenannt.

8. SCHLUSSBEMERKUNG

Mit dieser Diplomarbeit habe ich versucht, eine umfassende Analyse des Ballettdramas „Mayerling“ von Kenneth MacMillan abzuliefern. Dabei ging es mir vor allem um eine Gesamtanalyse des Stücks, das 2008 Premiere in Wien feierte und 1978 in London seine Uraufführung erlebte. Ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte ich bei der Betrachtung von „Mayerling“ den Figuren, die im Stück vorkommen. Da es sich bei dem Stoff um die Umsetzung eines historischen Stoffes handelt, konnte ich auf zahlreiche literarische Quellen zurückgreifen, um die Charaktere dieser ausreichend und tiefgehend beschreiben zu können. Dies ist meiner Meinung nach bei einem vertanzten Stoff besonders wichtig, da ein für die Bühne sonst immens bedeutsames Stilmittel, die Sprache, fehlt. Zudem ist dies besonders notwendig, um die Handlung verstehen zu können. Ich glaube, ich konnte aufschlussreich zeigen, dass die Personen, die in „Mayerling“ vorkommen von MacMillan und Freeman hervorragend und sehr präzise nachgezeichnet wurden. Weiters habe ich eingehend die Musik in der Orchestrierung von John Lanchbery und das Bühnenbild, sowie die Kostüme einer Betrachtung unterzogen. Dass die Kostüme zwar historisierend wirken, aber den Anforderungen an ein Ballettkostüm angepasst werden mussten, hat zur Folge, dass zwar der Inhalt der Historie folgen kann, aber die Kostüme dem Zweck des Tanzes unterzuordnen waren.

Darüber hinaus habe ich mich mit dem Mythos Mayerling beschäftigt, der unter anderem dem Ballett seine Faszination verleiht und den Stoff bis heute noch für das Publikum interessant macht. Im Zuge dessen habe ich mich mit der Entstehung von Mythen auseinandergesetzt und bin dabei auch auf Gerüchte eingegangen, die der Geschichte vielleicht einen anderen Ausgang hätten bescheren können.

Der berühmte und als Genie bezeichnete Choreograf Kenneth MacMillan wurde in einem eigenen Kapitel einer genauen Betrachtung unterzogen, wobei nicht nur die Arbeit an „Mayerling“ im Mittelpunkt meines Interesses stand, sondern auch seine ganz spezifische Arbeitsweise in den Jahren vor der Entstehung von Mayerling, da ich glaube, dass diese vorangegangene Arbeit erst diese große Leistung möglich machen konnte.

Im letzten Kapitel beschäftigte ich mich mit dem Untertitel der Arbeit. Die Rolle des Tänzers

im Ballett ist eine ganz besonders spannende Thematik, da das Ballett ursprünglich von Männern kreiert wurde und auch ausschließlich von Männern getanzt wurde. Später, vor allem in der Romantik, verkam der Mann dann zum „dritten Fuß“ der Ballerina und spielte keine wesentliche Rolle mehr im klassisch akademischen Tanz. Anhand von herausragenden Persönlichkeiten, wie König Ludwig XIV., August Bournonville, Waslaw Nijinski, Maurice Béjart, Hans van Manen und Rudolf Nurejew habe ich versucht, die wichtigsten Ereignisse in der Entwicklung der männlichen Rolle im Ballett aufzuzeigen. Die Arbeit von Hans van Manen zeigt in einer besonders schönen und ausgeglichenen Art und Weise, wie man mit der nötigen Emanzipation des Mannes im Ballett umgehen kann. Rudolf Nurejew, der nicht nur in der Ballettwelt einen kometenhaften Aufstieg und eine nahezu beispiellose Karriere erlebte, hat einen besonderen Stellenwert und darf eigentlich in fast keiner Arbeit über Ballett ab dem 20. Jahrhundert fehlen. Er hat nicht nur die Rolle des Mannes extrem beeinflusst, sondern hat der gesamten Zunft enorme Aufmerksamkeit und Bewunderung verschafft.

Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit – ich glaube aber, dass ich zeigen konnte, wie sich die Rolle des Mannes im Ballett im Lauf der Jahrhunderte verändert hat und wie es dazu kommen konnte, dass ein Ballett wie „Mayerling“ sich mit einer männlichen Hauptrolle als erfolgreiches Handlungsballett in der Tanzgeschichte etablieren konnte.

In einem Exkurs über die Entstehungsgeschichte des Handlungsballetts wollte ich Einblicke in dessen Entwicklung geben und die Bedeutung, die das Handlungsballett bis heute hat, aufzeigen.

Im Anhang sind neben den musikalischen Quellen und der Originalbesetzung von „Mayerling“ noch Premierenkritiken, die zusätzliche interessante Informationen enthalten und die Arbeit unterhaltsam abrunden sollen. (Diese sind unkommentiert und als rein informativ zu betrachten.)

An dieser Stelle möchte ich noch darauf hinweisen, dass zwar die hier besprochene Inszenierung leider nicht auf DVD erhältlich ist, dass aber für Interessierte eine käuflich erwerbbares Aufführung mit dem Ensemble des *Royal Ballets* erhältlich ist.

9. LITERATURVERZEICHNIS

- Amort, Andrea: Nurejew und Wien, Wien 2003
- Amort, Andrea: Österreich tanzt, Wien 2001
- Andics, Helmut: Die Frauen der Habsburger, München und Zürich 1969
- André, Paul: Russisches Ballett – Kunst und Choreographie, Bournemouth 1998
- Balcar, Alexander J.: Knaurs Ballett-Lexikon, München 1958
- Baltazzi-Scharschmid, Heinrich; Swistun, Herrmann: Die Familie Baltazzi im kaiserlichen Wien, Wien 1980
- Bienert, Bernd, Roger: In der Stille der Nacht in: DANCER'S – Heft 4/08, Wien 2008
- Brandstetter, Gabriele: Methoden der Tanzwissenschaft, Bielefeld 2007
- Brauneck, Manfred – Schneilin Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1 – Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hamburg 1986
- Bremser, Martha (Hg.): International Dictionary Of The Ballet, Detroit 1993
- Christout, Marie-Francoise: Le ballet de cour de louis XIV, Paris 1967
- Conte, Corti; Egon, Caesar: Elisabeth. Die seltsame Frau, Salzburg und Leipzig 1934
- Dahms Sybille: Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts in: Amort, Andrea: Österreich tanzt, Wien 2001
- Dickinger, Christian: Habsburgs schwarze Schafe – Über Sonderlinge, Rebellen und Wahnsinnige im kaiserlichen Hause, München 2005
- Engemann, Tina: "Bildung in Bewegung" - Über das Wesen von Tanz und dessen bildungskulturelle Bedeutung, Darmstadt 2007
- Flatzelsteiner, Helmut: Meine Mary Vetsera. Mayerling: Die Tragödie gibt ihr Geheimnis preis. Authentische Schilderung der Entführung aus der Gruft, Wien 1993
- Frisch, Alfred: Der Mayerlingkomplex, Wien 1992
- Funk, Julika: Körperkonzepte, Tübingen 1999
- Garafola, Lynn (Hg.): The Ballets Russes and its world, New Haven 1999
- Garstka, Britta: Ludwig XIV – tanzender König und absolutistischer Herrscher, Hamburg 2006
- Gschmeidler, Ilona: Die Erzählkunst im Ballett, Wien 2003
- Gruber, Clemens: Die Schicksalstage von Mayerling – Neue Erkenntnisse zum Tod Kronprinz Rudolfs und Mary Vetseras, Judenburg 1989
- Hamann, Brigitte: Elisabeth, Kaiserin wider Willen, Wien 1982
- Hamann, Brigitte: Rudolf. Kronprinz und Rebell, Wien 1978

- Hamann, Brigitte: Rudolf. Ein Leben, Wien 2006
- Haslinger, Ingrid: „Rudolf war immer ein guter Sohn“ – Mayerling war ganz anders, Wien 2009
- Holler, Gerd & Sophie: Mayerling. Die Lösung des Rätsels, Wien, München und Zürich 1980
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz, Stile – Konzepte – Utopien, Hamburg 2002
- Judtman, Fritz: Mayerling ohne Mythos. Ein Tatsachenbericht, Wien 1982
- Kavanagh, Julie: Nurejew – Die Biographie, New York, 2007
- Kieser, Klaus; Schneider, Katja (Hg.): Reclams Ballettführer, Stuttgart 2006
- Kramar, Konrad ; Stuibler, Petra (Hg.): Die schrulligen Habsburger – Marotten und Al-
lüren eines Kaiserhauses, München 2005
- Lanchbery, John: Entstehung einer österreichisch-ungarischen Partitur, Wien 2008
in: Oberzaucher, Alfred: Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, Wien 2008
- Larisch, Marie Luise Gräfin, geb. v. Wallersee: Meine Vergangenheit, Leipzig 1937
- Legris, Manuel in: Verlhac, Pierre-Henri (Hg.): Nurejew, Bilder eines Lebens, Berlin
2008
- Lemmer, Klaus J.: Primaballerinen – Bilder aus Rokoko und Romantik, Berlin 1961
- Lee, Carol: Ballet In Western Culture – A History Of Its Evolution And Origins, New
York 2002
- Liechtenhan, Rudolf: Ballettgeschichte im Überblick – für Tänzer und ihr Publikum,
Wilhelmshaven 1990
- Liechtenhan, Rudolf: Vom Tanz zum Ballett, Geschichte und Grundbegriffe des Büh-
nentanzes, Zürich 1993
- Liechtenhan, Rudolf: Ballett und Tanz, München 2000
- Lifar, Serge: Sergej Diaghilev, London 1940
- Linhardt, Marion: Mayerling und andere Mythen in: Oberzaucher, Alfred: Mayerling –
MacMillan, Liszt, Lanchbery, Wien 2008
- Listowell, Judith: A Habsburg Tragedy. Crown Prince Rudolf, London 1978
- Maar Kirsten; Hardt Yvonne (Hg.): Tanz, Metropole Provinz, Band 17, Münster 2007
- Malakhov, Vladimir: Vorwort in: Verlhac, Pierre-Henri (Hg.): Nurejew, Bilder eines Le-
bens, Berlin 2008
- Maletzke, Elsemarie: Nennt mich Tänzerin – Isadora Duncan und der freie Tanz in:
May, Ursula (Hg.): Theaterfrauen, Frankfurt am Main 1998

- Markus, Georg: Kriminalfall Mayerling. Leben und Sterben der Mary Vetsera, Wien 1993
- Mitis, Oskar Freiherr von: Das Leben des Kronprinzen Rudolf. Mit Briefen und Schriften aus seinem Nachlaß. Neu herausgegeben und eingeleitet von Adam Wandruszka, Wien 1971
- McCann, Colum: Dancer, New York 2003
- Niedoba, Walter: Die Legendenbildung um den Tod des Kronprinzen Rudolf im Spiegel der Presse, Diss., Wien 1950
- Niehaus, Max: Ballett-Faszination, München 1980
- Nijinsky, Romola: Nijinsky and Last Years of Nijinsky, London 1980
- Noverre, Jean George: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, München 1977
- Oberzaucher, Alfred: Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, Wien 2008
- Ostwalt, Peter: Ich bin Gott, Waslaw Nijinsky – Leben und Wahnsinn, Hamburg 1997
- Parry, Jann: Different Drummer, The Life of Kenneth MacMillan, London 2009
- Pasi, Mario (Hg.): Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1980
- Praschl-Bichler, Gabriele: Vom Wiener Ballett, Wien 1989
- Rall, Hans & Marga: Die Wittelsbacher in Lebensbildern, Graz, Wien und Köln 1986
- Ramsay, Burt: The Male Dancer – Bodies, Spectacle, Sexualities, London und New York 2007
- Rudolf, Ein Leben im Schatten von Mayerling, Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1889
- Salvendi, John F.: Rudolf. Psychogramm eines Kronprinzen, Wien und München 2003
- Schad, Martha & Horst (Hg.): Marie Valerie, Das Tagebuch der Lieblingstochter Kaiserin Elisabeths, München 1998
- Schiel, Irmgard: Stephanie. Kronprinzessin im Schatten von Mayerling. Stuttgart 1978
- Schmidt, Jochen: Der Zeitgenosse als Klassiker – Über den holländischen Choreographen Hans van Manen, Köln 1987
- Schmidt, Melanie: Balancen der Antithese – Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts, Heidelberg 2008
- Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, Berlin 2002

- Schoenfeldt, Susanne: Choreographie: Tanzkomposition und Tanzbeschreibung, zur Geschichte des choreographierten Tanzes, Frankfurt am Main 1997
- Schrödter, Stephanie: Vom "Affect" zur "Action": Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten ballet de cour zum frühen ballet en action, Würzburg 2004
- Serebrennikow, Nikolai N.: Pas de deux im Klassischen Tanz, Heinrichhofen 1976
- Sokop, Brigitte: Jene Gräfin Larisch. Marie Luise Gräfin Larisch-Wallersee. Vertraute der Kaiserin – Verfemte nach Mayerling, Wien 1985
- Stephanie, Kronprinzessin von Belgien, Fürstin von Lonyay: Ich sollte Kaiserin werden. Lebenserinnerungen der letzten Kronprinzessin von Österreich, Ungarn, Leipzig 1935
- Stoneley, Peter: A Queer History Of The Ballet, New York 2007
- Swistun, Hermann: Mary Vetsera. Gefährtin für den Tod, Wien 1999
- Tarassow, Nikolai I.: Klassischer Tanz – Die Schule des Tänzers, Moskau 1971
- Theobald, Rainer: Noverres Anfänge in Berlin, Berlin 1997
- Thiele, Johannes: Elisabeth. Das Buch ihres Lebens, München und Leipzig 1996
- Vaganova, Agrippna Ja.: Grundlagen des Klassischen Tanzes, Berlin 2002
- Veblen, Ana: Der dunkle Prinz, Leben und Wirken des Rudolf Nurejew in: Verlhac, Pierre-Henri (Hg.): Nurejew, Bilder eines Lebens, Berlin 2008
- Watson, Peter: Nurejew – Die Biographie, Düsseldorf und München 1995
- Weaver, John, Anatomical Lectures Upon Dancing, London 1723
- Weaver, John, Essay Towards An History Of Dancing, London 1712
- Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib – Kulturgeschichte des Balletts (1580 – 1870), Frankfurt am Main 2002
- Weissensteiner, Friedrich: Die rote Herzogin, München 1996
- Weissensteiner, Friedrich: Frauen um Kronprinz Rudolf – Von Kaiserin Elisabeth bis Mary Vetsera, Wien 2004

Internetadressen:

- www.apfelfresser.wordpress.com
- www.ballett-tanz.de
- www.basler-ballett-gilde.org
- www.biography.jrank.org
- www.berlinerliteraturkritik.de
- www.bournonville.com
- www.dasballett.at
- www.de.wikipedia.org
- www.der-neue-merker.eu
- www.en.wikipedia.org
- www.faz.net
- www.independent.co.uk
- www.kennethmacmillan.com
- www.kultiversum.de
- www.les-plaisirs.de
- www.oocities.com
- www.playbillarts.com
- www.tagesspiegel.de
- www.thesundaytimes.co.uk
- www.um.dk
- www.welt.de
- www.wienerzeitung.at

10. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Irina Tsymbal, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 2: Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 3: Irina Tsymbal, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 4: Irina Tsymbal, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 5: Janina Baechle, Lukas Gaudernak – Copyright by Max Moser
- Abbildung 6: Brenda Saleh, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 7: Natalie Kusch, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 8: Ketevan Papava, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser
- Abbildung 9: Mihail Sosnovschi – Copyright by Max Moser
- Abbildung 10: Karina Sarkissova – Copyright by Max Moser
- Abbildung 11: Brenda Saleh, Eno Peci, Copyright by Max Moser
- Abbildung 12: „Mayerling“, Personen -
<http://www.theballetbag.com/2009/06/22/mayerling/>, am 4.10.2010
- Abbildung 13: Irina Tsymbal, Robert Tewsley – Copyright by Max Moser

(Mit freundlicher Genehmigung von Max Moser – www.photobymm.com)

11. ANHANG

11.1. Kritik von Norber A. Weinberger: WIENER STAATSOPER: „Mayerling“ endlich in Wien = back to the roots!²⁴⁹

„Viele wollten es, nicht allein der 1992 verstorbene Staatsoperndirektor Eberhard Wächter, der vor allem fand, dieses abendfüllende Ballett gehöre einfach hierher. Er war im Einklang mit allen Ballett-Freunden, die einst dieser außergewöhnlichen Kenneth-MacMillan-Produktion nach London nachgefahren sind. Jetzt ist es vollbracht - und es ist prachtvoll! Das Resultat einer hochklassigen englischen Einstudierung, einer typengerechten Besetzung mit einem hochkarätigem Gast sowie besten Solisten aus dem Haus, außerdem mit dem persönlichen Sanktus durch Lady MacMillan, die bei der Saison-Ballett-Premiere Ehrengast war.

Zu den einst „Nachfahrenden“ darf ich mich persönlich zählen. War es mir doch in den Achtziger-Jahren vergönnt, auf Einladung der ehemaligen Coryphée der Wiener Staatsoper und späteren legendären Tanzkritik-Päpstin Linda Zamponi mit ihr nach London zu reisen und eine der originalen „Mayerling“-Aufführungen mit Lynn Seymour und David Wall an der Covent Garden Opera zu sehen. Hin und weg zu sein, war das Ergebnis in jahrelang nostalgisch verklärter Erinnerung, von dem ich noch lange zehrte. Der Wermutstropfen darin war, dass wohl ein Transfer nach Wien so gut wie unmöglich schien. Doch die Verhältnisse, die waren nicht so; unsere einstigen k. u. k. Nachbarn machten es unter der Ballett-Direktion von Gyula Harangozó irgendwie mit viel Diplomatie und Charme möglich und so kam die Choreographie nebst der pompösen Ausstattung von Nicholas Georgiadis mit einer lokalen Top-Besetzung an die Budapester Staatsoper. So erfolgte im April 2004 lang ersehnt mein erstes und zweites Wiedersehen eben dort. Und mein Glück wurde noch vollkommener, als sich der rührige Intendant des Festspielhauses St. Pölten, Michael Birkmeyer, entschlossen hatte diese Produktion für zwei Vorstellungen am 1. und 2. Oktober desselben Jahres an sein Haus zu bringen. Einmal, mit dem ehemaligen Wiener Ersten Solisten Tamás Solymosi als Rudolf und ein weiteres Mal mit dem so sensiblen, doch reiferen Zoltan Nagy jr., der leider nicht mehr unter den Lebenden weilt.

Der Wiener Produktion konnte man mit Spannung entgegen sehen, kamen doch Bühnenbild und Kostüme nach den originalen sketch-books in voller Frische und ohne Patina zum Einsatz. Der Grieche Nicholas Georgiadis (1925-1901), seit 1956 MacMillans Leib-

²⁴⁹ http://www.der-neue-merker.eu./mod,criticism/id_menuitem,15, 29. Juli 2010

Bühnenausstatter beim Sadler's Wells Ballett und an der Covent Garden Opera, der auch Nurejew-Produktionen, wie den früheren „Schwanensee“ (Wien 1964) glanzvoll betreut hatte, bringt damit absolute Schauwerte ein. Die Bühnentechnik wird kräftig gefordert durch blitzschnelle offene Verwandlungen; damit bleibt Spannung erhalten. John B. Reads Lighting Design rückt die stimmungsvollen Bilder und Schauplätze ins rechte Licht.

Hierzulande sollte man wohl historische Zusammenhänge und die tragische Geschichte von Mord und Selbstmord des österreichischen Thronfolgers Kronprinz Rudolf und seiner letzten Geliebten Mary Baronesse Vetsera im n.ö. Jagdschloß Mayerling gut kennen. Gillian Freeman hat geschickt und fachlich richtig - soweit zur Zeit der Londoner Uraufführung 1978 nach dem damaligen Forschungsstand möglich - ein Libretto gezimmert, das die Ereignisse rund um den 30. Jänner 1889 in einen ballett- und bühnentauglichen Fokus bringt. Sie war damit einigermaßen imstande, die vielen in die Handlung eingebetteten Personen, einem mit der Materie womöglich nicht so vertrauten (englischen) Publikum näher zu bringen. Man hat viele Charaktere zu identifizieren, um sie auseinander zu halten. Ohne Programmheft ist das gar nicht so selbstverständlich für jemanden, der das erste Mal mit dem Sujet in Berührung kommt. Die Ballett-Dramatik läuft laut Libretto ab in 3 Akten, bestehend aus 11 Szenen, einem Prolog und Epilog. Doch punktgenau im Zentrum als Zentralgestirn stehen stets Rudolf - und sein(e) Verhältnis(se) zu den Frauen um ihn herum.

Diese Frauen um Rudolf und ihre Pas de deux' sind unglaublich diffizile choreographische Psychogramme in klassischem Tanz und auf die Spitze getrieben. Sie zeigen an, wie der Thronfolger zu den Frauen steht, wie er sie behandelt, wie er sie liebt, wie er mit ihnen kommuniziert. MacMillan hat diese Pas de deux' mit echtem Herzblut geschaffen, ihnen gehört seine volle Zuneigung und sein Haupt-Interesse, Ensembles scheinen für ihn sekundär oder bloße Staffage zu sein. So, während des Fortganges von Handlung und Handlungen, wie dem Entrée des 1. Aktes samt Hochzeitsball-Szene als reines Gesellschafts-Defilée oder die Geburtstagsfeier von Kaiser Franz Joseph am Kaiserhof mit seiner „Seele-Freundin“ Katharina Schratt inmitten von hohen Gästen. Eigentlich fast entbehrlich finde ich die fatale Episode auf Rudolfs Jagd mit dem tödlichen Treffer, der außer diesem so gut wie wenig bringt.

In diesen 9 Pas de deux mit Frauen um Rudolf (in der Reihenfolge der Auftritte: Kronprinzessin Stephanie, ihre Schwester Prinzessin Louise, Gräfin Larisch, Kaiserin Elisabeth, Mizzi Kaspar, Baronesse Mary) gibt es keinen einzigen Schritt, keine Kopf-, Körper- und Handbewegung, die nicht bereits eine Geschichte erzählen. Jeder der fein ziselierten Frau-

enrollen hat MacMillan ein unverwechselbares Schritt- und Charakter-Profil angedeihen lassen. Da gibt es nichts, was nicht hundertprozentig mit Bedeutung aufgeladen ist und vor Spannung vibriert. Der Choreograph hat weiters den „Luftraum“ über den Köpfen in noch nie da gewesener Weise geöffnet, atemberaubende halsbrecherische Hebungen und rasant akrobatische Würfe zeugen davon. Und was er für Rudolf an Bewegungssprache erfunden hat, ist überhaupt ein Tanzen auf einem scharf geschliffenen Rasiermesser. Alle seine Emotionen, vom öffentlichen Flirt mit Prinzessin Louise (Iliana Chivarova) über seine verdrängten intimen Inzestwünsche zu seiner marmorkühlen Mutter Kaiserin Elisabeth, dem ausgelebten Sadismus gegenüber seiner eingeschüchterten Ehefrau Stephanie, die Ambivalenz der Gefühle zu seiner ehemaligen Geliebten Gräfin Larisch, welche ihm kupplerisch Mary zuführt, sein schlampertes Gspusi zur Wiener Halbweltdame Mizzi Kaspar und schließlich die amour fou, ja liason dangereuse zur Baronesse Mary, die ihn in den Tod begleitet.

Zu allen diesen labyrinthischen choreographischen Stationen gibt es eine durchaus passende packende dramatische Liszt-Musik in der Bearbeitung von John Lanchberry, der den Vorgaben des Choreographen treu diente und voll aus den musikalischen Quellen schöpfte und auch orchestriert hat. Es würde einer eigenen musikpsychologischen Untersuchung bedürfen, wie sehr die einzelnen Musikstücke von Liszt sich jeweils situativ mehr oder weniger eignen. Doch stets am besten ist es, man lehnt sich zurück und genießt. Ein einziges Stück soll jedoch herausgehoben werden. Es ist Liszt's Klavier-Lied „Ich scheide“, auf der Geburtstags-Gesellschaft bei Hofe, vorgetragen von der Schauspielerin Katharina Schratt, und vom Choreographen als bewusster Bruch inszeniert, denn es wird gesungen! Da bricht für Rudolf plötzlich seine bisherige Welt auf und zusammen, nichts ist mehr so wie es bisher war. Sein Weg in den Untergang scheint vorgezeichnet.....

Robert Tewsley ist dieser Grenzgänger, der ein Leben in Zwängen führen muss und ein Leben ohne Thron, und der bereits beim ersten Auftreten im Ballsaal-Defilée seinen neurosenhaften Charakter zeigt. Sofort wird einem klar, schon in seiner angespannten Körpersprache, wie fatal schlussendlich sein Schicksal ausgehen wird. Aufregend sein zelebrierter Hochmut, seine Nervosität wie die eines edlen Rennpferdes, seine Überkompensation im Stolz und sein vergebliches Auflehnen gegenüber der väterlichen Autorität. Wie widerwillig Rudolf die Einflüsterungen der vier ungarischen verschwörerischen Offiziere abweist – eine grandiose Szene in den Falten des Vorhanges samt der nachfolgenden Quadriga, wo er hilflos drinhängt – ist allein schon ein großartiger coup de théâtre für sich.

Unzählige faszinierende Facetten zeigt Tewsleys Rudolf - seine Verzweiflung gegenüber der emotionalen Zurückhaltung seiner Mamá in der 2. Szene, in deren Gemächern mit der gut charakterisierenden, doch als Mutter etwas zu jugendlich erscheinenden Brenda Saleh, die aber genau dadurch dem Jugendwahn der Elisabeth Rechnung trägt. Weiters sein unwilliges Hinnehmen der unglücklichen Verbindung mit der künftigen Gattin Stephanie samt dem grausamen Täter- und Opferspiel mit Totenkopf in Hamlet-Pose, einschüchternd unterstützt mit seinem Revolver. Da muss die ätherisch-blonde Marija Kicevska, mit winzigen vibrierenden Pas genau jenen Terror ausdrücken, der ihr da angetan wird, wenn sie ins Brautbett abgeschleppt wird. Hier passiert und endet bis zum Aktschluss der erste der so ungemein aufregend rasant-akrobatischen Pas de deux´ zur rauschhaften Liszt-Musik vor dem Schlafzimmer-Himmelbett.

Das Übel beleumdete Wirtshaus zu Anfang des 2. Aktes, könnte man als ein Haus der Sinnen-Freude auffassen, in dem sich Mizzi Kaspar aufhält und vielleicht das Kommando über viele „Pferdchen“ hat. Deftig geht es hier beileibe nicht zu, eher nach der Devise „No sex please, we´re british“! Die Girls in Corsagen sind züchtig bekleidet mit Stiefelchen und haben lustig mit Federn wippende Helme auf. Hier wird Stephanie anonym von Rudolf mitgenommen, um ihr zu demonstrieren, wo er sich gerne aufhält. Wirklich hervorstechend aus den Ensembles, ist das Tanz-Solo des quicken Leibfiakers Bratfisch, wobei Mihail Sosnovski blendend zurecht kommt mit den vertrackten Rhythmen. Da erlaubt sich MacMillan auch ein Selbstzitat im Pas de Cinq von Mizzi Kaspar und den vier Verschwörern, die Rudolf bis hierher gefolgt sind (tadellos András Lukács, Alexandru Tcacenco, Andrej Teterin und besonders auffallend Shane A. Wuerthner). Dieser Pas erinnert recht an die vier Jahre vor „Mayerling“ entstandene „Manon“, wenn diese in der Luft von Hand zu Hand und damit von Verehrer zu Verehrer gereicht wird. Mizzi Kaspar, getanzt von der blonden Karina Sarkissova, wäre für ein locker lebendes wienerisches Mädel vom Grund mehr als zu elegant, doch vielleicht ist es richtig so, weil solcherart very british. Mit ihrer fein gespannten Laszivität wirkte sie stupend.

Vor diesem Wirtshaus führt die Larisch (Ketevan Pavapa) dem Kronprinzen zum ersten Mal die kleine Baroness zu (Irina Tsymbal). Tsymbal hatte sich diese ihre Rolle als Mary schon in Budapest erarbeitet und konnte daher auf Grund bisheriger Rollenidentifikation mit der vollen Ausdrucks-Palette punkten, zur Eroberung von Rudolf mit Raffinesse und dem akkuraten Losgehen auf ihr Ziel, ihn zu bekommen. Schon im Haus ihrer Mutter, Baronin Hele-

ne (Gerit Schwenk) wird das deutlich, wenn sie die getürkten Kartenprophezeiungen der Larisch für bare Münze hält.

In der 4. Szene bringt der Schauplatz Hofburg und die Gesellschaft bei Hofe zu Kaiser Franz Josephs Geburtstag, zudem noch etliche Randfiguren ins Spiel. Wie Graf Taaffe (Wolfgang Grascher), der von Colonel „Bay“ Middleton (Eno Peci) mit einer Scherz-Zigarre geärgert wird. (Ein nicht eben gelungener Witz der Inszenierung, der mich damals schon beim ersten Mal Ansehen nicht gerade begeistert hat; Derartiges ist an keinem Kaiser- oder Königshof denkbar). An die Majestät Franz Joseph (Lukas Gaudernak) war zwar maskenmäßig rollendeckend, doch geringer als Figur und Charakter, wird ein Porträt von Katharina Schratt als Geschenk von Elisabeth übergeben. Imposant in Erscheinung Janina Baechle, ebenso wie ihrem Liedgesang. Pianist Alfred Grünfeld (Luca Mais) begleitet sie am Bösendorfer. Währenddessen sich alle dem festlichen Feuerwerk zuwenden, entdeckt Rudolf, dass seine Mutter Liebhaber hat, wie „Bay“ Middleton, der mit ihr nicht nur mit reitet....

Beim ersten Zusammentreffen von Mary und Rudolf, steigt die junge Geliebte voll in dessen Todesphantasien ein, spielt mit Totenkopf und seinem Revolver, der zudem wichtiges Requisit in einem der rasantesten folgenden Pas de deux´ wird. In ihm demonstriert Tewsley in einer weiteren Steigerung seine Möglichkeiten, zu welcher überragender Sensibilität er in der Charakterzeichnung fähig ist. Ein weiterer Höhepunkt, in dem sich beide Tanzenden im Partnering auf tatsächlich höchstem, weil luftigem Niveau finden und übertreffen.

Spannend, wenn in Rudolfs Gemächern, die Hofdame Larisch von der Kaiserin entdeckt wird und beide, wie hoch aufgerichtete kämpfende Vögel in höchster Erregung auf Konfrontationskurs gehen, bis Elisabeth die Larisch des Hofes verweist. Hinterher kommt es zur menschlich berührendsten Szene, als der morphiumsüchtige und schwer an der Syphilis leidende Rudolf alle seine Schmerzen offen legt und die zuerst geheim versteckte Mary bittet mit ihm gemeinsam zu sterben.

Vorletzte Szene: Jagdschloß Mayerling - der Anfang vom bevorstehenden Ende. Noch einmal unterhält Leibfiaker Brattfisch seinen Herrn mit einem kleinen virtuoson Tänzchen, bis dessen Aufmerksamkeit erlahmt und die Tragödie ihren von ihm geplanten Lauf nimmt. Gebannt nimmt man Robert Tewsleys letzten verzweifelten Anlauf als Schmerzensmann wahr und mit dem Knall seines Pistolenschusses endet sein Kronprinzenleben als ballettheatralisches Ereignis. Makaber das Schicksal - MacMillan verstarb 1992 während der Wiederaufnahme von „Mayerling“ in der Covent Garden Opera.

Als Epilog folgt der spiegelgleiche Prolog, wie zu Anfang auf dem Heiligenkreuzer Friedhof in der Morgendämmerung. Aus diesem düsteren Finale muss sich das Publikum erst heraus reißen, bis der Applaus einsetzt. Als sich dann der Schlussvorhang ganz hob, ging er sondergleichen stark durch das dicht gefüllte Haus. Ein gezielter Blumenregen ereilte viele Solisten, inmitten des so personenstarken Ensembles; minimalen kritischen Einwand gab es gegen das meiner Meinung doch ordentliche Dirigat von András Déri. Die Einstudierenden aus London, mit den höchsten Weihen ausgezeichnet - Julie Lincoln, Grant Coyle und Karl Burnett - wurden in den Beifall eingeschlossen. Die aufwändige Probenleitung im Haus von Angéla Kövessy, Alice Necsea, Lukas Gaudernak, Albert Mirzoyan sowie Tamás Solymosi sei hiermit extra bedankt. - MacMillans „Mayerling“ ist an den Ursprungsort seiner geschichtlichen Wurzeln heimgekehrt!“

Norbert A. Weinberger

11.2. Kritik von Norbert A. Weinberger: WIENER STAATSOPER: "MAYERLING" (Ballett) – B-Premiere²⁵⁰

„Und zum zweiten!! Am Tag nach der Premiere hatte sich Gregor Hatala als Kronprinz Rudolf-Alternative aus dem Hause zu profilieren. Die meisten Solistenpartien waren umbesetzt, damit ermöglicht dieses weit gespannte personenreiche Werk einer Vielzahl von Tänzern und Tänzerinnen sich als Rollendebütant/innen zu präsentieren.

Die gestrige Premiere ist ein einheiliger Erfolg gewesen (siehe Premieren-Bericht). Also war man neugierig, wie denn nun die vielen Rollen-Profile sich in Umbesetzungen machten. Zum neuen Rudolf gesellte sich eine neue Mary Vetsera, Maria Yakovleva, die fast ein look-alike von Leslie Caron ist und eine kleine Baronessa hinlegte, die sowohl die Facetten eines raffinierten kleinen Luderchens, als auch die der Verführten vermittelte. Diese Mary ist Eine, die in eine schwärmerische Zuneigung zu Rudolf quasi hineinschlittert – ... fast fiel sie hin, fast zog sie ihn. Die technischen Schwierigkeiten der Pas de deux´ meisterte sie gekonnt am Boden und in luftiger Höhe.

Gregor Hatala, ihr Verführer, ist gegenüber dem prominenten Gast Robert Tewsley ein mehr erdigerer Charakter, kraftvoll sportlich in der Erscheinung, erscheint er gesund und nervenstark, eigentlich ohne übermäßig von des Gedankens Blässe angekränkt zu sein. Fast zum Schmunzeln, wie er, wenn er von seinem kaiserlichem Papá zusammengestaucht wird, stets die Hände vor seine Körpermitte faltet wie ein ertappter Schulbub. Im Liebes-Spiel mit Mary nimmt er Revolver und Totenkopf, als das was sie auch sind, nämlich Versatzstücke. Hat er diese weg gelegt, so weiß man, geht er bald aufs Ganze und hält sich nicht sehr auf mit dem ganzen qui pro quo. Hatalas Rollen-Auffassung ist von großer Liebesswürdigkeit und auch - Naivität und rückt den sonst nervösen, aufmüpfigen und politischen Charakter des Kronprinzens in eine andere Richtung, als jene am Vortag von Robert Tewsley interpretierte. Hatalas Stärke ist die Bewältigung des technischen Parts, die ist tadellos und zu achten. Die Reifung an seiner Rolle weist derzeit noch in die Zukunft, er scheint Potenzial zu besitzen (wie besonders deutlich im 3.Akt zu spüren ist) und könnte es ausspielen, wenn er sich richtig eingelebt hat. –

Blond, holdselig wie verlangt und verschüchtert, wenn sie terrorisiert wird, präsentiert sich die neue Kronprinzessin Stephanie von Natalie Kusch. Die Rollendebütantin für Kaiserin

²⁵⁰ http://www.der-neue-merker.eu/mod,criticism/id_menuitem,15, 29. Juli 2010

Elisabeth, Elisabeth Golibina, ist im optischen Vorteil gegenüber der Premierenbesetzung; sie wirkt herber und weniger jung, zwar mehr in den Wolken schwebend, doch gegenüber Sohn Rudolf erscheint sie emotionell mehr beteiligt. Ein Sonderfall an Exzellenz und der Premieren-Besetzung überlegen, ist die mit einer roten Perücke sofort als Intrigantin erkennbare Karina Sarkissova als Marie Gräfin Larisch. Von ihr ereignet sich Aufregendes, das ist ein ganz großes Rollenporträt, welches sie zeichnet. Ob in der Gestalt der gedemütigten und verlassenen ehemaligen Geliebten Rudolfs, großartig ihre Präsenz als noch immer Lockende obwohl Verlassene im Pas de deux, als auch der kupplerisch mit Baronesse Mary Agierenden. Wenn sie, den Körper weit nach hinten gebogen und triumphierend gestreckt, im Hause von Baronin Vetsera (Eva Polacek) als aalglatte Liebes-Heroldin in roter Parure mit flammend-roter Coiffure auftaucht, stockt einem der Atem. Diese Rolle – ist tatsächlich ganz die ihre! War mir die Sarkissova in der Premiere als Mizzi Kaspar zu vornehm-elegant, so ist diese Figur nun bei Marie-Claire D'Lyse in der rechten Balance. Sie präsentiert sich mit Erotik bis in die Fingerspitzen (sie wäre tatsächlich eine hervorragende Manon!), Mienenspiel und Körpersprache drücken jedoch die Halbwelt-Rolle mehr aus.

Im diesem Wirtshausbild ist das Atout der neue Bratfisch Denys Cherevychko, sein Solo ist ein Paradestück an Equilibristik, er wirkt so gelenkig wie ein Tänzer einer amerikanischen Minstrel-Show. Dazu kommen drei neue sprunggewaltige ungarische Husarenfreunde mit Marcin Dempc, Alexis Forabosco, Masayu Kimoto, dazu als Bekannter und Vierter im Bunde – Shane A. Wuerthner. Einen neuen Liebhaber als Colonel „Bay“ Middleton erhielt Kaiserin Elisabeth, mit dem vornehm wirkenden Wolfgang Grascher, der einen wahren Gentleman gibt. Der Kaiser bleibt der Kaiser, für die Majestät von Lukas Gaudernak gibt es keinen Ersatz. Statt Janina Baechle macht nun Sophie Marilley die (singende) Schratt; und gleicht weniger ihrem historischem Ebenbild. Als ihr Flügelmann am Bösendorfer fungiert unverändert Luca Mais. Ebenso wie gehabt Graf Hoyos von Thomas Mayerhofer. Weitere Umbesetzungen: Graf Taaffe durch Marek Ackermann, Prinzessin Louise durch Kathrin Czerny. Ihr prinziplicher Gemahl Philipp von Coburg verblieb bei Christoph Wenzel.

Auch diesmal waren am Schluss die tüchtigen Blumenwerfer ganz in ihrem Element. Das Haus war angesichts des kommenden Feiertags-Weekends nicht ganz so zahlreich gefüllt, wie man es sich vielleicht erwartet hätte. Doch diese „Ballett-Wochen“, während des Japan-Aufenthaltes der Staatsoper, bietet noch genug Außerordentliches bis zu ihrem Ende am 10. dieses Monats.“

11.3. Kritik von Edith Wolf Perez: Vertrackter Mayerling²⁵¹

„Kenneth MacMillans Choreografie über den österreichischen Kronprinzen Rudolf und Mary Vetsera kommt dreißig Jahre nach seiner Entstehung nach Wien.

Das britische Königshaus ist in seiner Geschichte reich an Skandalen und Geschichten, doch 1978 haben Sir Kenneth MacMillan der Freitod des österreichischen Kronprinzen Rudolf und seiner Geliebten Mary Vetsera inspiriert. Keine Frage, dieses Ballett, bei dem es um einen Vorfall heimischer Geschichte geht, der bis zuletzt von Verschwörungstheorien begleitet wird, gehört ins Repertoire der Wiener Staatsoper. Leider kommt es um 30 Jahre zu spät und hat heute eher tanzhistorische Bedeutung - und das ganz abgesehen von der altmodischen Ausstattung von Nicholas Georgiadis, die die Wiener Staatsoper von den Budapestern abgekauft hat (wo der damalige und jetzige Wiener Ballettchef Gyula Harangozó das Werk ins Repertoire holte). „Mayerling“ hat deutliche, choreografische und dramaturgische Schwächen (im Gegensatz zu MacMillans noch immer häufig getanzten und an verschiedenen internationalen Opernhäusern einstudierten Balletten „Manon“ - ebenfalls im Repertoire der Wiener Staatsoper - und „Romeo und Julia“). Es gibt zu viele Rollen, die den Handlungsablauf unnötigerweise verkomplizieren. Und ebenso kompliziert sind die Verrenkungen der Pas de deux, deren Schwierigkeitsgrad auch chinesische Zirkusakrobaten fordern würde. Das alles lenkt von der Essenz des Balletts, die der Choreograf im Sinne hatte, ab. Der emotional-seelische Zustand kann in der karikaturhaften Zeichnung der Charaktere nicht gelingen. 1978 mag diese vertrackte Tanzsprache geschätzt worden sein, mittlerweile haben aber Choreografen zu weit aufregendere Mittel gefunden, um psychische Ausnahmezustände zu charakterisieren. Mit dieser einzigen großen Premiere der Saison 2008/2009, bleibt das Ballett der Wiener Staatsoper und Wiener Volksoper also weiterhin seinem Retro-Look treu.

Robert Tewsley gab einen egomanischen, von Syphilis und Drogen zerstörten und ständig am Rande des Wahnsinns balancierenden Rudolf, der wenig Sympathien weckte. Irina Tsymbal als Mary Vetsera ist gleichzeitig provokante als auch mitfühlende Gefährtin. Für die komplizierten Pas de deux mit den extravaganten Hebungen und Überwürfen wünscht man sich allerdings eine wendigere Tänzerin. Sehr überzeugend im Rahmen ihrer überzeichneten Charaktere agierten Karina Sarkissova (Mizzi Caspar), Ketevan Papava

²⁵¹ <http://www.tanz.at> am 23.3.2011

(Gräfin Larisch), Brenda Saleh (Kaiserin Elisabeth) und Michael Sosnovshi (Bratfisch). Die Musik von Franz Liszt, arrangiert und orchestriert von John Lanchberry, klang unter der Leitung von András Déry mit melodramatischer Intensität aus dem Orchestergraben.“

11.4. Kritik von Julia Bührle: „Mayerling“²⁵²

„Dreißig Jahre nach der Londoner Uraufführung und anlässlich des hundertfünfzigsten Geburtstages von Kronprinz Rudolf von Habsburg wurde Kenneth MacMillans Ballett „Mayerling“ erstmals in der Stadt aufgeführt, in der sich der Großteil der Handlung abspielt. Das Wiener Publikum bereitete dem Stück über die letzten Jahre des Lebens von Kronprinz Rudolf, der sich im Jahr 1889 einunddreißigjährig zusammen mit seiner siebzehnjährigen Geliebten Mary Vetsera im Jagdschloss Mayerling erschoss, einen triumphalen Empfang. Das Stück beginnt und endet auf einem Friedhof, auf dem Mary Vetsera heimlich beerdigt wurde, um den Skandal des Doppelselbstmordes zu vertuschen. Dazwischen werden die acht Jahre erzählt, die Rudolfs Tod vorausgehen, beginnend mit der Hochzeit des Prinzen mit Prinzessin Stephanie von Belgien im Jahr 1881. MacMillans Ballett erfordert eine hochkarätige Besetzung, um trotz des inzwischen etwas verstaubten Dekors (Bühnenbild und Kostüme: Nicholas Georgiadis) und einiger Längen vor allem in den Ensembleszenen die komplizierte Handlung mit den vielen optisch schwer zu unterscheidenden Charakteren verständlich darzustellen. Das Stück steht und fällt mit der Besetzung des Rudolf, tänzerisch und schauspielerisch wohl die anspruchsvollste männliche Rolle im gesamten Ballettrepertoire. MacMillans Kronprinz tanzt mit sechs verschiedenen Partnerinnen hochkarätige Pas de Deux von sehr unterschiedlicher emotionaler Färbung und voller tückischer Hebungen, ringt in komplexen Variationen mit Krankheit, Drogenabhängigkeit, Wahnsinn und höfischer Etikette – ein Part, der jeden männlichen Solisten aufs Höchste fordert und leicht zum Albtraum werden kann. Gastetouille Robert Tewsley zeigte sich der Herausforderung, den Habsburgerprinzen erstmals nur wenige Meter von dessen Residenz in der Hofburg auf der Bühne der Wiener Staatsoper zu verkörpern, mehr als gewachsen. Der ehemalige erste Solist des Royal Ballet, der bereits vor sechs Jahren sein Rollendebüt als Rudolf gab, durchtanzte den dreistündigen tänzerischen Marathon, der den Interpreten des Rudolf an den Rand des physischen Zusammenbruchs bringt, mit einer Hochspannung, die in keinem Moment abflaute. Seine Erschöpfung in der Schlussszene im Schloss Mayerling nützt er, um Rudolfs psychischen und – krankheits- und suchtsbedingt – physischen Zerfall mit grösster Direktheit darzustellen. Tewsleys schauspielerische Bandbreite reicht von echtem und gespielterm Wahnsinn über brutale Rücksichtslosigkeit, Frivolität und Zynismus bis zu Hilflosigkeit und Schwäche. Im bewegenden Pas de Deux mit seiner Mutter Elisabeth („Sisi“), in der er deren

²⁵² <http://www.tanznetz.de> am 23.3.2011

Verständnis, Liebe und Aufmerksamkeit sucht, gelingt es Tewsley – laut David Wall, dem Uraufführungs-Rudolf, eine der schwierigsten Aufgaben in diesem Stück –, Mitgefühl zu erregen für einen Mann, dessen Handlungen alles andere hervorrufen als Sympathie. Er zeigt in den Konfrontationen mit seiner Mutter und seinem strengen, steifen Vater seine Verwundbarkeit, die den Schlüssel zu seinem Verhalten gegenüber den anderen Personen des Stückes liefert. Tewsleys Rudolf, der sich fast ständig auf der Bühne befindet, ist selbst in den Momenten, in denen er immobil auf der Bühne verharrt – wie beispielsweise bei der Geburtstagsfeier des Kaisers – stets eloquent durch Haltung und Blick. Die Rollen der Frauen, die Rudolfs Leben prägen, sind größtenteils überzeugend interpretiert (Mihail Sosnovschis Bratfisch fehlt es dagegen leider an der notwendigen Virtuosität, um seiner Rolle Bravour zu verleihen). Allen voran tanzt Ketevan Papavas facettenreiche Madame Larisch, die Rudolf, als sie erkennt, dass seine Liebe zu ihr erloschen ist, die junge Mary Vetsera vorstellt, ohne danach weniger an ihrer Liebe und an Rudolfs Verfall zu leiden. Marija Kicevskas Stephanie spielt zwar stellenweise mit übertrieben verschreckter Prüderie, doch wirft sie sich mit haltloser Verzweiflung in den Pas de Deux der Hochzeitsnacht, während der Rudolf sie mit einem Totenschädel und vorgehaltener Pistole heimsucht. Karina Sarkissova gibt eine kühle, leichtfüßige Kurtisane Mizzi Caspar, die keinerlei emotionale Nähe zu Rudolf verrät – man wünschte sich in der überlangen Wirtshauszene nur, dass ihr Pas de Cinq mit den ungarischen Offizieren, die Rudolf ständig mit zermürendender Aufdringlichkeit heimsuchen, glänzender ausfiele. Brenda Salehs Königin Elisabeth ist so eisig, wie es die Rolle verlangt. Irina Tsymbal fehlte es als Mary Vetsera noch etwas an Sinnlichkeit und Fatalismus, doch schien sie besonders im letzten Pas de Deux beinahe mit Rudolf zu verschmelzen, wodurch ihr Entschluss, mit ihm zu sterben, schließlich glaubhaft wurde.

Der Rest des Ensembles sowie das Orchester unter Leitung von András Déri (Musik: Franz Liszt, musikalische Einrichtung: John Lanchbery) schien ebenso mit Hingabe am Werk – schließlich ging es darum, ein mythenumranktes Stück österreichischer Geschichte in einer choreografisch originellen und gewagten Umsetzung lebendig auf die Bühne zu bringen. Und das ist dem Ballett der Wiener Staatsoper an diesem Abend überzeugend gelungen.“²⁵³

²⁵³ <http://www.tanznetz.de> am 23.3.2011

11.5. „Mayerling“ - Musikalische Quellen²⁵⁴

Ouvertüre

Eine Faust-Symphonie (1. Satz)

Prolog

Héroïde funèbre

I. Akt

1. Szene

Eine Faust-Symphonie (1. und 3. Satz)

Soirées de Vienne. Valses caprices d'après Schubert*

Cinq petits pièces (No. 2)*

Valse mélancolique*

Festklänge

Morceau en caractère hongroise*

Eine Faust-Symphonie (1. Satz), Sieben Ungarische Porträts (Nr. 7)*

Eine Faust-Symphonie (1. Satz)

2. Szene

Valse oubliée (No. 2)*

Berceuse*

3. Szene

Tasso. Lamento e trionfo

Etudes d'exécution transcendente (No. 12)*

II. Akt

1. Szene

Festklänge

Morceau en caractère hongroise*

Festklänge

²⁵⁴ Vgl. Oberzaucher A., 2008, Mayerling – MacMillan, Liszt, Lanchbery, S. 52f

Weihnachtsbaum (No. 7)*

Csárdás obstiné*

Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer Nr. 1) aus Zwei Episoden
aus Lenaus Faust

2. Szene

Eine Faust-Symphonie (3. Satz)

3. Szene

Festklänge

Fleurs mélodiques des Alpes*

4. Szene

Historische ungarische Bildnisse (Nr. 1, 2, 5)*

Fleurs mélodiques des Alpes*

Historische ungarische Bildnisse (Nr. 7)*

Mazeppa

Consolations (No. 1)*

Ich scheide

Mazeppa

5. Szene

Etudes d'exécution transcendente (No. 3)*, Eine Faust-Symphonie
(3. Satz), Episode aus Lenaus Faust

III. Akt

1. Szene

Mephisto-Polka*

2. Szene

Vallée d'Obermann*

Héroïde funèbre

3. Szene

Die Ideale

Fünf Ungarische Volkslieder (Nr. 4)*, Puszta-Wehmut*

Funérailles*

Etudes d'exécution transcendante (No. 11)*

Eine Faust-Symphonie (1. Satz)

Héroïde funèbre

Tasso. Lamente e trionfo

Epilog

Héroïde funèbre

(* orchestriert von John Lanchbery)

11.6. Besetzung (2008)

Das Ballett "Mayerling" in der Inszenierung der Wiener Staatsoper

„Ballettdrama um Kronprinz Rudolf“

Choreographie und Inszenierung: Kenneth MacMillan

Musik: Franz Liszt, arrangiert und orchestriert von John Lanchbery

Libretto: Gillian Freeman

Bühnenbild und Kostüme: Nicholas Georgiadis

Licht: John B. Read

Einstudierung: Julie Lincoln, Grant Coyle, Karl Burnett

Dirigent: András Déri

Premiere: 28. Oktober 2008 (19:00 Uhr)

Reprisen: 29., 31. Oktober, 6., 7., 17., 20. November 2008

Mit Robert Tewsley (Kronprinz Rudolf), Irina Tsymbal (Baronesse Mary Vetsera), Marija Kicevska (Kronprinzessin Stephanie), Brenda Saleh (Kaiserin Elisabeth), Ketevan Papava (Marie Gräfin Larisch), Mihail Sosnovschi (Bratfisch), Karina Sarkissova (Mizzi Caspar), Janina Baechle (Katharina Schratt) u. a.

Besetzung der 1. Reprise am 29. Oktober (19:00 Uhr): Gregor Hatala (Kronprinz Rudolf), Maria Yakovleva (Baronesse Mary Vetsera), Natalie Kusch (Kronprinzessin Stephanie), Elisabeth Golibina (Kaiserin Elisabeth), Karina Sarkissova (Marie Gräfin Larisch), Denys Cherevycho (Bratfisch), Marie-Claire D'Lyse (Mizzi Caspar), Sophie Marilley (Katharina Schratt) u. a.

12. ABSTRACT

Diese Arbeit beinhaltet im ersten Teil eine ausführliche Dramenanalyse des Balletts „Mayerling“, das im Oktober 2008 im Haus am Ring Premiere feierte und 1978 in London uraufgeführt wurde. Nach einer Auseinandersetzung mit dem Thema Mythos wird die Arbeit des Choreografen Kenneth MacMillan beschrieben, der einer der renommiertesten Choreografen von Handlungsballetten des 20. Jahrhunderts ist. Die „Handschrift“ von MacMillans fast akrobatischen Pas de Deux stellen ein Meisterwerk der Tanzkunst dar und haben einen besonderen Stellenwert in der Tanzhistorie. Österreich ist kein Land mit einer ausgesprochenen Balletttradition und große Ballettabende sind und waren hauptsächlich in der Hauptstadt Wien zu finden. Doch manche Ausnahme zeigt, dass auch hier ein Beitrag zur Tanzgeschichte geleistet werden konnte. In der Entstehung des Handlungsballetts spielte der österreichische Ballettmeister und Choreograf Franz Hilverding eine interessante Rolle, der sich in der Reihe der „Erfinder“ des Handlungsballetts einen verdienten Platz gesichert hat. Die zweite Hälfte der Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung der männlichen Rolle im Ballett. Ausgehend von König Ludwig XIV. und der Gründung der „Académie de Danse Royal“, die die Grundlagen des klassisch akademischen Tanzes determinierte, zeigt sich eine hochinteressante Entwicklung. Während es sich im 17. Jahrhundert noch um einen reinen Männertanz handelte, eroberten die Frauen alsbald die Bühne und rückten die Tänzer in den Schatten. Die Ballerina dominierte dann sehr lange Zeit die Theaterbühnen und -stücke und degradierte den Tänzer zu ihrem dritten Standbein. Erst im 19. Jahrhundert begann mit August Bournonville eine Umkehr. Er wertete die männliche Rolle auf und schuf einen neuen Boden für Veränderungen der Geschlechterverhältnisse auf der Tanzbühne. Waslaw Nijinski gilt als einer der ersten männlichen Tanzstars seiner Zeit und schuf mit seinen Choreografien die Grundlage für den Beginn des modernen Balletts. Rudolf Nurejew ist der bis heute wohl bekannteste Tänzer der Welt und leistete enorm viel für die Entwicklung der männlichen Rolle. Ihm gelang es auch, sogar den vorherrschenden Ballerinenkult zu überstrahlen. Die Choreografen Maurice Béjart, der als Erfinder des Männer-Pas de Deux gilt, und Hans van Manen, der für eine totale Gleichberechtigung der Geschlechter im Tanz eintrat, komplettieren die ausgewählten Persönlichkeiten der Tanzgeschichte, die die männliche Rolle im Ballett mehr als nur beeinflusst haben.

13. CURRICULUM VITAE

Persönliches:

Christian Mannl, 1974 in Wien
+43/676/633 90 70
christian.mannl@chello.at

Bildung:

1980 - 1984 Volksschule Waldkloster, Wien X
1984 - 1988 Integrierte Gesamtschule, Wien X
1988 - 1994 Handelsakademie mit Matura, Wien X
1994 - 1995 Hochschule für Bodenkultur, Wien XVIII
(Forstwirtschaft)
1995 - 1997 Universität Wien, Wien I
(Rechtswissenschaften u. Soziologie)
seit 1998 Universität Wien, Wien I
(Theater-, Film- u. Medienwissenschaft)

Tätigkeiten:

Veröffentlichung: DANCER's, Ausgabe 3/2009
"Wenn die Seele fliegt" - Christian Mannl im
Gespräch mit Mihail Sosnovski –
Solotänzer der Wiener Staatsoper
www.dancers-magazine.at

Produktionsleitung und Styling der Fotostrecke, „Homestory“
Für DANCER's, Ausgabe 3/2009
www.dancers-magazine.at

Produktionsleitung und Choreografieassistenz choreolab09
Jungchoreografenprojekt des Ballettclubs Wiener Staats- und
Volksoper, Das Ballett der Wiener Staats- und Volksoper im
Stadttheater Baden, 2009
<http://uncoy.com/2009/05/choreolab-09.html>

Foto-, Licht- und Stylingassistenz für Keypictures für
choreolab09, Max Moser Fotografie, 2009
www.photobymm.com

Stylingassistenz, Commercial Shooting, Jello-Schuhe, 2009
Alexandra Elsbacher (Styling)
www.vonmir.at

Produktionsleitung, Styling und Set-Decoration der
Fotostrecke „Aufforderung zum Tanz“,
Veröffentlichung in der Ausgabe 2/12 des Magazins „First“
<http://www.1st.at/articles/1205/761/318139/aufforderung-tanz>

Foto- und Lichtassistenz, Woman Nr. 3/2010,
(Verlag News Gruppe),
www.rafaelaproell.com