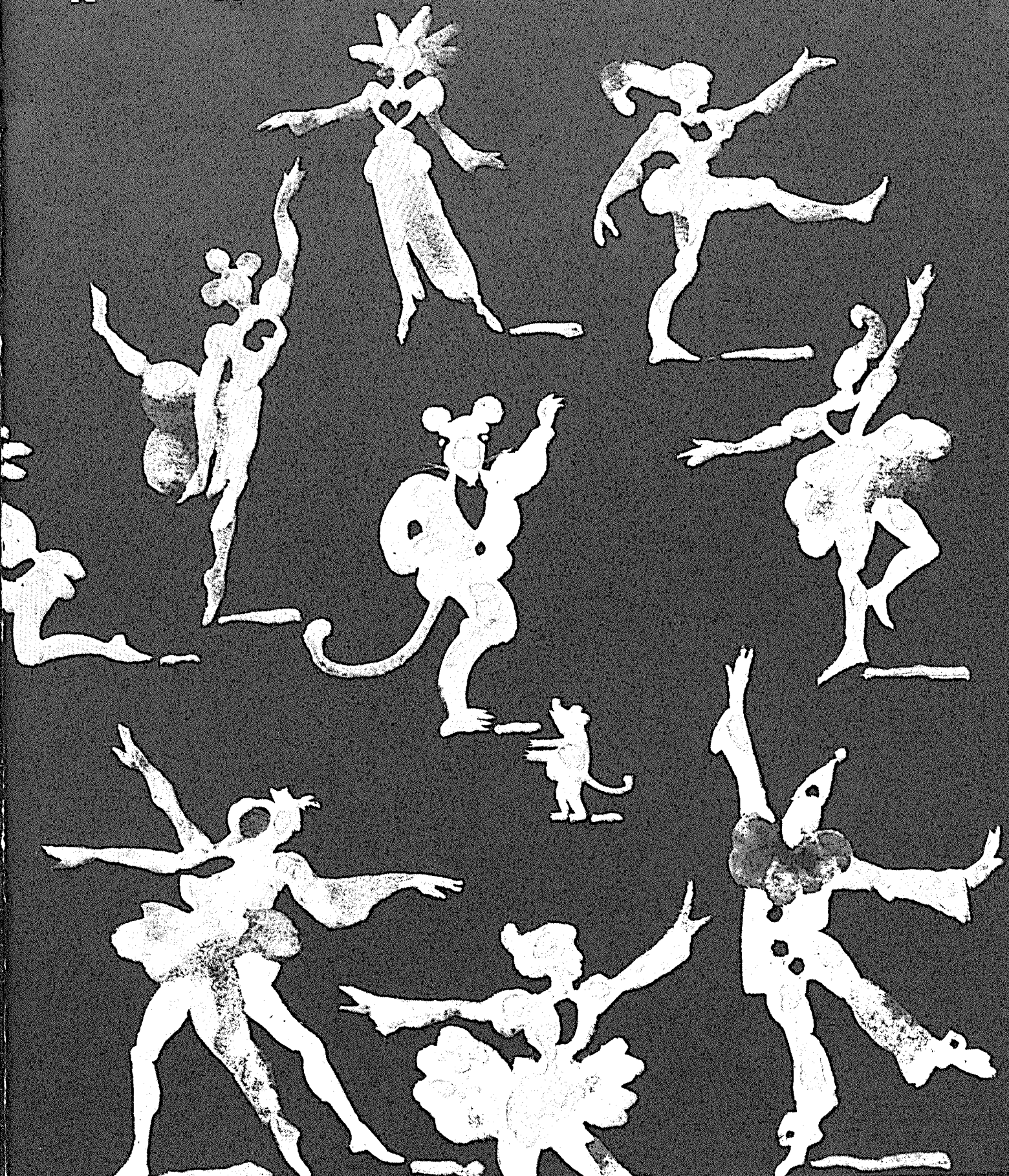


Tschaikowsky

D E R

N U S S -

K N A C K E R



1893 TCH



PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY (1840-1893)  
Photographie aus dem Jahre 1890

# TSCHAIKOWSKYS BALLETT *DER NUSSKNACKER*

1893 TCH  
0.1461

Ivor Guest

Ungeachtet seiner heutigen Volkstümlichkeit hat *Der Nussknacker* bei der Uraufführung in Lew Iwanows Choreographie so wenig gefallen, dass er nach zwei Spielzeiten wieder vom Spielplan abgesetzt werden musste. Eigentlich ist es ein Zufall, dass er dennoch überlebt hat. Im wesentlichen ist das dem Eifer von Nikolai Sergejew zu danken, der die Choreographie Iwanows in der Tanzschrift von Stepanow aufgezeichnet hatte. Mit Hilfe seiner Notizen konnte Sergejew 1909 das Ballett im Marinskij-Theater wieder aufführen. Er hat es dann 25 Jahre später auch für das Young Vic Wells Ballett in London einstudiert, nachdem er mit seinen kostbaren Notizbüchern aus Russland hatte fliehen können.

Die Aufgabe, den *Nussknacker* aufzuführen, kam im Sommer 1892 ganz unerwartet auf Lew Iwanow zu, als sein Chef, der alte Ballettmeister Marius Petipa, plötzlich krank wurde. Ihm war die neue Ballettproduktion anvertraut, die *Dornröschen* ablösen sollte, wenngleich sie dessen Umfang nicht erreichte. Wie bei diesem früheren Ballett war die Anregung von Iwan Wsewolojskij, dem Direktor der Kaiserlichen Theater, ausgegangen. Es bedeutete einen grossen Fortschritt für das russische Ballett, dass er Tschaikowsky zu einer Ballettkomposition ermutigt hatte. So fortschrittlich Wsewolojskij in musikalischen Dingen war, so sehr blieb er in anderer Hinsicht doch ein Kind seiner Zeit. Er musste mit seiner Arbeit dem Zaren und den höfischen Kreisen gefallen. Ihrem Geschmack passte er sich an. Für das neue Ballett schien ihm eines der beliebten Feenmärchen am geeignetsten. Flüchtig schaute er sich nach dem passenden Stoff um und fand ihn in dem Märchen *Nussknacker und Mausekönig* von E.T.A. Hoffmann. Dumas der Ältere hatte es in seiner *Histoire d'un Casse-Noisette* bearbeitet, und aus dieser französischen Fassung entwickelte Marius Petipa sein Szenarium. Er las die Erzählung von Dumas wieder und wieder. Schliesslich brachte ihn der Teil der Erzählung, der den Eintritt des Nussknackers und Klaras in das Reich der Zuckerfee schildert, auf den rettenden Einfall: Hier konnte mühelos ein grosses Divertissement eingefügt werden, eine phantastische Szene im Stil jener unterhaltsamen Einlagen, wie sie in manchen Balletten zu sehen waren, die in vielen Theatern der europäischen Hauptstädte Aufsehen erregten.

Tschaikowsky selbst war von dem Stoff nicht sonderlich angetan, als er Petipas ersten Entwurf studierte. Bei einem Gastspiel in Paris kamen ihm die ersten Einfälle für diese Szene. Monate vor der Uraufführung des Balletts brachte er eine Konzertsuite aus dem Divertissement zur Aufführung. Als einige Nummern wiederholt werden mussten, fühlte er sich erleichtert und beglückt.

Kurz danach wurde Petipa krank und übergab die Choreographie Iwanow. Petipas Szenarium hatte inzwischen endgültige Gestalt angenommen. Es trug die befehl-

ende Aufschrift: «J'ai affranchi. J'ai écrit cela. C'est très bon». [Ich bin damit fertig. Ich habe das geschrieben. Das ist sehr gut]. Iwanow hatte also nicht die Freiheit, die ein Choreograph eigentlich haben müsste.

Dies eine Mal erlaubte der alte Ballettmeister seinem Assistenten, den Erfolg der Aufführung für sich allein zu beanspruchen. Wahrscheinlich gratulierte er sich dann selbst, als er nach der Uraufführung die Zeitungen las. Wie gut, dass er rechtzeitig krank geworden war! Denn die Uraufführung am 6. Dezember 1892 (alter Rechnung) [18.12.] war keineswegs ermutigend aufgenommen worden. Auch Tschaikowskys Partitur wurde kritisiert, doch der Lauf der Zeit hat gezeigt, dass die Urteile über die Musik falsch waren. Nicht so die Kritik über Antonietta Dell'Era, die erste Zuckerfee, die dem Publikum nicht gefallen hatte. Tschaikowskys Bruder Modest schrieb: «Die schwerfällige, wenig attraktive Dell'Era verdarb den Eindruck des 2. Aktes, trotz ihrer perfekten und grazilen Technik.»

Was wäre noch über den Anteil des armen Iwanow zu sagen? Obwohl er der musikalischste der damaligen Choreographen war, war seine Choreographie doch von ungleicher Qualität. Am besten scheint der Walzer der Schneeflocken gelungen gewesen zu sein. Der Historiker Slonimskij versuchte, diesen Tanz nach den Aussagen und Erinnerungen von ehemaligen Tänzern und Zuschauern zu rekonstruieren. Er schreibt: «Iwanow hatte die illustrative und zugleich emotionale Wiedergabe des Schneesturms im Auge gehabt. Die tänzerischen Bewegungen waren einfach und nicht einmal abwechslungsreich. Die Entwicklung der tänzerischen Bewegungen blieb weit hinter der vielschichtigen symphonischen Struktur von Tschaikowskys Walzer zurück. Aber die Art der Bewegungen, die Einfälle beim Arrangement der Gruppen liess das Bild eines dichten, flockigen Schneesturms entstehen.»

Der Maler und Ballettausstatter Alexander Benois erinnert aber auch an schwächere Stellen der Inszenierung und hebt hervor, dass Iwanow die Feinheit von Tschaikowskys Musik für den grossen Pas de deux im Reich der Zuckerfee nicht erfasst hatte, er wirkte wie gegen die Musik und ihre Atmosphäre inszeniert. Dieser Tanz ist ein Jahr vor der 6. Symphonie geschrieben, die «erfüllt ist von Ahnungen des nahen Todes, jäh wechselnd mit Augenblicken leidenschaftlichen Lebensdurstes». Ähnliche, durchaus tragische Züge sah Benois in diesem Pas de deux und in den Variationen der Zuckerfee. Ihre Tänze, so bemerkte er, haben «feierliche und leidenschaftliche oder melancholische und ruhelose Wendungen».

Hatte Tschaikowsky versuchen wollen, die hoffmanneske Atmosphäre, eine untergründige Gespanntheit, auf das Ballett zu übertragen? Es blieb Geheimnis. Tschaikowsky, der kaum ein Jahr später starb, hat es mit in sein Grab genommen.

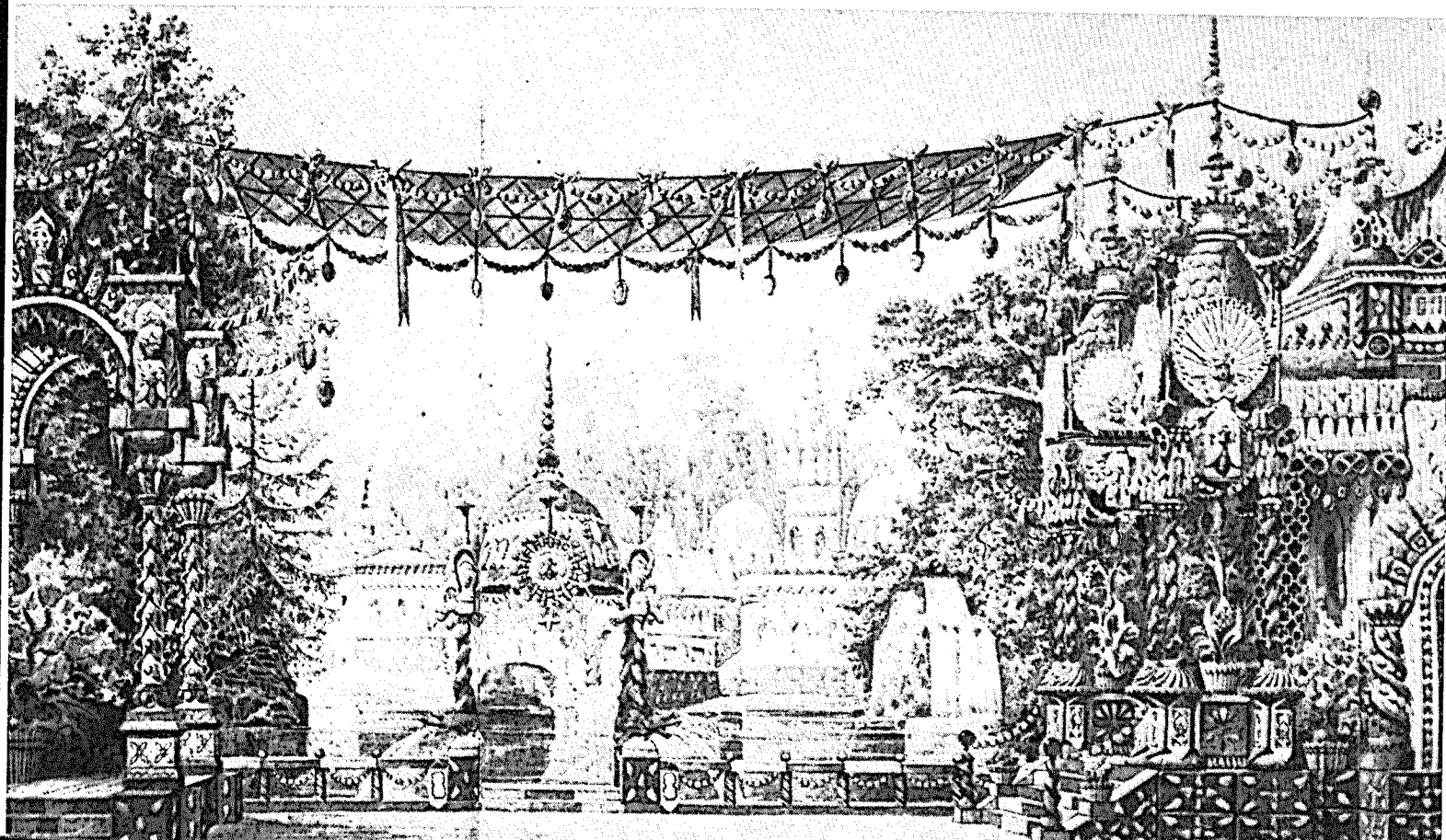


LEW IWANOW  
Assistent des Ballettmeisters Petipa und Choreograph  
des *Nussknacker*-Balletts



MARIUS PETIPA  
Ballettmeister des St. Petersburger Marientheaters und Librettist  
des *Nussknacker*-Balletts

DER NUSSKNACKER  
Bühnenbildentwurf zum zweiten Akt (1892)



## BRIEFLICHE ÄUSSERUNGEN VON TSCHAIKOWSKY IM UMFELD DES *NUSSKNACKER*-BALLETTES

*An den befreundeten Komponisten Michail M. Ippolitow-Iwanow (1859–1935), einen Schüler Rimsky-Korsakows, dessen Bühnenwerk Asra 1890 in Tiflis uraufgeführt worden war.*

Kamenka, 24. Dezember 1890

...In Petersburg hatte ich die Leiter des Theaters oft gesehen und den Versuch gemacht, eine Angel auszuwerfen in Betreff Deines *Asra*. Ausführlicher werde ich die Herren im Januar zur Rede stellen, kann Dir aber schon jetzt sagen, dass auf das nächste Jahr wenig Hoffnung vorhanden ist. Es ist *Mlada* von Rimsky-Korsakow in Aussicht genommen, ausserdem sind bei mir eine einaktige Oper und ein zweiaktiges Ballett bestellt worden. Wsewoloschsky ist mir sehr zugezogen und lässt den Gedanken an eine Saison ohne eine Novität von mir überhaupt gar nicht aufkommen. Auf diese Weise bin ich unwillkürlich zu einem Hindernis für die jüngeren Komponisten geworden, welche ihre Werke gern auf der Kaiserlichen Bühne aufgeführt sehen möchten. Das quält und beunruhigt mich, aber die Verführung ist gar zu gross, auch bin ich noch lange nicht überzeugt, dass es an der Zeit für mich wäre, aufzuhören und der jüngeren Generation Platz zu machen. Wie dem auch sei: im Januar werde ich nach Petersburg reisen, um in Betreff meiner beiden zukünftigen Werke ausführliche Vereinbarungen zu treffen, und bei dieser Gelegenheit gemeinschaftlich mit Naprawnik den Versuch machen, *Asra* durchzubringen. Da ich aus innerer Überzeugung und auf Bitten Arenskys die Bemühungen Kondratjews, welcher den Direktor für eine Aufführung des *Traum an der Wolga* zu gewinnen sucht, zu unterstützen verpflichtet bin, so muss ich Dich von vornherein darauf aufmerksam machen, dass Deine Sache auf grosse Schwierigkeiten stossen dürfte. Ich schreibe das alles, damit Du nicht glaubst, ich hätte Dich vergessen. Niemand weiss besser als ich, wie notwendig und wichtig es für einen jungen Komponisten ist, dass seine Werke auf grossen Bühnen gegeben werden, daher wäre ich gern sogar für Opfer bereit, wenn ich die feste Überzeugung hätte, dass ein Opfer nützen könnte. Gesetzt den Fall, ich würde es ablehnen, die bestellten Oper und Ballett zu komponieren. Was würde daraus folgen? Man würde drei ausländische Opern eher geben als eine neue russische, von einem jungen Autor stammende.

*An seinen Bruder Modest Tschaikowsky, der ihm – wie zuvor schon zu den wichtigsten Bühnenwerken – auch für König René's Tochter das Textbuch verfasst hatte. Unter dem Titel Jolanthe wurde die einaktige Oper dann gemeinsam mit dem Nussknacker-Ballett uraufgeführt.*

3. April 1891

Lieber Modi, nach Deiner Abreise begannen meine Qualen von neuem und gingen immer crescendo bis zur gestrigen Krisis, welche damit endete, dass ich an Wsewo-

loschsky einen langen Brief schrieb. Wie ein Stein fiel's mir vom Herzen, und ich bin von einem dreitägigen Wahnsinn genesen. Die Hauptursache meiner Verzweiflung lag in der Vergeblichkeit meiner Anstrengungen zum Arbeiten. Nichts gelang mir ausser Schund. Zugleich haben sich *Nussknacker* und *König René's Tochter* zu einem entsetzlichen fieberhaften Alpdruck ausgewachsen und sind mir jetzt so verhasst, dass ich's gar nicht ausdrücken kann. Mich quälte einfach das Bewusstsein der Unmöglichkeit, die übernommene Arbeit gut auszuführen. Und die Perspektive des beständigen Zwanges während der Reise nach Amerika, und dort, und nach der Rückkehr, ist für mich zu einem drohenden Gespenst geworden. Es ist schwer widerzugeben, was ich alles empfunden habe, ich weiss nur, dass ich noch nie so unglücklich gewesen bin. Zu meinen kompositorischen Leiden gesellte sich noch das Heimweh, welches ich vorausgesehen hatte und welches mich jetzt nie verschont, sobald ich aus Russland fort bin. Endlich habe ich heute nacht beschlossen, dass es nicht weiter so gehen könne, und schrieb am Morgen den Brief an Wsewoloschsky mit der Bitte, mir nicht böse zu sein, dass ich Oper und Ballett erst für die Saison 1892/93 fertig stellen werde. Nun habe ich mich dieser Last entledigt. In der Tat, wozu sollte ich mich quälen und vergewaltigen. Könnte etwas Gutes dabei herauskommen? Schon jetzt bin ich so weit, dass ich *König René's Tochter* hasse. Von Rechts wegen müsste ich sie lieben. Mit einem Wort: ich muss nach Amerika reisen, ohne die Arbeit auf dem Halse zu haben, da ich sonst einfach verrückt werden könnte. Schon jetzt bin ich so nervös, dass ich fieberhaft zittere, indem ich Dir schreibe. Nein, zum Teufel mit der Vergewaltigung, Übereilung und moralischen Folgen!! Ich fühle, dass ich aus *König René's Tochter* ein Meisterwerk machen kann, jedoch unter anderen Umständen. Der Zweck meines gegenwärtigen Schreibens ist, Dich zu veranlassen, zu Wsewoloschsky zu gehen und ihn zu bitten, mir nicht böse zu sein. Wenn er die Gründe meines Entschlusses nicht begriffen haben sollte (die Leute glauben ja alle, ich brauchte mich nur hinzusetzen, und die Oper wäre in 5 Minuten fertig), so erkläre ihm, dass es mir in der Tat unmöglich ist, das Versprechen zu halten, dass mich die Pariser Emotionen sehr angegriffen hätten, dass mir ebensolche in Amerika bevorständen u.s.w. Heute will ich nach Paris fahren, um mich ein wenig zu zerstreuen.

*An Michail Ippolitow-Iwanow aus seinem Haus in Maida-nowo bei Moskau.*

3. Juni 1891

...Jetzt habe ich wieder zu arbeiten angefangen, d.h. ich schreibe den 2. Akt des Balletts (der erste war schon vor meiner Abreise nach Amerika fertig), nach dessen Beendigung ich eine Oper in Angriff nehmen werde. Das Sujet (*König René's Tochter* von Heinrich Herz) ist göttlich



Wladimir Jakowlew  
und zwei Ballettschüler als Mutter  
Gigogne mit ihren Kindern

BILDER VON DER URAUFFÜHRUNG (1892)

Fritz und Klara



schön, und es scheint mir, dass ich es gut bearbeiten kann. Im Sommer beabsichtige ich, die im vorigen Herbst in Tiflis komponierte Orchesterfantasie *Der Woiwode* zu instrumentieren. Ausserdem ist eine radikale Umarbeitung des Streichsextetts dringend notwendig, welches sich als ein in jeder Beziehung schlechtes Stück herausgestellt hat.

*An seinen Verleger Peter Jurgenson, dem Tschaikowsky seit seiner Übersiedlung nach Moskau im Jahre 1866 freundschaftlich verbunden war. Mit der Verwendung der Celesta – einem von Alphonse Mustel konstruierten Stahlplattenklavier – für den Tanz der Zuckerfee dürfte Tschaikowsky unter den namhaften Komponisten der erste gewesen sein, der dieses Instrument zum Einsatz brachte.*

Maidanowo, 3. Juni 1891

...Seit dem vorigen Frühling liegt bei mir ein fertiges symphonisches Poem: *Der Woiwode*, welches ich im Sommer instrumentieren werde. In Bezug auf die Instrumentation dieses Stückes habe ich eine Bitte an Dich. Ich habe in Paris ein neues Orchesterinstrument entdeckt, ein Mittelstück zwischen einem kleinen Klavier und einem Glockenspiel mit einem göttlich schönen Klang. Dieses Instrument will ich in dem symphonischen Poem *Der Woiwode* und im Ballett anwenden. Das Ballett wird es erst im Herbst 1892 benötigen, für den *Woiwoden* aber brauche ich es schon in dieser Saison, denn ich habe versprochen, dieses Stück in der Petersburger Musikalischen Gesellschaft zu dirigieren, aber auch in Moskau dürfte es mir gelingen, dasselbe aufzuführen. Das Instrument heisst «Celesta Mustel» und kostet 1200 Frcs. Man kann es nur in Paris beim Erfinder Mustel kaufen. Ich möchte Dich bitten, dieses Instrument kommen zu lassen. Du wirst nichts an ihm verlieren, denn Du kannst es leihweise allen Konzerten überlassen, in welchen mein *Woiwode* gespielt werden wird. Hierauf kannst Du es dann an die Theaterdirektion weiterverkaufen, sobald man dessen für das Ballett bedürfen wird. Da ich dieses Instrument in Petersburg eher brauchen werde als in Moskau, so wäre es wünschenswert, dasselbe aus Paris direkt dahin senden zu lassen. Es darf aber dort niemandem gezeigt werden; ich fürchte nämlich, Rimsky-Korsakow und Glazounow könnten die Sache wittern und den ungewöhnlichen Effekt vor mir aufbringen. Ich erwarte eine kolossale Wirkung von diesem neuen Instrument.

*An seinen Lieblingsneffen Wladimir L. Dawidow, «Bobik» genannt, dem Tschaikowsky seine Sechste Symphonie widmete und der später vom Komponisten zu seinem Universalerben eingesetzt wurde.*

25. Juni 1891

...Meinem Versprechen gemäss teile ich Dir mit, dass ich die Skizzen des Balletts gestern beendet habe. Du erinnerst Dich wohl, wie ich – als Du noch hier warst – prahlte, das Ballett in etlichen fünf Tagen beenden zu können. Ich bin aber in 14 Tagen kaum damit fertig geworden. Nein, der Alte ist im Verfall. Nicht nur seine Haare fallen aus und werden weiss wie Schnee, nicht nur die Zähne verliert er

(welche ihren Dienst versagen), nicht nur die Augen werden schwächer und ermüden leicht, nicht nur die Füsse gehen schlecht (sie schleppen sich vielmehr), sondern er verliert nach und nach überhaupt die Fähigkeit, etwas zu tun. Das Ballett ist unendlich schlechter als *Dornröschen* – das steht fest. Will mal sehen, was aus der Oper werden wird. Wenn ich die Überzeugung gewinnen sollte, dass ich auf meinen musikalischen Tisch nur «Aufgewärmtes» hinsetzen kann, so werde ich mit dem Komponieren aufhören. Das Ballett habe ich also beendet und will jetzt drei Tage den Korrekturen verschiedener Arrangements sowie alter und neu herauszugebender Partituren widmen, um am 28., am Vorabend meines Namenstages, nach Petersburg zu fliehen, wo ich drei Tage zu bleiben gedenke. Nach der Rückkehr werde ich mich an *König René's Tochter* setzen. Will mal sehen, wie die Sache gehen wird.

*An seinen Bruder Modest Tschaikowsky, der in den Jahren 1900 bis 1902 eine erste, umfangreiche Biographie des Komponisten veröffentlichte.*

25. Juli 1891

Ich habe Dir lange nicht mehr geschrieben, Modi, und habe doch ununterbrochen mit Dir zu tun, indem ich *Jolanthe* komponiere. Das Libretto ist wunderschön. Es hat nur einen Fehler, an dem Du aber schuldlos bist. Nach dem Duett vom Licht – finde ich – ist bis zum Schluss zu wenig Musik, sondern immer nur die Erklärung der Handlung. Ich fürchte, das wird langweilig sein. Übrigens irre ich mich möglicherweise. Ich habe mit der Szene zwischen Jolanthe und Vaudemont angefangen. Diese Szene hast Du ausgezeichnet gemacht, und die Musik hätte wunderschön werden können, ist mir aber – glaube ich – nicht besonders gut gelungen. Niederträchtig ist, dass ich immer in Wiederholungen falle, so dass vieles in dieser Szene der *Bezaubernden* ähnlich sieht. Übrigens abwarten! Die Zweifel an mir selbst ergreifen mich immer öfter. Vielleicht ist das aber noch kein allgemeiner Verfall, vielleicht muss ich nur das Theater für einige Zeit aufstecken und eine Symphonie oder Klavierstücke oder drgl. schreiben. Hoffentlich ist es so. Merkwürdig: solange ich das Ballett komponierte, hielt ich es für unbedeutend und vertröstete mich bis zur Oper, in welcher ich zeigen wollte, was ich kann. Und jetzt will es mir scheinen, dass das Ballett gut ist und die Oper – so-so la-la...

*An seinen Verleger Peter Jurgenson. Einige bereits vollendete Teile aus dem Nussknacker-Ballett hatte Tschaikowsky zu einer Orchestersuite zusammengestellt, die unter seiner Leitung am 7. März 1892 in St. Petersburg uraufgeführt wurde.*

Maidanowo, 9. März 1892

...Die Ballettsuite hat Erfolg gehabt. Ich glaube, man könnte sie in Druck geben. Ich habe in Petersburg die Erlaubnis gegeben, sie abzuschreiben. Lass auch für Dich (auf meine Rechnung) eine Kopie machen. Alle wollen sie im Sommer spielen; mögen sie nur!



Die Truppe des Mäusekönigs

SZENENPHOTOS VON DER URAUFFÜHRUNG (1892)

Die Schneeflocken



25. März 1892

...Das Ballett ist fertig. Es bleibt nur noch übrig, alle Bezeichnungen in die Partitur einzutragen und das Ganze in Ordnung zu bringen.

*An den Komponisten und Pianisten Sergei I. Tanejew (1856–1915), der zunächst Schüler, seit 1885 Nachfolger Tschaikowskys am Konservatorium von Moskau war und verschiedene Werke seines ehemaligen Lehrers übertragen oder bearbeitet hat. Seinen letzten Wohnsitz in Klin bei Moskau, der heute das Tschaikowsky-Museum beherbergt, bezog der Komponist im Mai 1892.*

Klin, 13. Juli 1892

Lieber Freund Sergei Iwanowitsch, ich bin soeben von meiner ausländischen Reise zurückgekehrt und finde hier Deinen Brief vom 29. Juni. Für das Verzeichnis der Druckfehler in *Jolanthe* bin ich Dir sehr dankbar. Sind es auch wirklich alle? Ich weiss, Du hattest mir einige noch in Moskau gezeigt, doch ist das betreffende Exemplar verschwunden. Sage mir's, bitte, noch einmal. Die Änderungen im Ballett werde ich Deinem Wunsch entsprechend nicht nur in der leichten Ausgabe, sondern auch in Deinem Arrangement machen, denn die Korrektur werde ich selbst lesen. Überhaupt werde ich wohl an zwei Monate ausschliesslich den Korrekturen, dem zueihändigen Arrangement des Balletts u.s.w. opfern müssen. Augenblicklich bin ich mit der Durchsicht des zueihändigen Klavierauszugs der *Jolanthe* beschäftigt. Quäle und ärgere mich unbeschreiblich.

*An den Neffen Wladimir L. Dawidow.*

Moskau, 14. August 1892

...Plötzlich wird es sich herausstellen, dass *Jolanthe* und *Der Nussknacker*, denen zuliebe ich jetzt so viel Qualen zu erdulden habe, der reinste Mist sind???

Klin, 28. August 1892

...Bis jetzt hocke ich hier. Morgen, endlich, wird alles fertig werden, was zu machen war. Ich denke, es ist nur meiner äusserst regelmässigen Lebensweise, der Mässigkeit in allem, der Motion und überhaupt den guten hygienischen Bedingungen zu verdanken, dass ich bei dieser Zwangsarbeit nicht verrückt geworden bin. Übrigens bin ich nahezu ein Verrückter: ich verstehe nichts, überlege nichts und fühle nichts. Sogar im Traum erscheinen mir Korrekturen und allerlei Been und Kreuze, die nicht das tun, was sie tun sollen, und dadurch etwas Entsetzliches, Qualvolles, Fatales heraufbeschwören. Als ich mit Dir in Vichy war, ahnte ich nicht, welche Marter mir bevorstand. Ich konnte es auch nicht ahnen, denn früher wurden die Partituren meiner Opern und Ballette nicht vor der Aufführung gedruckt.

*An Anatol Tschaikowsky, der 1850 als Zwillingbruder von Modest geboren wurde.*

Petersburg, 11. November 1892

Beehre mich, Ew. Exzellenz zu melden, dass ich nur deshalb lange nicht geschrieben habe, weil es schwer ist, Zeit zu finden. Es sind schon 2 Wochen, dass ich hier bin. Täglich finden Proben von Ballett und Oper statt, die Sache gedeiht aber nur schwer. Ich glaube, die Aufführung wird nicht vor dem 8. Dezember zustande kommen, sodass ich wohl einen Monat hier bleiben werde.

Petersburg, 24. November 1892

Die Proben zu *Jolanthe* und zum Ballett zogen sich unendlich in die Länge. Am 5. kommt der Kaiser, und am 6. ist die Vorstellung für das Publikum.

Petersburg, 7. Dezember 1892

Lieber Toly, Oper und Ballett hatten gestern einen grossen Erfolg. Namentlich hat die Oper allen sehr gefallen. Am Tage vorher war die Probe mit dem Kaiser. Er war entzückt, rief mich in seine Loge und sagte mir eine Menge teilnahmevolle Worte. Die Ausstattung beider Werke war prachtvoll, im Ballett sogar allzu prachtvoll, die Augen ermüdeten von diesem Glanz.

Petersburg, 10. Dezember 1892

...Heute ist es der vierte Tag, dass die ganze Petersburger Presse mit Volldampf über meine beiden Jüngstgeborenen schimpft. Ich bin aber dem gegenüber vollständig ruhig, ist es doch nicht das erste Mal. Ich weiss, dass ich mit der Zeit durchdringen werde. Wie gesagt, die Schimpferei erbittert mich nicht im geringsten, und doch befand ich mich dieser Tage, wie immer in solchen Fällen, in abscheulicher Stimmung. Wenn man lange Zeit hindurch sich ganz der Erwartung eines wichtigen Ereignisses hingibt, so empfindet man nach dem Eintritt dieses Ereignisses eine Apathie, einen Widerwillen gegen jede Arbeit, und die Leere und Vergeblichkeit aller unserer Bestrebungen tritt einem so recht vor Augen.

# DIE URAUFFÜHRUNG DES *NUSSKNACKER*-BALLETTES

Alexander Benois

*Die folgenden Tagebuchaufzeichnungen, am 7. Dezember 1892 unmittelbar nach der Premiere des Nussknacker-Balletts niedergeschrieben, stammen von dem russischen Maler und Ballettausstatter Alexander Benois, der sie später in sein Erinnerungsbuch «Reminiscences of the Russian Ballet» (1941) aufnahm. Alexander Nikolajewitsch Benois, 1870 in St. Petersburg geboren, entstammte einer bedeutenden Künstlerfamilie. Als Mitbegründer der «Ballets Russes», deren künstlerischer Direktor er zeitweise war, und als enger Mitarbeiter von Serge Diaghilew, für den er zahlreiche Ausstattungen, darunter zu Strawinskys Petruschka (1911) und Le Rossignol (1914), entwarf, zählt Benois zu jenen Künstlern, die der Entwicklung des modernen Balletts entscheidende Impulse verliehen. Er starb 1960 in Paris.*

...Schade! *Nussknacker* ist kein Erfolg geworden! Und gerade in dieses Ballett hatte ich so viel Hoffnung gesetzt, denn ich kannte Tschaikowskys Begabung dafür, eine märchenhafte Atmosphäre zu schaffen. Aber vielleicht liegt die Hauptursache meiner Enttäuschung weniger in der Musik selbst als in ihrer scheusslichen Wiedergabe. Die Ouvertüre (die ich bereits am Klavier gehört hatte) wurde heruntergerast wie ein Can-Can-Galopp, und es fehlte völlig das Salz, das ihr das Orchester hätte geben müssen. Die Ausstattung der ersten Szene, obwohl von Iwanow, ist nicht nur ekelhaft, sondern zutiefst schockierend. Sie verdarb den Gesamteindruck gleich von Anfang an. Statt eines prachtvollen, von Kerzen und Wandleuchtern erhellten und doch gleichzeitig die Atmosphäre von wohlhabendem Bürgertum vermittelnden Zimmer im Rokoko- oder Louis XVI-Stil mussten wir uns eine volle Stunde lang den Salon eines neureichen Bankier-Parvenus, Stil «Friedrichstrasse», ansehen. Das Ganze war einfältig, grob, schwer und düster. Wie absurd, diese Art Fresco-Porträts von Tschaikowsky, Petipa und anderen an den Wänden! Absoluter Mangel an Geschmack bei allen Ornamenten und Einrichtungsgegenständen etc. Auch die Kostüme sind dumm gewählt. Die Epoche von 1770–1780 hätte sich bestens für das Märchen geeignet; stattdessen haben sie «Directoire» reinster französischer Prägung genommen! Das ist der Gipfel – eine Gesellschaft von «Merveilleuses» und «Incroyables», versetzt ins altmodische, biedere und steife Deutschland jener Tage! Valetchka versucht all diese Irrtümer zu erklären; es sei als Maskerade gedacht; aber selbst dann verstösst es gegen den guten Geschmack und Geist und Atmosphäre des Märchens. Die Damen haben lange Schleppen, die sie bis übers Knie hochraffen – und das ist einfach unanständig. Ich war entrüstet!

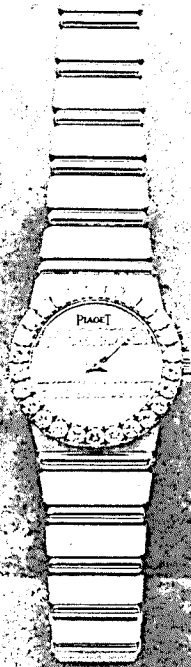
Beide Stukolkins – Grossvater und Enkel – waren wundervoll. Der ältere (in der Rolle des Paten Drosselmeier) ging ganz in dem unheimlichen, gespenstischen Charakter der Partie auf. Seine Auftrittsmusik, finde ich, ist das Beste in diesem Ballett. Ein wirklicher Geniestreich.

Unglücklicherweise wurde der Auftritt so ungeschickt inszeniert, dass er unbemerkt blieb. Drosselmeier springt aus einer Seitentür, um gleich in den sich balgenden Kindern zu verschwinden ... Die Musik der Nachtszene ist ebenfalls bezaubernd; Schrecken und Geheimnis sind mit einem wundervollen Gespür für das «Grausige» ausgedrückt. Doch leider ist der Kampf zwischen Mäusen und Zinnsoldaten schimpflich schlecht gestellt – man versteht überhaupt nichts. Unruhiges, unordentliches Hin- und Hergeschiebe von einer Ecke in die andere, Rück- und Vorwärtsrennen – ziemlich sinnlos und amateurhaft. Das Mondlicht (das sehr wirkungsvoll sein und Atmosphäre schaffen könnte) wird, wie üblich, durch seitlich aus der Gasse strahlende anstatt von durchs Fenster fallenden Scheinwerfern erzeugt. Der unterm Schnee begrabene Winterwald ist herrlich, aber die ganze Szene ist sinnlos dazwischengequetscht, da man von Maries und des Nussknackers Flucht durch den Wald fast nichts sieht.

Noch schlimmer ist der zweite Akt. Lévoigts Ausstattung ist zwar in einer prunkvollen Weise effektiv, aber die Musik erinnert zeitweise an eine Freiluft-Militärkapelle. Einige dieser Nummern sind einfach das Banalste, was Tschaikowsky je geschrieben hat. Trotzdem sind «Tee», «Schokolade», der «Trepak» und ein Teil des Pas de deux entzückend. Die Kostüme sind reich, aber geschmacklos; einige Tänzer in leuchtendem Gelb, andere in knalligem Rosa, und die Wirkung ist entsprechend nur mit «laut» zu bezeichnen.

Die Vorstellung schleppte sich von 8 Uhr bis Mitternacht hin. Wir waren beide erschöpft! Als es vorbei war, hatte keiner das Bedürfnis, das Ballett noch einmal zu sehen, und selbst heute, also einen Tag später, lockt es mich nicht hinzugehen, obwohl ich eigentlich noch einmal den ersten Akt gerne hören würde.

PIAGET



BUCHERER

Bern, Marktgasse 38

RENAULT



**Edwin Lanz AG**

älteste Renault-Vertretung  
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11  
Bern, Telefon 42 22 11

China-Restaurant  
**WONG-KUN**  
Krone Thun  
Restaurant-Hotel



Fam. K. Lamprian  
Rathausplatz 2, 3600 Thun  
Reservation, Tel. 033 22 82 82  
Täglich geöffnet

Elisabeth  
Schüpbach  
dipl. Kosmetikerin



hilft auch Ihnen, Ihre

**Kosmetikprobleme**

zu lösen.

Kornhausplatz 7 (5. Stock), Bern  
Tel. 031 22 05 00

Das  
wertvolle  
Bild  
im gediegenen  
Rahmen!



Einrahmungen  
Kunstglaserei  
Glasmaterei

**Reich + Co.**

Gerechtigkeitsgasse 76,  
3011 Bern, Telefon 031 22 09 97



*Ballerina*

Baden  
Ballettfachgeschäft

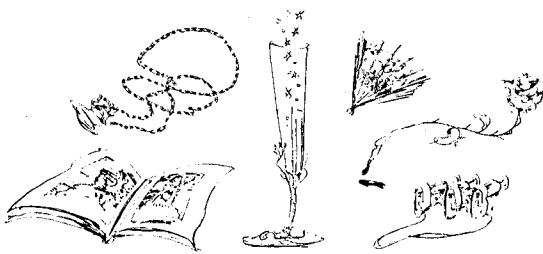
10 Jahre für den Tanz  
Erfahrung – Auswahl – Beratung

Ihr persönliches Fachgeschäft für  
Ballett, Jazztanz, Gymnastik, Aerobic

**Versand in die ganze Schweiz**

Verlangen Sie den neuen  
**Ballerina-Gratiskatalog**

Mellingerstrasse 57, 5400 Baden  
Telefon 056 22 92 42



## Logenplatz...

...für Ihre Finanzen.



SCHWEIZERISCHE  
KREDITANSTALT  
SKA

3001 Bern, Bundesplatz 2/Marktgasse 49, Tel. 031/66 91 11

ATELIER FÜR GLASMALKUNST  
MARTIN HALTER BERN



KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN  
TEL. 031 / 414 266

# CHINA- BOUTIQUE

IM 4. STOCK

EINZIGARTIGE AUSWAHL

AN ANTIQUITÄTEN DER

CHING DYNASTIE UND

SEMIANTIQUITÄTEN

ALS INDIVIDUELLE

**GESCHENKIDEE**

ENTDECKEN SIE CHINA

# LOEB

BERN

gigantofilme  
retouchen retouchen retouchen  
elektronische reproduktionen ele  
ad cad cad cad cad cad cad cad ca

## HENZI AG BERN

Langmauerweg 12 3000 Bern

és photolithos, clichés photolitho  
n elektronische reproduktionen e  
ad cad cad cad cad cad cad cad  
gigantofilme



Bücher  
Scherz

Marktgasse 25, Bern

Sie haben nur eine Haut.  
Geben Sie ihr die beste Pflege  
die möglich ist  
mit Produkten von

**ROSA GRAF**  
Naturkosmetik

kosmetik  
studio  
**attika**

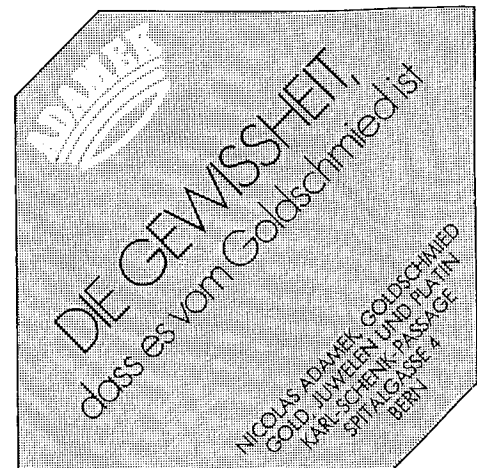
Esther Schmied, eid. diplomierte Kosmetikerin  
Laupenstrasse 10, Bern 031/25 47 77

Confiserie Tea Room

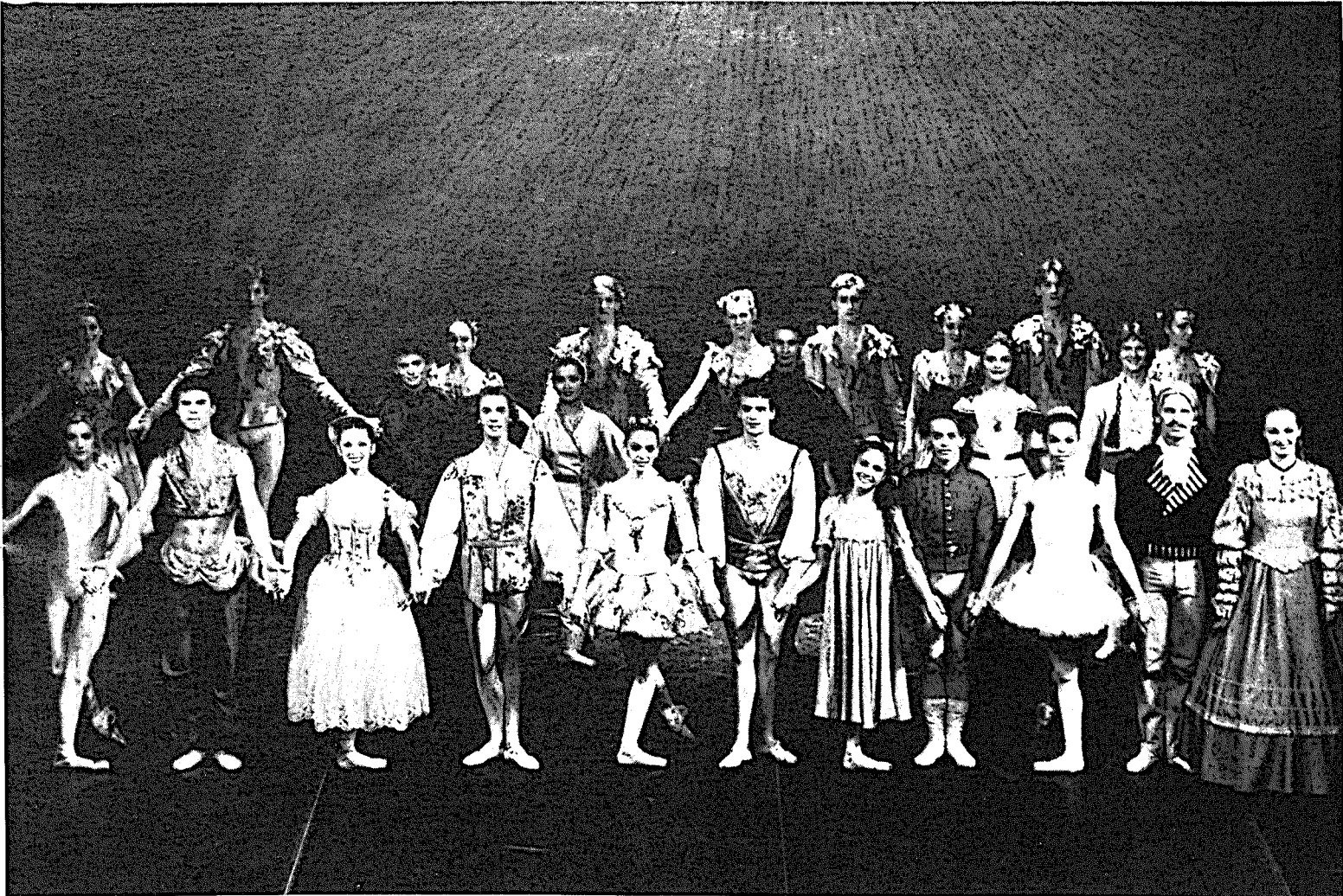
# Abegglen

3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11

Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt  
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts  
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen  
Snacks – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



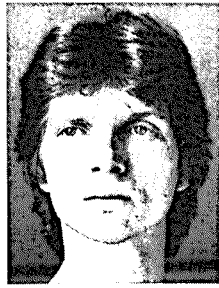
NICOLAS ADAMER GOLDSCHMIED  
GOLD JUWELIEN UND PLATIN  
KARLSCHREINIK-PASSAGE  
SPITALGASSE 4  
BERN



Das Nussknacker-Ensemble der Stadttheater Bern und Luzern



Ramadan Antar LU



Ali Baghdadi BE



Veronica Barbieri BE



Maria Barrios LU



Carolina Borrajo-Lorente LU



Franz Brodmann LU



Karen-Elizabeth Daly LU



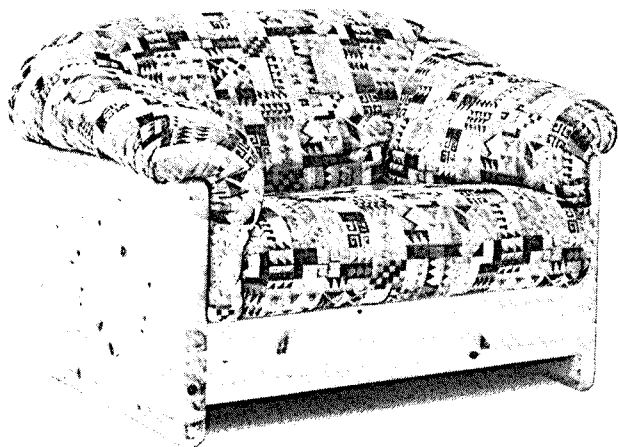
Douglas Davis BE



Riccardo Duse BE+LU

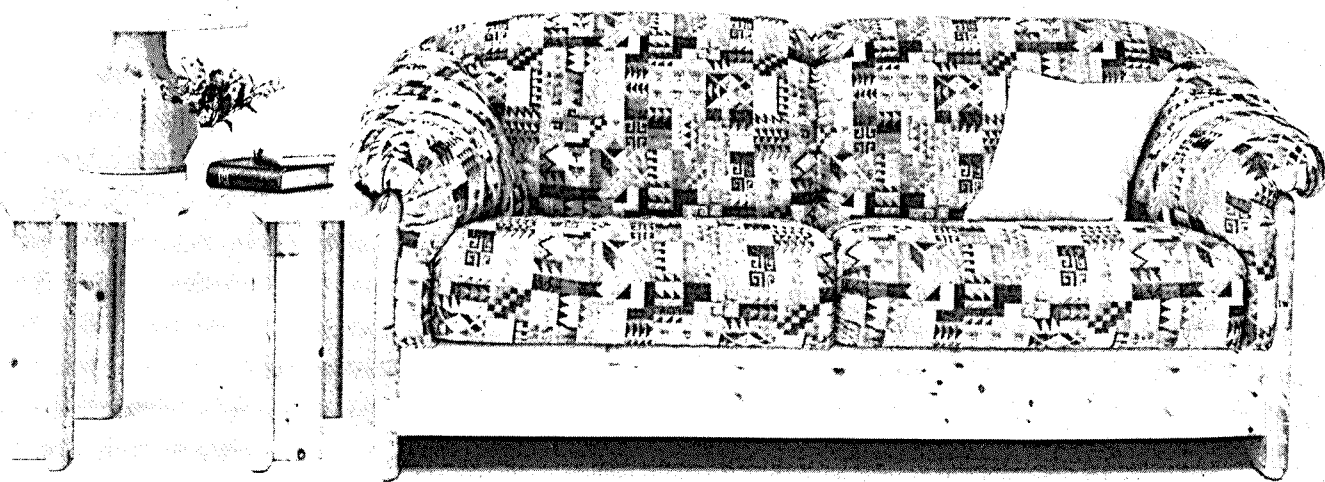


Didier Erard BE



## Einladung zur Gemütlichkeit

Die skandinavische Sitzgruppe "Stardust" ist aussergewöhnlich: sie verbindet die Schönheit nordischer Kiefer mit einer neuzeitlichen Polsterung, die einen guten Sitzkomfort bietet, aber auch zum Hineinkuscheln und Liegen einlädt. Sämtliche Bezüge sind mittels Reissverschluss abnehmbar und können chemisch gereinigt werden. "Stardust" ist als zwei- und dreiplätziges Sofa sowie als Fauteuil erhältlich, bezogen mit Stoff oder Leder.



# rothen

Rothen AG, 3000 Bern 22, Flurstrasse 26, Telefon 031 41 94 94

# DER NUSSKNACKER

Koproduktion  
mit dem Stadttheater Luzern

Ballett in zwei Akten  
Libretto von Marius Petipa  
Musik von Peter I. Tschaikowsky

Musikalische Leitung Ewald Körner  
Choreographie Riccardo Duse  
Bühnenbild Vaclav Elias  
Kostüme Brigitte Lenz

## ERSTER AKT

Drosselmeiers Neffe /  
Der Nussknacker Didier Erard  
Drosselmeier Reda Sheta / Offer Zaks  
Marie Valentina Spadoni  
Fritz Kenneth Finlay  
Dr. Stahlbaum Alexis Georgiu  
Frau Stahlbaum Svetlana Winteler  
Gäste Anouchka Rudaz – Jürg Scheifele; Veronica Barbieri – Douglas Davis  
Véronique Schenker – Ali Baghdadi; Darienne Thomas – Ramadan Antar  
Karen-Elizabeth Daly – Michael Jürgens; Gina Marianò, Armelle Nansenet; 8 Kinder  
Colombine Carolina Borrajo-Lorente  
Pierrot Franz Brodmann  
Arlequin Miklos Ligeti  
Mäusekönig Denis Mattenet  
Mäuse Ramadan Antar, Ali Baghdadi, Franz Brodmann, Kenneth Finlay, Alexis Georgiu,  
Michael Jürgens  
Schneekönigin und Kavalier Maria Barrios – Offer Zaks  
Schneeflocken Michèle Steel – Peter Lambert; Darienne Thomas – Douglas Davis  
Veronica Barbieri, Karen-Elizabeth Daly, Galina Gladkova, Evelyne Hänni,  
Gina Marianò, Armelle Nansenet, Anouchka Rudaz, Véronique Schenker,  
Svetlana Winteler  
Zwei Seepferdchen Franz Brodmann, Michael Jürgens

## ZWEITER AKT

Zuckerfee und Kavalier Mylène Rathfelder – Tibor Markus  
Spanischer Tanz Svetlana Winteler – Douglas Davis; Veronica Barbieri – Jürg Scheifele  
Anouchka Rudaz – Ali Baghdadi  
Arabischer Tanz Darienne Thomas – Alexis Georgiu  
Chinesischer Tanz Gina Marianò  
Russischer Tanz Ramadan Antar, Miklos Ligeti  
Mirliton Sônia Melo – Peter Lambert; Carolina Borrajo-Lorente, Armelle Nansenet  
Die träumenden Mädchen Valentina Spadoni – Didier Erard; 6 Kinder  
Blumenwalzer Michèle Steel – Jürg Scheifele; Veronica Barbieri – Douglas Davis  
Evelyne Hänni – Kenneth Finlay; Armelle Nansenet – Franz Brodmann  
Carolina Borrajo-Lorente – Ramadan Antar; Karen-Elizabeth Daly – Michael Jürgens  
Prinzessin Pirlipat Mirjam Oertli / Melanie Vonmoos  
König und Königin Roman Bühlmann, Karolina Lüthi  
Majordomus Heinrich Grob  
Grossvater Hans Matic  
Zofe und Diener Ursula Hug, Heinrich Grob

Berner Symphonieorchester – Damenchor des Stadttheaters Bern – Kinder der Ballettschule Michaela Pavlin

Assistenz des Ballettmeisters: Michèle Steel, Peter Lambert. Ballettkorrepitition: Krassimira Hristova. Inspektion: Editha Hirschmann.  
Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter.  
Bühnenmeister: Peter Maurer. Beleuchtung: Jacques Battocletti. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Katrin Marti, Regula Näf. Requisiten:  
Tabea Bösch.

Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin:  
Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefmaskenbildner: Willi Wachter. Chefrequisiteur: Otto Juditzki.

Pause nach dem ersten Akt

Premiere: Sonntag, 22. Februar 1987

Aufführungsrechte: Dilia, Prag – Bärenreiter, Kassel

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet.

Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.

die Bank für  
jedermann



DEPOSITO CASSA  
DER STADT BERN

Vis-à-vis Hotel  
Bellevue Palace

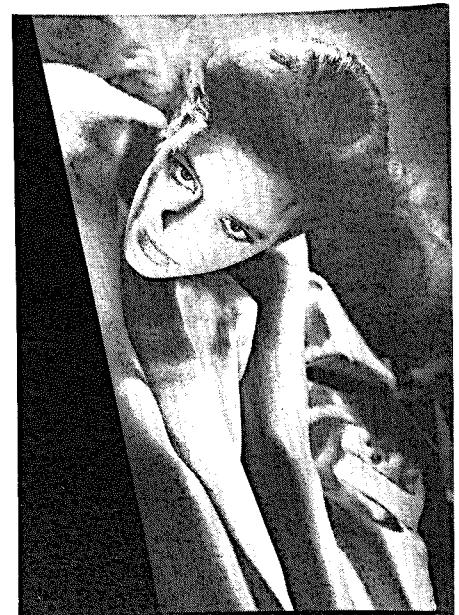
Garantie der  
Bürgergemeinde Bern

**LET'S GO  
MOCAMBO**

Light Show  
Live-Orchester  
Show-Tänzerinnen

Dancing-Night-Club  
Genfergasse 10, Bern  
Tel. 031/22 50 41

Eintritt: Mo. bis Mi. frei. Do. Damen frei



*Aerri*  
coiffure  
modeboutique  
tel. 22 24 68  
aarberggasse 29  
bern

**Diamantschmuck.  
Liebe auf  
den ersten Blick.**

Bijouterie

**POCHON**

Goldschmied & Uhrmacher  
Markt-gasse 55 - b. Käfigturm



Meystre AG Comestibles

Spitalgasse 14      3011 Bern  
Tel. 031-22 77 21    Tel. 031-22 18 54

**BÄREN**

IM BÄREN...???  
.. OSTERMUNDIGEN,  
DORT TREFFEN  
WIR UNS DENN  
ALSO WIEDER!

IM BÄREN  
OSTERM...

**Bären Ostermundigen**  
Telefon 031 3108 31

*So faszinierend kann...*

**MODE  
MESSERLI**  
SCHWANENGASSE 4, BERN

*Nach dem Theaterbesuch  
treffen wir uns im ...*

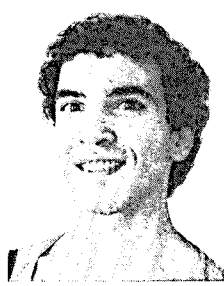
**SCHMIED  
STUBE**

Ihr Treffpunkt für gutes Essen  
und Trinken im Herzen der  
Stadt Bern an 7 Tagen in der  
Woche.

Walter Forrer, Zeughausgasse 5  
3011 Bern, Telefon 031/22 34 61



Kenneth Finlay BE



Alexis Georgiu BE



Galina Gladkova, Gast



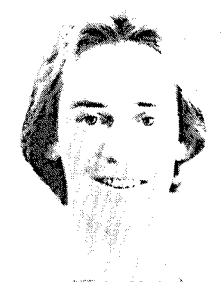
Evelynne Hänni BE



Krassimira Hristova BE



Michael Jürgens LU



Peter Lambert BE



Miklos Ligeti LU



Gina Marianò BE



Tibor Markus BE



Denis Mattenet BE



Sônia Melo BE



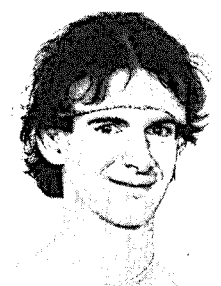
Armelle Nansenet LU



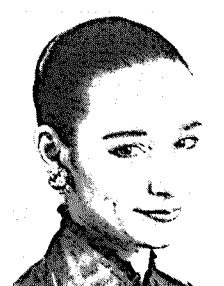
Mylène Rathfelder BE



Anouchka Rudaz BE



Jürg Scheifele BE



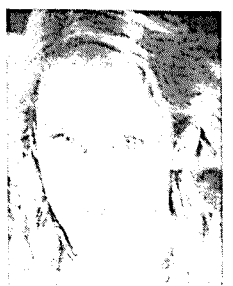
Véronique Schenker BE



Reda Sheta, Gast



Valentina Spadoni BE



Michèle Steel BE



Darienne Thomas BE



Svetlana Winteler BE



Offer Zaks LU



Ihr Fachmann für edle  
Pelzmode mit Stil

Haben Sie gewusst, wie  
natürlich, schön und  
schmeichelhaft Pelz sein  
kann?  
Gerne zeigen wir es Ihnen!

**MAX DÖSSEGER**

3011 Bern, Kochergasse 1  
am Casinoplatz, 1. Etage  
Telefon (031) 22 46 58

vormals  
Paul Roth

Le couturier de la fourrure

**Bären Biglen**

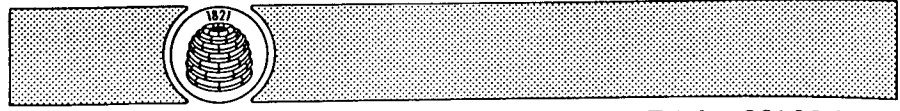


General Guisan Stübli  
Bärenstube  
Gaststube  
Kegelbahn  
Säle für jede Gelegenheit  
von 20 bis 300 Personen  
**Gasthof Bären, 3507 Biglen**  
Telefon 031 90 13 54  
Montag Ruhetag

Sanitäre Installationen  
Sanitär - Ingenieurbüro  
Spenglerei  
Reparaturservice  
Gasinstallationen

**b.+u. buchscher ag**  
Murtenstr. 141, 3008 Bern, Tel. 031 257777

**EINWOHNER-ERSPARNISKASSE BERN**



Amthausgasse 14, 3000 Bern 7, Telefon 031 22 30 38

**Ihr loyaler Partner**  
für sichere Geldanlagen,  
**Baukredite und Hypotheken**  
seit 1821

**ZIGERLI+IFF**  
Uhren, **AG**  
Schmuck, Silber  
Bern, Spitalgasse 14  
Tel. 22 23 67

Symphonie  
der Berge



**Schilthorn**  
**Piz Gloria**

- N1/N6/N12 rasch + sicher
- 1500 gratis
- Restauration - günstig
- ☎ 036/ 23 14 44

der treffpunkt

**Gschwandner**  
modelleisenbahnen  
modellautos

Spitalgasse 24  
3011 Bern  
Telefon 031 21 06 37

**Das Fachgeschäft**  
für gehobene  
Ansprüche

**Rahme**  
**lade**  
C. Aiken  
Nydeggestalden 20  
Bern, Tel. 22 44 86

Wir fallen  
aus dem Rahmen!  
**Wechselrahmen, viele,**  
**viele Wechselrahmen:**  
Rote, blaue, grüne

# DER NUSSKNACKER

## PROLOG

Drosselmeier und sein Neffe eilen zum Palast des Königs, weil sie die goldene Nuss gefunden haben, mit deren Hilfe sie der Prinzessin Pirlipat, die durch die Mäusekönigin Ratarik entstellt worden war, wieder ihre frühere Schönheit verleihen können. Bedingung ist, die goldene Nuss zu durchbeissen und sieben Schritte zurück zu machen. Der Mäusekönig aber stellt beim Zurückschreiten Drosselmeiers Neffen ein Bein, so dass dieser zu Fall kommt und in einen Nussknacker verwandelt wird. In völliger Verzweiflung nimmt Onkel Drosselmeier ihn in den Arm und flieht davon.

## ERSTER AKT

Einige Jahre sind vergangen. Es ist Weihnachtsbescherung der Kinder im Hause des Präsidenten Stahlbaum. Drosselmeier erscheint und führt eine «Laterna magica» vor. Puppen tanzen. Auch zeigt er ein Kasperlspiel, in dem er die Geschichte des Nussknackers schildert, um zu erreichen, dass Marie diesen in ihr Herz schliesst. Nach einem Gesellschaftstanz verlassen die Gäste das Haus. Marie geht zu Bett. Im Traum erschrickt das Mädchen: Mäuse wachsen zu unheimlicher Grösse an und liefern sich mit Soldaten einen erbitterten Kampf. Der Nussknacker, der Marie zu Hilfe kommt, wird überwältigt und weggeschleppt. Um Marie davon abzuhalten, ihm nachzueilen, erscheint die Schneekönigin und lenkt sie mit ihrer weissen Pracht ab. Doch dann schmilzt die Schneefläche und wird zu einem Meer. Drosselmeier bewahrt Marie vor dem Ertrinken und legt sie in ein Nussschalenboot.

## ZWEITER AKT

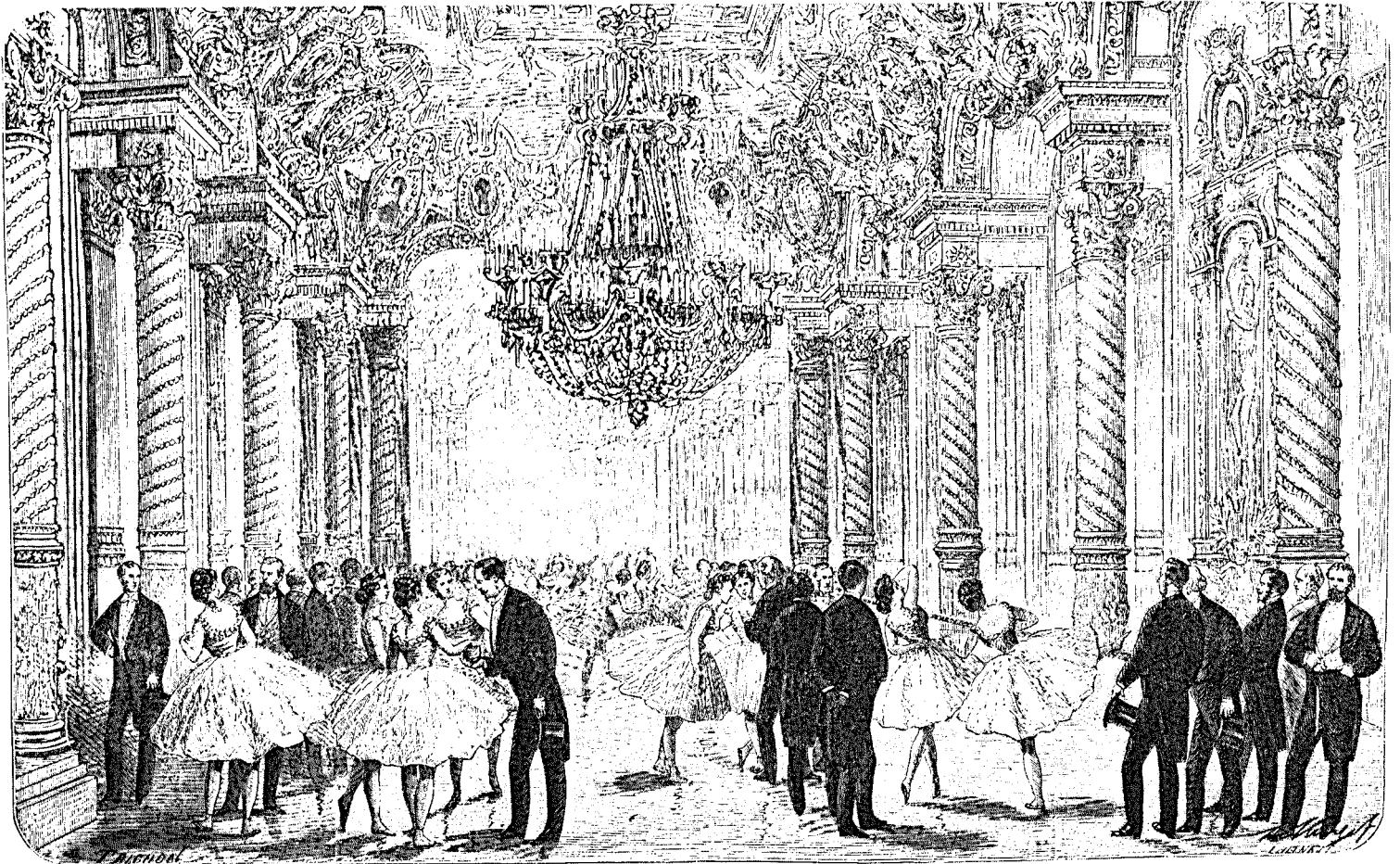
Marie erreicht nach einer abenteuerlichen Reise eine kleine Insel. Dort entdeckt sie den Nussknacker, der vom Mäusekönig streng bewacht wird. Mit ihrer Hilfe aber gelingt es, diesen zu besiegen. Dadurch verwandelt sich der Nussknacker wieder in den Neffen Drosselmeiers. Die Zuckerfee bringt beide in einen Palast, wo ihnen bunte Tänze vorgeführt werden. Staunend bewundern sie den «Spanischen Tanz», den «Arabischen Tanz», den «Chinesischen Tanz», den «Russischen Tanz», den Mirliton (Schäfertanz), die träumenden Mädchen und den Blumenwalzer. Das Finale führt in das Haus des Präsidenten Stahlbaum zurück. Marie wird von ihrer Mutter aus dem Traum gerissen. Verzweifelt sucht sie nach dem Nussknacker, den sie nirgends finden kann.



**JEAN-GEORGES NOVERRE**  
Choreograph und Tanztheoretiker, der als einer der  
Erfinder des Handlungsballetts gilt



**JULES PERROT**  
Französischer Tänzer, Choreograph und Ballettmeister  
in St. Petersburg



#### DAS FOYER DE LA DANSE

Nach häufigem Wechsel der Spielstätten bezog die Pariser Opéra im Januar 1875 das neuerbaute Palais Garnier, einen Gebäudekomplex von gewaltigen Dimensionen. Das Foyer de la Danse, ein mit Spiegeln und Ballettstangen ausgestatteter Saal, lag unmittelbar hinter der Bühne. Es war ein berühmt-berüchtigter Treffpunkt der Abonnenten mit den von ihnen protegierten Tänzerinnen.

# ENTWICKLUNGSLINIEN DES BALLETTS IM 19. JAHRHUNDERT

Rudolf Liechtenhan

Die wichtigste Entwicklungsphase des europäischen Balletts im 18. Jahrhundert war jene, die uns das Handlungsballett geschenkt hat. Die mythologischen Gestalten des Barocks bevölkerten fortan nicht mehr die Ballettbühnen. Der grosse Reformator des Balletts Jean-Georges Noverre (1727–1810) hat wohl erstmals in *La Rosière de Salency* (1775) «Menschen wie Du und ich» auftreten lassen. Auch die berühmte, heute noch oft (wenn auch mit anderer Choreographie und Musik) aufgeführte *Fille mal gardée* (1789) ist ein Eispiel für die eingetretene Verbürgerlichung der Ballettszenarien.

Wesenszüge der Romantik zeigten sich im Ballett schon viel früher als im 19. Jahrhundert. Bereits 1753 fand eine Aufführung des als Ballett bezeichneten Bühnenwerkes *Zélindor, Roi des Sylphes* statt. In ihm treten Sylphen, Sylphiden, Gnomen und Salamander auf, und die Titelrolle des Zélindor wurde damals in Gegenwart von König Ludwig XV. im Schloss Bellevue bei Meudon von Madame de Pompadour verkörpert. Im 19. Jahrhundert ergriff dann die Romantik ganz Besitz von der Ballettbühne, und der für das Ballett so eminent bedeutungsvolle Schriftsteller, Essayist und Kritiker Théophile Gautier (1811–1872) erklärte, die Pariser Oper sei nun den Gnomen, Undinen, Salamandern, Elfen, Nixen, Wilis und Peris (einer Art indischer Wilis) ausgeliefert, Gestalten, welche die Phantasie der Ballettmeister besonders beflügelten.

Es ist eigenartig, dass die beiden bedeutendsten romantischen Ballette, *La Sylphide* (1832) und *Giselle* (1841), in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fallen. Im Repertoire konnten sich ausser ihnen einzig *Coppélia* (1870) und die drei Meisterwerke von Tschairowsky – *Schwanensee* (1877), *Dornröschen* (1890) und *Nussknacker* (1892) – halten. Ist aber eine sich abzeichnende Degeneration dieser Kunstgattung nur den Choreographen, Bühnengestaltern und Komponisten anzulasten?

## ZERFALLSERSCHEINUNGEN

Das romantische Zeitalter ist im Bereich der Tänzerinnen durch die grossen Drei – die lyrische Ballerina Maria Taglioni (1804–1884), die dramatische Tänzerin Fanny Elssler (1810–1884) und als eine Art Synthese von beiden Carlotta Grisi (1819–1899) – gekennzeichnet. Die noch gleichzeitig mit den drei Grossen des romantischen Balletts tanzenden Ballerinen Fanny Cerrito (1817–1909), Lucile Grahn (1819–1907) und Sofia Fuoco (1830–1916) waren im Hinblick auf die künstlerische Bedeutungslosigkeit der Ballette kaum noch in der Lage, die Blütezeit des romantischen Balletts fortzusetzen. Ein empfindlicher Mangel an wirklich grossen Ballerinen wurde noch dadurch verstärkt, dass zwei wirkliche Hoffnungen aus tragischen Gründen früh ausfielen. Die Taglioni-Lieblingsschülerin Emma

Livry verstarb 1863 erst 21jährig an den Folgen von Brandverletzungen, die sie sich auf einer Probe zugezogen hatte. Giuseppina Bozzacchi, erste Swanilda in Delibes' *Coppélia*, erlag im Alter von erst 17 Jahren der Cholera, die sich 1870 im belagerten Paris ausgebreitet hatte.

Eine wesentliche Schuld am Zerfall des Balletts trugen bestimmt auch die Komponisten. Auf Adolphe Adams *Giselle* folgte bis zur *Coppélia* von Léo Delibes (1836–1891) keine Ballettpartitur, die höheren oder gar höchsten Ansprüchen standzuhalten vermochte. Die Komponisten schrieben ihre Pas de deux in gewissem Sinn auf Vorrat hin und zogen sie bei Bedarf aus ihrem Schreibtisch hervor. Eine eigentliche Charakterisierung von Gestalten und Situationen fehlte meist. Die typischen Ballettkomponisten wie Cesare Pugni (1802–1870), Riccardo Drigo (1846–1930), auch Adolphe Adam (1803–1856), der nach *Giselle* wenig an Ballettmusik hervorbrachte, und ferner der als Verfasser von Klavieretüden bekannte Friedrich Burgmüller (1804–1874) schrieben keine Werke, die über den Bereich des Balletts hinaus von Interesse gewesen wären.

Weiterhin fiel erschwerend ins Gewicht, dass das romantische Zeitalter ein solches der Ballerinas und keines der Ballerinos war. Tanzende Männer entsprachen nicht dem Zeitgeist, der zerbrechliche Tänzerinnen den Männern vorzog; der Ballerino war mehr und mehr zum «dritten Bein» der Ballerina geworden. So schrieb Gautier: «Man sollte für jeden Mann an der Pariser Oper zwei Tänzerinnen verpflichten. Tanzende Männer mag ich nun einmal, da sie unnatürlich wirken, nicht leiden», und über den Tänzer Jules Perrot, der sich wie die meisten seiner Kollegen mehr und mehr der Choreographie zuwandte, urteilte er: «Perrot ist nicht gut aussehend, er ist sogar ausgesprochen hässlich; bis zum Gürtel hat er die Figur eines Tenors, und das sagt alles. Vom Gürtel abwärts ist er charmant. Er hat auf keinen Fall jenes fade und süssliche Aussehen, das die tanzenden Männer so unausstehlich macht... Perrot, der Sylphe, der männliche Taglioni!» Die wenigen guten Tänzer wichen fast alle früh auf die Choreographie aus, und anlässlich der Erstaufführung von *Coppélia* im Jahre 1870 wurde die männliche Hauptrolle in Ermangelung eines Partners von der Tänzerin Sofia Fuoco übernommen. Dass Tänzer «Mangelware» waren, beweist im übrigen die Statistik über die Ballettschule der Mailänder Scala. In der Abgangsklasse des Jahres 1873 findet sich neben 43 Tänzerinnen nicht ein einziger Tänzer mehr.

Europa befand sich gegen Ende des letzten Jahrhunderts auch in einer sozialen Krise. Die Industrialisierung brachte Zustände mit sich, die erst viel später wenigstens teilweise überwunden werden konnten. Im Bereich des Balletts waren in erster Linie die Tänzerinnen Opfer von für uns heute unhaltbaren Verhältnissen. Die Arbeitszeit an der Pariser Oper dauerte vom frühen Morgen bis spät in



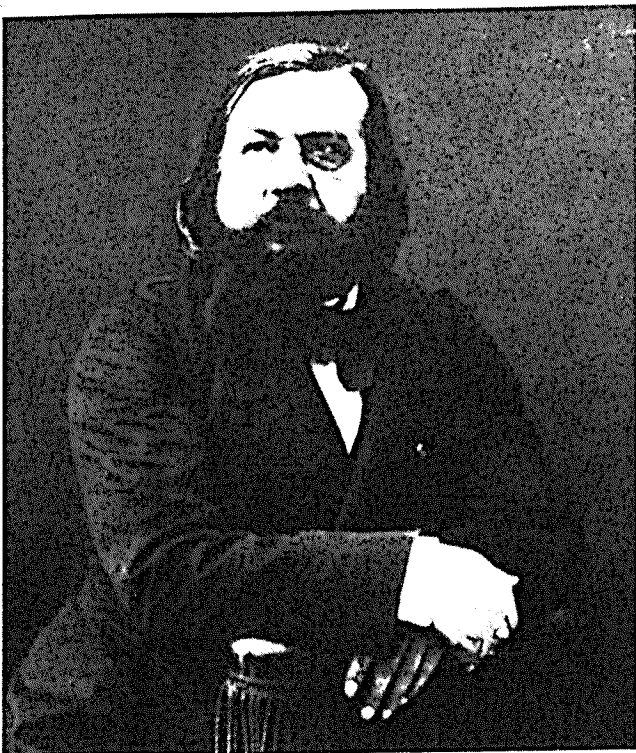
FANNY ELSSLER



CARLOTTA GRISI



MARIA TAGLIONI



THÉOPHILE GAUTIER  
Schriftsteller, Theaterkritiker  
und Verfasser verschiedener Libretti,  
darunter Adams *Giselle*

SOFIA FUOCO



LUCILE GRAHN



CERRITO



die Nacht, und die Gagen waren, wie der englische Balletthistoriker Ivor Guest nachweist, erbärmlich niedrig. So betrachtet, ist es wohl verständlich, dass die eine oder andere Tänzerin ihr Einkommen durch «Nebenverdienste» zu erhöhen trachtete. Die Herren des Pariser Jockey-Clubs hatten freien Zugang zum berühmt-berüchtigten «Foyer de la Danse», das, obwohl schon von Ludwig XV. verboten, fröhlich weiterbestand. Diese Zustände mögen einigen Tänzerinnen zu besserem Einkommen, nicht aber zu besserem Ruf verholfen haben. Wenn der Berufsstand selbst vor kurzem noch als anrüchig empfunden werden konnte und zwischen Tänzerinnen in einem Nachtlokal und solchen beim Theater kaum ein Unterschied gemacht wurde, so trifft die Einrichtung des «Foyer de la Danse» an der Pariser Oper bestimmt eine Mitschuld.

Nach *Coppélia* entstand in Mitteleuropa kein einziges Ballett mehr, das der Nachwelt erhalten geblieben ist. Den künstlerisch tiefsten Stand erreichte das Ballett zweifellos an der Scala in Mailand, wo der italienische Choreograph Luigi Manzotti (1835–1905) mit Prunkballetten wie *Excelsior* (1881) oder *Sport* (1897) das auf Show ausgerichtete breite Publikum zu begeistern vermochte. Marius Petipa, Ballettmeister in St. Petersburg, kennzeichnete 1896 in einem Zeitungsinterview mit eindringlichen Worten die Zerfallssituation des Balletts in Italien und Frankreich: «Das Ballett ist eine seriöse Kunst, in der Grazie und Schönheit eine führende Stellung einnehmen müssen und nicht alle möglichen Sprünge, sinnloses Drehen und Beinehochwerfen. Das ist keine Kunst, sondern – ich wiederhole es noch einmal – Clownerie. Diese italienische Schule verdirbt ebenfalls das Ballett. Sie demoralisiert das Publikum, da sie es von den seriösen Balletten ablenkt und an die Feerien gewöhnt, die solche Herren auf die Ballettbühne führt wie zum Beispiel Manzotti, der die Feerie *Excelsior* – ja, ja, kein Ballett, sondern eine Feerie – inszeniert hat. In Paris hat man bereits damit aufgehört, grosse Ballette zu inszenieren, und man begnügt sich mit irgendwelchen kleinen. Dort verfällt das Ballett, verfällt unzweifelhaft. Und helfen kann ihm niemand. Im Ausland gibt es keine solchen Sterne wie Fanny Elssler, die Taglioni, Carlotta Grisi und andere mehr, nicht einmal mehr richtige Lehrer. Die Kunst wird entweder durch Tänze von derbem, anstössigem Charakter ersetzt oder durch akrobatische Übungen.»

## BALLETT IN DÄNEMARK UND RUSSLAND

Zwei Länder freilich, Dänemark und das zaristische Russland, vermochten das europäische Ballett vor dem gänzlichen Zerfall zu bewahren. In Kopenhagen traten schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts französische und italienische Ballettmeister in den Hofdienst der Könige. Später waren es dann die Bournonville, Vater Antoine (1760–1843) und ganz besonders sein Sohn August (1805–1879), die das dänische Ballett einer grossen Blütezeit zuführten. Es entstand damals mit einer geringfügigen Veränderung des klassischen Stils die auf einer eigenen

Bournonville-Technik beruhende Art des Tanzes. Bournonville schuf, was wir als dänisches Ballettwunder bezeichnen dürfen. Viele seiner Ballette, unter anderem eine Neufassung der *Sylphide* (1836) und *Napoli* (1842), stehen noch heute im Repertoire der Dänen, denn die Lebensarbeit von August Bournonville ist von seinen verschiedenen Nachfolgern in Kopenhagen hochgehalten und auch weitergeführt worden.

Als der französische Choreograph Marius Petipa (1818–1910) nach St. Petersburg kam, fand er – wie Bournonville in Kopenhagen – ein ausgezeichnetes Ballett vor. Es war ihm von seinen direkten Vorgängern, den beiden Franzosen Arthur Saint-Léon (1821–1871) und Jules Perrot (1810–1892), zum weiteren Ausbau vorbereitet worden. Russland ist seit frühen Zeiten ein ausgesprochenes Ballettland gewesen. Unter Peter dem Grossen, der allem Ausländischen wohlgesinnt war, wurden die höfischen Tänze Mitteleuropas den einheimischen Volkstänzen vorgezogen. Der französische Tanzmeister Jean-Baptiste Landé (gest. 1748) war der erste Ausländer, der den Hoftänzen und dem Hofballett zu ihrer Stellung verhalf. Schon etwas früher gab man am Zarenhof italienische Opern, in die Balletteinlagen eingebaut wurden. Zunehmend kamen italienische und vor allem französische Tänzer ins Land, und die damaligen Chroniken wussten zu melden, dass ihnen die Einheimischen im Tanz bald nicht mehr nachstanden. Fehlte es bei den von Leibeigenen gegebenen Figuranten an Nachwuchskräften, so ordnete der Zar kurzerhand Rekruten von den Kasernen in den Ballettsaal ab. Eine erste grosse Blütezeit erlebte das zaristische Ballett unter Katharina der Grossen. Sie liess sich zur Belebung ihres Balletts bei Kaiserin Maria Theresia in Wien geeignete Kräfte aus. So sind die beiden bedeutenden Choreographen Franz Hilverding (1710–1768) und Gasparo Angiolini (1731–1803), die beide Noverre die «Erfindung» der Gattung des Handlungsballetts streitig machten, mehrere Jahre in St. Petersburg tätig gewesen. Bedeutungsvoll für das russische Ballett war das Entstehen der dem Petersburger Marien-theater angeschlossenen Ballettschule. Sie wurde 1738 eröffnet, als zweite ihrer Art nach der 1713 der «Académie Royale de Musique» in Paris angegliederten Schule.

Schon längere Zeit vor Beginn der Tätigkeit von Marius Petipa in Russland waren die grossen romantischen Ballettinnen zu längeren Gastspielen nach Russland gekommen. Petipa arbeitete in St. Petersburg zuerst als Tänzer und Partner der berühmten Tänzerinnen. Von 1862 bis 1903 leitete er dann das Kaiserliche Ballett, und in diese Jahre fallen die Aufführungen bekannter Ballette in Petipas Neuchoreographien oder in abgeänderten, das Original mehr oder minder respektierenden Fassungen. Freilich hat Petipa auch als schöpferischer Choreograph eine rege Tätigkeit entwickelt, doch sind neben den Tschaikowsky-Balletten nur wenige seiner eigenen Werke in Westeuropa allgemein bekannt geworden. *Don Quixote* (1869) und *La Bayadère* (1877) sind in erster Linie ein Begriff, weil die in beide Werke eingebauten grossen Pas de deux auch heute noch zum eisernen Repertoire der gehobenen Tänzer zählen.



### DAS BALLETT *EXCELSIOR*

Eine im Gefolge der Industrialisierung auftretende Tendenz zum pompösen Dekorationsballett mit der Verflachung zu äusseren Effekten kam in Italien in den Libretti und Choreographien von Luigi Manzotti zum Ausdruck. Seine gemeinsam mit dem Komponisten Romualdo Marenco für die Mailänder Scala geschaffenen, mit modernster Technik auftrumpfenden Ausstattungsspektakel *Excelsior* (1881), *Amor* (1886) und *Sport* (1897) fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme. Das Ballett *Excelsior*, mit allein im ersten Jahr über hundert Aufführungen das erfolgreichste der drei Schaustücke, schildert unter Aufbietung technischer Errungenschaften wie Dampfschiff, Telegraphie und Elektrizität den Fortschritt menschlicher Zivilisation.

Petipas choreographisches Oeuvre ist umfangreich. Während seiner Zeit in Petersburg hat er nicht weniger als 73 meist abendfüllende Ballette selbst choreographiert oder choreographisch verändert oder ergänzt, und hinzu kommen 37 Balletteinlagen für Opern. Ausserdem war Petipa massgebend mit pädagogischen Aufgaben an der Kaiserlichen Ballettschule des Marientheaters beschäftigt.

### DER PETERSBURGER TANZSTIL

Petipa brachte aus seiner französischen Heimat einen weichen und flüssigen Stil des klassischen Tanzes nach Russland. Der bedeutende italienische Tänzer und Ballettpädagoge Enrico Cecchetti (1850–1928), der aus der damals berühmtesten Ballettschule Europas, derjenigen der Mailänder Scala, hervorgegangen war, kam hingegen mit dem virtuosen und eher harten italienischen Stil nach Russland. Als dritter übte der schwedische Ballettpädagoge Christian Johansson (1817–1903), ein Schüler des jüngeren Bournonville in Kopenhagen, einen wesentlichen Einfluss auf den damaligen klassischen Tanzstil in Petersburg aus. Die drei Stilvarianten Petipa-Cecchetti-Johansson (französisch-italienisch-dänisch) vermischten sich mit der russischen Art des Tanzes zu jenem Stil, der zu Beginn unseres Jahrhunderts dann mit den Tänzerinnen und Tänzern der «Ballets russes» von Serge Diaghilew wieder nach Mitteleuropa zurückkam. Wir stehen hier vor einem der eindrücklichsten Beispiele europäischer Stilverwandtschaften und Stilbeeinflussungen in der internationalen Ballettkunst. Cecchetti, der später ebenfalls zu Diaghilew und damit nach Mitteleuropa zurückkehrte, hat – zuerst noch als Charaktertänzer und zuletzt 60jährig als Schaubudenbesitzer in der Erstaufführung von Strawinskys *Petruschka* – das Ballett ganz wesentlich mitgeprägt.

Petipas Selbstzeugnisse und Lebenserinnerungen zeigen ihn als einen etwas wehleidigen und gewollt selbstsicheren Mann. Er hat in den fast fünfzig Jahren, die er in Russland verbrachte, die Landessprache nur rudimentär erlernt. Auffallend ist, dass er trotz mancher Unannehmlichkeiten, die er durch zaristische, wenig kunstverständige Theaterbeamte zu erleiden hatte, ein bewusst allen revolutionären Ideen abholder Monarchist geblieben ist. Noch am 9. Januar 1905 trug er in sein Tagebuch ein: «Die Arbeiter wollen nicht mehr arbeiten. Das ist ein sehr schlimmer Augenblick für Russland. Gott schütze den Zaren!», und am 6. Februar desselben Jahres notierte er: «Seit einiger Zeit passiert ein Unfall nach dem anderen. Russland macht eine schlimme Zeit durch. Wie traurig ist das alles.» Petipa war nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch alles andere als ein Avantgardist oder Revolutionär. Er empfand es schmerzlich, dass ihn der Kreis um Diaghilew und junge Choreographen wie etwa Michel Fokine (1880–1942) immer weniger als ganz vollwertig betrachteten. Erst die jüngste Zeit hat Petipa künstlerisch rehabilitiert. Er gilt heute als die grosse Choreographenpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts, welche der Welt des Balletts Werke von dauerndem Wert und höchstem Stil geschenkt hat.

Einem breiteren Kreis von Ballettfreunden ist Marius Petipa durch seine Zusammenarbeit mit Peter Iljitsch Tschaikowsky bekannt. Es bleibt anzumerken, dass einzig *Dornröschen* völlig von Petipa choreographiert worden ist. Zu *Schwanensee* hat er nur den ersten und dritten Akt beigesteuert, und *Nussknacker*, dessen Konzept und Libretto ganz von ihm stammen, musste er infolge einer Krankheit und des Todes einer Tochter dem Mitarbeiter und Assistenten Lew Iwanow (1834–1901) überlassen, dem die eigentliche Choreographie, das Umsetzen in Bewegungsfolgen, zufiel.

Zweifellos hat Petipa jedoch die choreographische Arbeit seines Assistenten mitgestaltet. Wie seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten verlief, geht aus Petipas äusserst präzisen Angaben im vollständig erhaltenen *Nussknacker*-Szenarium hervor (datiert vom 5. Februar 1891), aus dem die Bemerkungen zum ersten Bild hier zitiert seien:

«Beim Aufziehen des Vorhangs ist das grosse Wohnzimmer nur durch einen einzigen Kandelaber erleuchtet.

Nr. 1: Der Präsident schmückt mit seiner Frau und Gästen den Weihnachtsbaum. Sanfte und ruhige Musik. 64 Takte. Es schlägt 9 Uhr: Bei jedem Schlag der Uhr bewegt eine Eule ihre Flügel. Alles ist bereit, es ist Zeit, die Kinder zu rufen. All dies geschieht während der 64 Takte.

Nr. 2: Der Baum erstrahlt wie durch Zauberei a giorno. Funkelnde Musik von 8 Takten.

Nr. 3: Die Tür öffnet sich, geräuschvolle und fröhliche Musik für den Auftritt der Kinder, 24 Takte.

Nr. 4: Die Kinder bleiben voller Erstaunen und Bewunderung stehen. Ein kindliches Tremolo von einigen Takten.

Nr. 5: Der Präsident befiehlt, einen Marsch zu spielen. Marsch von 64 Takten.

Jedes Kind erhält Geschenke und einen Knallbonbon mit einem Kostüm. Sie kleiden sich spielend um. All dies geht während des Marsches vor sich.

Nr. 6: Tänze: 1. Chinesischer Tanz – 24 Takte. 2. Spanischer Tanz – 32 Takte. 3. Italienischer Tanz – Tarantella von 32 Takten. 4. Englischer Tanz – Gigue von 48 Takten, 2/4, sehr rasch. 5. Ein Possenreisser tanzt einen russischen Treppak – 16 bis 24 Takte. 6. Coda. Französischer Cancan, die letzte Figur einer Quadrille, ausgelassener Galopp für alle Kinder – 48 Takte. (Alle diese Tänze folgen ohne Unterbrechung aufeinander.)

Nr. 7: Die allgemeine lebhafteste Bewegung wird durch die Ankunft des Rats Drosselmeier unterbrochen. Bei seinem Auftritt schlägt die grosse Uhr, und die Eule empfängt ihn mit Flügelschlagen. Sehr gewichtige, ein wenig unheimliche und sogar lächerliche Musik. Largo von 16 bis 24 Takten.

Die Kinder laufen davon und verbergen sich bei ihren Eltern. Sie beruhigen sich, als sie sehen, dass der Rat Spielzeug mitbringt. Hier verändert die Musik nach und nach ihren Charakter; 24 Takte. Sie wird weniger traurig, hellt sich auf und geht schliesslich in Fröhlichkeit über.

Nr. 8: Die beiden Kinder des Präsidenten erwarten mit Ungeduld die Verteilung der Geschenke des Paten Drosselmeier. (Wenn der Rat den Kindern Silberhaus' Geschenke gibt, begrüsst die Eule an der Uhr jedes Geschenk mit Flügelschlägen, die das Läutwerk zum Klingen bringen. – Gestrichen.) Dieser lässt zwei Kisten bringen: Aus einer zieht er einen grossen Kohlkopf – das ist Maries Geschenk. (Die Eule bewegt ihre Flügel, und gleichzeitig schlägt die Uhr viermal. Musik wie Flügelschwingen – 4 Takte. – Gestrichen.) Aus der anderen kommt eine grosse Pastete hervor – das ist für Fritz. (Dasselbe Flügelschlagen – 4 Takte. – Gestrichen.) Beim Anblick so wenig interessanter Geschenke sehen die Kinder und die Eltern enttäuscht aus. Für diesen Moment nur 4 Takte mit Akkorden, die Verwunderung ausdrücken – alle blicken sich an...

Für diese Nr. 8 ziemlich ernsthafte Musik. 8 Takte und Pause, um den Kohlkopf zu zeigen. Dieselben 8 Takte (wiederholen) und Pause für die Pastete.

Nr. 9: Drosselmeier befiehlt lächelnd, dass man die beiden Geschenke vor ihn hinstellt. 8 Takte im Mazurka-Tempo. Er zieht sie auf – 8 weitere Mazurka-Takte, die das Knarren des Schlüssels hören lassen, der die Spielsachen aufzieht. Zur grossen Freude der Kinder kommt aus dem Kohlkopf eine grosse Puppe und aus der Pastete ein Soldat. Nochmals 16 Mazurka-Takte für diese kleine Szene.

Nr. 10: Pas de deux. Erlaubnis bis zehn Uhr.

Ein kurz abgestossener, abgerissener und sehr rhythmischer Walzer – 48 T[akte].

Nr. 11: Drosselmeier lässt zwei grosse goldene Tabakdosen bringen, aus denen ein Teufel und eine Teufelin hervorkommen – 16 Takte für den Übergang zum Beginn des folgenden Tanzes.

Diabolischer Tanz der aufziehbaren Puppen. 2/4, ziemlich lebhaft und synkopiert – 48 T[akte].

Nr. 12: Klara und Fritz sind jetzt entzückt, sie danken dem Paten und wollen die Spielsachen fortbringen. Anmutiges, fröhliches Andantino, 16 T[akte]. Die Eltern verbieten es ihnen; man spielt nicht mit solch schönen Geschenken. Das Andantino wird ernster – 8 T[akte]. Klara weint! Fritz benimmt sich launisch. Das geschieht während der letzten 8 T[akte]. Um sie zu trösten, zieht der Rat aus seiner Tasche ein drittes Geschenk, einen Nussknacker, mit dem man spielen darf. Belebteres Andantino mit nochmals 8 T[akten].

Nr. 13: Klara ist begeistert von dem Kerlchen. Hier beginnt ein Polka-Tempo. Klara fragt den Rat, wofür das Geschenk bestimmt ist. Dieser nimmt eine Nuss und lässt sie vom Nussknacker knacken. Man hört in der Musik das «Krackkrack», immer im Polka-Tempo. Als Fritz das Knacken des Kerlchens hört, interessiert er sich dafür und will es seinerseits Nüsse knacken lassen. Klara will es ihm nicht geben. Die Eltern machen die kleine Klara darauf aufmerksam, dass ihr der Nussknacker nicht allein gehört. Klara überlässt dem Bruder ihren Liebling und sieht mit Schrecken, wie Fritz ihn zwei Nüsse knacken lässt; danach stopft er ihm eine so grosse Walnuss in den Mund, dass – «track!» – die Zähne des Nussknackers zerbrechen... All das geschieht während der Polka. 48 T[akte].

Nr. 14: Fritz wirft lachend das Spielzeug fort. 8 Takte einer sehr belebten Musik. Klara nimmt es an sich und versucht, ihren Liebling mit Liebkosungen zu trösten. 8 weitere Takte, weniger belebt und zärtlicher. Sie nimmt die Puppe aus dem Bett und legt den kleinen Kerl dort hinein. Das geht während der 8 T[akte] vor sich.

Nr. 15: Wiegenlied.

16 Takte für das Wiegenlied, das durch 8 Takte eines Geschmetters von Hörnern, Trompeten und anderen Blechblasinstrumenten unterbrochen wird. Es ist Fritz mit seinen Freunden, die sich über Klara lustig machen. Das Wiegenlied wird nochmals 16 Takte wiederholt. Derselbe Instrumentenlärm – 8 Takte.

Nr. 16: Um diesem Tumult ein Ende zu bereiten, bittet der Präsident seine Gäste, den Grossvater-Tanz zu tanzen. 8 Takte für den Übergang zu diesem Tanz.

Nr. 17: Grossvater. (Die Noten sind im Musikkontor zu finden.)

Ich hätte lieber den Tanz der Incroyables.

Nr. 18: Die Gäste danken dem Präsidenten und seiner Frau und gehen fort. Man befiehlt den Kindern, schlafen zu gehen. Klara bittet um die Erlaubnis, den kranken Nussknacker mitnehmen zu dürfen. Die Eltern lehnen es ab. Sie geht sehr bekümmert hinaus, nachdem sie ihren Liebling gut eingehüllt hat. Ein graziöser Marsch, der diminuendo schliesst. 24 bis 32 T[akte].»

Demnach war es der Choreograph, der dem Komponisten die rhythmische Struktur vorgab und ihm die Form der Musik diktierte. Dass Tschaiowsky trotzdem eine so ungewzwungene, prachtvolle Musik schreiben konnte, darf fast als Wunder bezeichnet werden.

#### Quellen:

- Ivor Guest, *The Ballet of the Second Empire 1858-1870*, London 1953.
- Ivor Guest, *The Ballet of the Second Empire 1847-1858*, London 1955.
- Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, London 1966.
- Eberhard Rebling (Hrsg.), *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Berlin 1975.
- Rudolf Liechtenhan, *Vom Tanz zum Ballett*, Stuttgart 1983.
- Horst Koegler und Helmut Günther, *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart 1984.

#### NACHWEISE

Texte: Der Aufsatz von Rudolf Liechtenhan ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Die Inhaltsangabe wurde aus dem Programmheft des Stadttheaters Luzern zum *Nussknacker*-Ballett in Koproduktion mit dem Stadttheater Bern übernommen. – Tschaikowskys Briefe sind zitiert nach Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys, aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon*, Band II, Moskau-Leipzig 1903. – Der Artikel von Ivor Guest wurde in einem Programmheft der Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, Spielzeit 1982/83, Heft 3, abgedruckt. – Die Wiedergabe der Tagebuchaufzeichnungen von Alexander Benois erfolgt nach einem Programmheft der Basler Theater zum Ballett *Der Nussknacker*, Spielzeit 1979/80.

Illustrationen: Das Titelblatt gestaltete Heinz Jost. – Die Photographie des *Nussknacker*-Ensembles stellte die Pal Design Photography her. – *Il Teatro Illustrato*, Anno I, Marzo 1881, N.3 (Seite 14), Settembre 1881, N.9 (Seite 10, Foyer de la Danse). – *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, Roma 1958 (Seite 12, S. Fuoco). – Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, London 1966 (Seite 2, Petipa; Seite 4, Fritz und Klara; Seite 6, Die Schneeflocken; Seite 10, J. Perrot). – John Warrack, *Tschaikovsky*, London 1973 (Seite 4, W. Jakowlew; Seite 6, Die Truppe des Mäusekönigs). – *Pjotr Iljitsch Tschaikowski*, Staatliches Haus-Museum P.I. Tschaikowski in Klin, Leipzig 1978 (Umschlagseite II; Seite 2, Bühnenbildentwurf). – *Ballett. Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1980 (Seite 10, J.-G. Noverre; Seite 12: F. Elssler, M. Taglioni, F. Cerrito). – Margot Fonteyn, *Vom Zauber des Tanzes*, Rüslikon-Zürich 1981 (Seite 2, L. Iwanow; Seite 12: Th. Gautier, C. Grisi, L. Grahn).

