

# DIE NEU ENTDECKTE CHOREOGRAPHIE DES BALLETTES WIENER WALZER EINE GETANZTE MUSIK- UND KULTURGESCHICHTE

MARKO MOTNIK

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

**Izvleček:** Nedavna najdba koreografskega zapisa baleta Wiener Walzer (1885) omogoča nove vpogled v dramaturško, plesnotehnično in vsebinsko zasnovo ene izmed produkcij dunajskega dvornega baleta v poznem 19. stoletju. Vzroke neznanskega uspeha te predstave je mogoče iskati v lokalno obarvani vsebini in glasbi. Delo se naslanja na številne klišeje kulturne identitete mesta, hkrati pa utrjuje njihov značaj.

**Ključne besede:** Dunaj, dunajski valček, balet, baletna koreografija, Louis Frappart, Josef Bayer

**Abstract:** The recently discovered written choreography of the Wiener Walzer (1885) ballet provides new insights into the structure of the dramaturgy, dance technique, and content of one of the productions of the Vienna Court Ballet of the late nineteenth century. The reasons behind the extraordinary success of this performance can be sought in the locally coloured content as well as in the music. This form of composition makes use of numerous clichés pertaining to the Viennese cultural identity while at the same time consolidating them.

**Keywords:** Vienna, Viennese waltz, ballet, dance choreography, Louis Frappart, Josef Bayer

## Einführung

Die wenigen noch getanzten und heute als Klassiker geltenden Ballette des 19. Jahrhunderts können nicht darüber hinwegtäuschen, nur ein Bruchteil einst florierender Ballettkunst zu sein. Diese Werke sind höchstens durch eine beständige, mehr oder minder zuverlässige und häufig auch zufällige Aufführungstradition überliefert, während sich die Ballettgeschichtsschreibung in Ermangelung choreographischer „Texte“ auf Sekundär- und Tertiärquellen zu stützen gezwungen sieht und in einer Synopse aller verschriftlichten Zeugnisse den Bühnentanz möglichst genau zu beleuchten versucht. Auch der Großteil der Wiener Ballette des späten 19. Jahrhunderts geriet im Laufe der Zeit völlig in Vergessenheit.

Aus dieser äußerst produktiven Phase des Wiener Hofballetts sind heute nur noch eine Handvoll Titel geläufig, während *Die Puppenfee* von Josef Hassreiter als eine Ausnahme noch immer auf den Spielplänen steht. Als seinerzeit besonders erfolgreich ragt unter den vergessenen Balletten ein Gemeinschaftswerk des Choreographen Louis Frappart,

des Ballettlibrettisten Franz Gaul und des am Hofoperntheater angestellten Ballettmusik-Dirigenten und Komponisten Josef Bayer hervor.

Das für die Bühne des Hofoperntheaters entworfene Ballett unter dem Titel *Wiener Walzer* wurde bald nach der Premiere zum „erklärte[n] Zug- und Kassenstück der Hofoper“<sup>1</sup> und konnte sich mit wenigen kurzen Unterbrechungen bis in das Jahr 1940 im Repertoire halten.<sup>2</sup> Bereits wenige Monate nach der Wiener Uraufführung verbreitete die Tagespresse Nachrichten über Neuinszenierungen auf Theaterbühnen in Budapest, Prag, München, Berlin und Hamburg, um nur die größeren Städte zu nennen.<sup>3</sup> Die am 10. Januar 1885 auf der Bühne des Wiener Hofoperntheaters stattgefundene Premiere wurde mit überschwänglichen Worten gelobt:

So lustig wie heute ist es seit langer Zeit nicht im Hofoperntheater hergegangen. Der Dreivierteltact hatte sich in Permanenz erklärt und der Wiener Walzer feierte eines seiner heitersten und gelungensten Feste. Auf der Bühne herrschte die tollste Ausgelassenheit und unter den Zuschauern rührte sich ein kaum zu unterdrückender Uebermuth – jeder hätte am liebsten seine Nachbarin um die Taille genommen und die vorgeführte Walzergeschichte mit einem neuen Capitel aus dem Stegreife bereichert. O, wir verstehen auch Spaß, wenn es darauf ankommt, und lassen uns von einem Balletmeister herzlich gerne zum Besten halten, der mit schalkhaftem Lächeln an unseren historischen Sinn appellirt. Was der Gelehrte aus vergilbten Blättern und staubigen Bänden nicht herausbringt, sieht er hier mit einem Blick in anmuthigen Bildern lebendig geworden. Wer das bürgerliche Volk von Alt- und Neu-Wien kennen lernen und studieren will, vertiefe sich in das von Frappart und Gaul genial illustrierte, von Bayer musikalisch redigirte Ballet-Divertissement ‚Wiener Walzer‘. Der ‚alte Perner‘ lebt noch, ein fideler Dauergreis von hundert und etlichen Jahren; er hat am Spittelberg mit den ‚G‘strampften‘ sich die Sporen verdient und bis zum ‚Fledermaus‘-Walzer die Gegenwart tapfer ausgehalten. Möge dieser Biedermann noch viele lernbegierige und tanzlustige Gemüther entzücken, wie er uns entzückt hat! Auch auf die Musik versteht er sich meisterlich, da er sie immer von einem Anderen machen läßt. Für das reizende, mit unvergänglichen Blumen gefüllte Walzerbouquet gibt es nur ein Gegengeschenk: den Lorbeer; wir überreichen ihn Demjenigen, der die duftigsten und zartesten Blüten dazu beigesteuert hat, dem Meister Johann Strauß.<sup>4</sup>

Das Ballett-Divertissement wurde bei der Premiere als Anschluss an die zweiaktige Oper *Das goldene Kreuz* von Ignaz Brüll gezeigt.<sup>5</sup> Die drei in diesem Werk exemplarisch

<sup>1</sup> *Prager Abendblatt: Beilage zur Prager Zeitung*, Nr. 129, 10. Juni 1885, [3].

<sup>2</sup> Zu den Aufführungsdaten am Wiener Hofoperntheater siehe die Online-Datenbank *Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955* (<https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/>).

<sup>3</sup> Weitere Aufführungsorte waren beispielweise auch Salzburg, Linz, Leipzig, Dresden, Braunschweig und etwas später Zagreb. Die Erforschung der Rezeption des *Wiener Walzers* außerhalb Wiens setzt aufgrund von weit verstreuten Nachweisen eine umfassende Recherchearbeit voraus. Im vorliegenden Beitrag können die Rezeptionsfragen daher nicht im Detail besprochen werden.

<sup>4</sup> *Local-Anzeiger der Presse* 38, Nr. 11, 11. Januar 1885, 15.

<sup>5</sup> Mit der Handlung der Oper hat das Ballett nichts gemein. Da das Ballett keineswegs abendfüllend ist und seine Dauer auf höchstens etwa eine dreiviertel Stunde zu schätzen ist, wurden bei den Vorstellungen stets mehrere unterschiedliche Bühnenwerke an einem Abend gezeigt.

ausgewählten Bilder sind miteinander weniger durch eine stringente Handlung als durch ein gemeinsames Thema verbunden. Sie zeichnen die vermeintlich historische Entwicklung des Wiener Walzers nach und spiegeln in der Verarbeitung zahlreicher Motive aus der Geschichte des Stadtlebens, der Kultur und Mentalität zweifelsohne ein Stück der Wiener Kulturgeschichte samt der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts omnipräsenten „Walzermanie“ und „Walzersedigkeit des Großbürgertums“ wider. Der außergewöhnliche Erfolg und die Popularität des Balletts sind ganz ausdrücklich auch der ausgesprochen leichten, beschwingten und gefälligen Musik, die genau auf den aktuellen Geschmack des Publikums zugeschnitten war, zuzuschreiben. Da diese hauptsächlich aus musikalischen Zitaten von populären Walzermelodien besteht, war der Wiedererkennungseffekt von Anfang an mit einberechnet.

Die Quellen zum *Wiener Walzer* sind reichlich vorhanden. Abgesehen vom gedruckten Libretto der Uraufführung, handschriftlichen Orchesterstimmen aus dem Wiener Opern-Archiv<sup>6</sup> sowie einem im März 1885 im Musikverlag August Cranz in Leipzig und Hamburg publizierten Klavierauszug<sup>7</sup> liegen zahlreiche Rezensionen und Berichte in der zeitgenössischen Tagespresse, eine große Menge von Anschlagzetteln zu verschiedensten Aufführungen wie auch einige Fotografien einzelner Darstellerinnen und Darsteller in originalen Kostümen vor (siehe Abbildungen 1–3). Dazu tauchte vor einigen Jahren noch ein Heft mit handschriftlichen choreographischen Aufzeichnungen des *Wiener Walzers* auf, auf das im vorliegenden Beitrag erstmals aufmerksam gemacht werden soll. Diese Handschrift ermöglicht nun tiefe Einblicke in die choreographischen Verläufe des Werkes und erweist sich für die Tanzforschung und -praxis als ein bedeutender Fund auch insofern, als bisher keine schriftlichen Fixierungen von sonstigen vollständigen Ballettchoreographien aus Wien des 19. Jahrhunderts bekannt geworden sind.

## Geschichtliche Einordnung

Die Geschichte des Balletts in Wien des „langen“ 19. Jahrhunderts ist eine außerordentlich bewegte. Die Gattung erreichte hier sowohl mehrere Höhepunkte als auch zahlreiche Umwälzungen und Krisen. Ein flüchtiger Überblick führt unweigerlich zur Wiederholung von pauschalen Aussagen und wird der geschichtlichen Entwicklung nicht gerecht. Um den *Wiener Walzer* dennoch in seinem Kontext betrachten zu können, soll auf einige Konstanten hingewiesen werden:<sup>8</sup> Im ausgehenden 18. Jahrhundert setzte das Ehepaar Viganò, welches mit einer neuen und bis dato unbekanntenen Empfindung und Ausdruckskraft das etablierte Balletterbe Jean-Georges Noverres transformierte, neue Akzente und löste beim Wiener

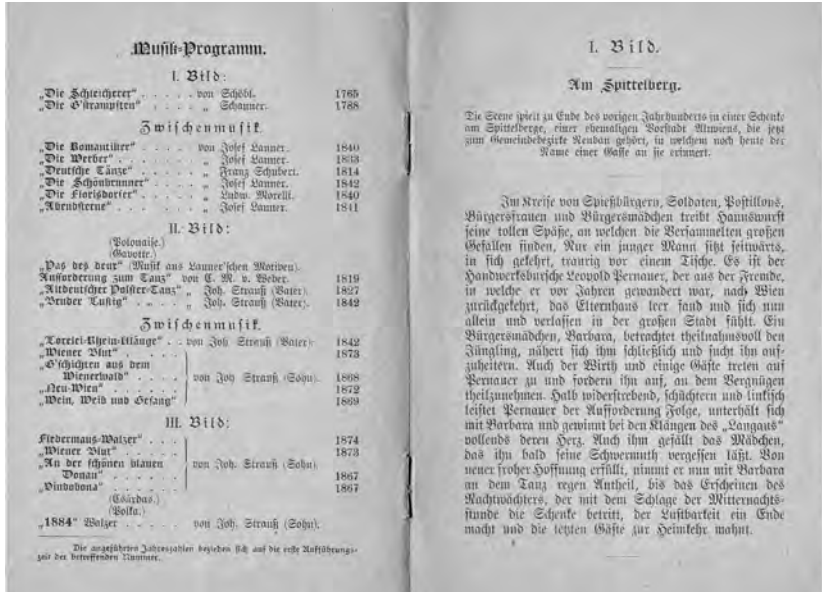
<sup>6</sup> Bayer, [*Wiener Walzer*].

<sup>7</sup> Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* [...] 1885, 66. Der Klavierauszug (Bayer, *Wiener Walzer*) ist als Teil der Vermarktung zu betrachten und war in erster Linie zum privaten Musizieren gedacht. Darin sind einige Sätze gekürzt beziehungsweise gar nicht vorhanden (siehe Tabelle im Anhang).

<sup>8</sup> Die zusammenfassenden Betrachtungen basieren auf dem Beitrag von Oberzaucher-Schüller, „Institutionalisierter Tanz“.



Abbildung 1  
Josef Bayer, *Wiener Walzer*, Klavierauszug, Titelblatt, Privataarchiv des Verfassers



**Abbildung 2**  
Louis Frappart und Franz Gaul, *Wiener Walzer*, Libretto [1885], Musik-Programm und I. Bild, [3–4], Privataarchiv des Verfassers



**Abbildung 3**  
*Wiener Walzer*, Szenenphotografie, Bild I, aus dem Atelier des k. k. Hoffotografen Julius Gertinger, [um 1885], KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien, Inventarnummer: FS\_PSK173179alt (mit freundlicher Genehmigung)

Publikum eine wahre Begeisterungswelle für den Bühnentanz aus. Spätestens nach 1811, als das Kärntnertortheater zur alleinigen Spielstätte des Hofopernballetts wurde, konnte sich die Gattung in Wien noch fester etablieren. Ungeachtet der Beliebtheit eines Werkes beim Publikum wurde die Bildung eines festen Repertoires in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht angestrebt. Die Akzente lagen eher auf Novität, Abwechslung und auf einer quantitativ hohen Anzahl von Inszenierungen.

Von einer internationalen Ausrichtung des Wiener Balletts zeugen nicht nur zahlreiche Fachkräfte aus Frankreich und Italien, sondern ab den späten 1830er Jahren auch die raschen Übernahmen einiger Schlüsselwerke des romantischen Balletts aus Paris, darunter *La Sylphide* (1836) und *Giselle* (1842). Die nationalen Tendenzen und Bestrebungen nach einem eigenen, also österreichischen Ballettensemble, sowie einer eigenen Schule machten sich insbesondere um die Jahrhundertmitte bemerkbar und gewannen nach der Eröffnung der Hofoper am Ring (1869) an Bedeutung. Die Trennung der Ballette in abendfüllende erzieherisch-seriöse einerseits und unterhaltsame Werke andererseits brachte auch eine immer deutlichere Trennung zwischen den Ballettfächern mit sich.

Eine neue ästhetische Wende in Wien scheint das 1885 aus Mailand übernommene Ballett *Excelsior* eingeleitet zu haben, welches 1881 mit der Choreographie von Luigi Manzotti am Teatro alla Scala Premiere feierte.<sup>9</sup> Sein Nummerncharakter mit groß angelegten Szenen hinterließ in Wien einen bleibenden Eindruck und inspirierte Hassreiter zu seiner im Jahr 1888 inszenierten *Puppenfee* (ursprünglich *Im Puppenladen*). Diese festigte die Stellung des Choreographen in Wien und verhalf ihm zu internationalem Ruhm. Seine Choreographien wurden weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt. *Wiener Walzer* war somit eine von nur wenigen international erfolgreichen Wiener Ballettchoreographien des späten 19. Jahrhunderts, die eben nicht von Hassreiter stammte.<sup>10</sup>

Wie bereits von Gunhild Oberzaucher-Schüller hingewiesen, ist es „die Selbstreflexion des Hofballetts“, die das eigentliche Sujet dieses „verkleideten Divertissements“ ausmacht. Die Forscherin betrachtet das Ensemble mit dessen Hierarchie und den bereits fest verankerten Tanzfächern als das Hauptthema des Werkes und stellt fest: „Seine besondere Raffinesse bezieht das Ballett aus dem Maße der Verflechtung jener Arten des Tanzes, in denen der Walzer beheimatet ist: Das sind der Volkstanz, der Gesellschaftstanz und der Bühnentanz.“<sup>11</sup> Diese Raffinesse spiegelt sich demnach nicht nur in der Auswahl der Musikvorlagen, die von den „volkstümlichen“ und „ländlichen“ und gewissermaßen „ursprünglichen“ Walzer-Melodien bis hin zu den jüngsten Walzerkreationen von Johann Strauss Sohn reichen, sondern auch in der Choreographie, die den Einsatz von mimischen Rollen, Charakterrollen, Darstellern des Halbcharakterfachs sowie des noblen Fachs erfordert. Die Einteilung der Rollen im *Wiener Walzer* ist allerdings nicht plakativ: Weder lassen sich die dem Volkstanz nahestehenden Tänze des ersten Bildes eindeutig dem Charakterfach zuteilen noch reflektiert das dritte Bild das noble Fach. Im gesamten Werk überwiegt eher ein breit aufgefasstes Halbcharakterfach.

<sup>9</sup> Dazu Pappacena, *Excelsior*.

<sup>10</sup> Als Überblicksdarstellung zum Repertoire des Hofopernballetts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Matzinger, „Die Geschichte des Balletts“.

<sup>11</sup> Oberzaucher-Schüller, „*Wiener Walzer*“, 69.

## Die Autoren des Balletts

Der aus Burnay in Frankreich gebürtige Tänzer Louis Frappart (1832–1921) erhielt im Jahr 1854 am Wiener Kärntnertortheater einen Vertrag als erster Komiker und Mimiker und blieb mit dem Haus zeit seines Lebens verbunden.<sup>12</sup> Frappart schuf im Laufe seiner Karriere für das Hofopertheater einige Choreographien (*Saltarello*, *Margot*, *In Versailles*), doch lediglich dem *Wiener Walzer* war ein bleibender Erfolg beschieden.

Das Ballettlibretto stammte von Franz Xaver Gaul (1837–1906), welcher sich am Hoftheater einerseits als Kostümmaler und später als Vorstand des Ausstattungswesens, andererseits als Verfasser von Libretti und Szenarien einen Namen gemacht hatte. In den veröffentlichten Besprechungen wird Gauls Herkunft geradezu als eine Rechtfertigung und Legitimation, einer derart „Wienerischen Thematik“ gerecht zu werden, hervorgehoben: „Es trifft sich nun gut, daß gerade ein echtes Wiener Kind es ist, das dem ‚Wiener Walzer‘ gewissermaßen auch die Farben leiht.“<sup>13</sup>

Der Komponist Josef Bayer (1852–1913) begann seine Musikkarriere als Violinist im Hofopernorchester und war von 1883 bis zu seinem Tod Ballettdirigent des Hauses am Ring. Bayer trat zwar zu Beginn der 1880er Jahre als Operettenkomponist hervor, internationalen Ruhm erwarb er sich jedoch hauptsächlich als Komponist von Ballettmusik. *Wiener Walzer* ist auf dem Gebiet der Ballettkompositionen sein erstes Werk und neben *Der Puppenfee* auch das erfolgreichste.<sup>14</sup>

Die erhaltenen Quellen zum *Wiener Walzer* vermerken allesamt, die Musik des Balletts sei von Bayer „zusammengestellt“. In der Tat handelt es sich dabei um ein Potpourri aus fünf größtenteils durchkomponierten Sätzen, wozu neben der Musik zu den drei Bildern noch ein Zwischenspiel zwischen dem ersten und zweiten Bild sowie ein Vorspiel zum dritten Bild zählen. Die Musik besteht bis auf wenige Abschnitte hauptsächlich aus musikalischen Zitaten, die aus originalen Tanzkompositionen aus der jeweiligen Zeit des Geschehens stammen. Bayer entnahm diesen in der Regel nur wenige Takte und verband sie durch neu komponierte Übergänge miteinander (siehe Tabelle im Anhang).

In Wirklichkeit war es nicht das Hofopertheater, an dem die Idee zum *Wiener Walzer* entstand. Die Generalintendanz der Hoftheater erwarb die Aufführungsrechte von der im Jahr 1884 konstituierten Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde,<sup>15</sup> die eine „Urfassung“ des *Wiener Walzers* bereits am 10. Januar 1884 als Abschluss einer Soiree im kleinen Musikvereinsaal (heute Brahmssaal) einem erlesenen Publikum vorführte.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Raab, „Grabstätten von Ballettmitgliedern“, 205.

<sup>13</sup> *Neues Wiener Tagblatt: Demokratisches Organ* 19, Nr. 9, 9. Januar 1885, 4.

<sup>14</sup> Oberzaucher und Janick, „Bayer, Josef“.

<sup>15</sup> Matzinger, „Die Geschichte des Balletts“, 126–127. Zur Autorschaft siehe *Wiener Salonblatt* 16, Nr. 11, 15. März 1885, 6; und *Wiener Salonblatt* 18, Nr. 11, 13. März 1887, 11.

<sup>16</sup> *Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde*, Programm (Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Sammlung der Konzertprogramme, 10. Januar 1884 und 2. Februar 1884). Eine ausführliche Besprechung ist im *Wiener Salonblatt* 15, Nr. 3, 13. Januar 1884, 3–5, vorhanden. Eine Wiederholung erfolgte am 2. Februar 1884 im großen Musikvereinsaal; siehe Anzeige im *Das Vaterland: Zeitung für die österreichische Monarchie* 25, Nr. 25, 25. Januar 1884, 8. Siehe auch Oberzaucher-Schüller, „Tanzende Praterblüten“, 170.

Das Libretto von Gaul und die Choreographie von Frappart waren im Wesentlichen also bereits ein Jahr vor der Premiere ausgearbeitet. Die drei Tableaus wurden im Musikverein von den Mitgliedern des Hofopernballetts ausgeführt und einige davon tanzten sie auch ein Jahr später im Opernhaus am Ring. Die Musik dieser Erstfassung stammte nicht von Bayer, sondern wurde vom Komponisten Eduard Kremser arrangiert.<sup>17</sup> Bayer, der die Musik für die Bühnenumfassung erweiterte, behielt Kremzers Idee von „zusammengestellten Tanzreminiszenzen“ bei.<sup>18</sup> Der explizit für die Soiree der Wiener Kunstfreunde beigesteuerte Abschlusswalzer mit dem Titel *1884* von Johann Strauss ist heute offensichtlich nicht mehr vollständig erhalten.<sup>19</sup> Das Stück fehlt sowohl in den Orchesterstimmen als auch im Klavierauszug, es wird jedoch im Libretto genannt (siehe Abbildung 2).

## Die Quelle

Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entdeckte Wolfram Tuschner<sup>20</sup> auf einem Flohmarkt in der Welser Gegend in Oberösterreich ein Heft mit handschriftlichen Notizen zur Choreographie des *Wiener Walzers* und erwarb es für seine Privatsammlung.<sup>21</sup> Dem neuen Besitzer war später weder der genaue Zeitpunkt noch der genaue Ort des Erwerbs erinnerlich. Tuschners Sammlung wurde im Jahr 2003 der Bibliothek des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz übergeben und die Quelle wird heute in dessen Musiksammlung verwahrt.<sup>22</sup>

Es handelt sich um ein Heft im Umfang von 90 unpaginierten Seiten.<sup>23</sup> Die Choreographie und die Beschreibungen der Bühnenbilder sind darin in französischer Sprache ausformuliert.

<sup>17</sup> Ein Fragment dieser Fassung (laut Bibliothekskatalog Korrepetitionsstimme für zwei Violinen) verwahrt die Wienbibliothek im Rathaus, Signatur MHC-11101.

<sup>18</sup> Siehe *Deutsche Kunst- & Musikzeitung: Central-Organ für Musik, Theater, Literatur u. bildende Kunst; Officielles Organ von Gesangsvereinen Oesterreich-Ungarns* 11, Nr. 43, 8. Dezember 1884, 609.

<sup>19</sup> Dem Programm der Soiree liegt im Exemplar des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als eine Ballspende ein Blatt mit der faksimilierten Niederschrift der Oberstimme des Walzers *1884* von Johann Strauss bei. Neben einem Blumenstrauß steht oben rechts vermerkt: „Horcht, und nehmet mit nach Haus ein frisches Sträußchen von unserm Strauss“. *Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde*, Programm (Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Sammlung der Konzertprogramme, 10. Januar 1884). Ich danke Herrn Archivdirektor Otto Biba für diesen Hinweis.

<sup>20</sup> Derschmidt, „Wolfram Tuschner“, 3.

<sup>21</sup> Wolfram Tuschner übergab der Musiklehrerin und Tanzkennerin Ulrike Kinast im Jahr 2002 eine Fotokopie der Quelle. Mit dem Wunsch auf eine wissenschaftliche Auswertung und Veröffentlichung der Erkenntnisse überreichte sie die Fotokopie mit sämtlichen Vorarbeiten dem Verfasser dieses Beitrags. An dieser Stelle sei Frau Kinast hierfür herzlich gedankt.

<sup>22</sup> *Wiener Walzer, Choreographie*.

<sup>23</sup> Einige Seiten befinden sich dem Inhalt nach nicht in der richtigen Reihenfolge. Entweder vertauschte der Schreiber die Seiten beim Abschreiben aus einer heute nicht mehr erhaltenen Quelle oder diese Seiten sind beim Binden durcheinander geraten. An einigen Stellen sind die Blätter zu eng beschnitten, womit am unteren Rand zum Teil geringfügige Textverluste zu beklagen sind.



liert. Der Schreiber verwendete außerdem graphische Zeichnungen und Zeichen, um die Dekoration, die Bewegungen der handelnden Personen und die Bodenwege der Akteure zu präzisieren. Eine Tanznotation kommt nicht zur Anwendung. Die Tanzschritte sind unter der jeweiligen Figur verbal angegeben und die Kenntnis ihrer Ausführung wird vorausgesetzt.

Bis auf ein Etikett am Einband mit der Inschrift „Wiener Walzer“ und der Programmübersicht auf den letzten Seiten enthält die Handschrift weder einen expliziten Titel oder die Nennung des Verfassers noch führt sie den Zeitpunkt der Niederschrift oder Vermerke zum Entstehungs- und Verwendungsort des Heftes an. In der Auflistung der enthaltenen Tänze und der im Ballett vorkommenden Personen sind allerdings nachträglich von einer zweiten Hand einige Nachnamen flüchtig notiert. Sämtliche hier genannten Personen lassen sich als Mitglieder des im Jahr 1903 am Landestheater in Linz an der Donau beschäftigten Ensembles identifizieren.<sup>24</sup> *Wiener Walzer* stand zu diesem Zeitpunkt tatsächlich auf dem Spielplan. Die Linzer Premiere fand am 13. April 1903 im Anschluss an die einaktige Operette *Die schöne Galathée* von Franz von Suppé statt.<sup>25</sup> Die Handschrift könnte explizit dafür angefertigt worden sein und ist als solche möglicherweise aus Wien eingesandt worden, um hier als Vorlage für die Inszenierung zu dienen. Da der *Wiener Walzer* in Linz jedoch bereits in den Jahren 1886 und 1889 gezeigt wurde und 1900 noch eine Inszenierung des zweiten Bildes folgte,<sup>26</sup> kann nicht ausgeschlossen werden, dass die choreographischen Aufzeichnungen hier bereits über eine längere Zeit vorhanden waren. Da bisher keine weiteren Informationen über die Entstehung der Handschrift zu ermitteln waren,<sup>27</sup> erübrigt sich auch die Frage, ob und inwieweit die Aufzeichnungen von der ursprünglichen Choreographie von 1885 durch Interpolationen abweichen.

<sup>24</sup> Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, *Neuer Theater-Almanach*, 432–433. Einige weitere, in der Handschrift nicht vermerkte Darstellerinnen und Darsteller lassen sich einer Rezension der Linzer Aufführung entnehmen: *Tages-Post* 39, Nr. 86, 16. April 1903, 8. Bei der Linzer Vorstellung wurde das gesamte Lustspiel- und Operettenpersonal beschäftigt. Die solistischen Rollen übernahmen: Emil Reiter (Leopold Pernauer), Louis Groß (Nachtwächter, Brautvater), Otto Warbek (Hans Wurst), Paula Silten (Barbara), Rosa Krachler (Kellnerin), Mina Ostheim (Braut), Flora von Schweighardt (Brautmutter, Barbara im Bild III), Leopold Beringer (Leopold Bernauer im Bild III), Paul Birnbaum (Wirt), Karl Karner (Rauchfangkehrer), Berta Kursa (Jugend), Karl Waldschütz (Leutnant), Fritz Fritzberg (Erzherzog Albrecht). Den Pas de trois tanzten: Berta Kursa, Mimi Petrick und Ludmilla Trier; Mazur-Quadrille: Martha Dora, Rosa Krachler, Emilie Reimann, Luise Kartusch, Karl Karner, Karl Schober, Otto Warbek, Hugo Schneider; Csárdás: Ludmilla Trier, Luise Kartusch, Otto Warbek, Fritz Gerhard; Polka: Rosa Krachler, Emilie Reimann. Die Gesamtleitung oblag laut *Tages-Post* 39, Nr. 74, 1. April 1903, 6, dem Ballettmeister Karl Schober.

<sup>25</sup> *Linzer Volksblatt* 35, Nr. 85, 15. April 1903, 6; *Tages-Post* 39, Nr. 86, 16. April 1903, 8.

<sup>26</sup> *Tages-Post* 22, Nr. 28, 5. Februar 1886, 5; *Tages-Post* 22, Nr. 29, 6. Februar 1886, 3; *Tages-Post* 35, Nr. 76, 2. April 1889, 6; und *Tages-Post* 36, Nr. 113, 17. Mai 1900, 7. Die Aufführung von 1886 war ein Gastspiel des reisenden Ballettensembles von Luigi Mazzantini, die Einstudierung von 1889 wurde von Louis Gundlach vorgenommen und die Dilettanten-Teilaufführung leiteten Olga Cavar und Johann Rumpel. Alle diese Personen waren zeitweise Mitglieder des Wiener Hofopernballetts.

<sup>27</sup> Der Zeitraum zwischen 1885 und 1903 ist zu kurz, um genauere Datierungen und Zuordnungen anhand des verwendeten Schreibmaterials oder des Schreibduktus treffen zu können.

## Die Handlung und die Musik

Das Ballett *Wiener Walzer* stellt hinsichtlich der Handlung an das Publikum keine hohen Ansprüche. Der Stoff ist ausgesprochen einfach, keineswegs tiefgründig und stellenweise höchstens sentimental oder komisch. Im Zentrum der Dramaturgie stehen auch keine großen tänzerischen Rollen, sondern beständige und alltägliche Charaktere und Ereignisse, die in einer Revue von wirkungsvollen Szenen, untermalt mit Lokalkolorit, dargebracht werden.

### BILD I: AM SPITTELBERG UM 1799

Das erste Bild spielt im ausgehenden 18. Jahrhundert zum vermeintlichen Entstehungszeitpunkt des Wiener Walzers. In einem Gasthaus am Spittelberg, damals noch ein Vorort Wiens,<sup>28</sup> versammelt sich an einer Schenke eine bunte Gesellschaft von Bürgern, Postreitern (Postillons) und Soldaten und erfreut sich an den Späßen des Hans Wurst. Lediglich ein mittelloser heimgekehrter Jüngling mit dem Namen Leopold Pernauer findet daran wenig Gefallen und wird von der Bürgertochter Barbara zum Tanz ermuntert. Die Mitternachtsankündigung des Nachwächters beschließt bald die Lustbarkeiten.

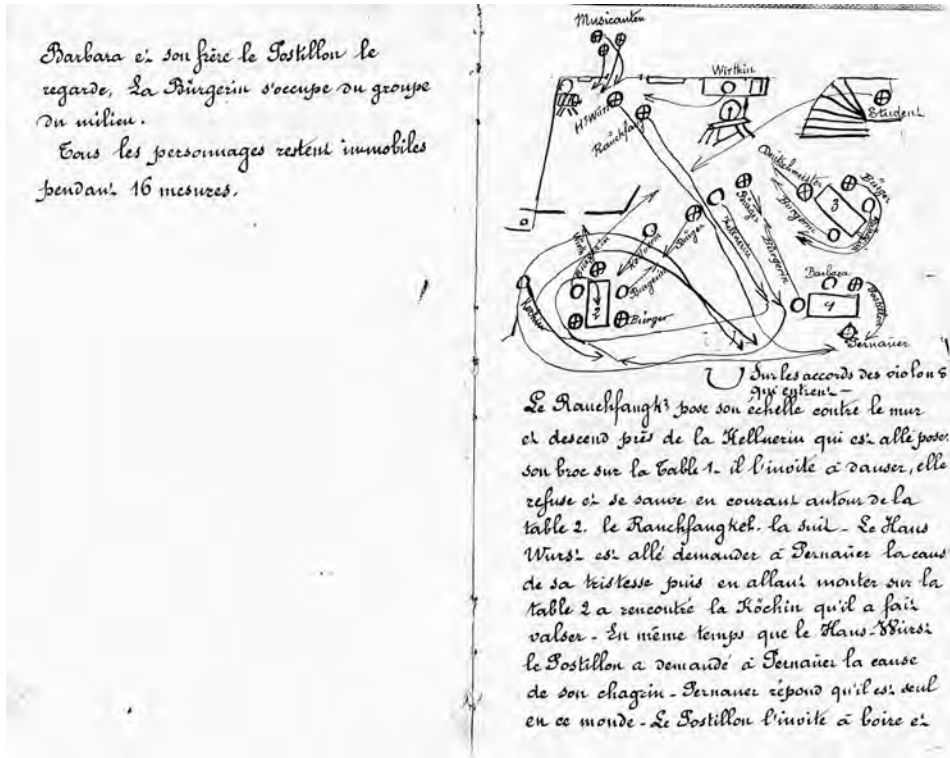
Der Anteil der Tänze ist im ersten Bild eher gering. Zwar ziehen sich kurze, von der versammelten Gesellschaft getanzte Walzerabschnitte durch die gesamte Gasthaus-Szene, als einzige explizite Tanzdarstellung ist jedoch lediglich der von Hans Wurst, Pernauer und Barbara ausgeführte Ländler zu nennen. Dieser geht zum Schluss in einen von der Gesellschaft getanzten Walzer über. Minutiös beschreibt die Choreographie im ersten Bild die Aktionen und die mimischen Darstellungen der Akteure und enthält genaue Angaben zum Bühnenbild sowie zur Dekoration (siehe Abbildung 4).

Das Programm und die daraus resultierende Wahl der musikalischen Vorlagen (siehe Tabelle im Anhang) erforderten einige Auseinandersetzung mit den historischen Begebenheiten zur Entstehung und Entwicklung des Walzers. Der Zugang war freilich kein akademischer und einige allgemeine Informationen aus den damals leicht zu konsultierenden Quellen reichten offensichtlich aus. Das Programm beruhte also auf dem damaligen Kenntnisstand und dieser wurde mit landläufigen Vorstellungen über die Geschichte des Gesellschaftstanzes sowie über die Ursprünge des Walzers vermischt. Die musikalischen Vorlagen des ersten Bildes sind aufgrund der dürftigen Nennung der Quellen größtenteils schwer zu ermitteln und es gehört wohl zum Wesen der Thematik, die Ursprünge des Walzers nebulös darzustellen. In der Einführung des Librettos ist zu lesen:

In der Oper ‚Una cosa rara‘ von Vinzenz Martin wurde in Wien am 17. November 1786 zum ersten Male ein Walzer auf der Bühne zur Darstellung gebracht, und zwar wurde derselbe von vier Personen der Oper: ‚Lubia, Tita, Chita und Lilla‘ getanzt. – Von dieser Zeit an wurde der Tanz ‚cosa rara‘ oder ‚Langaus‘ genannt, allgemein Mode; es war ein anmuthig dahingleitender Tanz noch in dem volksmäßigen Ländlerstyl.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Eppel, „Ein schönes altes Elendsviertel“.

<sup>29</sup> Frappart und Gaul, „*Wiener Walzer*“, [2]. Hervorhebungen original.



**Abbildung 4**

Wiener Walzer, choreographische Aufzeichnungen, Beginn des Balletts, Bild I, [3–4], Fotokopie nach dem Exemplar Linz, OÖ Landes Kultur-GmbH, Sammlung Musik, Nachlass Tuschner, Schachtel 83

Diese Behauptung beruht auf einer langen Reihe von irrtümlichen Lesarten, die sich allmählich zu einer wahren Legende verfestigten. Die Verfasser des *Wiener Walzers* entnahmen sie vermutlich der Schrift *Tanz-Fragmente* von Carl Haraschin, wo sie zum Teil im identischen Wortlaut steht.<sup>30</sup> Bereits einige Jahre vor Haraschins Publikation behauptete Rudolph Voß, in der Oper *Cosa rara* wurde „eine Art Walzer – einen langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu Durchtanzen – getanzt. Dies Tanzen erhielt den Namen Cosa rara; später wurde es als Tanz Langaus, auch Wiener Walzer genannt.“<sup>31</sup> Aus welcher Quelle Voß schöpfte, ist nicht zu eruieren. Im *Systematischen Lehrbuch der bildenden Tanzkunst* von Franz Anton Roller ist die Verbindung zwischen dem Walzer und der Oper von Vincente Martín y Soler noch vorsichtig formuliert: Roller gibt an, die Beliebtheit der Oper begünstigte eine Geschmacksänderung im Tanz der Wiener, wobei aus dem langsamen Drehen der Redoutendeutschen ein rascher, fliegender Walzer

<sup>30</sup> Haraschin, *Tanz-Fragmente*, 12; Haraschin, *Unsere Gesellschaftstänze*, 131–132.

<sup>31</sup> Voß, *Der Tanz und seine Geschichte*, 334.

wurde, den man zunächst Cosa rara oder Langaus und später Wiener Walzer nannte.<sup>32</sup> Es ist darüber hinaus offensichtlich, dass die Urheber auch die *Geschichte der Tanzkunst* von Albert Czerwinski konsultiert hatten. Czerwinski leistete zur Verbreitung der Cosa rara-Legende einen wesentlichen Beitrag und hier finden sich auch die im *Wiener Walzer* übernommenen Behauptungen, aus der Anfangszeit hätten sich lediglich zwei Walzer-Melodien erhalten („Der liebe Augustin“ und „Hab’ ich kein Federbett, schlaf’ ich auf Stroh“). Ferner gibt Czerwinski auch die im Libretto angegebene Feststellung an, mit Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz* von 1819 datiere der „Umschwung der modernen Tanzmusik.“<sup>33</sup> Bereits ein Jahr nach der Premiere des *Wiener Walzers* erschien Franz Magnus Böhmes einflussreiche Schrift *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, in welcher der Verfasser die These Czerwinskis als unglaubwürdig abtat.<sup>34</sup> Dem Fortbestand der Entstehungslegende des Walzers tat dies keinen Abbruch, sie wird beharrlich bis in die heutigen Tage kolportiert.<sup>35</sup>

Explizit als Cosa rara benannte Tänze sind in den musikalischen Quellen bislang gar nicht ans Licht gekommen. Das einzige, was sich ermitteln lässt, sind einige Sammlungen von Deutschen Tänzen, die das motivische Material aus der Oper verarbeiteten und in handschriftlichen Kopien sowie Musikdrucken kursierten.<sup>36</sup> Ob es sich bei dem als „Langaus 1786“ betitelten Musikausschnitt am Beginn des Balletts um ein Zitat oder eine eigene Komposition Bayers handelt, bleibt unklar. Jedenfalls ist die Annahme, beim Langaus handelte es sich um einen langsamen und gemächlichen Tanz, irrtümlich. Mehrere literarische Zeugnisse und Augenzeugenberichte aus dem ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert bezeugen einstimmig den rasenden, ja sogar „bacchantischen“ Charakter dieses Tanzes.<sup>37</sup>

Die Quelle der kurzen Tanzsätze, die Bayer mit „Die Schleicherer von Schöbl, 1765“ und „Die G’strampften von Schanner, 1788“ bezeichnete, bleibt ebenfalls im Dunkeln. Sogenannte Schleicherer und G’strampfte sind in der Volkstanzforschung zwar bekannt und auch durch literarische Zeugnisse belegt, doch weder die von Bayer genannten Komponisten noch die verwendeten Quellen ließen sich bisher ermitteln.

Anders als das weltbekannte und hinsichtlich seiner Provenienz hoch umstrittene Lied „O, du lieber Augustin“<sup>38</sup> ist das Lied „Hab’ ich kein Federbett“ heute völlig in Vergessenheit geraten. Es lässt sich kaum feststellen, ob dieser Vierzeiler überhaupt je im

<sup>32</sup> Roller, *Systematisches Lehrbuch*, 275.

<sup>33</sup> Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*, 208–210.

<sup>34</sup> Böhme, *Geschichte des Tanzes*, 217. Rollers Schrift kannte Böhme nicht.

<sup>35</sup> Vgl. Grasberger, „Die Legende“. Die Entstehungsgeschichte des Wiener Walzers im Zusammenhang mit der Oper *Cosa rara* findet sich heute zum Beispiel oft in den Ankündigungen mancher Tanzschulen und wird auch anderwärtig immer wieder nacherzählt. Siehe beispielsweise Ritschl, *Der erste Walzer*.

<sup>36</sup> Beispielsweise „Menuette und Deutsche von der Oper *Una cosa rara*“, *Wiener Zeitung*, Nr. 84, 20. Oktober 1787, 2554; eine Ausgabe von Artaria mit dem Titel „12 deutsche Tänze aus *Cosa rara*“, *Wiener Zeitung*, Nr. 4, 12. Januar 1788, 102; oder „Menuetten und Deutsche aus *Una cosa rara*“ von Stanislaus Waskiewicz d’Ossowski, *Wiener Zeitung*, Nr. 7, 23. Januar 1788, 181.

<sup>37</sup> Schenk, „Der Langaus“, 301–304.

<sup>38</sup> Vgl. Schaller-Pressler, „O, Du lieber Augustin“.

Bewusstsein der Wiener verankert war. Auf eine österreichische Provenienz des Liedes deutet wenig hin.<sup>39</sup> Jedenfalls erklingen die beiden Stücke abwechselnd aneinandergereiht am Schluss des ersten Bildes in einem Quodlibet.

Der Zeitpunkt, an dem man dem ersten Bild den Ländler hinzufügte, lässt sich nicht genau bestimmen. Im Klavierauszug ist dieser noch nicht vorhanden. Die im Österreichischen Theatermuseum aufbewahrten und digitalisierten Theaterzettel des Hoftheaters nennen bis Ende des Jahres 1898 keinen Ländler und auch später wird dieser als Bestandteil der Choreographie nicht ausdrücklich angegeben.<sup>40</sup> Den Ländler führt allerdings ein Plakat aus dem Stadttheater in Salzburg vom 7. und 8. Mai 1902 an.<sup>41</sup> In den Orchesterstimmen findet sich die dazugehörige Musik und in der Choreographie ist der Ländler ebenfalls beschrieben, hier mit dem Untertitel *Danse styrienne*.

## BILD II: IM APOLLO-SAAL UM 1830

Leopold Pernauer hat inzwischen Barbara geheiratet und ist zu einem wohlhabenden Fabrikanten geworden. Um das Jahr 1830 ist er mit seiner Gattin bei einer Hochzeit im Unterhaltungsbetrieb des Apollo-Saales anwesend und beobachtet dort das Tanzen der jungen Gesellschaft. Er lädt die Braut zum Tanz einer Gavotte ein und erntet dafür Beifall. Die personifizierte Jugend erinnert Pernauer an sein Alter und mahnt ihn, den jungen Menschen Vortritt zu lassen. Durch die Musik des berühmten Duetts „Brüderlein fein“, welche Joseph Drechsler für das Zaubermärchen *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt* von Ferdinand Raimund im Jahr 1826 komponiert hatte,<sup>42</sup> wurde die Jugend wohl von jedem Zuschauer im Wiener Hoftheater erkannt. Das Fest endet mit einem altdeutschen Polstertanz.

Im Vergleich zum ersten ist das zweite Bild sowohl hinsichtlich der Musik als auch der Choreographie abwechslungsreicher. Herrschte im ersten Bild die ländlich-vorstädtische Atmosphäre vor, versetzt das zweite Bild das Publikum in einen gehobenen Ballsaal, in dem eine Hochzeit stattfindet und eine Reihe von verschiedenen Gesellschaftstänzen präsentiert wird. Die Polonaise als Eröffnungstanz mit ihrem feierlich-ernsten Charakter entspricht als festlicher Umzug und traditioneller Einleitungstanz großer Tanzveranstaltungen dem gehobenen Etablissement des Apollo-Saales, das als ein beliebter Unterhaltungskomplex des Wiener Bürgertums und Adels in den Jahren 1808–1839 am Schottenfeld im Betrieb war.<sup>43</sup> In der Polonaise im *Wiener Walzer* teilt sich die Hochzeitsgesellschaft, darunter das Brautpaar, Trauzeugen und die Eltern der Braut, in zwei Kolonnen zu je vier Tanzpaaren und führt nach der Promenade mehrere Figuren aus: Tour de main, Chaîne des Dames, Chaîne des Messieurs, Moulinet und eine Demi-chaîne anglaise.

<sup>39</sup> Siehe Frischbier, *Preußische Volksreime*, 42; Sarr, *Dokumentation Kinderlied*, 569–571.

<sup>40</sup> Beispielsweise *Theaterzettel, k. und k. Hof-Operntheater*, Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Theaterzettel-Sammlung, 4. Februar 1918.

<sup>41</sup> *Stadttheater Salzburg*, Plakat, Linz, OÖ Landes Kultur-GmbH, Sammlung Musik, Nachlass Tuschner, 7./8. Mai 1902.

<sup>42</sup> Zweiter Aufzug, Nr. 6 in Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt, oder Der Bauer als Millionär* (o. O.: o. V., [um 1830]), 10–12.

<sup>43</sup> Frech von Ehrimfeld, *Schilderung des Apollo-Saales*; Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, 98–99.

Die auf die Polonaise folgende Gavotte wirkt als ein mit der Tanzkultur des 18. Jahrhunderts assoziierter Tanz auf den ersten Blick recht befremdlich und retrospektiv. Die Ursprünge dieser Gavotte sind eigentlich auf den französischen Theaterbühnen des späten 18. Jahrhunderts zu suchen. Es handelt sich nämlich um die sogenannte *Gavotte de Vestris*, die aus der 1785 uraufgeführten Oper *Panurge dans l'isle des lanternes* von André-Ernest-Modeste Grétry stammt und darin in einer Serie von weiteren Tänzen den zweiten Akt beschließt.<sup>44</sup> Dieser Solopaartanz mit der Choreographie von Maximilien Gardel wurde von Marie-Madeleine Guimard und Auguste Vestris dargeboten. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts taucht die *Gavotte de Vestris* in den Quellen immer wieder mit dem *Menuet de la cour* auf. Das letzte stammt wiederum aus einer Oper Grétrys, nämlich aus dem 1773 in Versailles uraufgeführten *Céphale et Procris*.<sup>45</sup> Die frühesten erhaltenen Choreographien beider Tänze sind erst in einem anonymen Tanzbuch überliefert und mit 1801 datiert.<sup>46</sup> Etwa zur gleichen Zeit soll das *Menuet* mit der *Gavotte* im Ballett *La Dansomanie* des Komponisten Etienne Nicolas Méhul und des Choreographen Pierre Gardel in Zusammenhang gebracht worden sein.<sup>47</sup> In dieser Verknüpfung trat das Menuett allmählich zurück, bis es nur noch die Funktion einer kurzen Introduction zur Gavotte erfüllte. Eine solche Choreographie von Albert Lauchery wird im *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* von 1820 veröffentlicht.<sup>48</sup> Diese weist in den Raumwegen Ähnlichkeiten zur Gavotte im *Wiener Walzer* auf, weniger Gemeinsamkeiten sind jedoch im Schrittmaterial zu erkennen. Weitere Tanzquellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefern mehr oder weniger abweichende Varianten der Gavotte: Die Aufzeichnungen derselben finden sich beispielsweise in der unter dem Namen *The Extraordinary Dance Book T B. 1826*<sup>49</sup> bekannten Handschrift, in den Unterrichtsmaterialien von Michel St. Léon,<sup>50</sup> in der 1831 publizierte Abhandlung des englischen Ballettmeisters E. A. Théleur<sup>51</sup> und nicht zuletzt in der *Grammatik der Tanzkunst* von Friedrich Albert Zorn von 1887.<sup>52</sup> Die Gavotte im *Wiener Walzer* (siehe Abbildung 5) entspricht trotz Gemeinsamkeiten

<sup>44</sup> Grétry, *Panurge*, 159–160.

<sup>45</sup> Im *Ballet des Nymphes de Diane* im ersten Akt dieser Oper folgt auf das Menuett ebenso eine Gavotte, die jedoch nicht mit der *Gavotte de Vestris* identisch ist. Grétry, *Céphale et Procris*, 64–65.

<sup>46</sup> Ein anonymes Manuskript ohne Titel in der Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris (C.515). Vgl. Russell und Bourassa, *Menuet de la cour*, 52–55.

<sup>47</sup> Laut Russell und Bourassa, *Menuet de la cour*, 10–12, ist die Musik im Stimmenmaterial zu *La Dansomanie* in der Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris, Mat. 19[78 (1–37)] vorhanden, dort zum Teil jedoch ausgestrichen. In der handschriftlichen Partitur von 1800 in derselben Bibliothek (A-372a [I]) ist die Gavotte lediglich mit einigen Takten angedeutet. Die Choreographie zu *La Dansomanie* stammte von Pierre Gardel.

<sup>48</sup> „Der Herr mit seiner Dame macht ein Compliment für die Gesellschaft. Das 2. Compliment macht er seiner Dame, dazu werden die acht Tackte Menuetto gebraucht.“ Becker, *W. G. Becker's Taschenbuch*, 416.

<sup>49</sup> Hier ist eine Variante der Gavotte à trois enthalten. *Extraordinary Dance Book*, 40–46, 89.

<sup>50</sup> *Cahier Exercices Pour L. L. A. A. Royalles les Princesses de Wurtemberg 1830*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Rés. 1137. Vgl. Hammond, „Nineteenth-Century Dancing Master“, 307–310.

<sup>51</sup> Théleur, *Letters on Dancing*, 61–72.

<sup>52</sup> Zorn, *Grammatik der Tanzkunst*, 189–194, Musikbeispiel Nr. 104, Atlasseiten 42–43.

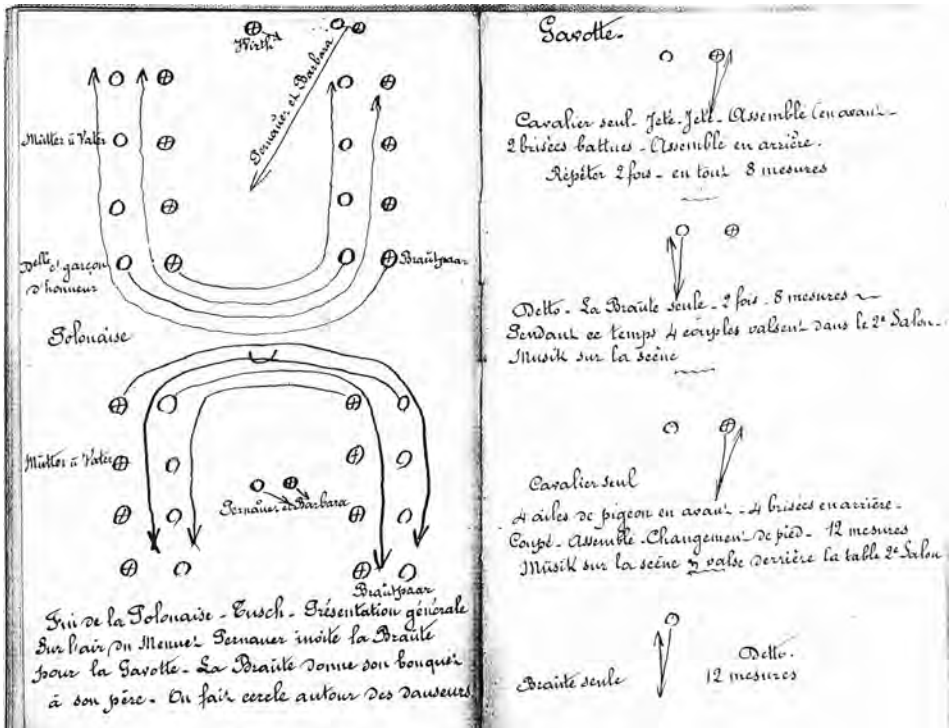


Abbildung 5

Wiener Walzer, choreographische Aufzeichnungen, Ende der Polonaise und Beginn der Gavotte, Bild II, [43–44], Fotokopie nach dem Exemplar Linz, OÖ Landes Kultur-GmbH, Sammlung Musik, Nachlass Tuschner, Schachtel 83

keiner der erwähnten Choreographien, ihre Präsenz im Ballett wirkt im Hinblick auf ihre Beliebtheit<sup>53</sup> jedoch weniger befremdlich. Die ursprünglich einteilige Gavotte wurde anlässlich der 100. Aufführung des Balletts am 10. März 1887 wesentlich erweitert, der Beifall des Wiener Publikums für diesen Tanz blieb jedoch nach wie vor aus.<sup>54</sup>

Bei der Durchsicht der Theaterzettel aus dem Jahr 1885 fällt auf, dass man im zweiten Bild des *Wiener Walzers* bereits nach wenigen Aufführungen Änderungen vorzunehmen begann. Der nach dem dritten Walzer aus der Sammlung *Die Schönbrunner* von Lanner von Anfang an als ein Einschub konzipierte Pas de deux (auf den Programmzetteln mitunter auch als Valse oder Walzer angegeben) wurde als entbehrlicher Teil der Choreographie nicht bei jeder Vorstellung getanzt.<sup>55</sup> Mitunter bot dieser den Danseurs nobles vorbehal-

<sup>53</sup> Vielerorts gehörte die *Gavotte de Vestris* auch zum Lehrstoff der Ballettmeister. Siehe beispielsweise Buckland, „Edward Scott“, 7–8, 21–22. Für weitere Details zur Gavotte siehe Hammond, „Gavotte de Vestris“; sowie Warner, „Gavottes and Bouquets“.

<sup>54</sup> *Wiener Salonblatt* 18, Nr. 11, 13. März 1887, 11.

<sup>55</sup> Beispielsweise aufgrund der Indisponiertheit oder andersartigen Verhinderung einzelner Darstellerinnen oder Darsteller. So entfiel der Pas de deux laut Theaterzettel zum Beispiel bei

tene Tanz auch gastierenden Darstellern Raum für ihre Vorstellung.<sup>56</sup> Der Pas de deux stieß anlässlich der Uraufführung sogar auf Ablehnung, wobei der anonyme Rezensent interessanterweise mit der historischen Verfälschung argumentierte:

Befremdend wirkte in diesem stylvollen altwienerischen Bilde das Einschleichen eines exotischen Tanzes und das plötzliche Auftreten des Frl. Ceralo und des Herrn Haßreiter, deren Leistungen vorzüglich, aber in dieser Scene ganz unpassend waren. Im alten Apollo-Saale wurde bei einer fröhlichen Hochzeit niemals Derartiges getanzt.<sup>57</sup>

Möglicherweise aufgrund solcher kritischen Stimmen, nennen die Programmzettel bereits ab dem 25. Mai 1885 anstelle des Pas de deux einen Pas de trois (siehe Abbildung 6). Dieser blieb fortan als fester Bestandteil der Choreographie erhalten und ist insofern in die Handlung einbezogen, als er von der im Ballett handelnden Personifikation der Jugend mit zwei weiteren Damen „en robe de bal“ getanzt wird. Die Choreographie ist elaboriert und stellt aus tanztechnischer und ästhetischer Sicht einen der Höhepunkte des Balletts dar. Die Musik zum zwischenzeitlich dargebotenen Pas de deux ist in keiner Quelle explizit angegeben, vermutlich war sie jedoch mit der in den Orchesterstimmen vorhandenen Musik des Pas de trois identisch.<sup>58</sup>

Bereits im Februar 1885 fügte man vor dem Pas de deux noch eine Mazur-Quadrille (anfangs Mazurka genannt) hinzu.<sup>59</sup> Diese steht nun also vor dem Pas de trois und hat mit der Handlung kaum etwas gemein. In der Choreographie finden sich nicht einmal Angaben dazu, von welchen Personen sie ausgeführt werden soll. Die Musik ist im Klavierauszug nicht enthalten, allerdings veröffentlichte Bayer diese in einer eigenständigen Publikation bereits vor der Premiere des *Wiener Walzers*.<sup>60</sup> Er nannte die Komposition nach der Widmungsträgerin *Valerie-Mazur-Quadrille*. Die Choreographie entwarf ebenfalls Louis Frappart, während das zu verwendende Schrittmaterial Carl Haraschin in einer heute nicht mehr auffindbaren Publikation veröffentlichte.<sup>61</sup> Die Druckausgabe enthält verbal ausformulierte Angaben zur tänzerischen Umsetzung, die sich mit den graphisch-verbale Angaben in der Choreographie des *Wiener Walzers* stellenweise decken. In den beiden

---

der Vorstellung am 19. Januar 1885.

<sup>56</sup> Der Theaterzettel vom 19. Februar 1885 gibt beispielsweise an: „Pas de deux: Frl. Löscher und Herr Otto Thieme vom Theater de la monnaie in Brüssel, als Gast.“

<sup>57</sup> *Wiener Abendpost: Beilage zur Wiener Zeitung*, Nr. 8, 12. Januar 1885, 3. Mit dem „exotischen Tanz“ ist vermutlich die Gavotte gemeint.

<sup>58</sup> Im Programmheft steht in der Übersicht der Tänze ein Pas de trois, auf der folgenden Seite im Musik-Programm jedoch die Angabe: „Musik aus Lanner’schen Motiven“. Frappart und Gaul, „*Wiener Walzer*“, [3–4].

<sup>59</sup> *Theaterzettel, k. und k. Hof-Operntheater*, Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Theaterzettel-Sammlung, 12. Februar 1885. Ab 5. März 1885 taucht die Bezeichnung „Mazur-Quadrille“ auf.

<sup>60</sup> Bayer, „*Mazur-Quadrille*“. Die Veröffentlichung erfolgte im Oktober 1884: Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* [...] 1884, 272.

<sup>61</sup> Diese Schrift wird in den Anmerkung angegeben: „Die Schritte zur Valerie-Mazur-Quadrille, in leicht fasslicher Weise von C. Haraschin beschrieben [...] in der Manz’schen k.k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung stets vorrätig.“ Bayer, „*Mazur-Quadrille*“, [1].



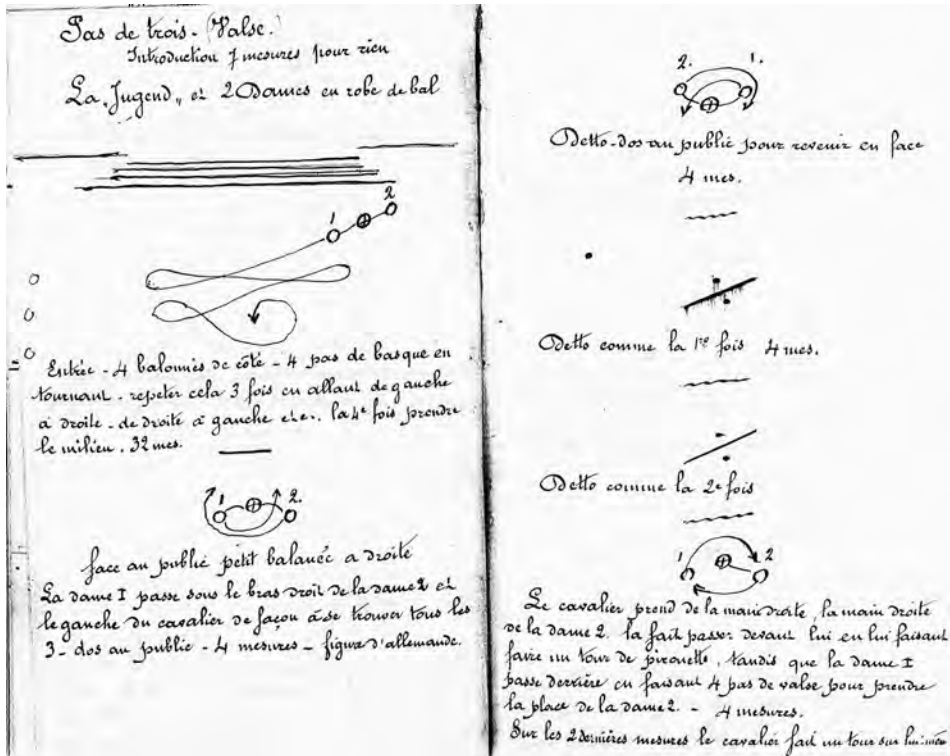


Abbildung 6

Wiener Walzer, choreographische Aufzeichnungen, Pas de trois (Valse), Bild II, [61–62], Fotokopie nach dem Exemplar Linz, OÖ Landes Kultur-GmbH, Sammlung Musik, Nachlass Tuschner, Schachtel 83

Fassungen werden zum Teil identische Tanzfiguren verwendet, darunter besonders die wiederkehrenden *Tour sur place*.<sup>62</sup> Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Quellen besteht darin, dass man in der gedruckten Ausgabe auf die zu Beginn jeder der fünf Touren charakteristischen achttaktigen Pausen („8 mesures pour rien“) verzichtet. Die Choreographie in der Bühnenfassung beginnt darüber hinaus nicht in der geschlossenen Quarre-Form. Die vier Tanzpaare stellen sich in einer Kolonne auf, wobei diese stärker auf das Publikum ausgerichtete Aufstellung im weiteren Verlauf der Quadrille nicht beibehalten wird.

Das zweite Bild wird mit einem altdeutschen Polstertanz beschlossen. Die Polstertänze haben sich zwar als Volkstänze in mehreren Ländern und Kulturen erhalten,<sup>63</sup> doch könnte

<sup>62</sup> In der handschriftlichen Choreographie wird die *Tour sur place* mit „Alloupsa“ bezeichnet. Die Benennung stammt offensichtlich aus dem Polnischen, in dem diese Tanzfigur *holupiec* (im Westen *Holupiec*) beziehungsweise auch in der Genitivform *holupca* genannt wird. Alloupsa ist wohl eine Verballhornung des polnischen Wortes, die in der Choreographie jedoch für sämtliche *Tour sur place*, also auch außerhalb der Mazur-Quadrille, verwendet wird.

<sup>63</sup> Siehe Schneider, „Polstertanz“.

die Grundidee zu dessen Ausführung im *Wiener Walzer* einer Cotillontour<sup>64</sup> entlehnt worden sein. Eine solche Variante beschreibt beispielweise Bernhard Klemm in seinem *Katechismus der Tanzkunst*:

Die Dame nimmt auf einem Stuhle Platz und unterbreitet ein Kissen den ihr einzeln nacheinander vorzustellenden Herren; zieht es aber von jedem in dem Augenblick, wo er sich darauf mit dem Knie niederlassen will, schalkhaft zurück, außer von demjenigen, welchem sie die Gunst mit ihr zu tanzen einzuräumen gedenkt.<sup>65</sup>

Nach dem Pas de trois schlägt der Trauzeuge (le garçon d'honneur) während der Introduktion zur *Aufforderung zum Tanz* von Carl Maria von Weber einen Polstertanz vor. Die Gesellschaft stellt sich in einem Halbkreis auf und anders als in der Cotillontour beschrieben, ist es hier der Bräutigam, der als erster das Kissen vor die Damen legt. Damit verärgert er seine Schwiegermutter, da er ihr doch seine Frau vorzieht. Nach dem Walzer, den hier die Gesellschaft und das Brautpaar in der Mitte zum *Bruder Lustig* von Johann Strauss Vater tanzen, beginnt ein zweiter Durchgang. Nun bittet der Trauzeuge das Kissen der Braut an, welche sich ihren Vater auswählt, mit ihm tanzt und schließlich zu ihrem Ehemann zurückkehrt.

### BILD III: IM PRATER

Das letzte Bild spielt um das Jahr 1880, also in der jüngsten Vergangenheit, im Vergnügungspark des Praters und schildert ein buntes Durcheinander von Menschengruppen aus allerlei Gesellschaftsklassen und Berufsständen. Nach dem Heben des Vorhangs erblickt man eine Walzer tanzende Menge (Corps de ballet) und im Hintergrund allerlei Verkaufsstände und Geschäfte. Zu den Klängen des Walzers *An der schönen blauen Donau* fliegt sogar ein Luftballon mit einem winkenden Ballonfahrer vorbei. Mitten in der Menge erblickt man zum Lied „Vindobona, du herrliche Stadt“ nun den beinahe hundertjährigen Greis Pernauer mit seiner Gattin. Er wird von den Menschen erkannt und umjubelt und wagt sogar, einige Walzerschritte zu tanzen.

Die eigentliche Handlung des dritten Bildes fällt bescheiden aus. Nach dem Auftritt Pernauers folgt nur noch ein von vier Personen dargestellter Csárdás, der von einer Musikergruppe auf der Bühne begleitet wird. Danach erscheinen fünf böhmische Musikanten, um zu einer choreographisch nicht fixierten Polka bohémienne aufzuspielen. Schon bricht die Nacht herein und das ganze Volk tanzt Walzer. Zu den nochmaligen Klängen des Vindobona-Walzers wird ein Feuerwerk gezündet, eine Militärkapelle erscheint und die Menge marschiert gereiht zu den Klängen des Liedes „Für's Vaterland“<sup>66</sup> aus der im Jahr 1882 am Theater an der Wien uraufgeführten Operette *Der Bettelstudent* von Carl Millöcker. Das Ballett endet somit mit einem die Stadt Wien verherrlichenden Lied und den ausgesprochen patriotischen Klängen des Vaterland-Marsches.

<sup>64</sup> Gemeint sind Cotillons als unterhaltsame Gesellschaftsspiele mit Tänzen aus dem 19. Jahrhundert.

<sup>65</sup> Klemm, *Katechismus*, 204. Es handelt sich hier um die 18. Figur des Cotillons mit dem Titel *Das Polsterkissen – Le Coussin – (Absicht)*. Eine ältere Variante des Polstertanzes beschrieb 1819 in Maria Taferl der Sakristan Johann Michael Binder. Vgl. Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, 162.

<sup>66</sup> Schlussensemble „Befreit das Land, Geknüpft das Band!“

Spätestens nach der Schaffung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie durch den Ausgleich von 1867 wurde das ungarische Kolorit in der Musik Mode<sup>67</sup> und gleichzeitig ein Instrument zur Bildung von nationalen Identitäten. Dass ein ungarischer und ein böhmischer Nationaltanz im dritten Bild gezeigt werden, ist kein Zufall. Sie deuten auf die nationale Vielfalt der Stadt hin, die als solche in der sich im Prater versammelten Volksmenge am ehesten zum Vorschein kommt. Die Bezeichnung „Csárdás“, wie dieser Tanz in der Choreographie, im Libretto sowie in den Programmzetteln betitelt wird, ist allerdings irreführend. Der Csárdás als eine idealisierte Form eines vermeintlich ungarischen Volkstanzes entstand erst Mitte der 1830er Jahre im Zuge des Nationaldiskurses. Dieser Paartanz besteht in der Regel aus einem langsamen (lassú) und einem raschen Teil (friss). Um die Mitte des 19. Jahrhunderts werden allerdings auch andere ungarische Balltänze unter der Bezeichnung Csárdás subsumiert,<sup>68</sup> was die ohnehin unklare Terminologie zusätzlich verschleiert.

Beim „Ungarischen Tanz“ im *Wiener Walzer*, wie ihn Josef Bayer im Klavierauszug bezeichnet, scheint es sich eher um eine Abwandlung eines Körtanzes zu handeln. Der Körtánc wurde außerhalb Ungarns durch die Veröffentlichungen des Komponisten Rózsavölgyi Márk sowie des Choreographen Szöllősy Szabo Lajos bekannt und nach dem Vorbild der französischen Quadrille als ein ungarischer Ballsaaltanz konstruiert.<sup>69</sup> Dessen Choreographie setzt sich aus sechs Teilen zusammen: Andalgó, Lelkes, Toborzó, Ömledező, Három a tánc und Kézfogó. Der Ungarische Tanz im *Wiener Walzer* umfasst vier davon: Andalgó, Lelkes, Ömledező (angegeben als Omletero) und einen dreiteiligen Három a tánc (angegeben als Kàrema tànc).<sup>70</sup> Der Ungarische Tanz stellt im Ballett nicht viel mehr als ein folkloristisches Moment mit nationalem Kolorit und eine eher oberflächliche Manifestation der ungarischen Tanzkultur dar. Dennoch löste der sogar beim Publikum der Budapester Aufführung frenetischen Jubel aus.<sup>71</sup>

Aus musikalischer und dramaturgischer Sicht hat die Wahl von anderen (fremden) Tanzarten auch rein pragmatische Gründe. Der durchgehende  $\frac{3}{4}$ -Takt und der Duktus der verschiedensten Walzermelodien führen in ihrer Aneinanderreihung zwangsläufig zur Eintönigkeit. Tänze wie Polonaise, Mazurka, Ungarischer Tanz oder Polka unterbrechen die Einförmigkeit und lockern sie erheblich auf.

---

<sup>67</sup> Schmidl, „Dort ist die ganze Welt“.

<sup>68</sup> Felföldi, „Reception“, 219.

<sup>69</sup> Die Musik erschien 1842 in Pest als *Első Magyar társas tánc* (Erster Ungarischer Gesellschaftstanz) und nochmals zusammen mit der die Choreographie 1845 in Wien als *Der Kör-Tanz: Erste Ungarische National-Quadrille*. Vgl. Felföldi, „Reception“, 222–225.

<sup>70</sup> Eine Beschreibung der Choreographie ist auch in Haraschin, *Unsere Gesellschaftstänze*, 93–112, vorhanden.

<sup>71</sup> *Deutsche Kunst- & Musik-Zeitung: Central-Organ für Musik, Theater, Literatur u. bildende Kunst; Officielles Organ von Gesangsvereinen Oesterreich-Ungarns* 12, Nr. 19, 25. Mai 1885, 252.

## Schlussbetrachtungen

Das Ballett *Wiener Walzer* hielt sich aufgrund seines hohen Unterhaltungswertes, wohl aber auch aus kommerziellen Gründen, 55 Jahre im Repertoire des Wiener Hofopertheaters und erfreute sich außerdem großer Beliebtheit im mitteleuropäischen Raum. Allein in Wien sind 601 Aufführungen zu zählen, was die zweithöchste Aufführungszahl eines Balletts im Haus am Ring darstellt. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurden die Vorstellungen eingestellt und nach dem Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Gebäudes wurde das Ballett nicht wieder aufgenommen. Der Fund der Choreographie-Aufzeichnungen eröffnet nun neue Möglichkeiten für wissenschaftliche Betrachtungen und würde sogar eventuelle Neuinszenierungen ermöglichen. Die Bedeutung der Quelle ist somit nicht hoch genug einzuschätzen.

Die Notizen werfen hinsichtlich der Rekonstruktion durchaus auch Fragen auf, die an dieser Stelle jedoch nicht im Detail diskutiert werden können. Zu einem der Hauptprobleme würde sich mit Sicherheit die nicht immer eindeutige Zuordnung der Choreographie zur Musik erweisen. Ferner entbehrt die Quelle jeglicher Angaben zum Bewegungsstil und zur Ausführung einzelner Schritte. Manche davon sind im Laufe der Zeit gar aus dem Ballettvokabular verschwunden und müssten mithilfe zeitgenössischer Traktate rekonstruiert werden.

Der *Wiener Walzer* ist ein beredtes Zeugnis einer weitgehend verloren gegangenen Ballett-Tradition der Wiener Hofballettschule, die ihren Höhepunkt in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erreichte und mit dem Zerfall der Monarchie auch zu Ende ging. Die ausgesprochen wienerische Prägung dieser Schule ist im *Wiener Walzer* aufgrund der Themenwahl besonders offensichtlich.

Der Walzer, begünstigt durch den enormen sozialen Aufstieg nach dem Revolutionsjahr 1848, avancierte um die Mitte des Jahrhunderts zum beliebtesten Tanz der Donaumetropole und zum Kollektivsymbol der nationalen Identität schlechthin. Als solcher wurde er nicht nur in den Ballsälen präsent, sondern sogar zur repräsentativen Zwecke des Hofes genutzt, nicht zuletzt im *Wiener Walzer*.<sup>72</sup> Das Ballett zeichnet den Aufstieg des Walzers vom vorstädtisch-ländlichen Tanzvergnügen zur bürgerlich akzeptierten Tanzform und von dort in die breite Öffentlichkeit sämtlicher Gesellschaftsschichten. Mehrere Jahre vor der Premiere hatte sich der Walzer auch einen festen Platz in den „walzerseligen“ Operetten erobert und galt häufig als Garant für den Erfolg beim Publikum.<sup>73</sup>

Der Einfluss von Operetten auf das Libretto des Balletts ist erkennbar, doch wirkte sich der Einsatz von nationaler Kollektivsymbolik, obgleich hier ausgesprochen harmlos-folkloristisch und unterhaltsam, in Folge als Vorbild auf die Operette aus. In diesem Zusammenhang scheint es, dass sich ein seriöser Vergleich beider Gattungen durchaus sinnvoll und fruchtbar erweisen könnte. Zumindest in der Themenwahl sind Parallelen zwischen Balletten und Operetten immer wieder bereits auf den ersten Blick erkennbar, obgleich die Möglichkeiten eines Balletts zur direkten Vermittlung von Ideen im Vergleich zum gesprochenen und gesungenen Wort naturgemäß bescheidener sind.

<sup>72</sup> Tuschner, „Von den Linzer Tänzen“, 224–225.

<sup>73</sup> Glanz, „Himmelblaue Zeit“, 228–230.

Auch die „Alt-Wiener“ Symbolik, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer unerschöpflichen Quelle zahlreicher erklärender künstlerischer Äußerungen wurde,<sup>74</sup> ist hier bereits vollständig ausgeprägt. Zukunftsweisend ist *Wiener Walzer* auch insofern, als Bearbeitungen und Neuarrangements der präexistenten Musik um die Wende zum 20. Jahrhundert auf den Operettenbühnen wiederholt eingesetzt wurden.<sup>75</sup> Somit trug das Ballett einen wesentlichen Beitrag zur Verstärkung von Stereotypen und verklärten Vorstellungen über die (Musik-)Stadt Wien bei, vor allem aber erkannten die Zeitgenossen darin „ein getanztes Stückchen Musik und Culturgeschichte, welches so recht mit dem Wiener Boden verwachsen ist.“<sup>76</sup>

## Anhang

Tabelle

Titel	Komponist, Entstehungs- oder Veröffentlichungsjahr, Opusnummer	Anmerkungen
I. BILD: SPITTELBERG		
Langaus	?, 1786	
Die Schleicherer	Schöbl, 1765	
Die G'strampften	Schanner, 1788	
Ländler	J. Bayer	nicht im Klavierauszug
Der Nachtwächter / Schlägt Mitternacht	J. Bayer	
Der liebe Augustin	Volkslied	
Hab' ich kein Federbett, schlaf' ich auf Stroh	Volkslied	
ZWISCHENMUSIK		
Die Romantiker	J. Lanner, 1841, op. 167, Nr. 1	
Die Werber	J. Lanner, 1836, op. 103, Nr. 4	
Deutsche Tänze	F. Schubert, 1825, D. 783/5–6	
Die Schönbrunner	J. Lanner, 1843, op. 200, Nr. 1 und 4	
Die Floridsdorfer	L. Morelly, 1840	
Abendsterne	J. Lanner, 1841, op. 180	
Die Werber	J. Lanner, op. 103, Finale	
Die Romantiker	J. Lanner, op. 167, Finale	
Die Werber	J. Lanner, op. 103, Finale	
II. BILD: APOLLO-SAAL		
Polonaise	J. Bayer	
Menuett-Gavotte	A. E. M. Grétry	im Klavierauszug gekürzt

<sup>74</sup> Siehe Aufsätze in Kos und Rapp, *Alt-Wien*.

<sup>75</sup> Glanz, „Himmelblaue Zeit“, 230–231.

<sup>76</sup> *Wiener Presse: Deutsch-liberales Wochenblatt* 4, Nr. 3, 11. Januar 1885, 3.

<b>Titel</b>	<b>Komponist, Entstehungs- oder Veröffentlichungsjahr, Opusnummer</b>	<b>Anmerkungen</b>
Brüderlein fein	J. Drechlsler, <i>Der Bauer als Millionär</i> , 1826	
Die Schönbrunner	J. Lanner, 1843, op. 200, Nr. 3	
Mazur-Quadrille	J. Bayer, 1884	5 Sätze; nicht im Klavierauszug
Pas de trois	J. Bayer, „nach Lanner’schen Motiven“	nicht im Klavierauszug; anfangs Pas de deux
Die Aufforderung zum Tanz	C. M. von Weber, 1819, op. 65	
Altdeutscher Polstertanz	J. Strauss Vater, 1827, op. 10/3	
Brüder Lustig	J. Strauss Vater, 1844, op. 155	
VORSPIEL ZUM III. BILD		
Lorelei-Rhein-Klänge	J. Strauss Vater, 1844, op. 154, Introdution und Nr. 1	
Wiener Blut	J. Strauss, 1873, op. 354	
G’schichten aus dem Wienerwald	J. Strauss, 1868, op. 325	
Neu-Wien	J. Strauss, 1870, op. 342	
Wien, Weib und Gesang	J. Strauss, 1869, op. 333	
III. BILD: IM PRATER		
Fledermaus Walzer	J. Strauss, 1874, op. 367	
Wiener Blut	J. Strauss, 1873, op. 354	
An der schönen blauen Donau	J. Strauss, 1867, op. 314	
Vindobona-Walzer [„Vindobona, du herrliche Stadt“]	J. Schrammel	
Ungarischer Tanz (Andalgo, Lelkes, Omletero, Kárema tánc)	J. Bayer	
[Böhmische] Polka	J. Bayer	
SCHLUSS		
In’s Centrum	J. Strauss, 1880 (Variante), op. 387	
Vindobona-Walzer	J. Schrammel	
Fürs Vaterland, Marsch	C. Millöcker, <i>Der Bettelstudent</i> , 1882	
1884, Walzer	J. Strauss	nicht vollständig erhalten

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### ELEKTRONISCHE RESSOURCEN

ANNO – AustriaN Newspapers Online: Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online. <http://anno.onb.ac.at/>.

Theaterzettel der beiden k.k. Hoftheater und des k.k. priv. Theaters an der Wien und ihrer Nachfolgerinstitutionen (tit. fict.): 1787–1898. [http://anno.onb.ac.at/info/wtz\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/wtz_info.htm).

### MUSIKALIEN

Bayer, Josef. „Mazur-Quadrille“: Nach Figuren des Herrn Louis Frappart, Mitglied d. k. k. Hofoper. Hamburg: Aug. Cranz, [1884]. VI.-Nr. C. 26157.

———. Wiener Walzer: Illustriert in 3 Bildern von L. Frappart und F. Gaul. Leipzig: Aug. Cranz, [1885]. VI.-Nr. C. 26494.

———. [Wiener Walzer]. 65 Orchesterstimmen, Musikhandschrift. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, OA.1090.

Grétry, André-Ernest-Modeste. *Céphale et Procris: ballet héroïque* [...]. Œuvre 12. Paris: Basset, [1775]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8591469g>.

———. *Panurge dans l'isle des lanternes: comédie lirique en trois actes* [...]. Œuvre 23. Paris: Huguot, [1785]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172805s>.

### QUELLEN UND LITERATUR

Becker, Wilhelm Gottlieb. *W. G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*. Herausgegeben von Friedrich Kind. Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1820.

Böhme, Franz Magnus. *Geschichte des Tanzes in Deutschland: Beitrag zur deutschen Sitten-, Litteratur- und Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886.

Buckland, Theresa Jill. „Edward Schott: The Last of the English Dancing Masters“. *Dance Research* 21, Nr. 2 (2003): 3–35.

Czerwinski, Albert. *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*. Leipzig: J. J. Weber, 1862.

Derschmidt, Volker. „Wolfram Tuschner – ein Kurzportrait: Musikant, Musiklehrer, Musikforscher, Sammler“. *Im ViertelTakt: Kommunikationsinstrument des Oberösterreichischen Volksliedwerkes* 3 (2000): 3.

Eppel, Peter. „Ein schönes altes Elendsviertel: Die Rettung des Spittelbergs“. In: *Alt-Wien: Die Stadt, die niemals war*, herausgegeben von Wolfgang Kos und Christian Rapp, 2. überarbeitete Aufl., 298–303. Wien: Czernin, 2004.

*The Extraordinary Dance Book T B. 1826: An Anonymous Manuscript in Facsimile*. Kommentare und Analysen von Elisabeth Aldrich, Sandra Noll Hammond und Armand Russell. Dance & music series 11. Stuyvesant: Pendragon, 2000.

Felföldi, László. „Reception of Nineteenth-Century Couple Dances in Hungary“. In: *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century*, herausgegeben von Egil Bakka, Theresa Jill Buckland, Helena Saarikoski und Anne von Bibra Wharton, 177–238. Cambridge: Open Book Publishers, 2020. <https://doi.org/10.11647/obp.0174.07>.

- Frappart, Louis, und Franz Gaul. „Wiener Walzer“: *Ballet-Divertissement, illustriert in drei Bildern*. Wien: Wallishausser, [1885].
- Frech von Ehrimfeld, Tobias. *Schilderung des Apollo-Saales*. Wien: o. V., 1808.
- Frischbier, Hermann. *Preußische Volksreime und Volksspiele*. Berlin: Enslin, 1867.
- Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. *Neuer Theater-Almanach: Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch (Begründet 1889)*. Bd. 14. Berlin: F. A. Günther & Sohn, 1903.
- Glanz, Christian. „Himmelblaue Zeit: Alt-Wien in der Operette“. In: *Alt-Wien: Die Stadt, die niemals war*, herausgegeben von Wolfgang Kos und Christian Rapp, 2. überarbeitete Aufl., 228–234. Wien: Czernin, 2004.
- Grasberger, Franz. „Die Legende von der ‚Erfindung‘ des Walzers“. *Österreichische Musikzeitschrift* 22, Nr. 1 (1967): 33–37.
- Hammond, Sandra Noll. „The ‚Gavotte de Vestris‘: A Dance of Three Centuries“. In: *Proceedings of the Seventh Annual Conference, Society of Dance History Scholars, Goucher College, Towson, Maryland, 17–19 February 1984*, herausgegeben von Christena L. Schlundt, 47–52. Riverside, CA: Dance History Scholars, 1984.
- . „A Nineteenth-Century Dancing Master at the Court of Württemberg: The Dance Notebooks of Michel St. Léon“. *Dance Chronicle* 15, Nr. 3 (1992): 291–315. <https://doi.org/10.1080/01472529208569102>.
- Haraschin, Carl. *Tanz-Fragmente*. Wien: Selbstverlag des Verfassers, 1874.
- . *Unsere Gesellschaftstänze: Mit vielen choreographischen Illustrationen und drei Original-Tanz-Musikpiecen*. Wien: In Commission bei der Manz’schen k. k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1880.
- Hofmeister, Friedrich. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht: Über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1884*. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur 56. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1884. <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.
- . *Musikalisch-literarischer Monatsbericht: Über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1885*. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur 57. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1885. <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.
- Klemm, Bernhard. *Katechismus der Tanzkunst: Ein Leitfaden für Lehrer und Lehrende*. 6., verbesserte und vermehrte Aufl. Leipzig: J. J. Weber, 1894.
- Kos, Wolfgang, und Christian Rapp, Hrsg. *Alt-Wien: Die Stadt, die niemals war*. 2. überarbeitete Aufl. Wien: Czernin, 2004.
- Matzinger, Ruth. „Die Geschichte des Balletts der Wiener Hofoper 1869–1918“. Phil. Diss., Universität Wien, 1982.
- Oberzaucher, Alfred, und Hans Janick. „Bayer, Josef“. In: *MGG Online*. Zugriff am 25. November 2020. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19063>.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild. „Institutionalisierter Tanz in Wien des 19. Jahrhunderts: Von kaiserlichen und sonstigen Abhängigkeiten“. In: *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Andrea Amort und Mimi Wunderlich-Gosch, 36–53. Wien: Böhlau, 2001.



- . „Tanzende Praterblüten: Ein Körperrecho aus Grenzbereichen von Stadträumen“. In: *Tanz & Archiv – Forschungsreisen*, Heft 8, *Zwischenzonen: Bewegungskünste im 19. Jahrhundert – Tanz, Oper, Zirkus, Varieté*, herausgegeben von Irene Brandenburg und Claudia Jeschke, 144–170. München: Epodium, 2020.
- . „*Wiener Walzer*, illustriert in drei Bildern von Louis Frappart“, und Grete Wiesenthal“. In: *Mundart der Wiener Moderne: Der Tanz der Grete Wiesenthal*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gunhild Oberzaucher-Schüller, 67–86. München: Kieser, 2009.
- Pappacena, Flavia, Hrsg. *Excelsior: documenti e saggi*. Rom: Di Giacomo, 1998.
- Raab, Riki. „Grabstätten von Ballettmitgliedern des Kärntnertheaters, der k.k. Hofoper und der Staatsoper, Wien“. *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 28 (1972): 173–229.
- Ritschl, Wolfgang. *Der erste Walzer: Wolfgang Ritschl im Gespräch mit Dietmar Grieser*. Sendung des Österreichischen Rundfunks Ö1. Erstrausstrahlung am 08. April 2017. <https://oe1.orf.at/artikel/210720/Der-erste-Walzer>.
- Roller, Franz Anton. *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und körperlichen Ausbildung von der Geburt an bis zum vollendeten Wachstume des Menschen*. Weimar: Bernh. Fr. Voigt, 1843.
- Russell, Tilden, und Dominique Bourassa. *The Menuet de la cour*. Terpsichore: Tanzhistorische Studien 4. Hildesheim: Olms, 2007.
- Salmen, Walter. *Tanz im 19. Jahrhundert*. Musikgeschichte in Bildern 4, Musik der Neuzeit 5. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989.
- Sarr, Renate. *Dokumentation Kinderlied: Erschließung der Liedmappen des Deutschen Volksliedarchivs im Zentrum für Populäre Kultur und Musik*. Gruppe KI, *Wiegenlied, Einzelmappen: Findbuch*. Freiburg: Zentrum für Populäre Kultur und Musik, 2014. <https://freidok.uni-freiburg.de/data/13322>.
- Schaller-Pressler, Gertraud. „O, Du lieber Augustin... oder: Ende einer Legende?“. In: *Wien: Musikgeschichte*, Teil 1, *Volksmusik und Wienerlied*, herausgegeben von Elisabeth Theresia Fritz und Helmut Kretschmer, 3–10. Wien: LIT, 2006.
- Schenk, Erich. „Der Langaus“. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 3, Nr. 1–4 (1962): 301–316. <https://doi.org/10.2307/901650>.
- Schmidl, Stefan. „‘Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!’ Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich-Ungarns“. *Studia Musicologica* 52, Nr. 1–4 (2011): 109–121.
- Schneider, Otto. „Polstertanz“. In: *Tanzlexikon: Volkstanz, Kulturtanz, Gesellschaftstanz, Kunsttanz, Ballett Tänzer, Tänzerinnen, Choreographen, Tanz- und Ballettkomponisten von den Anfängen bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Otto Schneider und Riki Raab, 410–411. Mainz: Schott, 1985.
- Théleur, E. A. *Letters on Dancing: Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. London: Sherwood & Co., 1831.
- Tuschner, Wolfram. „Von den Linzer Tänzen zum Wiener Walzer: Landler – Deutsche – Harbe Tanz“. *Oberösterreichische Heimatblätter* 46, Nr. 2 (1992): 209–239.
- Voß, Rudolph. *Der Tanz und seine Geschichte: Eine kulturhistorisch-choreographische Studie; Mit einem Lexikon der Tänze*. Berlin: Oswald Seehagen, 1869.

- Warner, Mary-Jane Evans. „Gavottes and Bouquets: A Comparative Study of Changes in Dance Style between 1700 and 1850“. Phil. Diss., The Ohio State University, 1974.
- Wiener Walzer*. Choreographie. Linz, OÖ Landes Kultur-GmbH, Sammlung Musik, Nachlass Tuschner, Schachtel 83.
- Zorn, Friedrich Albert. *Grammatik der Tanzkunst: Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie*. Leipzig: J. J. Weber, [1887].

## NOVOODKRITI KOREOGRAFSKI ZAPIS BALETA *DUNAJSKI VALČEK*: GLASBENA IN KULTURNA ZGODOVINA SKOZI PLES

### Povzetek

Cesarsko operno gledališče na Dunaju (danes Dunajska državna opera) je 10. januarja 1885 premierno uprizorilo baletno predstavo z naslovom *Wiener Walzer (Dunajski valček)*. Delo koreografa Louisa Frapparta, libretista in scenografa Franza Gaula in skladatelja Josefa Bayerja je pri dunajskem občinstvu vzbudilo izjemno zanimanje ter se kmalu uvrstilo med najuspešnejše in najpogosteje izvajane balette. Ta baletni *divertissement* je vse do leta 1940 sodil v železni repertoar gledališča in bil z navdušenjem sprejet tudi v številnih drugih mestih Srednje Evrope.

Balet je sestavljen iz treh slik, ki jih povezuje skupna tema, zgodovinski razvoj dunajskega valčka v glasbi in plesu. Prva slika ponazarja plesno zabavo vesele družine ob koncu 18. stoletja v neki gostilni na Spittelbergu, tedaj še v predmestju Dunaja. V drugi sliki se okoli leta 1830 v priljubljenem plesnem zabavišču, imenovanem Apollosaal, odvija poroka. Tretja slika občinstvu naposled pričara množično srečanje v zabaviščnem parku Prater v času uprizoritve, torej v osemdesetih letih 19. stoletja. Avtorji baleta so pri teh žanrskih slikah posegli po številnih klišejih iz glasbene in kulturne zgodovine mesta. Glasba je večinoma sestavljena iz citatov priljubljenih plesnih del Josepha Lannerja, Franza Schuberta, obeh Johannov Straussov in drugih.

Baletna umetnost danes večinoma temelji na bolj ali manj neprekinjeni izvajalski praksi, ki se je skozi desetletja ustno prenašala iz roda v rod. Na Dunaju je v drugi polovici 19. stoletja deloval ansambel dvornega baleta s svojstvenimi estetskimi načeli in tradicijo. Danes iz tega okolja in časa poznamo le še kopico naslovov, saj baletnih koreografij niso zapisovali ali pa so se te izgubile. V primeru *Dunajskega valčka* se je poleg zapisa glasbe v orkestrskih glasovih in klavirskem izvlečku, programskega lista, številnih plakatov, fotografij in opisov v dnevnem časopisju ohranil tudi zapis koreografije. Na rokopis je zbiralec Wolfram Tuschner ob koncu 20. stoletja naletel na boljšem sejmu v bližini mesta Wels in ga pozneje skupaj s svojo glasbeno zbirko predal knjižnici Gornjeavstrijskega deželnega muzeja v Linzu. Kot kaže, je koreografija služila za uprizoritev baletne predstave v Mestnem gledališču Linz leta 1903, a točnega kraja in časa nastanka rokopisa ni mogoče ugotoviti. Ta za zgodovino (ne zgolj dunajskega) baleta izjemno pomemben plesni vir je v pričujočem članku predstavljen prvič.

Koreografija natančno opisuje scensko dogajanje in tudi plesne korake podaja v opisih v francoskem jeziku. Korakov vir ne razlaga, temveč predpostavlja poznavanje le-teh. Poti plesalk in plesalcev v prostoru in scenske slike so dodatno ponazorjene v grafičnih risbah in znakih. Čeprav vključeni plesi od izvajalcev zahtevajo visoko tehnično znanje, v baletu prevladujejo karakterne in polkarakterne (fr. *demi-caractère*) vloge. Delo nudi manj priložnosti za predstavitev visoke plesne umetnosti tako imenovanega klasičnega baleta. Bolj kot danes je balet v 19. stoletju strožje ločeval med značajem vlog ter je plesalke in plesalce po njihovih sposobnostih in fizičnih predpostavkah delil v različne poklicne razrede. Poleg številnih valčkov balet vključuje tudi ländler, polonezo, mazur-kvadriljo, madžarski ples in polko, ki bi jih z danes veljavno terminologijo označili kot karakterne

plese. Za predstavitev narativnih vsebin se balet poslužuje mimičnih in gestičnih izraznih sredstev.

Balet *Dunajski valček* je živahna zrcalna slika kulturnega utripa Dunaja v času hitrega gospodarskega napredka in vzpona meščanstva. Delo Dunaj idealizira kot mesto glasbe in povečuje življenje v preteklih obdobjih. Vsem zgodovinskim netočnostim vsebine navkljub je balet odločilno pripomogel h konstrukciji vse do danes prisotnega stereotipa, v katerem dunajski valček velja za neomajen simbol dunajske kulturne identitete.