

Igor' Stravinskijs
Theater der Zukunft

Leila Zickgraf

Igor' Stravinskijs Theater der Zukunft

*Das Choreodrama Le Sacre du printemps
im Spiegel der ‚Theaterreform um 1900‘*

BRILL | WILHELM FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung sowie mit einem Beitrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846764596>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 bei der Autorin. Verlegt durch Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Der Wilhelm Fink Verlag behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Wilhelm Fink Verlag zu richten.

Die vorliegende Arbeit wurde im Herbstsemester 2017/18 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Dissertation angenommen und für den Druck geringfügig überarbeitet.

Einbandgestaltung: Anna Luise Rother, Berlin

Korrektur Russisch: Tamara Kulyмова, Castrop-Rauxel

Lektorat: Thorsten Tynior, Berlin

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6459-0 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6459-6 (e-book)

Für Salome

Inhalt

Danksagung	IX
Vorbemerkungen	XI
Einleitung	1
I Die Polymorphie des <i>Sacre du printemps</i> in Musik- und Tanzwissenschaft	9
1 Das Ballett	11
1.1 Ambiguität eines Begriffsgebrauchs	11
1.2 Igor' Stravinskijs Ballett(musik) in Musik- und Tanzwissenschaft	16
2 Der <i>Sacre</i> in Musik- und Tanzwissenschaft	19
2.1 Innerdisziplinäre <i>Sacre</i> -Diskurse der Musikwissenschaft	19
2.2 Innerdisziplinäre <i>Sacre</i> -Diskurse der Tanzwissenschaft	24
2.3 Der Primitivismusdiskurs als Gemeinsamkeit von musik- und tanzwissenschaftlicher <i>Sacre</i> -Forschung?	30
II Das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes und seine Bezüge zur Theaterreform	43
1 Schlüsselfiguren und -gruppierungen	48
1.1 Aleksandr Benua, Sergej Djagilev, die <i>Nevskij Pickwickians</i> und die <i>Mir Iskusstva</i>	48
1.2 Savva Mamontov, die Künstlerkolonie Abramcevo und die Moskauer Private Oper	53
2 Die ideale Kunstform Ballett	56
2.1 Benuas Einfluss auf die Ballets-Russes-Ästhetik	56
2.2 Die missglückte erste Realisierung: Stravinskijs <i>L'Oiseau de feu</i>	60
3 Benua, Mamontov und die Theaterreform	64
3.1 Benuas Essay „Beseda o baletе“ und die Rolle des Tanzes für die Theaterreform	64
3.2 Das Gesamtkunstwerk: Benuas Begriffsgebrauch und Mamontovs Ästhetik	68

III	Der <i>Sacre</i> und die Theaterreform	77
1	Der qualitative Sprung in der Konzeption des <i>Sacre</i>	77
1.1	Ideentransfer: Von Deutschland über Russland nach Paris	79
1.1.1	Die Kontrolle von Puppen und Publikum	84
1.1.2	Stravinskis <i>Pétrouchka</i> und Craigs Reformideen	90
1.2	Georg Fuchs' Artikel <i>Der Tanz: Ein Missing Link der Sacre-Forschung?</i>	105
1.2.1	Fuchs' Reformforderungen und Stravinskis <i>Sacre</i>	112
1.2.2	Vaclav Nižinskij, Djailev und ihre Verbindungen zu Fuchs und Craig	151
1.3	Realisierung „Neuer (Tanz-)Formen“: Die <i>Danse sacrée</i> als Fallbeispiel	160
1.4	Das Théâtre des Champs-Élysées als Schaubühne der Zukunft?	173
2	Der <i>Sacre</i> als ästhetische Zäsur in der Ballets-Russes-Rezeption	181
2.1	Die Rezeption der Ballets Russes in Russland und Frankreich	185
2.2	Hypnose und Kontrolle sowie die unterschiedliche Bewertung des archaischen Sujets	189
2.3	Gemeinschaftsrausch und mechanistische Anklänge in der primitivistischen <i>Sacre</i> -Rezeption	198
	Schluss	207
	Anhang	213
	(1a) Александр Бенуа: <i>Беседа о балете</i>	213
	(1b) Alexandr Benua: <i>Eine Unterhaltung über das Ballett</i>	231
	Verzeichnis	253
	Quellen	253
	Literatur	260
	Multimedia	279
	Abbildungen	279
	Notenbeispiele	280
	Tafelteil	281

Danksagung

Ohne all die Menschen, die mich auf dem Weg bis hierhin begleitet, inspiriert und ermutigt haben oder mir mit Rat und Tat zur Seite standen, würde dieses Manuskript heute nicht geschrieben vor mir liegen. Ihnen allen gilt es, an dieser Stelle zu danken.

Matthias Schmidt möchte ich danken, nicht nur für die intensive Betreuung der Dissertation, sondern vor allem auch für sein Vertrauen in meine Ideen und Arbeitsweise sowie seine besondere Art, wichtige Fragen zu stellen. Meiner Zweitbetreuerin Christina Thurner danke ich für ihre beständige Gesprächsbereitschaft, ihre Ideen und Hilfestellungen sowie ihr aufrichtiges Interesse am Fortkommen meiner Arbeit.

Ferner gilt mein Dank dem Schweizerischen Nationalfonds für die Förderung des am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel ansässigen Forschungsprojekts *Igor' Stravinskij's Ballettwerk. Entstehung und Konzeption als interdisziplinäres Projekt* sowie der Universität Basel für die Zusprache einer Abschlussfinanzierung durch den Forschungsfonds; dem Schweizerischen Nationalfonds für die Unterstützung der Open-Access-Publikation sowie der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (Ortsgruppe Basel) für den Zusatzbeitrag für das abschließende Lektorat; der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel für zusätzliche Reiseförderungen für die USA; dem Deutschen Historischen Institut Moskau für einen dreimonatigen Forschungsaufenthalt in Russland; der Paul Sacher Stiftung Basel und deren Mitarbeitern für die Möglichkeit, beinahe allzeit Zugang zu den Beständen zu erhalten; dem Archiv der Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, dem Zeitungsarchiv der Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, der Library of Congress (Music Division), der Houghton Library (Harvard Theatre Collection) und der New York Public Library for the Performing Arts für die Bereitstellung der Quellen; meinen Kollegen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel für die inspirierende Zusammenarbeit; den Teilnehmern der Kolloquien am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern und am Deutschen Historischen Institut Moskau für konstruktive Diskussionen; Claudia Jeschke für ihr Vertrauen in meine Arbeit schon vor der Antragstellung, Simon Obert und Thomas Ahrend für ihre kritischen Anmerkungen; Heidy Zimmermann, Ulrich Mosch, Evgenija Iljuchina, Irina Klyagin, Tanisha Jones, Matthias Uhl, Lynn Garafola, Gabriele Brandstetter, Simon Morisson, Anselm Gerhard, Christian Freigang und Elisabeth Cheauré für erhellende Gespräche; Britta Claus für die sorgsame Durchsicht des Manuskripts; Irene Holzer für (nicht nur abschließendes)

wertvolles fachliches Feedback und Manuel Lorenz für das Korrektorat. Für die gute Zusammenarbeit mit dem Wilhelm Fink Verlag danke ich stellvertretend Henning Siekmann; Tamara Kulymova danke ich für das Russisch-Korrektorat, Thorsten Tynior für das abschließende Lektorat und Anna Luise Rother für die Gestaltung des Covers. Nicht zuletzt gilt mein Dank Sina Schwenk, Fabienne Hurst, Lana Zickgraf, Ekaterina Vardeli, Ivan Syrov und Sima Gerasimova; meinen Eltern, die meine Leidenschaft für Musik und Tanz schon früh gefördert haben, sowie meinem Partner, der nicht nur alles mitgetragen, sondern mich zu jeder Zeit liebevoll unterstützt hat.

Vorbemerkungen

Die Schreibweise russischer Titel, Namen und Begriffe erfolgt gemäß der wissenschaftlichen Transliteration nach DIN 1460, um ein Auffinden in Bibliothekskatalogen zu gewährleisten und eine Rekonstruktion der kyrillischen Buchstaben zu ermöglichen. In Titeln und Zitaten werden sie in der Schreibweise des Originals belassen.

Russische Zitate werden in kyrillischer Schreibweise angegeben. Sofern nicht anders vermerkt, wurden sie von mir übersetzt und gemeinsam mit Ivan Syrov in eine angemessene Form gebracht.

Für die besprochenen Ballettwerke habe ich die französische Schreibweise gewählt – gemäß dem Programm der jeweiligen Uraufführung.

Zeit- und Datumsangaben folgen grundsätzlich der gregorianischen Zeitrechnung; da in Russland jedoch bis zum 1. Februar 1918 der julianische Kalender gebräuchlich war, weise ich Datumsangaben russischer Briefe und Zeitungsartikel, die vor diesem Datum geschrieben worden sind, entweder gesondert aus (julianischer Kalender) oder gebe sie in beiden Zeitrechnungen an und notiere sie folgendermaßen: Brief vom 24. September/7. Oktober 1911. Die erste Angabe entspricht dem julianischen Kalender, die zweite dem gregorianischen.

Von einer konsequenten Sichtbarmachung beider Geschlechter habe ich nach reiflicher Überlegung der Lesbarkeit halber Abstand genommen, sodass sich hier lediglich die althergebrachten männlichen Formen finden. Selbstverständlich beziehen diese aber immer auch Choreografinnen, Bühnengestalterinnen oder Wissenschaftlerinnen usw. – also auch alle Frauen – mit ein.

Einleitung

Le Sacre du Printemps marquera une date dans l'histoire de l'art contemporain. – Deux actes seulement; un ballet [...] (mais est-il bien équitable d'appeler ballet ce tableau choréographique, cette production à peine classable, cette étrange et grave chose?) [...].¹

Die Ballets Russes des russischen Impresarios Sergej Djagilev brachen mit Konventionen und Darstellungsprinzipien des klassischen Balletts, und zwar spätestens mit *Le Sacre du printemps* am 29. Mai 1913² – einem Ballett (wie es im Allgemeinen genannt wird), für das Igor' Stravinskij, Vaclav Nižinskij und Nikolaj Rerich in Personalunion verantwortlich zeichneten. Noch Jahre später äußerten sich Journalisten und Zeitzeugen über besagten Abend – einerseits über die radikale Ästhetik, die im Pariser Théâtre des Champs-Élysées hör- und sichtbar geworden war, andererseits über den Tumult, der dort ausgebrochen sein soll, als Stravinskij, Nižinskij und Rerich das Publikum mit ihren „Bildern aus dem heidnischen Russland“³ konfrontierten.⁴ Heute gilt Djagilev als Ballettreformer, und seine Ballets Russes werden als erfolg- und einflussreichste Ballettkompanie des 20. Jahrhunderts betrachtet.⁵ Der *Sacre*

1 Jacques-Émile BLANCHE: „Un bilan artistique de 1913. Les Russes. – ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *La Revue de Paris* 20/6 (1. Dezember 1913), S. 517–534, hier S. 519.

2 Vgl. Sibylle DAHMS, Monika WOITAS, Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Marianne BRÖCKER u.a.: Art. ‚Tanz‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begr. von Friedrich BLUME, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig FINSCHER, 26 Bde. in zwei Teilen, *Sachteil*: 9 Bde. und Reg.-Bd., Kassel u.a. 1994–1999; *Personenteil*: 17 Bde. und Reg.-Bd., Suppl., Kassel u.a. 1999–2008. (= *MGG* 2), hier *Sachteil*, Bd. 9, Sp. 228–408, hier Sp. 328–331.

3 Vgl. den Wortlaut des Uraufführungsprogramms des Théâtre des Champs-Élysées, Saison Russe, 29. Mai 1913, S. 26, abgedruckt in: *Avatar of Modernity. ‚The Rite of Spring‘ Reconsidered*, hg. von Hermann DANUSER und Heidi ZIMMERMANN, London 2013, S. 417: „Le Sacre du Printemps. / Tableau de la Russie païenne en deux actes, de Igor Strawinsky et Nicholas Roerich. / Musique de Igor Strawinsky / Chorégraphie de Nijinsky / Décors et Costumes de Nicholas Roerich“.

4 Esteban Buch gibt einen guten Überblick über die sich oft widersprechenden Zeitzeugenberichte zur Uraufführung des *Sacre*. Vgl. Esteban BUCH: „The Scandal at ‚Le Sacre‘: Games of Distinction and Dreams of Barbarism“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 59–78.

5 Vgl. Lynn GARAFOLA: *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1989, S. vii–xiii.

selbst avancierte zum „Avatar of Modernity“⁶ sowie „Jahrundertwerk“⁷ und das viel beschriebene Chaos seiner Uraufführung zum „vielleicht größte[n] Theaterskandal des 20. Jahrhunderts“⁸.

Angesichts dieser überschwänglichen Epitheta sowie der Tatsache, dass Stravinskij den *Sacre* 1912 als ein „Choreodrama“⁹ bezeichnete, welches das Ballett in seiner damaligen Form ersetzen würde,¹⁰ verwundert, dass ein solches Schlüsselwerk der (Theater-)Moderne¹¹ bislang noch nicht mit dem ‚Theater der Zukunft‘ in Verbindung gebracht worden ist – einer Etikettierung, die eine Reihe von Schriften, Manifesten und Programmen gebraucht hatten, die ab 1870 zunächst vereinzelt in Deutschland und dann, um die Jahrhundertwende, vermehrt in ganz Europa sowie Russland entstanden waren.¹² Allesamt hatten sie zum Ziel, das (europäische) Theater zu reformieren; heute werden sie gemeinsam mit einer Anzahl von Theaterarbeiten der ‚Theaterreform um 1900‘ zugeordnet. Als Protagonisten dieser paneuropäischen Bewegung gelten unter anderem der deutsche Autor und Theaterschaffende Georg Fuchs, der britische Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig sowie der russische Schauspieler und Regisseur Vsevolod Mejerchol'd.¹³

6 Vgl. den Titel des Sammelbandes, den die Paul Sacher Stiftung 2013 anlässlich des 100. Jubiläums des *Sacre* herausgegeben hat: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann.

7 Hermann DANUSER und Heidi ZIMMERMANN: „Multifarious Rites of Passage. An Introduction“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von dies., S. 9–21, hier S. 9.

8 Gabriele BRANDSTETTER: „Grenzgänge II. Auflösungen und Umschreibungen zwischen Ritual und Theater“, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste* (Forum Modernes Theater, Bd. 24), hg. von DIES., Helga FINTER und Markus WEBENDORF, Tübingen 1998, S. 13–20, hier S. 17.

9 Brief von Stravinskij an Nikolaj Findejzen vom 2./15. Dezember 1912, ediert in: *I.F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*, 3 Bde., Moskau 1998–2003, hg. von Viktor VARUNC, Bd. 1: 1882–1912, Moskau 1998, S. 386–388, hier, S. 386: „Первая мысль о моей новой хореодраме ‚Весна священная‘ появилась у меня еще при окончании ‚Жар-птицы‘ весной 1910 года.“ „Der erste Gedanke für mein neues Choreodrama ‚Le Sacre du printemps‘ kam mir im Frühling 1910, als ich gerade ‚L’Oiseau de feu‘ beendete.“ Vgl. auch weiter unten Anm. 538f. Im Folgenden wird der *Sacre* aber (mit wenigen Ausnahmen) der Einfachheit halber weiterhin als Ballett bezeichnet.

10 Vgl. Stravinskij in einem Interview in der *Birževye vedomosti* vom 25. September 1912, S. 5, zit. in: Vera KRASOVSKAJA: *Russkij batetnyj teatr načala dvadcatogo veka*, 2 Bde., Bd. 1, Leningrad 1971, S. 432 sowie die Anm. 539.

11 Zum Begriff der Theatermoderne bzw. zu den Ansätzen der Theaterwissenschaft zur Modernität in der Regie und Schauspielkunst vgl. Christopher BALME (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988, S. 11f.

12 Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 11.

13 Für eine allgemeine Einführung zur Theaterreform vgl. unter anderem Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 11–29; Manfred BRAUNECK: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften*,

Bislang scheinen jene Theaterreform und die (frühen Werke der) Ballets Russes als zwei separat voneinander existierende ästhetische Phänomene verstanden zu werden. Zumindest taucht Djagilevs Ballettkompanie in zentralen Übersichtswerken zum Theater (des 20. Jahrhunderts) eher am Rande auf, und Verbindungen zur Theaterreform werden dort keine genannt.¹⁴ Was Djagilev betrifft, so geht man (bis dato) davon aus, dass Stravinskij mit ihm zum ersten Mal das ästhetische Ideal der Ballets Russes umsetzte: ein antiliterarisches Musiktheater, bei dem Musik, Tanz und Bühnenbild gleichberechtigt koexistieren und das Sujet auf archaisch gedachten Quellen fußen sollte. Der amerikanische Stravinskij-Forscher Richard Taruskin prägte für jenes Ideal den Ausdruck „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“¹⁵; im Allgemeinen wird es auf zwei russische Kunstbewegungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zurückgeführt: (1.) die *Mir Iskusstva* (Welt der Kunst), eine Vereinigung von russischen

Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg 1995, S. 63–84; Peter SIMHANDL: „Die Theaterreform um 1900“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, 4. aktual. Aufl., hg. von DERS., Leipzig 2014, S. 366–379.

- 14 Der deutsche Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck thematisiert die Ballets Russes in seinem sechsbändigen Handbuch zum europäischen Theater insgesamt dreimal. Im dritten Band befindet sich ein Eintrag zu den „Anfängen der Ballets Russes in St. Petersburg“ und einer zu den „Ballets Russes in Paris“. Im erstgenannten Abschnitt benennt Brauneck die Ballets Russes als eine der Avantgardebewegungen in Russland, betrachtet sie aber getrennt von parallel dazu entstehenden Entwicklungen im russischen Sprechtheater. Vgl. Manfred BRAUNECK: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart 1993–2007, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 919–921. Im Pariser Eintrag beschreibt er hauptsächlich die neue Ballettästhetik (bis 1914), die durch die Ballets Russes auf westlichen Bühnen sichtbar geworden war. Vgl. ebd., S. 614–618. Im vierten Band finden die Ballets Russes insbesondere Erwähnung, weil ihr 1917 uraufgeführtes Ballett *Parade* (Choreografie: Leonid Mjasin; Text: Jean Cocteau; Musik: Erik Satie; Bühnenausstattung und Kostüme: Pablo Picasso) zu den „ersten und künstlerisch bemerkenswertesten Ereignisse[n] des Avantgardetheaters in Frankreich“ gezählt wird. Brauneck grenzt hierbei *Parade* aber ganz klar von den Ballets-Russes-Produktionen vor 1914 ab: „Für die Ballets Russes [...] war ‚Parade‘ eine markante Station auf dem Wege ihrer künstlerischen Modernisierung. In den Jahren um 1914 wurde in dieser Tanzcompagnie eine Neuorientierung eingeleitet: von einer durch folkloristische Elemente und von der Bildsprache des Jugendstils geprägten Bühnen- und Kostümgestaltung, wie sie in den Entwürfen von Bakst und Benois zu so faszinierenden Lösungen gebracht worden war, zur Auseinandersetzung mit den Kunstrichtungen der Avantgarde, dem Futurismus und dem Kubismus.“ Ebd., Bd. 4, Stuttgart 2003, S. 52–64, hier S. 54. In Braunecks „Chronik des Theaters im 20. Jahrhundert“ findet sich aber (neben anderen Ballets-Russes-Produktionen) auch die Uraufführung des *Sacre* 1913. Vgl. DERS. (Hg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, vollständig überarbeitete und erw. Neuausgabe, Hamburg 2009, S. 624–664.
- 15 Richard TARUSKIN: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 2 Bde., Oxford 1996, Bd. 1, S. 555. Vgl. auch weiter unten, Anm. 154.

Künstlern und Intellektuellen, aus der später die Ballets Russes hervorgingen, und (2.) die stark auf Visualität fokussierten „neonationalistischen“ Opernproduktionen des Moskowiter Kunstmäzens Savva Mamontov. Alexandr Benua, Gründungsmitglied der Ballets Russes und in deren Anfangszeit einer der engsten Mitarbeiter Djagilevs, wird, was das Ballets-Russes-Ideal angeht, ebenfalls eine zentrale Rolle zugeschrieben. Nicht nur verwendete er hierfür als Erster den deutschen Begriff *Gesamtkunstwerk*; er gilt auch als Schlüsselfigur dahin gehend, dass der *Mir Iskusstva*-Kreis nicht die Oper als ideal für seine Zwecke anerkannte, sondern das Ballett.¹⁶ Dieses verteidigte er bereits 1908 in seinem Essay „Beseda o baletě“ gegen die Oper und das Drama,¹⁷ was Taruskin dazu brachte, den Text zum „epitome of Miriskusstnik propaganda on behalf of Terpsichore“¹⁸ zu erklären – also zu einer Art Proklamation der Ballets Russes, sich der Muse des Tanzes zu verschreiben.

Von alldem ausgehend ist vielfach beschrieben worden, dass Stravinskij und Rerich für Szenario und Komposition des *Sacre* folkloristische Vorbilder verwendeten und dass auch Nižinskij sich von dem (meist von Rerich zur Verfügung gestellten) Material inspirieren ließ.¹⁹ Des Weiteren, dass Komponist und Choreograf die auf diese Weise gefundenen Vorbilder dergestalt verarbeiteten, dass sie im Grunde unkenntlich wurden. Die spezifischen Charakteristika des *Sacre* beschreibt die Forschung deshalb häufig mittels zweier diametraler Pole, die im Werk zu einer dialektischen Einheit verschmelzen würden: auf der einen Seite das Streben nach dem Alten, Archaischen und Primitiven, das sich vor allem im Sujet des Balletts und in der hierfür vom Archäologen und Bühnengestalter Rerich entworfenen Ausstattung manifestierte; auf der anderen Seite der Blick auf das Neue, Unkonventionelle und Moderne, das sich sowohl in Stravinskij's Komposition als auch in Nižinskij's Choreografie offenbare. Dadurch, dass sich Komponist und Choreograf mit Volkslied- und -tanzmaterial beschäftigt hatten, seien sie in der Lage gewesen, eine radikal neue Formensprache zu entwickeln, die die Musik- und Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts entscheidend prägen sollte.²⁰

Allein Phänomene wie die Theaterreform oder Schlagworte wie ‚Das Theater der Zukunft‘ ignoriert dieser Erklärungsversuch der radikalen Modernität des *Sacre*. Selbst Taruskin erklärt Benuas Ballett-Text zwar – wie gesehen – zum

16 Vgl. Kapitel II.

17 Vgl. Aleksandr BENUA: „Beseda o baletě“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre. Sbornik statej*, hg. von Anatolij Vasil'evič LUNAČARSKIJ u.a., Sankt Petersburg 1908, S. 95–121. Das russische Original des Essays sowie eine erste Übersetzung ins Deutsche findet sich im Anhang.

18 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 540.

19 Vgl. Kapitel II.1.

20 Vgl. pars pro toto Danuser und Zimmermann, „Multifarious Rites of Passage“, S. 10.

Keim der Beschäftigung der *Mir Iskusstva* mit ebenjener Tanzgattung; die Theaterreform lässt er dabei jedoch unberücksichtigt – obwohl der Essay ohne sie eigentlich nicht zu verstehen ist. Sowohl der Sammelband, in dem er erschien (*Teatr. Kniga o novom teatre* [Theater. Buch über das neue Theater]),²¹ als auch sein Mitherausgeber (der schon erwähnte Mejerchol'd) sind für die Theaterreformbewegung in Russland nämlich als zentral zu erachten. Was Benua betrifft, so unterbreitet dieser in dem Konvolut den Vorschlag – und dadurch verortet er sich ganz klar in jenem zeitgenössischen Diskurs –, für das „Theater der Zukunft“²², welches die Reformer anstrebten, das Ballett als geeignete Kunstform anzuerkennen; in einer neuen Form würde es alle Voraussetzungen dafür erfüllen.²³ Vor diesem Hintergrund lässt aufmerken, wenn Stravinskij den *Sacre* als Choreodrama bezeichnet: eine Kunstform, die – wie gesagt – das Ballett in seiner alten Form ersetzen werde. Könnte die radikale Modernität des *Sacre* dann nicht auch auf jene Reformgedanken zurückgehen, die damals in ganz Europa – vor allem aber auch in Russland – kursierten?

Um diese Frage beantworten zu können, muss der *Sacre* in seiner ursprünglichen Wesenheit als Ballett und also Bühnenwerk betrachtet werden. Das Ballett als theatrale Gattung und somit als ein Zusammenspiel von Musik und Tanz (und gegebenenfalls Bühnenbild) verlangt aber nach Interdisziplinarität, die sowohl musik- als auch tanzwissenschaftliche Erkenntnisse gleichberechtigt berücksichtigt. Zum *Sacre* sind freilich genauso voluminöse wie zahlreiche Publikationen erschienen. Ihnen allen ist gemein, dass die Musikwissenschaft die choreografische Arbeit Nižinskijs *grosso modo* außen vorlässt und die (aus der Theater- und Literaturwissenschaft hervorgegangene) Tanzwissenschaft Stravinskijs Musik gleichsam übergeht. Ein Ansatz, der beide Fächer (in der Betrachtung des Balletts im Allgemeinen und des *Sacre* im Besonderen) befriedigend verbindet, existiert bis dato schlichtweg nicht²⁴ – und das, obwohl er sowohl methodisch als auch inhaltlich neue Perspektiven eröffnen würde. Methodisch, weil man es mit einem äußerst heterogenen Quellenkorpus zu tun hätte und mit Erkenntnissen unterschiedlicher

21 Lunačarskij, *Teatr. Kniga o novom teatre*.

22 Benua, „Beseda o baletu“, S. 95.

23 Vgl. Kapitel II.3.1.

24 Zu Ansätzen in Musik- und Tanzwissenschaft, die sowohl Tanz als auch Musik gleichermaßen berücksichtigen, vgl. Kapitel I. Was den *Sacre* angeht, erschienen anlässlich interdisziplinär angelegter Konferenzen zum 100. Jubiläum der Uraufführung einige Sammelbände, die sowohl musik-, tanz- als auch kunst- und kulturwissenschaftliche Beiträge zum Werk vereinen. Vgl. Danuser und Zimmermann, *Avatar of Modernity*; Pavel GERŠENZON und Ol'ga MANULKINA (Hg.): *1913/2013. Vek Vesny svjaščennoj – vek modernizma*, Moskau 2013; Severine NEFF, Maureen A. CARR und Gretchen G. HORLACHER mit John REEF: *The Rite of Spring' at 100*, Bloomington 2017.

Wissenschaftsdisziplinen konfrontiert würde; inhaltlich, weil durch eine Blicköffnung über die jeweiligen Fachgrenzen hinaus Zusammenhänge erkennbar würden, die die Forschung bislang übersehen hat: insbesondere, dass Djagilevs Ballets-Russes-Mitarbeiter und allen voran Benua, Stravinskij und Nižinskij sich intensiv mit Protagonisten der um 1900 von Deutschland ausgehenden Theaterreform auseinandersetzten, deren Texte rezipierten und diese mit ihnen sogar diskutierten.

Auf die methodischen Herausforderungen eines solch interdisziplinären Ansatzes verweist Kapitel I. Hier kann aufgezeigt werden, wie forschungshistorische Hintergründe die musik- und tanzwissenschaftliche *Sacre*-Rezeption beeinflusst haben und bis heute prägen. Auch wird deutlich, dass ein Zusammenführen von Erkenntnissen beider Fachbereiche vor allem dadurch verkompliziert wird, dass innerdisziplinär geführte Diskurse häufig grundlegend von denjenigen der jeweils anderen Disziplin abweichen.

In der Folge gilt es, den Forschungsstand zu rekapitulieren (Kapitel II.) – zuvorderst die ästhetischen Ursprünge der Ballets Russes. Dabei soll zum einen ein Verständnis dafür geschaffen werden, welche Bedeutung dem Tanz im Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes zukommt; zum anderen wird darauf aufmerksam gemacht, wie entscheidend Benua dafür gewesen ist. Die wichtigste Grundlage dafür bilden die historiografischen Erkenntnisse Taruskins, der in seiner Monografie *Stravinsky and the Russian Traditions* nicht nur überzeugend darlegt, dass sich Stravinskij für *Sacre*-Libretto und -Komposition mit archaischen Riten und dazugehörigen (russischen) Volksliedern beschäftigte, sondern auch auf die Wichtigkeit der tänzerischen Aktion auf der Bühne verweist.²⁵ Davon ausgehend soll der Bedeutung der Theaterreform für das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes nachgespürt werden. Denn offenbar verkehrte Benua in Kreisen, die sich mit Fragen zu einer Reform des Theaterwesens auseinandersetzten und die den von ihm gebrauchten Begriff *Gesamtkunstwerk* umfangreich diskutierten.

Das dritte und letzte Kapitel thematisiert das feinmaschige Netz an Verbindungen zwischen Ballets Russes und Theaterreform, welches die Literatur bislang noch nie ausführlich besprochen hat. Durch historiografische wie (musik-)analytische Betrachtungen wird deutlich werden, dass die Ballets Russes im Allgemeinen sowie Benua und Stravinskij im Besonderen einen

25 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*. „To begin with – and that is something musicologists are apt to forget – ‚The Rite‘ ist not just a piece of music. It originated, very self-consciously, as a ‚Gesamtkunstwerk‘, a mixed-media synthesis, and belongs to the historians of dance and stage design, as well as music.“ Richard TARUSKIN: „Resisting ‚The Rite‘“, in: *The Rite of Spring‘ at 100*, hg. von Neff, Carr und Horlacher mit Reef, S. 417–446, hier S. 417.

Kulturtransfer zwischen Deutschland, Russland und Frankreich angestoßen hatten, der vollumfänglich zum ersten Mal 1913 im Théâtre des Champs-Élysées greifbar wurde: mit dem *Sacre du printemps*. Sollte sich die Reformbewegung folglich als Missing Link herausstellen, das Werk vollständig zu verstehen?

Besonderes Augenmerk muss bei dieser Frage auf den Sommer 1911 gerichtet werden: Damals wurde *Pétrouchka* uraufgeführt, für das Stravinskij und Benua erstmals sehr eng kooperiert hatten. Kurz danach nahm Stravinskij die Arbeit am bereits 1910 skizzierten Ballett *Das große Opfer* wieder auf, aus dem 1913 der *Sacre* entstand. Im selben Sommer bezichtigte Gordon Craig die Ballets Russes zum ersten Mal, seine Ideen gestohlen zu haben. Und wenig später forderte Stravinskij seinen langjährigen Freund Andrej Rimskij-Korsakov dazu auf, Georg Fuchs' Reformschrift *Der Tanz*²⁶ zu lesen. Kurzum (und das wird zu zeigen sein): In jenem Sommer ersonn Stravinskij sein ‚Theater der Zukunft‘ – ein Choreodrama, das seine Wirkung bis heute nicht verloren hat.

26 Georg FUCHS: „Der Tanz“, in: *Flugblätter für Künstlerische Kultur* 6 (1906), S. 1–45. Es handelt sich hierbei um einen Aufsatz, der im Text im Weiteren – zur besseren Lesbarkeit – kursiv gesetzt wird.

Die Polymorphie des *Sacre du printemps* in Musik- und Tanzwissenschaft

Es ist wohl den Ballets Russes und deren Impresario Sergej Djagilev zu verdanken, dass Igor' Stravinskij 1910 gleichsam über Nacht zu Weltruhm gelangte, und auch sein nachmalig bekanntestes Werk hat seine Entstehung mitunter seiner Begegnung mit Djagilev und der Gattung des Balletts zu verdanken: *Le Sacre du printemps*.²⁷ Letzteres feierte am 29. Mai 1913 in Paris als ein Gemeinschaftswerk von Igor' Stravinskij (Libretto und Musik), Vaclav Nižinskij (Choreografie) und Nikolaj Rerich (Libretto, Dekor und Kostüm) Premiere²⁸ und gilt heute als Meilenstein der Musik- und Tanzgeschichte: Stravinskijs Partitur wird aufgrund ihrer rhythmischen und klanglichen Neuerungen als Schlüsselwerk der Sinfonik des 20. Jahrhunderts gesehen. Und Nižinskijs Choreografie gilt spätestens seit dem choreografischen Rekonstruktionsversuch von Millicent Hodson 1987 als eines der wichtigsten Werke der Tanzhistoriografie – „stellt das Stück [Nižinskijs Choreografie] doch in Frage, was bislang Tradition in Tanz und Theater repräsentierte“²⁹, wie die Tanzwissenschaftlerinnen Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein im von ihnen herausgegebenen Sammelband *Methoden der Tanzwissenschaft* formulieren.

Aufgrund der durchschlagenden Wirkung des Stücks entstand dazu in den vergangenen Jahrzehnten eine nahezu unübersichtlich große Zahl an (kunst-)wissenschaftlichen Untersuchungen – überwiegend aus dem Bereich der Musik- und Tanzwissenschaft. An diesen ebenso umfangreichen wie zahlreich erschienenen Publikationen fällt aber auf, dass die Musikwissenschaft die choreografische Arbeit Nižinskijs *grosso modo* außen vorlässt und die Tanzwissenschaft Stravinskijs Musik gleichsam übergeht. Nur vereinzelt werden in *Sacre*-Studien sowohl musikalische als auch tänzerische Aspekte berücksichtigt. Für den Bereich der Musikwissenschaft ist hier beispielhaft Charles M.

27 Vgl. Richard TARUSKIN: „How ‚The Rite‘ Became Possible“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 380–400, hier S. 380f.

28 Vgl. hierzu den Wortlaut des Uraufführungsprogramms, abgedruckt in: Danuser und Zimmermann, *Avatar of Modernity*, S. 417, zitiert in Anm. 3.

29 Gabriele BRANDSTETTER und Gabriele KLEIN: „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du printemps‘*, hg. von DIES., Bielefeld 2007, S. 9–29, hier S. 19.

Joseph zu nennen, der in seiner 2011 erschienenen Monografie zu Stravinskis Balletten erstmals Archivmaterial sowohl zum Tanz als auch zur Musik vereint.³⁰ Und aus dem Bereich der Tanzwissenschaft stammend spezialisierte sich Stephanie Jordan auf die Entwicklung choreo-musikalischer Analysemethoden und wendete diese unter anderem auch an ausgewählten Balletten Stravinskis an.³¹ Ein Musik- und Tanzwissenschaft verbindender Ansatz in der Betrachtung des Balletts im Allgemeinen und des *Sacre* im Besonderen stellt jedoch noch immer ein Forschungsdesiderat dar.³² Ein ambivalenter Gebrauch des Ballettbegriffs sowie unterschiedliche methodische Herangehensweisen der beiden Wissenschaftsdisziplinen verschärfen diese Trennung noch: Musikwissenschaftliche Untersuchungen sowohl aus dem englisch- als auch deutschsprachigen Raum beschäftigen sich im Großen und Ganzen mit Stravinskis *Sacre*-Komposition und nähern sich dieser größtenteils aus historiografischer und analytischer Perspektive. Die Tanzwissenschaft hingegen konzentriert sich auf Nižinskijs *Sacre*-Choreografie sowie später entstandene neue choreografische Versionen anderer Choreografen. Deutschsprachige Arbeiten wählen hierbei überwiegend einen kulturwissenschaftlichen Blickwinkel, während historiografische Arbeiten meist aus dem englischsprachigen Raum stammen; nur einige wenige deutschsprachige Tanzwissenschaftler tragen zu diesen Diskussionen bei.³³ Zwei drängende Fragen sollen deshalb zu Beginn dieser Arbeit

30 Vgl. Charles M. JOSEPH: *Stravinsky's Ballets*, New Haven 2011.

31 Vgl. Stephanie JORDAN: *Stravinsky Dances. Re-Visions Across a Century*, Alton 2007.

32 Dass die Untersuchung der Beziehung von Musik und Choreografie im Ballett im Allgemeinen ein Forschungsdesiderat darstellt, haben Malkiewicz und Rothkamm im Vorwort des von ihnen herausgegebenen Sammelbands 2007 angemerkt. Vgl. Michael MALKIEWICZ und Jörg ROTHKAMM: „Vorwort“, in: *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 23.–25. März 2006*, hg. von DIES., Berlin 2007, S. 7–12, hier S. 7. Rothkamm beschäftigte sich während eines Forschungsprojekts zur Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert unter anderem auch mit dem *Sacre*. Er veröffentlichte im Rahmen seiner dazu erschienenen Monografie ein Kapitel, in dem er unter anderem die choreografischen Eintragungen eines vierhändigen *Sacre*-Klavierauszugs untersucht, der sich in der Basler Paul Sacher Stiftung befindet. Vgl. Jörg ROTHKAMM: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz u.a. 2011, S. 209–240. Zum Klavierauszug vgl. Anm. 77.

33 Vgl. hierzu Marion KANT: „Ein Plädoyer für die Tanzgeschichte. Identitätsproblematiken einer Wissenschaftsdisziplin“, in: *Tanz. Politik. Identität* (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 11), hg. von Sabine KAROß und Leonore WELZIN, Hamburg 2001, S. 81–102. Ein wesentlicher Grund für die kulturwissenschaftliche Orientierung der deutschsprachigen Tanzwissenschaft ist sicherlich in der Entstehungsgeschichte des Faches auszumachen. Die Tanzwissenschaft ist eine sehr junge, aus der Germanistik und Theaterwissenschaft hervorgegangene akademische Disziplin, die sich erst in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu etablieren begann und stark von den Cultural Studies

erörtert werden: Was genau ist gemeint, wenn man im wissenschaftlichen Kontext von der Gattung des Balletts oder von *Ballett* spricht? Und welche Auswirkungen hat dies wiederum auf die wissenschaftliche Betrachtung des *Sacre*?

1 Das Ballett

1.1 Ambiguität eines Begriffsgebrauchs

Vergleicht man die vielseitige Verwendung des Ballettbegriffs im musik- und tanzwissenschaftlichen Kontext, wird schnell deutlich, dass sowohl sprachliche als auch fachliche Unterschiede eine eindeutige Definition nicht zulassen. Dies konstatierte bereits der österreichische Theaterwissenschaftler und Schriftsteller Joseph Gregor im Vorwort seiner 1944 erschienenen *Kulturgeschichte des Balletts*:

beeinflusst wurde. Für Beiträge zu einer kulturwissenschaftlich geprägten Tanzwissenschaft vgl. unter anderem Gabriele BRANDSTETTER: „Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft“, in: *Theater der Zeit* 12 (2003), S. 4–12; Gabriele BRANDSTETTER: „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftstheoretische Herausforderung“, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hg. von Sabine GEHM, Pirkko HUSEMANN und Katharina VON WILCKE, Bielefeld 2007, S. 37–48; Gabriele KLEIN: „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in: *Wissen in Bewegung*, hg. von Gehm, Husemann und von Wilcke, S. 25–36. Eine der wenigen Ballets-Russes-Historiografen im deutschsprachigen Raum ist Claudia Jeschke. Sie war unter anderem an einer Rekonstruktion der *L'après-midi d'un Faune*-Choreografie von Vaclav Nižinskij beteiligt und ist Mitherausgeberin eines zum 100. Jubiläum der Ballets Russes erschienenen Ausstellungskatalogs, in dem sie unter anderem lange unveröffentlichtes Material aus russischen Archiven veröffentlichte. Ihre Forschungsarbeit bildet einen Gegensatz zu den kulturwissenschaftlich ausgerichteten Studien um Gabriele Brandstetter. Für Veröffentlichungen Claudia Jeschkes zu den Ballets Russes vgl. unter anderem Claudia JESCHKE und Nicole HAITZINGER (Hg.): *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, Leipzig 2009; Claudia JESCHKE, Ursel BERGER und Birgit ZEIDLER (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin 1997; Claudia JESCHKE und Ann HUTCHINSON GUEST: *Nijinsky's 'Faune' Restored. A Study of Vaclav Nijinsky's 1915 Dance Score 'L'après-midi d'un faune' and his Dance Notation System*, Philadelphia 1991; Claudia JESCHKE (u.a.) unter der Leitung von Jean-Michel NECTOUX: *Nijinsky. Préludes à 'l'après-midi d'un faune'*, Paris 1989. Die Tatsache, dass deutschsprachige Studien im Allgemeinen und kulturwissenschaftliche und historiografische Untersuchungen zum Tanz im Besonderen im englischen Sprachraum nur selten wahrgenommen werden (worauf beispielsweise Marc Franko 2015 im Herausgebervorwort anlässlich der englischen Übersetzung von Gabriele Brandstetters 1995 in Deutschland erschienener Habilitationsschrift *Tanz-Lektüren* hinwies), verschärft jenes intradisziplinäre Schisma. Vgl. Gabriele BRANDSTETTER: *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, New York 2015.

Jeder Mensch verbindet eine bestimmte Vorstellung mit dem Klange des Namens Ballett. Ein kurzes, sich anknüpfendes Gespräch belehrt uns bald, daß diese Vorstellungen auch fast bei jedem Menschen andere sind. Der eine versteht darunter eine Gruppe von Tänzern und Tänzerinnen, zusammengehörend und gemeinsam zu ihren Aufgaben geschult. Hier tritt das Ballett ein, heißt es in der Sprache des Theaters. Der zweite, mehr Augenschmuck, denkt an Kostümbformen, kurze, steif und weiß abstehende Röckchen und an bestimmte Körperhaltungen, vor allem an den Stand und die Fortbewegung auf der Fußspitze. Hier hat sich ein Stil, der einige Generationen vor uns vorherrschend war, zum Begriffe verdichtet, er hat sogar in den berühmten Bildern von Degas seine feststehende Ausprägung, sein malerisches Symbol gefunden, ohne natürlich damit den Begriff anders als einseitig zu erfüllen. Der dritte meint einen Tanz, ein Musikstück, wenn er vom Ballett spricht, und bekräftigt damit als Ohrenschmuck die starke Komponente der Musik, die natürlich auch ihrerseits den Begriff lange nicht ausmacht. Man könnte noch lange fortsetzen, man würde vom Ballett[te]xt und vom Ballettunterricht, von großen Ballettinnen, ja sogar von Ballettdekoration hören, aber niemals würde sich, wie es bei Lyrik oder Plastik ganz selbstverständlich ist, ein einheitlicher Begriff zu dem Worte fügen!³⁴

Wie heterogen der Begriff Ballett auch im gegenwärtigen Wissenschaftsdiskurs verwendet wird, zeigt schon ein cursorischer Blick in die beiden Referenzlexika der Musikwissenschaft, die auch zentrale tanzwissenschaftliche Beiträge enthalten: Die Musik- und Tanzhistorikerin Sibylle Dahms definiert in der *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* Ballett als „künstlerisch stilisierte Körperbewegung“³⁵ und meint damit „jenen Bereich des Schautanzes, der sich ab Ende des 16. Jahrhunderts aus dem Kontext musiktheatralischer Formen entwickelte“³⁶. Am Ende des Abschnitts führt sie an, dass der Terminus außerdem oft für „die Komposition von Ballettmusik“³⁷ verwendet wird sowie umgangssprachlich „die Gesamtheit der professionellen Tänzer bzw. die Ballettkompanie“³⁸ bezeichnet. In erster Linie fasst Dahms unter *Ballett* also den klassischen Bühnentanz und misst demgegenüber der Verwendung des Begriffs zur Bezeichnung der *Ballettmusik* oder einer *Ballettkompanie* weniger Bedeutung bei.

Die in der *MGG* angedeutete Ambiguität findet sich auch in ihrem englischsprachigen Pendant wieder, dem *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vergleichbar mit Dahms möchten Rebecca Harris-Warrick, Noel Goodwin und John Percival *ballet* zuallererst als einen Tanzstil – „a style of theatrical dancing

34 Joseph GREGOR: *Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Wien 1944, S. 9.

35 Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. ‚Tanz‘, Sp. 295.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

that developed in France during the 17th Century³⁹ – begriffen wissen. Im Unterschied zur *MGG* weisen die Autoren dann allerdings ferner auf das *ballet as genre* hin und benennen damit einen Begriff, der spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts in Abgrenzung zur stilisierten Körperbewegung ein „spectacle accomponied by purely instrumental music“⁴⁰ bezeichnet. Ihrer Ansicht nach ist das *ballet* neben dem klassischen Bühnentanz vor allem auch als eine theatrale Gattung zu verstehen – eine Gattung, die aus zwei Komponenten besteht: Musik und Tanz. Es ist wohl diese multimediale Bedeutung, die der deutsche Musikwissenschaftler Wolfgang Marx im Sinn hat, wenn er im (englischsprachigen) Artikel „The Ballet as a ‚Genre‘“ folgende *ballet*-Definition gebraucht: „Ballet in general can be regarded as a combined genre, being shaped as it is by both dance and music.“⁴¹ Eine Entsprechung für die sowohl im *New Grove* als auch von Marx verwendete Formulierung *ballet as genre* existiert in der *MGG* nicht. Zwar erwähnt Dahms, dass mit dem Ballett „[i]m Sinne der griechischen *musiké* [...] Dichtung, Musik und Tanz durch die ihnen gemeinsame Dimension des Rhythmus zu einer Einheit zusammengeführt werden [sollten]“⁴²; einen Abschnitt zum Ballett als Gattungsbezeichnung spart sie jedoch aus, obwohl eine diesbezügliche Verwendung des Terminus im deutschsprachigen Raum durchaus gebräuchlich ist. Dass der Begriff Ballett als Gattungsbezeichnung im deutschsprachigen Raum zwar existiert, seine Verwendung allerdings erneut einer gewissen Unschärfe unterliegt, soll im Folgenden beispielhaft anhand zweier Texte aufgezeigt werden: Zum einen handelt es sich um das von Jörg Rothkamm und Michael Malkiewicz verfasste Vorwort des 2006 erschienenen Tagungsbands *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, zum anderen um Hermann Danusers Textabschnitt zum „Aufstieg des Balletts“ im für die deutschsprachige Musikwissenschaft maßgeblichen *Neuen Handbuch für Musikwissenschaft*.

Die Musikwissenschaftler Rothkamm und Malkiewicz folgen in ihrer Gattungsdefinition derselben Stoßrichtung wie der *New Grove*, wenn sie gleich

39 Rebecca HARRIS-WARRICK, Noël GOODWIN und John PERCIVAL: Art. ‚Ballet‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausg., hg. von Stanley SADIE, 29 Bde., London 2001 (= *The New Grove*), Bd. 2, S. 565–596, hier S. 565.

40 Ebd., S. 566. Zum Ballett als Genre vgl. auch das Kapitel „Ballet from Sixteenth-Century France to Nineteenth-Century Russia; Stravinsky“, in: Richard TARUSKIN (Hg.): *The Oxford History of Western Music*, 6 Bde., Oxford 2005, Bd. 4: *The Early Twentieth Century*, Oxford 2005, S. 131–190. Er beginnt dieses Kapitel mit einem Abschnitt zu „A Missing Genre“, vgl. ebd., S. 131.

41 Wolfgang MARX: „The Ballet as a ‚Genre‘. Initial Thoughts on the Generic Identity of a Multimedia Art Form“, in: *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, hg. von ders. und Rothkamm, S. 13–26, hier S. 18.

42 Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. ‚Tanz‘, Sp. 296.

zu Anfang anmerken, dass „für die Gattung Ballett von ihren Anfängen bis zur Gegenwart [...] zwei Komponenten essentiell“⁴³ sind: Musik und Choreografie. Der hier gewählte Begriff Ballett gründet also in einem Verständnis des Balletts als einer theatralen Gattung, die mehrere Kunstformen in sich vereint. Ein solches multimediales Gattungsverständnis ließe sich auch bei Dahms herauslesen, wenn sie beschreibt, dass das Ballett aus den Bestandteilen „Dichtung, Musik und Tanz“ entstanden sei – eine Sichtweise, die so auch in tanzwissenschaftlichen Lexika zu finden ist.⁴⁴ Danuser hingegen weicht von diesem theatralen oder multimedialen Gattungsverständnis deutlich ab, wenn er vermerkt, dass das „Ballett [...] um 1910 [...] zu einer charakteristischen Gattung der Neuen Musik“⁴⁵ wurde. Auch wenn er in der Folge mehrmals zwischen ballett- und musikgeschichtlichen Bestrebungen unterscheidet und damit deutlich macht, dass für ihn eine Ballettgeschichte als eine Geschichte des (klassischen Bühnen-)Tanzes klar von einer (Ballett-)Musikgeschichte abzugrenzen ist, fällt auf, dass er an einigen zentralen Stellen mit *Ballett* nicht etwa eine theatrale, sondern eine musikalische Gattung benennt.⁴⁶ Ein Standardwerk der (deutschsprachigen) Musikwissenschaft verwendet die Gattungsbezeichnung Ballett also unter anderem synonym mit *Ballettmusik*. Und so ist festzuhalten, dass der Ballettbegriff – zumindest im deutschsprachigen Kontext – nicht nur als Bezeichnung der *Ballettmusik* verwendet wird, sondern auch als Bezeichnung des Balletts im Sinne einer sowohl theatralen als auch musikalischen Gattung.⁴⁷

43 Malkiewicz und Rothkamm, „Vorwort“, S. 7.

44 Vgl. hierzu Debra CRAINE und Judith MACKRELL: Art. ‚Ballet‘, in: *The Oxford Dictionary of Dance*, 2. Aufl., hg. von DIES., Oxford 2000, S. 40–41, hier S. 40: „[Ballet is] [a] form of Western academic theatrical dance based on the technique known as *danse d'école* (the classical school), usually presented with elements of music and design to dramatic or lyric effect.“

45 Hermann DANUSER (Hg.): *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*, hg. von Carl DAHLHAUS, fortgeführt von Hermann DANUSER, 13 Bde., Wiesbaden und Laaber 1980–1992), Bd. 7, Laaber 1984, S. 65.

46 Vgl. unter anderem Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 72: „Die Nobilitierung des Balletts als Kompositionsgattung zeitigte ferner für die Geschichte der musikalischen Form Konsequenzen, die denen im Bereich des Stils nicht nachstanden.“ Oder ebd., S. 77: „[...] so zeigt nichts deutlicher die tiefgreifende Wandlung des Balletts: Einst als funktionale Gattung für die Kompositionsgeschichte irrelevant, ist es in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts zu einem Problembereich autonomen Komponierens geworden.“

47 Sibylle Dahms' in der MGG dargelegter Feststellung, dass der Ballettbegriff auch zur Bezeichnung der Ballettmusik verwendet wird, muss daher hinzugefügt werden, dass er ebenso als Gattungsbegriff gebräuchlich ist – und zwar sowohl für die Bezeichnung der theatralen bzw. multimedialen Gattung Ballett als auch für die musikalische

Dies alles wirkt sich freilich auch auf die wissenschaftliche Betrachtung des Gegenstands aus: Eine Ballettforschung als eine Wissenschaft, die alle dem Ballettbegriff inhärenten Ausprägungen gleichberechtigt berücksichtigt, existiert bis dato nicht. Unterschiedliche Fachdisziplinen – allen voran Musik- und Tanzwissenschaft – haben in den vergangenen Jahrzehnten verschiedene Methoden entwickelt, um sich dem Ballett anzunähern. Der Untersuchungsgegenstand selbst aber ist divergent, was auch auf die terminologische Unschärfe zurückzuführen ist: Im musikwissenschaftlichen Kontext wird *Ballett* zur Bezeichnung der musikalischen Gattung Ballett und ebenso für die der (Ballett-)Musik verwendet, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts von einer zunächst funktionalen Gattung der Tanzmusik zu einer autonomen Gattung emanzipierte und daraufhin vermehrt zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung wurde.⁴⁸ In tanzwissenschaftlichen Untersuchungen bezeichnet *Ballett* hingegen hauptsächlich den in Ballettdefinitionen meist zuerst genannten (künstlerischen) Bühnentanz bzw. die für das Ballett entworfene Choreografie. Ballett als theatrale Gattung wird noch immer zu selten Gegenstand musik- oder tanzwissenschaftlicher Betrachtung.⁴⁹ Im Folgenden

Gattung Ballett, um ebendiese (Ballett-)Musik innerhalb des Gefüges der musikalischen Gattungen zu kategorisieren.

- 48 Die Idee der Selbstzweckhaftigkeit von Musik, die sich hinter den Begriffen autonome bzw. absolute Musik verbirgt, wurde erstmals um 1800 formuliert und meint damit spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts jene Musik, die von jeglichen außermusikalischen Faktoren unabhängig ist und sich daher allein durch sich selbst begründet. Diese Idee prägte bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts die Vorstellung dessen, was Musik ist. Vgl. Wilhelm SEIDEL: Art. ‚Absolute Musik‘, in: *MGG 2, Sachteil*: Bd. 1, Kassel u.a. 2001, Sp. 15–24, hier Sp. 15f.; vgl. hierzu auch Jin-Ah KIM: ‚Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘, in: *Die Musikforschung* 64/1 (2011), S. 24–45. Die Musikwissenschaft bzw. die Musikgeschichtsschreibung ist in der Tradition der Autonomieästhetik zu sehen. Vgl. hierzu den Aufsatz von Tobias JANZ: ‚Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?‘, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele CALELLA und Nikolaus URBANEK, Stuttgart und Weimar 2013, S. 56–81, hier S. 72–76. Carl Dahlhaus widmete beispielsweise Entstehung und Geschichte der Idee der absoluten Musik eine eigenständige Studie. Vgl. Carl DAHLHAUS: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978. Zur Autonomieästhetik in der Kunst allgemein vgl. unter anderem Michael MÜLLER u.a.: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a.M. 1972. Als funktionale Musik (oder auch Gebrauchsmusik) gelten und galten hingegen jene „Arten [...] [von] Musik, [...] die nicht *sub specie* des Begriffs des Artificiums und Kunstwerks, des musikalisch Artifizialen und Autonomen sich begreifen und zu begreifen sind“. Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT: ‚Funktionale Musik‘, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30/1 (1973), S. 1–25, hier S. 1.
- 49 Beispielhaft für wissenschaftliche Arbeiten über das Ballett, in denen sowohl Tanz als auch Musik untersucht werden, sind folgende Arbeiten: Roland John WILEY: *Tchaikovsky's Ballets. ‚Swan Lake‘. ‚Sleeping Beauty‘. ‚Nutcracker‘*, Oxford 1985; Charles M. JOSEPH:

soll das Ballett im Allgemeinen und dasjenige Stravinskis im Besonderen allerdings in genau diesem theatralen bzw. multimedialen Verständnis betrachtet werden: als ein gleichberechtigtes Zusammenspiel von Tanz und Musik (und gegebenenfalls Bühnenbild).

1.2 Igor' Stravinskis Ballett(musik) in Musik- und Tanzwissenschaft
Nicht allein der Begriff Ballett ist unscharf definiert, auch inhaltlich wird die Gattung Ballett stiefmütterlich behandelt. So spielte Ballettmusik für die Musikwissenschaft bisher eher eine untergeordnete Rolle; wegen ihrer Funktionsgebundenheit wurde ihr im Laufe des 19. Jahrhunderts oftmals der künstlerische Wert abgesprochen. So werden beispielsweise auch heute noch die Ballettkomponisten Léon Minkus, Cesare Pugni oder Riccardo Drigo als Vertreter eines Komponistentypus beschrieben, dessen Musik, wie die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gunhild Oberzaucher-Schüller in der *MGG* resümiert, „allein als rhythmisches Raster für den Tanz konzipiert“⁵⁰ wurde – eine Eigenschaft, die jene Künstler für die musikwissenschaftliche Forschung bis heute als uninteressant kategorisiert. Die Ballettmusik Adolph Adams, Léo Délibes' oder Pětr Čajkovskis kann allerdings keinesfalls als ein solches bloßes „Raster für den Tanz“ abgetan werden. Immerhin entwickeln sich hier „[m]usikalische Motive [...] in Anlehnung an sinfonische und musikdramatische Kompositionstechniken aus den verwendeten Themen selbst“⁵¹. Dennoch ereilte sie, was die musikwissenschaftliche Nichtbeachtung angeht, ein ähnliches Schicksal. Als beispielhaft für jene lang anhaltende Geringschätzung der Ballettmusik mag die Tatsache angeführt sein, dass im 1988 begründeten *Handbuch der musikalischen Gattungen* erst 2009 ein Band zum Thema *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik* erschien, der lediglich unter dem Teilkapitel *Bewegungsmusik* einige Aufsätze zum Ballett

Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention, New Haven 2002; Joseph, *Stravinsky's Ballets*; Jordan, *Stravinsky Dances*; Simon MORRISON: „The Origins of ‚Daphnis and Chloé‘ (1912)“, in: *19th Century Music* 28/1 (2004), S. 50–76; Tamara LEVITZ: „Syvilla Fort's Africanist Modernism and John Cage's Gestic Music. The Story of ‚Bacchanale‘“, in: *South Atlantic Quarterly* 104/1 (2005), S. 123–149; Deborah MAWER: *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot 2006; Davinia CADDY: *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Epoque Paris*, Cambridge 2012; Wayne HEISLER JR.: *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, Rochester 2009; Tamara LEVITZ: *Modernist Mysteries. Perséphone*, New York 2012. Immerhin ist mit Davinia Caddy festzustellen, dass Tanz innerhalb der Musikwissenschaft zum Gegenstand einer wachsenden Anzahl von Artikeln, Tagungsbeiträgen und Sonderausgaben wird. Vgl. Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 20.

50 Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. ‚Tanz‘, Sp. 327.

51 Vgl. ebd., Sp. 328.

enthält.⁵² In seinem dort publizierten Aufsatz „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik“ spricht der Musikwissenschaftler Thomas Steiert das verhaltene Ballettinteresse seiner Fachkollegen auch explizit an.⁵³

Bis heute fehlt es folglich an genuinem (musik-)wissenschaftlichem Interesse am Ballett als musikalischem Phänomen.⁵⁴ Eine Ausnahme bilden Ballettwerke, die neben ihrer tanzgebundenen Form von Anfang an auch autonom, das heißt konzertant und somit frei vom tänzerischen Geschehen, aufgeführt wurden. So begreift die Musikwissenschaft die Ballette Stravinskis – insbesondere seine drei frühen russischen: *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka* und *Le Sacre du printemps* – gemeinhin als Schlüsselwerke, denn neben der Bühnenform wurden sie kurz nach ihrer theatralen Uraufführung immer auch konzertant aufgeführt, ohne dass „das Wegfallen der Choreographie als Manko empfunden“⁵⁵ worden sei, wie der russisch-schweizerische Musikwissenschaftler und Stravinskij-Zeitgenosse Jacques Handschin 1933 in seinem *Versuch einer Einführung* über den Komponisten vermerkte. Die Tatsache, dass Ballettmusik mit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend autonom aufgeführt wurde, schaffte erst die Voraussetzung dafür, dass die Musikwissenschaft sich mit dieser Gattung auseinanderzusetzen begann. Diese neue Gewichtung äußert sich zum Beispiel im 1979 begründeten *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*. Während die Ballettmusik im sechsten Band der Reihe (*Die Musik des 19. Jahrhunderts*) gar keine Erwähnung findet – und dass, obwohl das klassische Ballett genau in jenem Jahrhundert seinen Höhepunkt fand⁵⁶ –,

52 Vgl. Siegfried MAUSER und Elisabeth SCHMIERER (Hg.): *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik (Handbuch der Musikalischen Gattungen, 17 Teile in 24 Bde., hg. von Siegfried MAUSER, Laaber 1993–2010, Bd. 17.1)*, Laaber 2009.

53 Vgl. Thomas STEIERT: „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik“, in: *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*, hg. von Mauser und Schmierer, S. 225–231, hier S. 225.

54 Für deutschsprachige musikwissenschaftliche Beiträge zur Ballettforschung vgl. unter anderem Malkievicz und Rothkamm, *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*; Konrad LANDREH: *Manuel de Fallas Ballettmusik*, Laaber 2004; Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*; Steffen SCHMIDT: *Musik der Schwerkraft. Die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945. Dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Berlin 2012; Monika WOITAS: *Geschichte der Ballettmusik. Eine Einführung*, Laaber 2018.

55 Jacques HANDSCHIN: *Igor Strawinsky. Versuch einer Einführung* (121. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich), Zürich und Leipzig 1933, 38 S., hier S. 15f., abgedruckt in: *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, hg. vom KUNSTMUSEUM BASEL und der PAUL SACHER STIFTUNG BASEL, Basel 1984, S. 187–225.

56 Zur Bedeutung der Čajkovskij-Ballette für das klassische Ballett und zur Rolle des Choreografen Marius Petipa sowie zur Sonderrolle Russlands für das Ballett im späten 19. Jahrhundert vgl. Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. ‚Tanz‘, Sp. 326;

wird ihr im siebten Band (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*) sogar eine zentrale Rolle für die Musikgeschichtsschreibung zugesprochen.⁵⁷ Dem Aspekt des Tanzes wird allerdings wenig bis gar keine Aufmerksamkeit zuteil.

Möglicherweise war es diese stiefmütterliche Behandlung der Ballettmusikgeschichte aufseiten der Musikwissenschaft, die dazu geführt hat, dass die Geschichte des Balletts heutzutage größtenteils durch Tanzwissenschaftler erzählt wird: als eine Geschichte des Tanzes, in der die zugehörige Musik so gut wie immer übergangen wird.⁵⁸

Da sowohl in der Musik- als auch der Tanzwissenschaft Ballettwerke des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen, diejenigen Stravinskis im Besonderen, nur sporadisch als ein gemeinsames Ganzes von Musik, Tanz und Bühnenbild begriffen werden, herrscht in der wissenschaftlichen Betrachtung dieser multimedialen Kunstform folglich überwiegend eine systematische Trennung von musikalisch Notiertem, Erklingendem und tänzerisch bzw. szenisch Visualisiertem, Performativem vor. Dieses Schisma wird noch dadurch forciert, dass innerdisziplinäre Diskurse sich oft grundlegend von denjenigen der jeweils anderen Disziplin unterscheiden.

Es ist nur verständlich, dass diese forschungsgeschichtlichen Hintergründe tief greifende Auswirkungen auf die Betrachtung von Stravinskis *Sacre* hatten. Und so drängt sich die Frage auf, inwiefern die Erkenntnisse der einzelnen Wissenschaftsdisziplinen sinnvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden können.

Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 4, S. 138–146. Eine umfangreiche Untersuchung von Čajkovskis Balletten bietet Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*. Möglicherweise aufgrund der Sonderrolle des 19. Jahrhunderts für das Ballett legen jüngst erschienene Ballettstudien eine vergleichsweise größere Aufmerksamkeit auf jenes Jahrhundert. Vgl. unter anderem Marian SMITH: *Ballet and Opera at the Age of 'Giselle'*, Princeton und Oxford 2000; Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*; Knut Arne JÜRGENSEN: *The Verdi Ballets*, Parma 1995; Rothkamm, *Ballettmusik des 19. und 20. Jahrhunderts*; Malkievicz und Rothkamm, *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*; Marion KANT (Hg.): *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge u.a. 2007.

57 Vgl. hierzu Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 62–77.

58 Viel zitierte historische Referenzbücher zum Ballett konzentrieren sich fast ausschließlich auf eine reine Beschreibung des tänzerischen Aspekts der Werke. So auch folgende Übersichtswerke: Sibylle DAHMS in Zusammenarbeit mit Claudia JESCHKE und Monika WOITAS (Hg.): *Tanz*, Kassel 2001; Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*; Hartmut REGITZ, Otto Friedrich REGNER und Heinz-Ludwig SCHNEIDERS: *Reclams Ballettführer*, 11. Aufl., Stuttgart 1992; Jochen SCHMIDT: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, Berlin 2002; Kant, *The Cambridge Companion to Ballet*; Jennifer HOMANS: *Apollo's Angels. A History of Ballet*, New York 2010. Theoretische Werke zum Tanz im Allgemeinen betrachten das klassische Ballett nur am Rande als eine von vielen Ausformungen des künstlerischen Bühnentanzes.

2 Der *Sacre* in Musik- und Tanzwissenschaft

2.1 Innerdisziplinäre *Sacre*-Diskurse der Musikwissenschaft

Wenn der amerikanische Literaturwissenschaftler Daniel Albright in seinen Bemerkungen zu einem musikalischen Primitivismus⁵⁹ in der Uraufführung des *Sacre* am 29. Mai 1913 „the defining Moment of Modernism [...] in music“⁶⁰ sieht und das Werk im selben Abschnitt als „the most famous of all Primitive experiments“⁶¹ beschreibt, stellt er damit zwei Konstanten heraus, die sich in ihrem Dualismus wie ein Grundmotiv durch die musikwissenschaftliche *Sacre*-Rezeption ziehen: Zum einen verweist er auf die radikale Modernität der Musik des Balletts, zum anderen auf die ihr entgegengesetzte, hervorstechende ‚Primitivität‘ des Sujets. Diese Dualität hatte der russische Musikwissenschaftler Michail Druskin bereits 1976 mit den „beiden Intonationspole[n] [...] Frühgeschichtliches, Altertümliches, Archaisches und Zeitgenössisches, Alltägliches“⁶² beschrieben. Beim Schweizer Musikwissenschaftler Theo Hirsbrunner findet sich 1982 ebenfalls ein Hinweis auf die Janusköpfigkeit des *Sacre* zwischen Primitivität und Moderne, wenn er konstatiert, dass „[d]ie Reduktion der Melodien auf einige tatsächlich sehr primitiv wirkende Formeln [...] längst wettgemacht [wird] durch die äußerst kunstvolle rhythmische Struktur und das Raffinement der Orchestration, das weit über das von Rimsky und Debussy Gewohnte hinausgeht“⁶³. Wolfgang Dömling schließt sich all dem an, wenn er im selben Jahr beschreibt, wie im *Sacre* das „älteste Sujet“⁶⁴ – nämlich „die barbarische Welt des heidnischen Russland [...] – die neueste Musik“⁶⁵ erzeugen würde.

Im Kontext dieses Spannungsfelds zwischen Primitivismus und Moderne werden häufig auch die Ausführungen Richard Taruskins gelesen.⁶⁶ Für den

59 Zum Primitivismusbegriff im Allgemeinen und zu seiner Verwendung in Musik- und Tanzwissenschaft im Besonderen vgl. Kapitel I.2.3.

60 Daniel ALBRIGHT: *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago und London 2004, S. 236.

61 Ebd.

62 Michail DRUSKIN: *Igor Strawinsky. Persönlichkeit. Schaffen. Aspekte*, hg. und übertr. aus dem Russischen von Christof RÜGER, Leipzig 1976, S. 63.

63 Theo HIRSBRUNNER: *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber 1982, S. 48.

64 Wolfgang DÖMLING: *Igor Strawinsky. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1982, S. 29.

65 Ebd.

66 Taruskin selbst verwendet den Primitivismusbegriff in seinen maßgeblichen Texten zum *Sacre* allerdings nur äußerst selten. Vgl. hierzu zum Beispiel Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 85of.; Richard TARUSKIN: „Stravinsky and the Subhuman. A Myth of the Twentieth Century. The Rite of Spring, the Tradition of the New, and ,the

amerikanischen Musikwissenschaftler und Stravinskij-Experten besteht kein Zweifel: Ohne ein Zusammentreffen mit Djagilev und dessen Umfeld um 1909 hätte Stravinskij den *Sacre* nie geschrieben.⁶⁷ In seiner 1996 erschienenen Monografie zu den russischen Werken des Komponisten (*Stravinsky and the Russian Traditions*) zeichnet Taruskin ausführlich den Einfluss der russischen (Volks- und Kunstmusik-)Tradition und Kunst auf Stravinskij's musikalisches Schaffen nach und vertritt die These, dass die Ursprünge der im *Sacre* sich manifestierenden radikalen Modernität auch ebendort zu lokalisieren seien⁶⁸ – ein Einfluss, den der Künstler selbst zeitlebens mehr oder weniger bewusst verschleiert und den die Forschung bis Erscheinen jener monumentalen Studie nicht in dieser Konsequenz wahrgenommen hat.⁶⁹ Taruskin beschreibt en détail, wie Stravinskij durch Djagilevs Auftragskompositionen für die Ballets Russes 1909/10 mit ästhetischen Perspektiven in Kontakt kam, zu denen er in seinem bisherigen Sankt Petersburger Umfeld keinen Zugang hatte.⁷⁰ Er zeigt auf, wie sich die Begegnung Stravinskij's mit den Ballets Russes und seine intellektuelle Beschäftigung mit deren Ideengut unmittelbar auf sein kompositorisches Schaffen auswirkten. Durch die detailreiche Aufarbeitung russischsprachiger Quellen, die der westlichen Forschung bis dahin größtenteils unbekannt waren, kam Taruskin bezüglich der Entstehungsumstände des *Sacre* zu Erkenntnissen, die den musikhistoriografischen Diskurs seitdem entscheidend prägen:⁷¹ So konnte er zum Beispiel nachweisen, dass sich Stravinskij für seine *Sacre*-Komposition mit archaisch

Music itself“, in: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, hg. von DERS., Princeton und Oxford 1997, S. 360–388, hier S. 378–380.

67 Vgl. Taruskin, „How ‚The Rite‘ Became Possible“, S. 385.

68 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*. Inwiefern Stravinskij in seinen Kompositionen der russischen Tradition verpflichtet war und inwieweit diese sein künstlerisches Schaffen prägte, zeigt neben Taruskins umfangreicher Werkmonografie auch Svetlana Savenkos ausführliche Skizzenstudie. Vgl. Svetlana SAVENKO: *Mir Stravinskogo*, Moskau 2001. Zu den von Taruskin dargelegten Einflussfaktoren auf Stravinskij's musikalisches Schaffen vgl. Kapitel II.

69 Stravinskij verleugnete beispielsweise zeitlebens den Rückgriff auf Volksliedmaterial im *Sacre*, obgleich er nachweislich solches verwendet hatte. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 891; zum Stravinskij'schen ‚Amnesie‘-Phänomen allgemein vgl. unter anderem ders., „Stravinsky and the Subhuman“, S. 364f.; DERS.: „Stravinsky and the Traditions. Why the Memory Hole?“, in: *Opus 3/4* (1987), S. 10–17.

70 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423–553.

71 Vgl. ebd., Bd. 1 und 2, S. 849–1033. Einige Texte der bis dato entstandenen musikwissenschaftlichen *Sacre*-Forschungsliteratur befinden sich unter anderem bei ders., „Resisting ‚The Rite‘“, S. 417f. oder bei Jonathan BERNARD: „Le ‚Sacre‘ Analysed“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 284–305.

gedachten Riten⁷² und den damit in Zusammenhang stehenden (russischen) Volksliedern beschäftigte und ebendiese auch in seiner Komposition verarbeitete.⁷³ Ferner unterstreicht Taruskin die Wichtigkeit der tänzerischen Aktion auf der Bühne für die Entstehung des Werkes, indem er deutlich macht, dass Stravinskij die tänzerische Aktion bereits in der Ausarbeitung des Librettos mitdachte.⁷⁴

Taruskins Erkenntnisse gelten vielen Stravinskij-Forschern als kanonisch. Und so plädiert beispielsweise auch der amerikanische Musikwissenschaftler Charles Joseph dafür, dass der *Sacre* in der ursprünglichen Form als Ballett betrachtet werden muss. Er geht dabei sogar einen Schritt weiter als Taruskin und berücksichtigt für seine Studie neben musikalischen auch tänzerische Quellen. Joseph belässt es zwar bei einem rein historiografischen Beschreiben der Entstehungsumstände, verdeutlicht aber auch, welche zentrale Rolle der Tanz in der Entstehung des Balletts hatte.⁷⁵ Jörg Rothkamm stellt in seiner Monografie *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert* die Frage, ob Stravinskij den *Sacre* „von vornherein choreographisch-musikalisch geplant [hatte] und – falls ja – inwieweit Nižinskij dies umsetzte“⁷⁶, und zieht vor allem die choreografischen Anmerkungen zurate, die sich in Stravinskij's Handexemplar des vierhändigen *Sacre*-Klavierauszugs befinden.⁷⁷ Er kommt aber zu dem Schluss, dass über

72 Im 19. Jahrhundert wurden in Russland zahlreiche Sammlungen zu archaischen Riten, Bräuchen und Volksliedern veröffentlicht. Damals war es gängige Praxis, von bäuerlicher Folklore auf heidnische Riten zu schließen. Um 1900 galten diese Sammlungen als Quelle urzeitlicher Riten und Bräuche und waren bei vielen Künstlern sehr begehrt – so auch bei den Mitgliedern der *Mir Iskusstva* bzw. der späteren Ballets Russes. Sie werden im Folgenden als ‚archaisch gedachte‘ Riten, Bräuche oder Volkslieder bezeichnet.

73 Zuallererst machte Lawrence Morton auf die Verwendung von Volksliedmaterial im *Sacre* aufmerksam. Vgl. Lawrence MORTON: „Footnotes to Stravinsky Studies. ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Tempo* 128 (1979), S. 9–16. Taruskins als kanonisch geltender Artikel hierzu erschien 1980. Vgl. Richard TARUSKIN: „Russian Folk Melodies in ‚The Rite of Spring‘“, in: *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (1980), S. 501–543. Dem Artikel folgte die umfangreiche Darstellung in ders., *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 849–966.

74 Vgl. unter anderem ebd., S. 865.

75 Vgl. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 89. Auch Tamara Levitz' Arbeit ist von Taruskin beeinflusst; sie kritisiert ihn allerdings dafür, zu theoretisch zu sein. Vgl. Tamara LEVITZ: „The Chosen One's Choice“, in: *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, hg. von Andrew DELL'ANTONIO, Berkeley 2004, S. 70–108.

76 Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 212.

77 Der von Rothkamm befragte Klavierauszug befindet sich in der Sammlung Igor Strawinsky der Paul Sacher Stiftung in Basel. Vgl. Igor STRAVINSKY: ‚Le Sacre du printemps‘. *Tableaux de la Russie païenne en deux parties. Réduction pour piano à quatre mains par l'auteur*, Berlin, Moskau und Sankt Petersburg 1913. Diese Quelle stand der Choreografin Millicent Hodson bei ihrem Rekonstruktionsversuch der Nižinskij-Choreografie noch nicht

die Genauigkeit der Zusammenarbeit anhand der zur Verfügung stehenden Quellen nur spekuliert werden kann.⁷⁸

Für andere Stravinskij-Forscher sorgt Taruskins Standpunkt hingegen bis heute für Diskussionen.⁷⁹ Der amerikanische Musiktheoretiker Pieter van den Toorn etwa sieht im *Sacre* keinesfalls ein Bühnenwerk. Da er bereits kurz nach seiner Uraufführung (ab 1914) äußerst erfolgreich im Konzertsaal aufgeführt wurde und seitdem eine durchschlagende konzertante Rezeptionsgeschichte vorzuweisen hat, hält van den Toorn die von Taruskin herausgestellten russischen Wurzeln des Werkes und seine damit verbundene Verankerung im Ballett für vernachlässigbar.⁸⁰ Jonathan Bernard kommentierte die mittlerweile seit 25 Jahren öffentlich ausgetragene Kontroverse von Taruskin und van den Toorn jüngst wie folgt: „Unless one believes in parallel universes, ‚The Rite as Ballet First and Foremost‘ would seem an unprofitable thesis to pursue.“⁸¹

zur Verfügung. Rothkamm zielt mit seiner musikalisch-choreografischen Analyse deshalb unter anderem auch darauf, die choreografische Realisierung Hodsons zu hinterfragen. Vgl. Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 212–230. Zum Rekonstruktionsversuch und zu dessen wissenschaftlicher Rezeption vgl. Kapitel I.2.2. sowie Anm. 94.

78 Vgl. Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 233. Rothkamm ist hierin vor allem deshalb zuzustimmen, da die Autorschaft der choreografischen Eintragungen im Basler Klavierauszug bislang nicht geklärt werden konnte. Stravinskij behauptete, dass alle Eintragungen von ihm selbst stammten. Vgl. Igor STRAVINSKY: „Appendix III: The Stravinsky-Nijinsky Choreography“, in: *The Rite of Spring. Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph*, hg. von DERS., London u.a. 1969, S. 35–43, hier S. 35. Es befinden sich aber mindestens drei verschiedene Handschriften sowie zusätzliche Eintragungen von Robert Craft im Klavierauszug. Vgl. Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 231. Ulrich Mosch, der bis 2014 die Sammlung Igor Strawinsky der Paul Sacher Stiftung betreute, wies mich dankenswerterweise darauf hin, dass eine genaue zeitliche Zuordnung der Eintragungen bislang noch nicht möglich war.

79 Vgl. hierzu Bernard, „Le Sacre‘ Analysed“, S. 284–305, insbesondere S. 292–295 und 304f.

80 Vgl. Pieter C. VAN DEN TOORN: *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘. The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley und Los Angeles 1987, S. 1–22. Viel zitierte und rein analytische Betrachtungen des *Sacre* finden sich unter anderem auch bei Allen FORTE: *The Harmonic Organization of ‚The Rite of Spring‘*, New Haven und London 1978; Pierre BOULEZ: „Stravinsky demeure“, in: *Relevés d’apprenti*, hg. von Paule THÉVENIN, Paris 1966, S. 75–145; Olivier MESSIAEN: *Traité de rythme, de couleur, et d’ornitologie*, 7 Bde., Paris 1994–2002, Bd. 2, Paris 1995, S. 91–147; für weitere Beispiele vgl. Arnold WHITTALL: „Music Analysis as Human Science? ‚Le Sacre du printemps‘ in Theory and Practice“, in: *Music Analysis* 1/1 (1982), S. 33–53; Arnold WHITTALL: „Defusing Dionysus? New Perspectives on ‚The Rite of Spring‘“, in: *Music Analysis* 21/1 (2002), S. 87–104 sowie den 2013 erschienenen Beitrag von Bernard, „Le Sacre‘ Analysed“, S. 284–305.

81 Ebd., S. 305. Zu Bernards Darstellung der schriftlich ausgetragenen Debatte vgl. ebd., S. 294f. und insbesondere seine Anm. 21.

Wie in Kapitel I.1.2. dargelegt, gibt es mittlerweile Musikwissenschaftler, die sich der sogenannten Gebrauchsmusik⁸² im Allgemeinen und Ballettmusik im Besonderen zuwenden und dabei ganz selbstverständlich tänzerische Quellen bzw. (soweit verfügbar) im Zusammenhang mit der Choreografie stehende historiografische Fakten mitberücksichtigen. Dennoch bleibt Stravinskij's *Sacre* als Gegenstand musikwissenschaftlicher Betrachtung sowohl autonomes musikalisches Werk als auch Ballett. Eine Ursache der innerfachlichen Debatte darüber, ob gerade dieses für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts so zentrale Opus eben nicht als Ballett, sondern als autonomes Werk betrachtet werden sollte, ist sicherlich darin auszumachen, dass Stravinskij's frühe russische Ballette im Allgemeinen und sein *Sacre* im Besonderen als Prototypen einer neuen Ballettmusik im 20. Jahrhundert begriffen wurden und werden, die – unabhängig von ihrer funktionsgebundenen Wesenheit – stets als autonome Werke aufgefasst und als solche bereits kurz nach ihren theatralen Uraufführungen auch im Konzertsaal aufgeführt wurden. Dass Stravinskij selbst einen großen Teil dazu beitrug, dass seine Ballette schon früh ohne Tanz (und Bühnenbild) aufgeführt wurden, scheint ein Teil der Wissenschaft als eine Art Absolution des Komponisten zu verstehen, die dazu berechtigt, die ursprüngliche Konzeption als Ballett auszuklammern.⁸³ Der *Sacre* wird von der Musikwissenschaft also sowohl als Ballett(musik) (das heißt

82 Für eine Erläuterung des Begriffs der Gebrauchsmusik vgl. Anm. 48.

83 Zum Ausklammern des Ballettursprungs des *Sacre* aus der wissenschaftlichen Betrachtung vgl. zum Beispiel van den Toorn, *Stravinsky and 'The Rite of Spring'*, S. 1–3. Stravinskij selbst verleugnete die theatralen Wurzeln des *Sacre* erstmals in einem Interview mit Michel Georges-Michel, das 1920 in der französischen Zeitschrift *Comœdia* erschien, wenn er darin sagt: „Mais considérez bien que cette idée vient de la musique et non la musique de cette idée. J'ai écrit une œuvre architectonique et non anecdotique.“ Michel GEORGES-MICHEL: „Les Deux ‚Sacre du printemps‘“, in: *Comœdia*, 11. Dezember 1920, S. 1. Das Interview ist auch abgedruckt bei François LÉSURE in Zusammenarbeit mit Gertraut HABERKAMP, Malcom TURNER und Emilia ZANETTI (Hg.): *Igor Stravinsky. ‚Le Sacre du printemps‘. Dossier de presse* (Anthologie de la Critique musicale. Dossiers de Presse, Bd. 1), Genf 1980, S. 53. Bei Truman Bullard findet sich ein Ausschnitt daraus. Vgl. Truman Campbell BULLARD: *The First Performance of Igor Stravinsky's ‚Sacre du Printemps‘*, PhD Dissertation, 3 Bde., University of Rochester 1971, Bd. 1, S. 3. Stravinskij distanzierte sich in diesem Interview von Nižinskij's Choreografie, um die neue *Sacre*-Choreografie von Leonid Mjasin zu protegieren, die vier Tage vor Erscheinen des Interviews Premiere gefeiert hatte. Vgl. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 263. Nach 1920 bekräftigte Stravinskij immer wieder, dass es sich beim *Sacre* um ein rein musikalisches Werk handeln würde. Vgl. Taruskin, „Stravinsky and the Subhuman“, S. 370f. Unter anderem findet sich in seinen *Expositions and Developments* die Aussage: „I prefer ‚Le Sacre‘ as concert piece.“ Igor STRAVINSKY und Robert CRAFT: *Expositions and Developments*, London 1962, S. 164f.

mit Berücksichtigung seiner ursprünglichen Wesenheit als Bühnenwerk) als auch als autonome (Ballett-)Musik untersucht. Sowohl Bühnen- als auch autonomem Werk tritt man hierbei fast ausschließlich aus einer historiografischen und musikanalytischen Perspektive entgegen. Und so erweist sich der Untersuchungsgegenstand *Sacre* – vergleichbar mit der gesamten Ballettgattung – bereits im innerdisziplinären musikwissenschaftlichen Diskurs als nicht ganz eindeutig bestimmbar. Aufgrund der vergleichbaren Herangehensweisen analytischer wie historiografischer Art werden diese unterschiedlichen Diskurse allerdings wechselseitig von den jeweiligen Vertretern wahrgenommen und gegebenenfalls auch kommentiert. So stellen beispielsweise beide Seiten sowohl den Ursprung im Ballett als auch die Nähe des Sujets zum Primitivismus nicht infrage. Van den Toorn akzeptiert zum Beispiel die Erkenntnisse Taruskins, obwohl deren zentrale Bestandteile – sowohl die russischen Wurzeln als auch Nähe des Ballettsujets zum Primitivismus – keine Auswirkungen auf seine *Sacre*-Analysen haben:

[...] the scenario itself, the choreography, and, above all, the close ‚interdisciplinary‘ conditions of coordination under which the music is now known to have been composed – these are matters which, after the 1913 premiere, quickly passed from consciousness. Like pieces of a scaffolding, they were abandoned in favor of the edifice itself and relegated to the ‚extra-musical‘. They became history, as opposed to living art. Even the title, with its clear suggestion of pagan rites or ‚primitivism‘, lost its specific ties to the subject matter and became almost exclusively a musically descriptive label.⁸⁴

Wie ändert sich nun das Bild, öffnet man den Blick über die musikwissenschaftlichen Grenzen hinaus und zieht *Sacre*-Untersuchungen aus dem Bereich der Tanzwissenschaft hinzu? Existiert auf interdisziplinärer Ebene ebenfalls ein gegenseitiges Wahrnehmen oder wechselseitiges Aufeinanderwirken, wie es sich im – wenn auch ungeeinten – musikwissenschaftlichen Diskurs zeigt? Und falls ja, welche Erkenntnisse können daraus bezüglich inner- wie interdisziplinär geführter Diskurse gewonnen werden?

2.2 Innerdisziplinäre *Sacre*-Diskurse der Tanzwissenschaft

Auch für die Tanzwissenschaft ist Stravinskis Ballettwerk von besonderem Interesse – immerhin kooperierte er mit den bedeutendsten Choreografen des 20. Jahrhunderts, und sein musikalisches Schaffen war maßgeblich an der von Djagilev ausgehenden Modernisierung des Balletts beteiligt.⁸⁵ Sowohl die

84 Van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 2.

85 Zunächst entstehen im Kontext der von Sergej Djagilev gegründeten Ballets Russes bedeutende Werke in Zusammenarbeit mit Michail Fokin (*L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*),

deutsche als auch die englischsprachige Tanzwissenschaft versteht den *Sacre* dabei vorrangig als choreografisches Werk, das sich nicht nur in Nižinskijs Choreografie präsentiert, sondern auch in zahlreichen choreografischen Folgeversionen auf Stravinskijs Musik.

Nižinskijs Choreografie kam – nachdem der Uraufführungsskandal abgeklungen war – sehr lange nur wenig bis gar keine Aufmerksamkeit zu. Nach nur acht Aufführungen wurde der *Sacre* aus dem Repertoire der Ballets Russes genommen; weniger als ein Jahr später, im Februar 1914, wurde die dazugehörige Musik erstmals konzertant aufgeführt. Erst 1920 wurde das Werk ein weiteres Mal als Ballett produziert – nun allerdings nicht mehr mit Nižinskijs Choreografie, sondern in einer neuen choreografischen Version von Leonid Mjasin.⁸⁶ Während Presse und Publikum Stravinskijs Partitur, aus dem Ballettkontext gelöst, schon kurz nach der Premiere zum Meisterwerk kürten, geriet Nižinskijs Choreografie mehr und mehr in Vergessenheit und ist daher nur bruchstückhaft überliefert.⁸⁷ Der gefeierte Tänzer Nižinskij wurde nach seinem Ausscheiden aus den Ballets Russes 1913 Symbol des naiven und tragischen Genies, dem einflussreiche Personen immer wieder fehlendes Talent im Choreografieren nachsagten oder ein geringes Maß an Musikalität unterstellten.⁸⁸ Nižinskijs Schizophrenie, die bereits wenige Jahre

Vaclav Nižinskij (*Le Sacre du printemps*) und Leonid Mjasin (*Pulcinella*). Mit Bronislava Nižinskaja (*Les Noces*) führt Stravinskij diese Bewegung weiter und wird schließlich mit George Balanchine (*Apollon Musagète, Jeu de cartes, Orpheus, Agon*) zum Mitbegründer des neoklassischen Balletts.

- 86 Die erste konzertante Aufführung des *Sacre* fand am 18. Februar 1914 in Sankt Petersburg unter der Leitung von Sergej Kusevickij (Serge Koussevitzky) statt. Vgl. Peter HILL: *Stravinsky. 'The Rite of Spring'*, Cambridge 2000, S. 8. Die prominentere konzertante Premiere in Paris unter Pierre Monteux datiert auf den 5. April 1914. Vgl. van den Toorn, *Stravinsky and 'The Rite of Spring'*, S. 6.
- 87 Von Nižinskijs Choreografie sind lediglich Notationsskizzen, Bewegungszeichnungen (von Valentine Gross), Kostüm- und Bühnenbildgrafiken sowie mündliche Überlieferungen erhalten, vgl. Gabriele BRANDSTETTER: „Le Sacre du printemps‘ 1913/2013“, in: *Sacré 101. An Anthology on 'The Rite of Spring'*, hg. von Raphael GYGAX, Zürich 2014, S. 149–161, hier S. 151. Die Bleistiftskizzen der damaligen Kunststudentin Valentine Gross, die diese während der Proben und Aufführungen in Paris anfertigte, sind Teil der Ekstrom Collection des Victoria & Albert Museum, London, THM/7/8/3/1. Einige der Skizzen wurden bereits veröffentlicht, so unter anderem bei Richard BUCKLE (Hg.): *Nijinsky on Stage. Action Drawings by Valentine Gross of Nijinsky and the Diaghilev Ballet Made in Paris between 1909 and 1913. Being a Donation to the Museum of Theatre Arts, London, by Jean Hugo. With a Chronology by Jean Hugo and an Introduction and Notes by Richard Buckle*, London 1979, S. 131–141.
- 88 Auch auf Stravinskij ist es unter anderem zurückzuführen, dass Nižinskij lange Zeit choreografisches sowie musikalisches Können aberkannt wurden. Vgl. Hanna JÄRVINEN: *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, Basingstoke 2014, S. 15; Charles M. Joseph

nach der *Sacre*-Premiere diagnostiziert wurde, erschwerte der Tanzwissenschaft wohl auch eine qualifizierte Auseinandersetzung mit ihm.⁸⁹ Erst ab den 1970er-Jahren begann schließlich eine Neubewertung und damit einhergehende Aufwertung von Nižinskij und seiner *Sacre*-Choreografie.⁹⁰ Heute sieht man in ihm einen der innovativsten Choreografen des 20. Jahrhunderts.⁹¹ Gabriele Brandstetter repräsentiert die gängige Sichtweise der internationalen Tanzwissenschaft, wenn sie Nižinskijs *Sacre* (analog zu Stravinskijs *Sacre* für die Musikwissenschaft) als „Choreographie der Grenzüberschreitung“⁹² von der Tradition in die Moderne beschreibt. Und genau hierin liegt wohl auch die Janusköpfigkeit der Choreografie begründet: Einerseits bildet Nižinskijs *Sacre* als historisches und zugleich verloren gegangenes Werk für die Tanzforschung den Höhepunkt einer jahrhundertealten Balletttradition, mit der Nižinskij brach. Andererseits avancierte der *Sacre* durch seine mittlerweile über 100 Jahre andauernde choreografische Rezeptionsgeschichte zu einem Schlüsselwerk des modernen Tanzes: Kein anderes Werk der Moderne wurde seit seiner Uraufführung in so zahlreichen Fassungen neu geschaffen.⁹³

und Hannah Järvinen fassen die negativen Aussagen von Stravinskij und anderen über Nižinskijs Choreografie zusammen. Vgl. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 263; Järvinen, *Dancing Genius*, S. 11.

89 Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 51f. Lynn Garafolas Äußerungen zu Nižinskij können als beispielhaft für den vorherrschenden Nižinskij-Diskurs gesehen werden. Hanna Järvinen vermutet hierin eine gewisse Vereinfachung und plädiert für eine Neubewertung der Ballets-Russes-Geschichte. Vgl. Järvinen, *Dancing Genius*, S. 1–26.

90 Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 413. Stephanie Jordan nennt als Initiator der Wiederbeschäftigung mit Nižinskijs Choreografie die beiden in den 1970er-Jahren über ihn erschienenen Publikationen von Richard Buckle und Lincoln Kirstein, auf die dann in den 1980er-Jahren der *Sacre*-Rekonstruktionsversuch von Millicent Hodson und Kenneth Archer folgte. Vgl. Richard BUCKLE: *Nijinsky*, New York 1971; Lincoln KIRSTEIN: *Nijinsky Dancing*, New York 1975; Millicent HODSON: *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du printemps'*, New York 1996 sowie Anm. 94. Für ausführliche Angaben zur frühen und aktuellen Ballets-Russes-Geschichtsschreibung vgl. Järvinen, *Dancing Genius*, S. 6–15. Die Premiere des Rekonstruktionsversuchs erfolgte 1987 mit dem Joffrey Ballet in New York. 1989 wurde die Produktion aufgezeichnet. Vgl. Thomas Grimm und Kudy Kinberg (Regie und Produktion): *The Search for Nijinsky's 'Rite of Spring'*, WNET/THIRTEEN und Danmarks Radio 1989.

91 Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 32.

92 Brandstetter und Klein, „Bewegung in Übertragung“, S. 17.

93 Einen Überblick über die weltweit entstandenen *Sacre*-Choreografien seit 1913 gibt die 2002 ins Leben gerufene Datenbank *Stravinsky the Global Dancer* der Roehampton University. Vgl. Stephanie JORDAN und Lorraine NICHOLAS: *Stravinsky the Global Dancer. A Chronology of Choreography to the Music of Stravinsky*, London Roehampton University, online verfügbar unter <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky> (Stand: September 2017).

Was die tanzwissenschaftliche Beschäftigung mit Nižinskijs *Sacre* als historischem Gegenstand angeht, beschränkt sie sich größtenteils auf den englischsprachigen Raum. Hier entstanden ab den 1980er-Jahren grundlegende historiografische Studien von Millicent Hodson und Kenneth Archer sowohl zu Nižinskijs Choreografie als auch zu Nicholas Roerichs Bühnenbild und Ausstattung. Hierbei gewonnene Erkenntnisse zu Bewegungssprache und Kostüm- wie Bühnendesign flossen auch in den Rekonstruktionsversuch ein, den Hodson und Archer gemeinsam erarbeiteten und der erstmals 1987 auf der Bühne zu sehen war.⁹⁴ Die amerikanische Tanzwissenschaftlerin

94 Zu diesem Rekonstruktionsversuch und den verwendeten Quellen vgl. Millicent HODSON: „The Fascination Continues. Searching for Nijinsky’s ‚Sacre““, in: *Dance Magazine* 54/6 (1980), S. 64–75; DIES.: *Nijinsky’s New Dance. Rediscovery of Ritual Design in ‚Le Sacre du Printemps‘*, PhD Dissertation, University of California (Berkeley) 1985; DIES.: „Nijinsky’s Choreographic Method. Visual Sources from Roerich for ‚Le Sacre du Printemps““, in: *Dance Research Journal* 18/2 (1986/1987), S. 7–15; DIES.: „‚Sacre‘. Searching for Nijinsky’s Chosen One“, in: *Ballet Review* 15/3 (1987), S. 53–66; dies., *Nijinsky’s Crime against Grace*; DIES.: „Puzzles choréographiques. Reconstitution du ‚Sacre‘ de Nijinsky“, in: *Le Sacre du Printemps‘ de Nijinsky*, hg. von Etienne SOURIAU u.a., Paris 1990, S. 45–74; Kenneth ARCHER: „Nicholas Roerich et la genèse du ‚sacre““, in: ebd., S. 75–95. Mehrere Wissenschaftler und Tanzkritiker haben bereits darauf hingewiesen, dass eine Rekonstruktion von Nižinskijs *Sacre* aufgrund der Quellenlage nicht möglich sei – so zum Beispiel besonders prominent Joan Acocella im *New Yorker*: „(In 1987, an American dance scholar, Millicent Hodson, mounted a version of ‚The Rite of Spring‘ on the Joffrey Ballet, but, from what one can tell, it was based on evidence too fragmentary to allow it to be counted as as actual reconstruction) [...] Who can say whether ‚Le Sacre du Printemps‘ was in fact the great modernist masterpiece that it is now claimed to be? Perhaps it was something more like the shaggy, dolly, pseudo-folkloric thing that we saw at the Joffrey Ballet ‚reconstruction‘. Many of those who were disappointed by the Joffrey version simply concluded that it’s flatness was due to it’s having been put together from such scrappy evidence – in other words, that it wasn’t really Nijinsky. But who knows?“ Joan ACOCELLA: „After the Ball was Over“, in: *The New Yorker*, 18. Mai 1992, Wiederabdruck in: *Twenty-eight Artists and Two Saints. Essays*, hg. von DIES., New York 2007, S. 169–190, hier S. 170–185. Für weitere kritische Stimmen vgl. unter anderem Järvinen, *Dancing Genius*, S. 16. Auch Millicent Hodson war sich der Problematik bewusst. Sie selbst gibt an, dass einige Teile der Originalchoreografie gar nicht oder nur äußerst ungenau überliefert sind. Vgl. Kenneth ARCHER und Millicent HODSON: „Confronting Oblivion. Keynote Adress and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets“, in: *Preservation Politics. Dance Revived. Reconstructed. Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton. November 1997*, hg. von Stephanie JORDAN, London 2000, S. 1–20, hier S. 2: „Before we [gemeint sind Millicent Hodson und der britische Kunsthistoriker Kenneth Archer] commit ourselves to work on a project, we do an evaluation of the types and amounts of information that we know survive or we think we can discover. We have to be convinced that the ultimate result will be based on at least 50% hardcore evidence both for dance and for design. The press and public always ask at the time of the premiere, ‚What percentage of the original does the reconstruction represent?‘ For ‚Le Sacre du

Lynn Garafola bot in den 1980er-Jahren erstmals einen breiten Überblick über Kontext und Errungenschaften der Ballets Russes. Viele tanzwissenschaftliche Studien dazu fußen auch heute noch auf diesem frühen Forschungskanon.⁹⁵ So stellt Stephanie Jordan ihrer wohl einmaligen musikchoreografischen Analyse von ‚Nižinskijs‘ *Sacre*⁹⁶ einen historiografischen Teil voran, der grosso modo auf dem bestehenden Kanon basiert. Als Grundlage ihrer Analyse wählt sie den von Hodson und Archer vorgelegten Rekonstruktionsversuch.⁹⁷ Neuere Beiträge historiografischer Art zu den Ballets Russes im Allgemeinen und zu Nižinskij im Besonderen sind selten, finden sich aber unter anderem bei Tim Scholl oder Hanna Järvinen.⁹⁸

Was die umfangreiche, zeitgenössische choreografische Auseinandersetzung mit dem *Sacre* angeht, so wird darunter in der Tanzforschung als ihrem wesentlichen Motor nicht selten die Wesenheit eines „verlorene[n] Ballett[s]“⁹⁹ (Garafola) oder eine (unter anderem) durch den Verlust der Originalchoreografie hervorgerufene „Arbeit am Mythos“¹⁰⁰

printemps‘, our first reconstructed ballet, Joffrey [gemeint ist der US-amerikanische Tänzer und Choreograf Robert Joffrey] answered for us. He gauged 85%. His response was based on the density of information we showed him in each area; choreography and performance style, costumes and decor, music and lighting. Density is the measure, and, if we agree ‚Le Sacre du printemps‘ was 85%, then we estimate ‚Cotillon‘ was about 95%, ‚Till Eulenspiegel‘ and ‚La Chatte‘ 75% and ‚Skating Rink‘ and ‚Jeux‘ 65%.“

95 Järvinen kritisiert, dass in der Tanzgeschichtsschreibung allzu oft kanonisierte Argumente unreflektiert wiedergegeben würden. Viele dieser ‚Fakten‘ – auch zu den Ballets Russes – würden auf unwissenschaftlichen Studien basieren, die berichtigt werden müssten. Vgl. Järvinen, *Dancing Genius*, S. 7. Tatsächlich werden viele in den 1980er-Jahren erschienene prägende tanzwissenschaftliche Studien zu den Ballets Russes nur selten kritisch hinterfragt – so zum Beispiel Lynn Garafolas *Diaghilev’s Ballets Russes*. Ihre umfangreiche und grundlegende Studie bietet damals wie heute einen wertvollen historischen Überblick über die Geschichte der Ballets Russes; sie enthält – sicherlich auch aufgrund der Komplexität des betrachteten Gegenstands – aber auch einige Lücken, die Fragen aufwerfen, derer sich bislang nur äußerst selten angenommen wurde.

96 Zur Vereinfachung soll der *Sacre*-Rekonstruktionsversuch von Millicent Hodson im Folgenden mitunter als ‚Nižinskijs‘ *Sacre* bezeichnet werden, um ihn so vom Original (Nižinskijs *Sacre*) zu unterscheiden.

97 Stephanie Jordan ist sich der Problematik des Rekonstruktionsversuchs zwar bewusst, begründet die Auswahl jener Choreografie für ihre musikchoreografische Analyse des *Sacre* aber damit, dass die Rekonstruktion das Nächste sei, was ihr von Nižinskijs *Sacre* zur Verfügung stehe. Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 421.

98 Vgl. unter anderem Tim SCHOLL: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London 1994; Järvinen, *Dancing Genius*.

99 Lynn GARAFOLA: „A Century of Rites. The Making of an Avant-Garde Tradition“, in: *Sacré 101*, hg. von Gygas, S. 23–32, hier S. 25: „Precisely it is a lost ballet [...]“. Deutsche Übersetzung, ebd., S. 166.

100 Brandstetter und Klein, „Bewegung in Übertragung“, S. 17f.

(Brandstetter) verstanden.¹⁰¹ Garafola verortet in diesem Vakuum eine gewisse konzeptionelle Freiheit, die eine choreografische Auseinandersetzung begünstigt und zeitgleich fortdauernde Impulse für eine Beschäftigung mit Ideen gibt, die dem Original nahestehen oder darin bereits angelegt zu sein scheinen. Als dem Ballett inhärent benennt sie dessen oszillierenden Zustand zwischen Primitivismus und Modernismus sowie dem Primitivismus unterzuordnende Topoi wie Biologismus, Opfer, Gewalt und Skandal. Als weitere zentrale Idee kennzeichnet sie die radikale Ablehnung der traditionellen Ballettästhetik. Beide markieren für sie einen Zustand der Überschreitung, der wiederum das Modell eines formalen Radikalismus für eine Umsetzung auf der Bühne bildet.¹⁰² Garafola ist davon überzeugt – in gewisser Weise verwandt zu Taruskins Verortung des von Stravinskij verwendeten musikalischen Materials in der russischen Tradition –, dass der Ursprung des *Sacre*'schen Primitivismus in der Balletttradition des 19. Jahrhunderts auszumachen ist.¹⁰³

Brandstetter geht noch einen Schritt weiter: Da im *Sacre* für das 20. Jahrhundert zentrale ästhetische, ethnische und politische Themen aufscheinen würden, mit denen sich zeitgenössische Choreografen bis heute auseinandersetzen – sie möchte hiermit vor allem „die Frage nach der Rolle des Opfers, die eigentümliche Verschränkung von Ritualität, Primitivismus und Moderne und die ästhetische Debatte zu Ornament und Abstraktion“¹⁰⁴ verhandelt wissen –, könne er in seinem Nicht-mehr-Vorhandensein bzw. Verlorensein als Meta-Choreografie und damit gleichsam Allegorie des modernen Tanzes verstanden werden.¹⁰⁵ In ihrer „Re-Lektüre von *Sacre* 1913“¹⁰⁶ skizziert Brandstetter das Kulturmuster, das (ihr) als paradigmatisch für die Moderne gilt: nämlich den Diskurs von Wissenschaft und Kunst zu Anfang des

101 Die Tanzwissenschaftlerin Anette Hartmann stellt die Frage, ob der Reiz des *Sacre* nicht vielleicht auch in der Musik Stravinskij's bzw. in den durch die Musik hervorgerufenen körperlichen Reaktionen zu suchen sei, und benennt Choreografen, die die Musik als Impuls für ihre Auseinandersetzung mit dem Werk angeben. Vgl. Annette HARTMANN: „Dancing Noises of Modern Life. ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Stravinskys ‚Motor Drive‘* (Aesthetica Theatralia, Bd. 7), hg. von Monika WOITAS und Annette HARTMANN, München 2010, S. 211–227. Tatsächlich sollten die Bewegungen der Tänzer im *Sacre* durch die Rhythmen der Musik kontrolliert werden. Vgl. hierzu die Analyse in Kapitel III.1.3.

102 Vgl. Garafola, „A Century of Rites“, S. 25.

103 Vgl. Joan ACOCELLA, Jonnie GREENE und Lynn GARAFOLA: „The Rite of Spring‘ Considered as Nineteenth-Century-Ballet“, in: *Ballet Review* 20/2 (1992), S. 68–71.

104 Brandstetter, „Le Sacre du printemps‘ 1913/2013“, S. 151.

105 Vgl. Brandstetter und Klein, „Bewegung in Übertragung“, S. 17f.

106 Gabriele BRANDSTETTER: „Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Konzepte der Moderne*, hg. von Gerhard VON GRAEVENITZ, Stuttgart 1999, S. 367–388, hier S. 371.

20. Jahrhunderts, der „die Erfindung des Primitiven [...] in Szene setzt: als Bild eines anderen Kulturmusters und zugleich in der Funktion einer Diagnose der eigenen Kultur“¹⁰⁷. Durch die Platzierung des historischen *Sacre* – also Nižinskijs *Sacre* von 1913 – in ebendiesem Kulturmuster legt sie Zusammenhänge frei, die seither von kulturwissenschaftlicher Seite als paradigmatisch angesehen werden.¹⁰⁸ Ein großer Teil der deutschsprachigen tanzwissenschaftlichen Betrachtungen zum *Sacre* ist genau in dieser kulturwissenschaftlich orientierten Lesart zu verstehen: den Themen Opfer, Ritualität, Primitivismus, Modernismus, Ornament und Abstraktion gehen sie weniger aus einer historischen Perspektive nach; vielmehr dienen ihnen diese dem Ballett (scheinbar) eingeschriebenen Motive dazu, aktuelle Herangehensweisen zeitgenössischer Choreografen aus kulturwissenschaftlicher Sicht zu beleuchten.¹⁰⁹

So divers die inner- wie interdisziplinären Diskussionen zum Ballett im Allgemeinen und zum *Sacre* im Besonderen zunächst wirken mögen, in einem Punkt scheinen Musik- und Tanzwissenschaft einig: Das Oszillieren des *Sacre* zwischen Primitivismus und Modernismus stellt sich *prima vista* als ein – mal mehr, mal weniger ausgeprägt – alle Diskurse einender Gedanke dar. Im Folgenden soll daher erprobt werden, ob jene musik- und tanzwissenschaftlichen Untersuchungen, die unter dem Begriff Primitivismus zu verorten sind, bereits als zwei unterschiedliche Ausprägungen eines von Tanz- und Musikwissenschaft gemeinsam geführten Diskurses verstanden werden können.

2.3 Der Primitivismusdiskurs als Gemeinsamkeit von musik- und tanzwissenschaftlicher *Sacre*-Forschung?

William Rubin, der amerikanische Kunsthistoriker und langjährige Kurator des Museum of Modern Art, beschrieb 1984 im für die Kunstgeschichte zentralen Ausstellungskatalog *Primitivism in Twentieth Century Art* den Begriff Primitivismus als eine europäische Kunstrichtung, die sich von Artefakten

107 Ebd.

108 Vgl. ebd., S. 371–374.

109 Unter anderem folgende Texte zum *Sacre* sind in diesen kulturwissenschaftlichen Kontext einzuordnen: Gabriele BRANDSTETTER und Gerhard NEUMANN: „Opferfest. ‚Penthesilea‘ – ‚Sacre du Printemps““, in: *Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, hg. von Jürgen LEHMANN u.a., Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 105–139; Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“; Katherina ZAKRAVSKY: „Re-Membering ‚le Sacre““, in: *Tanz anderswo. Intra- und Interkulturell* (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 14), hg. von Krassimira KRUSCHKOVA und Nele LIPP unter Mitarbeit von Sabine KAROß, Münster 2004, S. 205–235; Alexander SCHWAN: „Queer Stupidity. Ornament und Primitivismus in ‚Le Sacre du Printemps““, in: *Primitivismus intermedial* (Colloquium Helveticum 44 [2015]), hg. von Nicola GESS, Christian MOSER und Markus WINKLER, Bielefeld 2015, S. 69–89.

westafrikanischer und ozeanischer Stammeskulturen und deren Gestaltung anregen ließ, und startete damit eine wissenschaftliche Debatte zum Phänomen des Primitivismus in der bildenden Kunst, die sich mittlerweile auch in andere wissenschaftliche Disziplinen ausgeweitet hat, die vergleichbare Phänomene in Literatur, Tanz oder Musik untersuchen.¹¹⁰ Dass ein solches, eher eng gefasstes Primitivismusverständnis nicht ohne Weiteres auf andere Künste übertragbar ist, darauf machte für die Literatur bereits 2005 Erhard Schüttpelz aufmerksam, indem er feststellte, dass der „Augenfälligkeit der Vorbild-Beziehung“¹¹¹, die den Primitivismus im Bereich der bildenden Kunst auszeichne, im Bereich des Sprachlichen die Sprache selbst „widersprach und widerspricht“¹¹². Ein semantisch wie historisch erweitertes Primitivismusverständnis, wie es sich in der Kunstgeschichte auf Grundlage des von Rubin vertretenen enger gefassten Begriffs im Laufe der Zeit entwickelte, erleichtert es der Literaturwissenschaft allerdings, analoge Entwicklungen in der Literatur zu untersuchen. Dieser erweiterte Begriff bezeichnet als ‚primitiv‘ nicht nur westafrikanische und ozeanische Stammeskunst, sondern außerdem auch andere außereuropäische Kunst, Volkskunst, Kunst des Mittelalters oder Kunst von Kindern und psychisch kranken Menschen. Außerdem verweist er darauf, dass das Interesse an primitiver Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts Bestandteil eines allgemeinen Interesses an primitiven Kulturen darstellte.¹¹³ Auf solch einem erweiterten Verständnis des ‚Primitiven‘ fußend, vermuten die Herausgeber des bereits erwähnten Sammelbands *Primitivismus intermedial*¹¹⁴, dass sich der „Primitivismus der Moderne von Anfang an in einem Feld intensiven intermedialen Austauschs“¹¹⁵ entwickelte.

In musikwissenschaftlichen Schriften zur Moderne sind der Begriff Primitivismus sowie ihm verwandte Termini wie Archaismus, Archaik, Archaisches oder Ursprüngliches weit weniger geläufig als in vergleichbaren Studien der Kunst- oder Literaturwissenschaft. Als Stichwörter in Musiklexika oder Einträge in musikwissenschaftlichen Handbüchern sind sie nur

110 Vgl. Nicola GESS: „Literarischer Primitivismus. Chancen und Grenzen eines Begriffs“, in: *Literarischer Primitivismus*, hg. von DIES., Berlin 2013, S. 1–9; DIES., Christian MOSER und Markus WINKLER: „Vorwort“, in: *Primitivismus intermedial*, hg. von dies., S. 9–14, hier S. 8f. Zum Primitivismusbegriff von William Rubin vgl. William RUBIN: „Modernist Primitivism. An Introduction“, in: *Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 Bde., hg. von DERS., New York 1984, Bd. 1, S. 1–84.

111 Erhard SCHÜTTPELZ: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005, S. 360.

112 Ebd.

113 Vgl. Gess, „Literarischer Primitivismus. Chancen und Grenzen eines Begriffs“, S. 2f.

114 Vgl. Anm. 137.

115 Gess, Moser und Winkler, „Vorwort“, S. 10.

sporadisch bis gar nicht zu finden,¹¹⁶ und so verwundert es nicht, dass die Frage, welche musikalischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts mit *Primitivismus* wohl am treffendsten benannt werden könnten, bislang als ungeklärt gilt¹¹⁷ – mit Ausnahme von Stravinskis *Sacre*. Denn wenn der Begriff im musikbezogenen Kontext doch einmal fällt, dann gemeinhin mit Verweis auf ebendieses Ballett.¹¹⁸ Da eine zu der von Schüttpelz für die Literatur vorgelegten folgenreichen Untersuchung vergleichbare kulturwissenschaftlich orientierte Studie für die Musikwissenschaft bislang nicht vorhanden ist, würde es schlichtweg zu weit gehen, von einem existenten musikwissenschaftlichen Primitivismusdiskurs zu sprechen.¹¹⁹ Was den direkten Transfer

-
- 116 Vgl. Gernot GRUBER: „Das ‚Archaische‘ in der Musikkultur der Wiener Moderne. Eine Skizze“, in: *Kunst. Kontext. Kultur. Manfred Wagner. 38 Jahre Kultur- und Geistesgeschichte an der Angewandten*, hg. von Gloria WITHALM, Anna SPOHN und Gerald BAST, Wien 2012, S. 132–146, hier S. 132; Glenn WATKINS: *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge (Mass.) 1994, S. 64. In den beiden Referenzlexika der Musikwissenschaft, der *MGG* und dem *New Grove*, gibt es keinen Eintrag zum Primitivismus. Auch einschlägige Handbücher zur Musik des 20. Jahrhunderts sparen einen diesbezüglichen Vermerk aus. Vgl. unter anderem Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*; Siegfried MAUSER und Matthias SCHMIDT (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 14 Bde., wiss. Beirat: Elmar BUDDE u.a., Laaber seit 1999, Bd. 1)*, Laaber 2005.
- 117 Vgl. Stefan WEISS: „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘. Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Primitivismus intermedial*, hg. von Gess, Moser und Winkler, S. 169–181, hier S. 169.
- 118 Dass Stravinskis *Sacre* einem (musikalischen) Primitivismus zuzuordnen sei, findet sich in unterschiedlichen Texten immer wieder. So zum Beispiel bei Joseph AUNER: *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries. Western Music in Context*, New York u.a. 2013, S. 70–77: „Stravinsky’s Rite of Spring [...] more than any other, established the link between Modernism, Primitivism, and the folk.“ Ebd., S. 70. Deborah Mawer wählt in ihrem Aufsatz über „Spiritual ‚Otherness‘ in [André Jolivets] ‚Mana‘“ den *Sacre* als Beispiel für einen musikalischen Primitivismus, wenn sie im ersten Abschnitt schreibt: „Jolivet shared the long established fascination with the exotic catalyzed by the Exposition universelle of 1889 and reinforced by the Exposition coloniale of 1931. His emergent practise is [...] connected to the primitivism of Igor Stravinsky’s ‚Sacre du printemps‘ (1913) [...].“ Deborah MAWER: „Jolivet’s Search for a New French Voice. Spiritual ‚Otherness‘ in ‚Mana‘ (1935)“, in: *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, hg. von Barbara L. KELLY, Rochester 2008, S. 172–193, hier S. 172. Gurminder Kaur Bhogal widmet dem Ornament und Neoprimitivismus im *Sacre* ein ganzes Kapitel. Vgl. Gurminder Kaur BHOGAL: *Details of Consequence. Ornament, Music, and Art in Paris*, New York 2013, S. 212–267. Taruskin formulierte hierzu 1997 Folgendes: „Primitivism is often touted, especially in discussions of ‚The Rite of Spring‘, as one of those twentieth-century revolutions that cut our age off from the past [...].“ Taruskin, „Stravinsky and the Subhuman“, S. 378.
- 119 Melanie Unseld weist in dem 2013 erschienenen Sammelband *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven* darauf hin, dass sich die Musikwissenschaft mit kulturwissenschaftlichen Perspektiven schwertue und an kulturwissenschaftlichen

des im kunstgeschichtlichen Kontext verwendeten Primitivismusbegriffs auf den Bereich der Musik anbelangt, stellt der österreichische Musikwissenschaftler Gernot Gruber nachvollziehbar fest, dass dem erklingenden Medium Musik „die Unmittelbarkeit [der] Eindrücke von materiellen Kunstgegenständen über Jahrtausende hinweg [...] verwehrt bleibt“.¹²⁰ Die einzige Möglichkeit, Musik und Tanz fremder ozeanischer wie afrikanischer Kulturen zu rezipieren, boten zur Jahrhundertwende die in Paris, London und Wien stattfindenden Weltausstellungen sowie die dort präsentierten exotischen Tanz- und Musikgruppen.¹²¹ Gruber lokalisiert die Suche eines Musikers oder Komponisten nach dem Archaischen¹²² daher weniger in den genannten ozeanischen wie afrikanischen Vorbildern, sondern vielmehr in „breit gestreuten Überlegungen zur Frage nach den Anfängen der Musik“¹²³. Die Ausführungen des amerikanischen Musikwissenschaftlers Glenn Watkins zu einem musikalischen Primitivismus weisen in eine vergleichbare Richtung. Neben der Faszination für afrikanische und ozeanische Vorbilder sieht er eine allgemeine Suche nach dem Ursprung der Menschheit bzw. der eigenen kulturellen Identität als ausschlaggebend für die Hinwendung zu ‚primitiven‘ Artefakten. Da für den Bereich der Musik allerdings keine physischen Artefakte auszumachen waren, vermutet er, dass man sich derjenigen Zeugnisse bediente, in denen man die eigene kulturelle Identität am authentischsten eingeschrieben wähnte, und verweist auf Sammlungen nationaler Volksmusik, die Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts an nahezu allen (west-)europäischen Orten entstanden, sowie auf allgemeine Studien zu einer ruralen Ästhetik.¹²⁴

Theoriediskussionen bislang nur verhalten teilnehmen. Gleichzeitig merkt sie an, dass die Musikwissenschaft in den methodisch-theoretischen Diskussionen der Kulturwissenschaft größtenteils außen vor gelassen werde, obwohl das Phänomen der Musik darin meist ergiebig untersucht werde. Vgl. Melanie UNSELD: „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Calella und Urbanek, S. 266–288, hier S. 267.

120 Gernot GRUBER: „Webern und die Suche der Wiener Moderne nach dem ‚Archaischen‘ in der Musik“, in: *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900* (Webern-Studien. Beihefte der Anton-Webern Gesamtausgabe, Bd. 2a), hg. von Monika KRÖPFL und Simon OBERT, Wien 2015, S. 77–96, hier S. 79.

121 Vgl. ebd., S. 82. Vgl. in diesem Kontext auch die Studie von Annegret FAUSER: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester 2005, S. 139–215.

122 Gruber verwendet hier den Begriff des Archaischen gleichbedeutend mit einem „positiv verstandenen Primitivismus“, vgl. Gruber, „Webern und die Suche der Wiener Moderne nach dem ‚Archaischen‘“, S. 79.

123 Ebd. Zu den verschiedentlichen Ursprungssuchen vgl. ebenfalls seine Ausführungen in ebd., S. 79–88.

124 Vgl. Watkins, *Pyramids at the Louvre*, S. 70.

Der deutsche Musikwissenschaftler Stefan Weiss betont in seinem Aufsatz „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“, dass für den Bereich der Musik neben afrikanischen und afroamerikanischen Vorbildern das Russische bzw. Zentralasiatische als mindestens ebenso einflussreich anzusehen sei, und begründet dies damit, dass das Zurückgreifen auf Volksliedhaftes in Russland bereits als unabdingbare Voraussetzung einer gelungenen nationalen Komposition gegolten habe, „lange bevor man vom Primitivismus im eigentlichen Sinne sprechen konnte“¹²⁵. Das Sammeln und Studieren von Volksliedern sowie ein diesbezügliches Zitieren oder Imitieren sei bereits Ende des 19. Jahrhunderts eine gängige Praxis unter russischen Komponisten gewesen und – anders als in westeuropäischen Ländern – mehr als Qualitätsmerkmal denn als inferiorer Ausdrucksmodus gesehen worden.¹²⁶ In all diesen Texten wird das Phänomen also primär als ein produktionsimmanenter Vorgang beschrieben, der im Falle Russlands sogar in der landeseigenen Musiktradition zu verankern sei. Wenn nun also Taruskis Erkenntnisse zum *Sacre* im musikwissenschaftlichen Kontext in Zusammenhang mit einem musikalischen Primitivismus gebracht werden,¹²⁷ ist dies höchstwahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Taruskin im *Sacre* einen Rückgriff auf altes bzw. volkstümliches Material feststellte.

Auch in der Tanzwissenschaft scheint ein mit der Kunst- oder Literaturwissenschaft vergleichbarer Primitivismusdiskurs noch nicht etabliert. Möglicherweise aber aufgrund der Tatsache, dass sich die (deutschsprachige) Tanzwissenschaft aus der Literaturwissenschaft bzw. der Literaturwissenschaft verwandten Theaterwissenschaft entwickelte, zeigen sich hier Begriffsübertragungen als unproblematischer als innerhalb der Musikwissenschaft.

125 Weiss, „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“, S. 169f.

126 Vgl. ebd., S. 170. Über die Volksliedsammlungen des 19. Jahrhunderts in Russland und ihre Bedeutung für die dortige kompositorische Praxis vgl. Dorothea REDEPENNING: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, 2 Bde., Laaber 1994–2008, Bd. 1: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994, S. 303–312; vgl. DIES.: „Russischer Stoff, europäische Form. Der Dialog der Kulturen in der Musik“, in: *Osteuropa* 53/9f. (2003), S. 1262–1280. Zur ‚nationalen Selbstfindung‘ und zur Sonderrolle des russisch-slawischen Ostens Europas im Umgang mit Volksliedmaterial im 19. Jahrhundert vgl. unter anderem Wolfram STEINBECK: „Musik und nationale Identifikation im 19. Jahrhundert“, in: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung* (Sonderheft 13 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft), hg. von Wolf Gerhard SCHMIDT, Jean-François CANDONI und Stéphane PESNEL, Hamburg 2014, S. 229–242. Über das Phänomen des nationalen Tons in der Musik vgl. unter anderem Siegfried OECHSLE: „Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum ‚Ton‘“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER, Schliengen 2001, S. 166–184.

127 Vgl. Kapitel I.2.1.

Anders als in der Musikwissenschaft sind *Primitivismus* und unter ihm zu subsumierende Termini wie Ritualität, Opfer, Gewalt, Ornament oder Biologismus in der Tanzwissenschaft durchaus gebräuchlich. Den *Sacre* beschreibt Brandstetter beispielsweise in ihrem 1999 erschienenen Aufsatz „Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘“ als eine Darstellung bzw. Inszenierung eines fiktiven archaischen Rituals und fasst das Libretto folgendermaßen zusammen: „Das Thema des Balletts ist der Opfertod eines jungen Mädchens, das aus der Reihe von Jungfrauen in einem rituellen Prozeß auserwählt und zum Opfer stigmatisiert wird und sich schließlich zu Tode tanzt.“¹²⁸ Ritual, Opfer und Tod gelten für Brandstetter als dem *Sacre* eingeschrieben. Was das Ritual angeht, so erkennt sie ein solches auch auf der Rezeptionsebene: Bezogen auf Studien des kanadischen Soziologen Erving Goffman und ausgehend von den Skandalberichten zur Uraufführung beschreibt sie das Zuschauer-Darsteller-Verhältnis um 1913 als ein soziales Ritual, das wiederum durch bestimmte Konventionen und Regeln gekennzeichnet ist. Mit genau diesen Regeln sei am Premierenabend gebrochen worden.¹²⁹ Auch den Begriff des Primitiven führt die Tanzwissenschaftlerin als ein rezeptionsgelenktes Phänomen ein: Nach einem kurzen Exkurs zum Primitivismusverständnis des Archäologen und *Sacre*-Librettisten bzw. -Bühnenbildners Nikolaj Rerich, der damit ein „Schlagwort der Zeit“¹³⁰ aufgegriffen habe, beschreibt sie Wörter wie das Primitive, Wilde und Barbarische als dem *Sacre* vielfach ex post zugeschriebene Epitheta, die sie mit der Angabe von zeitgenössischen Rezensionsausügen konkretisiert.¹³¹ Mit einem

128 Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 369.

129 Vgl. ebd., S. 368. Zu den von Brandstetter gesichteten Berichten zur Uraufführung vgl. ebd., Anm. 2. Die Konventionen und Regeln, mit denen am Premierenabend gebrochen wurde, bezeichnet sie in Anlehnung an Erving Goffman als „Rahmen-Ritual“. Vgl. ebd. sowie Erving GOFFMAN: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980, S. 143–176; DERS.: *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, Chicago 1967.

130 Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 370. Brandstetter macht in diesem Kontext darauf aufmerksam, dass das Thema des Primitiven bzw. des ‚Barbaren‘ nicht nur zu Beginn der Moderne, sondern auch Ende des 20. Jahrhunderts noch rege diskutiert wurde und verweist auf das 1996 erschienene soziologische Sammelwerk *Modernität und Barbarei [...] am Ende des 20. Jahrhunderts*. Vgl. Max MILLER und Hans-Georg SOEFFNER (Hg.): *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1996.

131 Vgl. Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 370. Sie bestärkt ihre Aussage noch zusätzlich mit der Angabe, dass schon andere Tanzwissenschaftler den *Sacre* in die Nähe des Primitivismus gerückt hätten. Vgl. ebd. Als Beispiel führt sie einen Aufsatz der amerikanischen Tanzwissenschaftlerin und -kritikerin Joan Acocella an. Vgl. Joan ACOCELLA: „Vaslav Nijinsky“, in: *The Art of Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes*

Hinweis auf die 1996 erschienene *Kulturphilosophie* des deutschen Philosophen Ralf Konersmann schildert Brandstetter das Primitive und Barbarische schließlich als Elemente einer Rhetorik der Krise¹³² und erkennt in ihnen ein für die Moderne paradigmatisches Kulturmuster, in dessen Kontext sie die *Sacre*-Choreografie situiert.¹³³

Brandstetter verortet hier den *Sacre*'schen Primitivismus also primär auf der Ebene der Rezeption und beruft sich bei der Begriffsverwendung auf unterschiedliche Methoden der Soziologie, Philosophie und Literaturwissenschaft¹³⁴ bzw. auf eine Begriffsverwendung zuvor erschienener tanzwissenschaftlicher *Sacre*-Beiträge. Eine theoretische Reflexion darüber, wie *Primitivismus* im spezifisch tanzwissenschaftlichen Kontext zu gebrauchen sei und wie Gruber, Watkins oder Weiss eine solche für die Musikwissenschaft versuchen, legt Brandstetter also nicht vor.

Bei den Tanzwissenschaftlerinnen Joan Acocella, Lynn Garafola und Jonnie Greene ist Ähnliches festzustellen. In ihrem Aufsatz „The Rite of Spring considered as Nineteenth-Century Ballet“ von 1992 fällt der Primitivismusbegriff schon im zweiten Abschnitt, wenn sie auf die dem *Sacre* inhärenten Ideen verweisen, die ihrer Ansicht nach einen Großteil seines Faszinosums ausmachen. Für sie gilt (anders als für Brandstetter): „Of these ideas [gemeint sind all jene Ideen, die dem *Sacre* als eingeschrieben gelten] the most important is primitivism“¹³⁵ – Primitivismus als „the belief that society does not elevate or improve the human soul, but, on the contrary, corrupts it and that it is those things that are least socialized, least civilized – children, ‚savages‘, raw emotion, plain speech – that are closest to truth“¹³⁶. Die drei Forscherinnen verwenden den Terminus nicht wie Brandstetter als ein rein rezeptionsgelenktes Phänomen, nutzen ihn aber analog zu ihr für ihre tanzwissenschaftlichen Untersuchungen, ohne ihn zuvor einer fachimmanenten theoretischen Reflexion unterzogen zu haben. Auch wenn sie keine bestimmte

1909–1929, hg. von Nancy VAN NORMAN BAER, San Francisco 1988, S. 96–111: „Sacre is one of the purest examples of primitivism.“

132 Vgl. Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 369–371; Ralf KONERSMANN (Hg.): *Kulturphilosophie*, Leipzig 1996.

133 Vgl. Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 370f.

134 Brandstetter weist darauf hin, dass im Bereich der Literatur jene Hinwendung zum Fremden bzw. Anderen Anfang des 20. Jahrhunderts schon hinlänglich erforscht sei, und nennt entsprechende Beispiele. Vgl. ebd., S. 371.

135 Acocella; Garafola und Greene, „The Rite of Spring‘ Considered as Nineteenth-Century-Ballet“, S. 68.

136 Ebd.

Referenz nennen, so erinnert ihre Begriffsdefinition stark an jenes erweiterte Begriffsverständnis, welches von der Kunstwissenschaft nach Rubin sowie von aktuellen literaturwissenschaftlichen Theorien vorgeschlagen wird.

Während also in den betrachteten musikwissenschaftlichen Texten ein produktionsimmanentes Primitivismusverständnis festgestellt werden kann, weisen die untersuchten tanzwissenschaftlichen Texte in der Tendenz auf ein rezeptionsgelenktes Begriffsverständnis hin. Eine befriedigende Antwort auf die Frage, ob die unter *Primitivismus* zu verortenden Untersuchungen von Musik- und Tanzwissenschaft schon als ein gemeinsam geführter Diskurs zwischen Musik- und Tanzwissenschaft verstanden werden können, liefern die Texte allerdings nicht. Exemplarisch soll daher ein Blick auf den bereits erwähnten 2015 erschienenen Sammelband *Primitivismus intermedial* geworfen werden, der sich dem Primitivismusphänomen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus einer intermedialen Perspektive nähert und insbesondere sowohl einen tanz- als auch einen musikwissenschaftlichen Beitrag zum *Sacre* enthält.¹³⁷

Stefan Weiss' musikwissenschaftlicher Aufsatz „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“ beginnt nach einem kurzen Überblick zum Primitivismusverständnis der Musikwissenschaft ebenfalls auf der Ebene der Rezeption: Mit einem Zitat aus Stravinskij's 1935/36 erschienenen *Chroniques de ma vie*, in dem der Komponist ein Kindheitserlebnis schildert, macht Weiss darauf aufmerksam, wie sehr sich Stravinskij in den 1930er-Jahren zu einem Künstler stilisierte, „dessen Erweckungserlebnis durch die Begegnung mit dem musikalisch Undomestizierten erfolgte“¹³⁸. Stravinskij schreibt:

Un paysan énorme assis sur le bout d'un tronc d'arbre. Une odeur pénétrante de résine et de bois coupé flatte les narines. Le paysan n'est vêtu que d'une courte chemise rouge. Ses jambes aux poils roux sont nues, aux pieds il a des sandales d'écorce. Sur sa tête, une forte chevelure, épaisse et rousse comme sa barbe, pas un cheveu blanc, – et c'était un vieillard. Il était muet, mais claquait très bruyamment de la langue et les enfants avaient peur de lui. Moi aussi. Pourtant la curiosité prenait le dessus. On s'approchait de lui, et alors, pour amuser les enfants, il se mettait à chanter. Ce chant – c'était deux syllabes, les seules qu'il

¹³⁷ Unter dem Titel *Primitivismus intermedial* vereinen Nicola Gess, Christian Moser und Markus Winkler aktuelle, aus unterschiedlichen Fachdisziplinen stammende Texte zum Primitivismus. Dass in dieser Sammlung sowohl der tanz- als auch der musikwissenschaftliche Beitrag den *Sacre* als Beispiel heranziehen, kann als exemplarisch dafür gesehen werden, wie nahe Primitivismus und *Sacre* in beiden Fachdisziplinen gedacht werden. Vgl. Schwan, „Queer Stupidity“; Weiss, „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“. Hier bilden sie daher den Ausgangspunkt für eine allgemeine Reflexion über den Gebrauch des Primitivismusbegriffs von Musik- und Tanzwissenschaft.

¹³⁸ Weiss, „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“, S. 171.

pouvait prononcer, dénuées de tout sens, mais qu'il faisait alterner avec une dextérité incroyable dans un mouvement très vif. Il accompagnait ce gloussement de la façon suivante: il collait la paume de sa main droite sous l'aisselle gauche, puis, d'un geste rapide, faisait mouvoir le bras gauche en l'appuyant sur la main droite. Il faisait ainsi sortir de sous sa chemise une suite de sons assez suspects, mais bien rythmés et que par euphémisme on pouvait qualifier de ‚baisers de nourrice‘. Cela m'amusait follement et, à la maison, je me mettais à imiter cette musique avec beaucoup de zèle. Tant et si bien qu'on me défendit de me servir d'un accompagnement aussi indécent.¹³⁹

Um das Hervorheben des Ruralen in Stravinskis Aussage zu verorten, findet Weiss zwei Erklärungen: Zum einen vermutet er, dass Stravinskij damit auf einen positiv konnotierten Primitivismus Bezug nimmt und meint damit jenen von Brandstetter als Paradigma der Moderne beschriebenen Primitivismus, der dem *Sacre* vielfach ex post – also auf der Ebene der Rezeption – zugeschrieben worden ist. Zum anderen erkennt er in Stravinskis Wortwahl ein Anknüpfen an mehrere Generationen russischer Komponisten, die ihre maßgebliche Inspiration aus der ureigenen Volkskultur zogen, und rekurriert damit wiederum auf jenen produktionsimmanenten Primitivismusbegriff von Gruber und Watkins. Der rezeptionsgelenkte Primitivismusbegriff gibt ihm dann allerdings Anlass zur Frage nach dem Ursprung ebendieser im Kontext des *Sacre* hervorstechenden Konnotation des Primitiven durch das westeuropäische Publikum. Seine Reflexion über eine Denkfigur, welche die westeuropäische Rezeption russischer bzw. sowjetischer Musik schon vor, aber auch nach dem *Sacre* wesentlich bestimmte, schließt daran an.¹⁴⁰

Auch der Tanzwissenschaftler Alexander Schwan versteht in seinem im selben Band publizierten Aufsatz „Queer Stupidity. Ornament und Primitivismus in Le Sacre du Printemps“ den *Sacre*'schen Primitivismus als ein rezeptionsgelenktes Phänomen. Als Ausgangspunkt wählt er den berühmten *Sacre*-Essay des französischen Schriftstellers Jacques Rivière, den dieser im November 1913 in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlichte,¹⁴¹ und beschreibt, wie exzessiv die zeitgenössische Presse eine Äußerung Nižinskijs aufgriff, die dieser im Anschluss an die Londoner *Sacre*-Aufführungen (am 14. Juli 1913) in einem Interview in der *Daily Mail* getätigt hatte. Mit dem

139 Igor STRAWINSKY: *Chroniques de ma vie*, 2 Bde., Paris 1935, Bd. 1, S. 10f.

140 Vgl. Weiss, „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘“.

141 Vgl. Schwan, „Queer Stupidity“, S. 69–89; Jacques RIVIÈRE: „Le Sacre du Printemps“, in: *La Nouvelle Revue Française* 5/59, 1. November 1913, S. 705–730. Wiederabdruck in: *Dossier de presse*, hg. von Lésure, S. 38–48.

Bekenntnis „I eat my meat without sauce Bérnaise“¹⁴² habe Nižinskij „in das Herz des Primitivismus-Diskurses vor Beginn des ersten Weltkriegs“¹⁴³ getroffen und damit womöglich gleichermaßen Rivière zu dessen Essay inspiriert¹⁴⁴ – jenem „ausführlichen Kommentar zu *Le Sacre du printemps*, dessen Reflexionen über das Verhältnis von Tanz, Modernismus und die Denkfigur des ‚Primitiven‘ wegweisend für die Tanzmoderne werden soll[t]en“¹⁴⁵. Auch wenn Schwan dies nicht explizit vermerkt: Seine Ausführungen weisen darauf hin, dass Rivières Text nicht nur die Tanzmoderne, sondern auch die tanzwissenschaftliche *Sacre*-Forschung beeinflusst hat. So zieht er zum Beispiel aus Rivières Beobachtungen von 1913 Rückschlüsse auf Nižinskis Choreografie, um davon ausgehend Folgerungen für seine Thesen zu Primitivismus und Ornament im *Sacre* abzuleiten.¹⁴⁶ Oder er wählt Rivières Angaben als Referenz, um die ruckhaften Körperbewegungen im *Sacre* mit früheren Nižinskij-Bewegungen bzw. vorherigen Nižinskij-Choreografien zu vergleichen.¹⁴⁷ Rivière wird so zur historischen Referenz, ein zeitgenössischer Bericht über Nižinskis Choreografie gewissermaßen zur Choreografie selbst, und Primitivismus und

142 Schwan bezieht sich auf folgende Aussage Nižinskis: „I am accused of a ‚crime against grace‘, among other things. [...] Really I begin to have horror of the very word; ‚grace‘ and ‚charm‘ make me feel seasick. [...] The fact is, I detest conventional ‚nightingale-and-rose‘ poetry; my own inclinations are ‚primitive‘. I eat my meat without sauce Bérnaise.“ Vaclav NIŽINSKIJ, in: *The Daily Mail*, 14. Juli 1913.

143 Schwan, „Queer Stupidity“, S. 69. Bezüglich der Rezeption des *Sacre* im Kontext des zeitgenössischen Primitivismusdiskurses nennt Schwan Buchs 2014 erschienenen Artikel „The Scandal at ‚Le Sacre““ als Referenz. Für diesen stellt sich der Primitivismus des *Sacre* auch vor allem auf der Ebene der Rezeption dar. Vgl. Buch, „The Scandal at ‚Le Sacre““, S. 70–78.

144 Dass Nižinskis Aussage im *Daily Mail*-Interview sehr schnell von anderen Medien aufgegriffen wurde und so große Bekanntheit erfuhr, konstatierte 2003 auch Hanna Järvinen und belegte dies mit einigen zeitgenössischen Quellen. Bei ihr findet sich auch, dass Nižinskis Sauce-Bérnaise-Metapher später von Jacques Rivière in dessen *Sacre*-Essay aufgegriffen wurde. Vgl. HANNA JÄRVINEN: *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*, PhD Dissertation, University of Turku 2003, S. 344. Rivière beginnt seinen Essay mit folgenden Worten: „La grande nouveauté du ‚Sacre du Printemps‘, c’est le renoncement à la sauce.“ Rivière, „Le Sacre du Printemps“, 1. November 1913, S. 706.

145 Schwan, „Queer Stupidity“, S. 70.

146 Vgl. ebd., S. 75: „[I]ndem er [gemeint ist Nižinskij] es nach Rivière vermeidet, den Körper unter wehenden Stoffen zu verbergen und in keiner verselbständigten Dynamik versteckt, eröffnet sich gleichzeitig die Möglichkeit, diese Choreografie als bewegtes geometrisches Ornament wahrzunehmen.“

147 Vgl. ebd., S. 82: „Laut Rivière zeigt sich ein eckiger Bewegungsstil in Nijnskys eigenen Bewegungen in ‚Pétrouchka‘ (1911) ebenso wie in seiner Choreographie für ‚Après-midi d’un faune‘ (1912).“

Ornament, wie sie Rivière 1913 in Bezug auf den *Sacre* beschreibt, zur Grundlage einer tanzwissenschaftlichen Reflexion.¹⁴⁸

Trotz vergleichbarer Ausgangslage zeigen die exemplarisch gewählten Texte in ihren Thesen und Fragestellungen wesentliche Unterschiede auf und verweisen so auf ein jeweils anderes Erkenntnisinteresse: Weiss benutzt die Tatsache, dass der *Sacre* von der zeitgenössischen Rezeption und später auch von Stravinskij selbst in den Kontext des Primitiven eingeordnet wurde, als Ausgangspunkt für seine allgemeine Reflexion über die Denkfigur des Primitiven, die den westeuropäischen Blick auf das Russische schon vor (aber auch nach) dem *Sacre* geprägt habe. Schwan hingegen arbeitet nicht klassisch historisch und nutzt Rivière als Referenz für seine Überlegungen zum *Sacre* selbst.

Es wird deutlich: Sowohl Tanz- als auch Musikwissenschaft nähern sich dem Primitivismusphänomen zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, um es in seiner Anwendbarkeit auf die wissenschaftliche Untersuchung musikalischer wie tänzerischer Werke zu prüfen. Und beide Disziplinen weisen hierbei dem *Sacre* eine besondere Rolle zu. Die beiden beispielhaft vorgestellten Texte deuten allerdings darauf hin, dass von einem geeinten *Sacre*-Diskurs zwischen Musik- und Tanzwissenschaft schon allein aufgrund des sich unterscheidenden

148 Schwan verweist – wenn er den Begriff Ornament in seinem Aufsatz erstmals gebraucht – auf Gabriele BRANDSTETTER: „Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes“, in: *Spiegelungen*, hg. von Jeschke, Berger und Zeidler, S. 147–163. Brandstetters darin enthaltene allgemeine Ausführungen zur Rolle des Ornaments und dazu, wie es sich in den Produktionen der Ballets Russes äußert, gründen ebenfalls auf einer Beschäftigung mit der Rezeption jener Ballets-Russes-Werke: „Carl Einstein sieht in den textilen Raumgestaltungen von Léon Bakst ein bewegtes Ornament der Bühne: die Draperie eines szenographischen ‚Stoffes‘, einer Textur. Und diese Stoff-Fläche tanzt, [...] der ganze Raum wirbelt, ein rhythmisch bewegtes Farbornament. [...] Im kulturellen Kontext der Jahrhundertwende erscheint diese auf dem Bühnen-Prospekt übertragene Feier der Zweidimensionalität als spezifisch theatrale Variante der Vorliebe für Linie, Dekor und Fläche, wie sie in der Kunst des Jugendstils und Art Deco repräsentiert ist [...]. Im Rahmen dieses kunstgeschichtlichen Szenarios [...] lassen sich drei Konzepte einer Inszenierung der Fläche abgrenzen, die als neue Paradigmen die Wahrnehmung von Raum, Körper und Bewegung steuern [...]. Alle drei dieser Paradigmen einer Ästhetik der Fläche werden gleichsam zu Transformatoren zwischen unterschiedlichen Medien, Darstellungskonventionen und Kulturmustern [...] und zeichnen sich in eigentümlicher Weise in den Produktionen der ‚Ballets Russes‘ ein.“ Ebd., S. 149f. Ästhetische Paradigmen, die durch Rezeptionsbeobachtungen aufgestellt werden können, werden sowohl bei Schwan als auch bei Brandstetter aufgegriffen und an einem spezifischen Werk, das diesem ästhetischen Paradigma unterstellt werden kann, reflektiert. Brandstetters Referenz ist hier Carl EINSTEIN: „Léon Bakst“, in: *Carl Einstein. Werke*, Bd. 2: 1919–1928, hg. von Marion SCHMID unter Mitarbeit von Henriette BEESE und Jens KWASNY, Berlin 1981, S. 341–368, hier S. 358.

Erkenntnisinteresses (noch) nicht gesprochen werden kann. Dennoch können das Nebeneinander eines musik- und tanzwissenschaftlichen Textbeitrags zum *Sacre* in einem interdisziplinären Sammelband zum Phänomen des Primitivismus sowie das Integrieren eines musikwissenschaftlichen Beitrags in einer kulturwissenschaftlichen Studie als ein erster Schritt der Annäherung begriffen werden.

Das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes und seine Bezüge zur Theaterreform

Anfang des 20. Jahrhunderts feierte der russische Impresario Sergej Djagilev mit seinen Ballets-Russes-Produktionen in ganz Europa große Erfolge, und Igor' Stravinskij war mit seinen frühen Balletten *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) sowie *Le Sacre du printemps* (1913) maßgeblich daran beteiligt. Djagilevs Auftrag an ihn, für die Pariser Ballets-Russes-Saison von 1910 die Musik zum Ballett *L'Oiseau de feu* zu schreiben, kann als entscheidender Moment in Stravinskij's Karriere betrachtet werden. Nicht nur sorgte der phänomenale Erfolg der Uraufführung dafür, dass der Komponist internationale Aufmerksamkeit erfuhr; die Ballets-Russes-Mitglieder im Allgemeinen und ihre ästhetischen Überzeugungen im Besonderen hatten in der Anfangszeit der Kompanie einen signifikanten Einfluss auf seine Ideen und künstlerischen Entscheidungen.¹⁴⁹ Aleksandr Benua, Künstler, Kunstkritiker

149 Vgl. Taruskin, „How ‚The Rite‘ Became Possible“, S. 380–400. Stravinskij soll dem englischen Journalisten John Drummond auf die Frage, wie er Djagilev zum ersten Mal getroffen habe, geantwortet haben: „It was in Petersburg. They had been playing my ‚Fireworks‘ in the orchestral version at a concert in the conservatory. Afterwards he sent round his card with a note, asking me to call the following day at 3.00 p.m. Of course, I knew who he was, everyone did, so I went. The door was opened by a servant [...]. He said ‚sit down and wait‘. There was a small entrance hall, I sat and waited. Laughter could be heard from an inner room. Time passed. You know, I was young and already impatient. I grew restless. After twenty minutes I got up and moved to the street door. As I grasped the handle, a voice behind me said, ‚Stravinsky, pridite, pridite‘, come in. I went in. You know, my dear, I've often wondered if I'd opened that door, whether I would have written ‚Le Sacre du printemps‘.“ Vgl. John DRUMMOND: *Speaking of Diaghilev*, London 1997, S. 21. Der *L'Oiseau de feu*-Choreograf Michel Fokin berichtet davon, wie er auf Anraten Djagilevs gemeinsam mit ihm und Aleksandr Benua bei einem Konzert war, um Stravinskij's *Feu d'artifice* zu hören. Ein Datum gibt er nicht an. Vgl. Michel FOKINE: *Fokine. Memoirs of a Ballet Master*, übers. von Vitale FOKINE, hg. von Anatole CHUJOY, Boston und Toronto 1961, S. 160. Immer wieder findet sich in der Forschungsliteratur die Angabe, dass Stravinskij's *Feu d'artifice* gemeinsam mit seinem *Scherzo fantastique* in einem von Aleksandr Ilyich Ziloti geleiteten Konzert am 24. Januar/6. Februar 1909 in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde. So unter anderem bei Volker SCHERLIESS: Art. ‚Igor' Fëdorovič Stravinskij‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 115–166, hier Sp. 138; Eric Walter WHITE: *Stravinsky. The Composer and his Works*, 2. Ausg., Berkeley und Los Angeles 1979, S. 141f.; Steven WALSH: *The Music of Stravinsky*, London 1988, S. 299. An besagtem Konzertabend wurde allerdings nur Stravinskij's *Scherzo fantastique* aufgeführt.

und in der Anfangszeit der Ballets Russes einer der engsten Mitarbeiter Djagilevs, beschreibt Stravinskij's Hinzustoßen zur Gruppe wie folgt:

One of the binding links between us, besides music, was Stravinsky's cult of the theatre and his interest in plastic arts. Unlike most musicians, who are usually quite indifferent to everything that is not within their sphere, Stravinsky was deeply interested in painting, architecture and sculpture. Although he had had no groundings in these subjects, discussion with him was very valuable to us, for he ‚reacted‘ to everything for what we lived. In those days he was a very willing and charming ‚pupil‘. He thirsted for enlightenment and longed to widen his knowledge.¹⁵⁰

Jenes „everything“, das Benua hier als Lebenselixier der Ballets-Russes-Mitglieder benennt, war ein „Gesamtkunstwerk“¹⁵¹. Und dieses „everything“ war es schließlich auch, welches Stravinskij 1913 mit seinem *Sacre du printemps* erstmals zu verwirklichen gedachte.¹⁵²

Über Stravinskij's *Sacre*, dessen Entstehungsumstände und damit zusammenhängende Phänomene der russischen Kunst- und Kulturgeschichte liegen bereits einschlägige Studien vor. Richard Taruskin wies als Erster darauf hin, dass die Idee des Ballets-Russes-Gesamtkunstwerks auf nationale Wurzeln zurückgeführt werden muss – insbesondere auf zwei russische Kunstbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, nämlich die *Mir Iskusstva* und die neonationalen Opernproduktionen des Moskoviter Kunstmäzens Savva Mamontov.¹⁵³ Um den Einfluss der gemeinhin als neorussisch bezeichneten

Die offizielle Uraufführung von *Feu d'artifice* fand zwar ebenfalls unter der Leitung von Ziloti in Sankt Petersburg statt, allerdings erst ein Jahr später, am 9./22. Januar 1910. Höchstwahrscheinlich wurde *Feu d'artifice* aber bereits zu Beginn des Jahres 1909 im Konservatorium gegeben und danach noch einmal vom Komponisten überarbeitet. Vgl. Steven WALSH: Art. ‚Stravinsky‘, in: *The New Grove*, Bd. 24, S. 528–567, hier S. 558; Vera STRAVINSKY und Robert CRAFT (Hg.): *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979, S. 23. So vermutet Charles M. Joseph nachvollziehbar, dass Djagilev an besagtem Konzert vom 24. Januar/6. Februar 1909 auf Stravinskij aufmerksam wurde und daraufhin zu Beginn des Jahres 1909 gemeinsam mit Fokin und Benua zu einem weiteren (informellen) Konservatoriumskonzert ging, wo die drei dann Stravinskij's *Feu d'artifice* hörten. Vgl. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 26.

150 Alexandre BENOIS: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941, S. 302.

151 Ebd., S. 370f.

152 Vgl. Taruskin, „How ‚The Rite‘ Became Possible“, S. 380f.: „There was no way that, for Diaghilev, Stravinsky would ever have written ‚Le Sacre du printemps‘, and this for two reasons: first, it was a ballet, and second, it had a ‚national‘ subject.“

153 Zu den Einflüssen Savva Mamontovs auf die *Mir Iskusstva* und die Ballets Russes vgl. unter anderem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 487–553; Olga HALDEY: „Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism“, in: *The Journal of Musicology* 22/4 (2005), S. 559–603. Nähere Informationen zur *Mir Iskusstva* finden sich

Ästhetik des Mamontov-Kreises auf das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes zu verdeutlichen, bezeichnete es Taruskin in der Folge als „neonationalist“ und konnte durch seine historiografischen und musikanalytischen Betrachtungen obendrein zeigen, dass Stravinskij mit dem *Sacre* genau jenes „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“¹⁵⁴ in aller Konsequenz umzusetzen

bei John Ellis BOWLT: *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the ‚World of Art‘ Group*, Newtonville 1979, S. 47–132; Janet KENNEDY: *The ‚Mir iskusstva‘ Group and Russian Art, 1898–1912*, PhD Dissertation, Columbia University 1977; Evgenija Nikolaevna PETROVA: *Mir iskusstva*, Sankt Petersburg 1998; Evgenija Nikolaevna PETROVA (Hg.): *Mir Iskusstva. Russia’s Age of Elegance*, Sankt Petersburg 2005; John MILNER: Art. ‚World of Art‘, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane TURNER, London 1996, 34 Bde., Bd. 33, S. 379–380; Olga HALDEY: *Mamontov’s Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington 2010, S. 23–25; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423–447; Aleksandr KAMENSKIJ (Hg.): *Welt der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leningrad 1991; Alla Aleksandrovna RUSAKOVA: *Simvolizm v russkoj živopisi. Protosimvolizm, Michail Vrubel’, ‚Mir iskusstva‘, Viktor Borisov-Musatov, ‚Golubaja roza‘, Kuz’ma Petrov-Vodkin*, Moskau 1995. Zu Savva Mamontov und seiner privaten Oper finden sich größtenteils russischsprachige Studien. Vgl. unter anderem Vladislav Anatol’evič BACHREVSKIJ: *Savva Mamontov*, Moskau 2000; Vera ROSSICHINA: *Opěrnij Teatr S. Mamontova*, Moskau 1985; Evgenij Ruvimovič ARENZON: *Savva Mamontov*, Moskau 1995. Die erste und lange Zeit auch einzige nicht russischsprachige Studie zu Mamontov stammt von Stuart R. GROVER: *Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870–1905. Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art*, PhD Dissertation, University of Wisconsin 1971. 2010 erschien dann Haldeys umfangreiche Monografie *Mamontov’s Private Opera*.

- 154 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 555. Da der von Taruskin eingeführte Ausdruck „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“ den Großteil des (musik-)historiografischen Diskurses bestimmt (pars pro toto sei hier Francis Maes mit folgendem Diktum angeführt: „*Sacre* satisfies the neonationalist paradigm fully.“ Francis MAES: *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley 2006, S. 226), soll hier noch einmal detaillierter auf ihn eingegangen werden: Taruskin beschrieb, wie die neo-russische (neonationalistische) Ästhetik, die in den Werken des Abramcevo-Kreises um Savva Mamontov ihren Höhepunkt fand, sich zunächst in der Architektur manifestierte und sich dann in die Bereiche der Kunst und Musik ausweitete. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 503–524. Mit der Bezeichnung ‚neo-nationalism‘ möchte er gegenüber dem ‚nationalism‘ eine wesentliche Veränderung in der Haltung des Künstlers gegenüber Folklore und Volkskunst verstanden wissen: „Neo-nationalism‘ [...] is not just a new nationalism but a fundamental change in attitude toward folklore and its creative potentials. Composers of Rimsky-Korsakov’s generation found themes in folklore anthologies the way an academic painter might choose a peasant as a subject. In both cases the subject was treated as established aesthetic and technical canons that did not differ from those applied to any other sort of subject or theme. When realist writers or painters like the ‚peredvizhniki‘ chose peasant subjects, moreover, it was often the purpose of exposing social ills in the hope the exposure would abet amelioration. Neo-nationalist painters found creative inspiration in the sorts of stylization that often caused professional artists to despise folk art, and they used them to point the way

versuchte.¹⁵⁵ ein antiliterarisches Musiktheater also aus den gleichberechtigten Bestandteilen Musik, Tanz und Bühnenbild, dessen Sujet auf archäologischen Erkenntnissen fußen und damit tief in der russischen Kultur verankert sein sollte.¹⁵⁶

Dass sich das Ballett und eben nicht die (von Djagilev zunächst präferierte Kunstform) Oper zum antiliterarischen Musiktheaterideal der Gruppe entwickelte, wird größtenteils auf den Einfluss Benuas zurückgeführt.¹⁵⁷ Als Djagilevs engster Mitarbeiter hatte er vor allem in der Anfangszeit der Ballets Russes auch einen sehr großen Einfluss auf die ästhetischen Vorstellungen der Gruppenmitglieder – so unter anderem auch auf Stravinskij.¹⁵⁸ Benua war es, der 1910 den deutschsprachigen Begriff *Gesamtkunstwerk* erstmals im Kontext der Ballets Russes öffentlich erwähnte.¹⁵⁹ Zwei Jahre zuvor hatte

out of academicism or realism toward something ‚unfettered‘.“ Ders., „How ‚The Rite‘ Became Possible“, S. 392. Taruskin benennt das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes „neonationalist“, um den Einfluss des Mamontov-Kreises zu verdeutlichen, und wendet diese Bezeichnung dann auch auf Stravinskij an: „As soon as Stravinsky joined this [Ballets Russes] circle he was exposed to his new peer group’s ideology and became the single important neo-nationalist composer [...] in founding his personal modernistic idiom on the stylistic legacy of folklore.“ Ebd., S. 393. Haldey hält den von Taruskin vorgeschlagenen Begriff „neo-nationalism“ als Umschreibung für Mamontovs künstlerisches Wirken für problematisch. Er impliziere einen „reborn nationalism“, der sich begrifflich stark entferne von einem traditionellen Verständnis des *nationalism*. Einige modernistische Bestrebungen in Kunst und Theater, die der traditionelle *nationalism*-Begriff beinhalte, würden durch Taruskins „neo-nationalism“-Begriff unterrepräsentiert und Mamontovs künstlerisches Wirken daher reduziert. Vgl. Haldey, *Mamontov’s Private Opera*, S. 10; Kapitel II.3.2.

155 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 660: „[...] The Rite, a ballet through which the neonationalist impulse would reach an unprecedented, though clearly not undreamed-of, peak.“

156 Vgl. unter anderem ebd., S. 487–524.

157 Vgl. unter anderem Stephen WALSH: *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France. 1882–1934*, London 2000, S. 130.

158 Benuas Einfluss auf Stravinskij wurde vor allem vor dem Hintergrund der engen Zusammenarbeit von Benua und Stravinskij für das Ballett *Pétrouchka* diskutiert. Vgl. hierzu unter anderem die Beiträge in Andrew WACHTEL (Hg.): *‚Petrushka‘. Sources and Contexts*, Evanston 1998; Leila ZICKGRAF: „Des Zauberkünstlers Marionetten. Igor’ Stravinskij’s *Pétrouchka* im Kontext der Theaterreformbewegung um 1900“, in: *Musiktheorie* 3 (2015), S. 245–256; Monika WOITAS: „Von Marionetten und Metropolen. Anmerkungen zu *Petruschka*“, in: *Stravinskys ‚Motor Drive‘*, hg. von Woitas und Hartmann, S. 195–210.

159 Benua schreibt in seiner 1910 in der russischen Tageszeitung *Reč’* erschienenen Rezension des Balletts *Shéhérazade*, dass im Ballett das Gesamtkunstwerksideal erreicht würde, wovon bereits Wagner geträumt habe und wovon derzeit in Russland jeder künstlerisch begabte Mensch träumen würde: „В балете, где не нужно вслушиваться в слова, где глаз не раздражается уродствами, неизбежными в опере, где пребываешь все время в чем-то, что я бы назвал стихией слитных зрительных и слуховых впечатлений, в

er ihn schon in seinem Essay „Beseda o baletе“ verwendet, der im Sammelband *Teatr. Kniga o novom teatre* erschienen war.¹⁶⁰ Taruskin erwähnte diesen Text erstmals im Kontext der Ballets Russes, ernannte ihn zum „epitome of Miriskusntnik propaganda on behalf of Terpsichore“ und sieht darin quasi ein von Benua formuliertes frühes ästhetisches Konzept der zukünftigen Ballets-Russes-Produktionen, da er im fiktiven Gespräch zwischen Ballettliebhaber und Künstler erstmals Thesen formuliert sieht, die den Ballets Russes später als ästhetische Paradigmen zugeschrieben wurden und noch werden.¹⁶¹ Was Taruskin in seiner kurzen Paraphrase des Essays nicht erwähnt, ist, dass die Anthologie, in der er publiziert wurde, gleich mehrere Artikel zur Reformierung des Theaterwesens in Russland vereint und ihrerseits wiederum in Zusammenhang mit vergleichbaren Theaterreformschriften stand, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ganz Europa kursierten. Ihnen allen ist gemein, dass sie umfangreich die Ideale des Gesamtkunstwerks diskutieren.¹⁶²

Die Theaterreform um 1900 wird klassischerweise nicht mit Werk und Ästhetik der Ballets Russes in Verbindung gebracht.¹⁶³ Dass Benua allerdings

балете достигается идеал Гезамткунстверк'а, о котором мечтал Вагнер и о котором мечтает всякий художественно одаренный человек.“ „Im Ballett, wo man nicht gezwungen ist, auf Worte zu achten, wo das Auge sich nicht an Grässlichkeiten stößt, die in der Oper nicht zu vermeiden sind, wo man sich stets in etwas aufhält, das ich das Element der zusammengeführten visuellen und auditiven Eindrücke nennen würde – im Ballett wird das Ideal des Gesamtkunstwerks erreicht, von dem Wagner geträumt hat und von dem jeder künstlerisch begabte Mensch träumt.“ Aleksandr BENUA: „Russkie spektakli v Pariže. „Šeherazada“, in: *Reč*, 12./25. Juli 1910, abgedruckt in: Alexandr Nikolaevič BENUA: *Chudožestvennye pis'ma 1908–1917. Gazeta Reč. Peterburg*, Bd. 1: 1908–1910, Sankt Petersburg 2006, S. 453–459.

160 Vgl. Benua, „Beseda o baletе“ sowie Kapitel II.3.1.

161 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 540–542.

162 Als gemeinsames Moment und zugleich Ausgangspunkt der Theaterreformbestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts ist die Orientierung an Richard Wagner und Friedrich Nietzsche bzw. die Rezeption von dessen *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zu sehen. Die Musik wurde zum zentralen Theatererlebnis erklärt, und man verlangte nach einer „Erneuerung der mythischen Dimension des Theaters“. Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 153. Das Gesamtkunstwerk wurde in diesen Reformschriften neben anderen Wagner'schen Reformideen, wie beispielsweise dem Festspiel oder dem Amphitheater, umfangreich diskutiert. Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 132.

163 Lynn Garafola vermutet Verbindungen zwischen Mitgliedern der Ballets Russes und dem Moskauer Künstlertheater Konstantin Stanislavskijs sowie einen Einfluss von Vsevolod Mejerchol'd auf die Ballets-Russes-Choreografen Fokin und Nižinskij, indem sie ästhetische Ähnlichkeiten beschreibt. Einen direkten Einfluss kann sie aber nicht belegen. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, unter anderem S. 19–32 und S. 55f. Zum Zusammenhang zwischen Stanislavskij, dessen Moskauer Künstlertheater, Mejerchol'd und der Theaterreformbewegung um 1900 vgl. Kapitel II.3.2.

jenen für die Ballets-Russes-Ästhetik als bedeutsam erachteten Essay in einem Band veröffentlichte, in dem sich führende Persönlichkeiten dieser Bewegung intensiv mit der Reformierung des Theaterwesens auseinandersetzten, legt einen (wie auch immer gearteten) Zusammenhang nahe.¹⁶⁴

Sollte die Theaterreformbewegung etwa einen Einfluss auf das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes gehabt haben? Und falls ja: Könnte dann ein tieferes Verständnis der Theaterreform und der dort diskutierten Bedeutung von Gesamtkunstwerk und Tanz zu einem besseren Verständnis des Ballets-Russes-Ideals beitragen?

1 Schlüsselfiguren und -gruppierungen

1.1 Aleksandr Benua, Sergej Djagilev, die *Nevskij Pickwickians* und die *Mir Iskusstva*

Wie bereits erwähnt, muss, was die ästhetischen Vorstellungen der Ballets Russes angeht, Alexandr Benua eine initiierende Rolle zugesprochen werden. Hinsichtlich Erfolg und Bekanntheitsgrad der Kompanie verwundert, dass noch keine umfassende Studie zu seiner Person erschienen ist.¹⁶⁵ Gemeinsam mit Dimitrij Filosofov, einem später anerkannten Publizisten und Kritiker, und Val'ter Nuvel', dem bald gefeierten Autor und Musikkenner, gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der *Nevskij Pickwickians*¹⁶⁶ – einer Vereinigung

¹⁶⁴ In der Publikation *Teatr. Kniga o novom teatre* findet sich neben Benuas Essay unter anderem auch ein Text des russischen Schauspielers, Regisseurs und Theatertheoretikers Vsevolod Mejerchol'd, der neben dem Schweizer Adolphe Appia, dem Briten Edward Gordon Craig und dem Franzosen Jacques Copeau zu den wichtigsten Vertretern der Theaterreformbewegung um 1900 zählt.

¹⁶⁵ Benua gehörte einer einflussreichen Sankt Petersburger Künstlerfamilie an, die ihre Wurzeln in der Nähe von Paris hatte. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423–429; Bowlt, *The Silver Age*, S. 172–198; Sjeng SCHEIJEN: *Diaghilev. A Life*, London 2010, S. 50–61. Sowohl Bowlt als auch Scheijen erwähnen, dass Benua heute in Westeuropa kaum Beachtung findet, und erklären dies mit seinem mangelnden Talent. Er spiele für sie lediglich dahingehend eine wichtige Rolle, dass er in Djagilevs Anfangszeit in Sankt Petersburg einen großen Einfluss auf diesen gehabt hätte. Vgl. Scheijen, *Diaghilev*, S. 52; Bowlt, *The Silver Age*, S. 172. In musikwissenschaftlichen Studien wird Benua meist als einflussreicher Ideengeber für Djagilev und dessen Mitarbeiter in der Anfangszeit der Ballets Russes beschrieben. So wird beispielsweise die Beschäftigung Djagilevs mit dem Ballett auf Benuas Einfluss zurückgeführt. Vgl. unter anderem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 538–542; Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 29.

¹⁶⁶ Vgl. Bowlt, *The Silver Age*, S. 49 und 179–181. Vgl. dazu außerdem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423–437. Der Name *Nevskij Pickwickians* rekurriert gleichermaßen auf Charles Dickens' ersten Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*

russischer Künstler, Literaten, Musiker und Intellektueller, die seit circa 1889 meist in privatem Rahmen regelmäßig zusammentrafen, um über aktuelle Tendenzen der russischen Kunst und Kultur zu diskutieren. Dabei wurden neueste Publikationen besprochen, kleinere Lesungen abgehalten oder private Konzertabende organisiert. Auch in ihrem selbst gewählten Schattendasein entwickelte diese Gruppe eine große Anziehungskraft, sodass rasch namhafte Sankt Petersburger Kulturpersönlichkeiten zu ihr stießen, unter ihnen der Musikkenner Alfred Pavlovič Nurok, der sich später auch als Konzertorganisator einen Namen machen sollte,¹⁶⁷ und die bildenden Künstler Konstantin Andreevič Somov und Lev Samojlovič Bakst.¹⁶⁸ Die *Pickwickians* stammten allesamt aus gut situierten, meist aristokratischen, einflussreichen

(ebenfalls bekannt als *The Pickwick Club*) als auch auf eine der berühmtesten Straßen Russlands, den Sankt Petersburger *Nevskij Prospekt*. Dickens' Roman wurde in der Zeit von März 1836 bis Oktober 1837 als Fortsetzungsroman monatlich in 19 Teilen veröffentlicht, bevor er 1837 erstmals als Buch herausgegeben wurde. Nikolai Gogol' widmete dem *Nevskij Prospekt* eine berühmte Erzählung (*Peterburgskie povesti* [*Petersburger Novellen*]), die zwischen 1831 und 1834, also kurz vor Dickens' Roman, entstand.

- 167 Vgl. Richard TARUSKIN: „From Subject to Style. Stravinsky and the Painters“, in: *Confronting Stravinsky. Man, Musician, and Modernist*, hg. von Jann PASLER, Berkeley, Los Angeles und London 1986, S. 16–38. Die *Večera sovremennoj muzyki* (*Abende zeitgenössischer Musik*) wurden zwischen 1901 und 1912 in Sankt Petersburg unter anderem von den *Mir Iskusstva*-Mitgliedern Val'ter Nuvel', Al'fred Nurok, dem Musikkritiker Vjačeslav Karatygin sowie Ivan Kryžanovskij und Alexandr Medem organisiert. Ziel war es, eine Konzertreihe zu etablieren, die eine radikale Alternative bot zu den eher konservativen Angeboten des Sankt Petersburger Konservatoriums, der *Russkoe muzykal'noe obščestvo* (*Russischen Musikgesellschaft*) oder der *Russkich simfoničeskich koncertov* (*Russischen Sinfoniekonzerte*) von Mitrofan Petrovič Beljaev. In den Konzerten fanden unter anderem Premieren von Alexandr Glazunov, Igor' Stravinskij, Sergej Prokov'ev oder Nikolaj Mjaskovskij sowie russische Erstaufführungen von Werken von Hugo Wolf, Richard Strauss oder Arnold Schönberg statt. Auch ausländische Komponisten wie Claude Debussy oder Max Reger traten beizeiten auf. Ihr Moskauer Pendant – organisiert von Vladimir Deržanovskij – existierte von 1910 bis 1915. Vgl. Daniel JAFFÉ: Art. ‚Evenings of Contemporary Music‘, in: *Historical Dictionary of Russian Music*, hg. von DERS., Lanham 2012, S. 120.
- 168 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423f.; Bowlt, *The Silver Age*, S. 179. Filosofov, Nuvel' und Benua kannten sich bereits aus dem Sankt Petersburger Gymnasium. Dieselbe Lehranstalt besuchte auch der spätere *Sacre*-Librettist und -Bühnenbildner Nikolaj Rerich. Vgl. John Ellis BOWL: „Designing Dance“, in: *The Ballets Russes and the Art of Design*, hg. von Alston PURVIS, Peter RAND, Anna WINESTEIN, New York 2009, S. 13–36. Ulrich Steltner nennt als Ursprungsmitglieder der *Nevskij Pickwickians* (neben den von Taruskin genannten Personen Benua, Somov, Bakst, Djagilev und Filosofov) auch noch den Maler und Buchkünstler Evgenij Lansere. Vgl. Ulrich STELTNER: „Mir iskusstva‘, ‚Vesy‘, ‚Zolotoe runo‘. Rußlands Zeitschriften am Beginn der Moderne“, in: *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*, hg. von DERS. und Andreas OHME, München 2000, S. 85–107, hier S. 90.

Familien, verfügten über klassische Bildung, ein reges Interesse an Kunst, Musik, Literatur und Theater¹⁶⁹ sowie eine kritische Einstellung gegenüber den zeitgenössischen Entwicklungen der russischen Kunst.

Im Russland des 19. Jahrhunderts wurden Kunst und Kultur vor allem durch die 1757 von Katharina der Großen gegründete kaiserliche Akademie Sankt Petersburgs bestimmt. Diese halb höfisch, halb bürokratisch organisierte Einrichtung vertrat zu dieser Zeit Ideen und Maßstäbe des Klassizismus – einer Strömung, in der die historisierte Nachahmung des klassischen Altertums im Mittelpunkt stand.¹⁷⁰ In ganz Europa übte die Industrialisierung einen großen Einfluss auf die Denkweise der Menschen aus – so auch im Hinblick auf Kunst und Kultur.¹⁷¹ Vielleicht gerade durch die raschen Veränderungen hin zu Schnelllebigkeit und Anonymität wurde der Begriff des ‚Nationalen Charakters‘ im Europa des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen ästhetischen Wert.¹⁷² Auch in Russland steigerte der zunehmende Traditionsverlust die Sensibilität für die eigene Volkskultur. Die historisierten Formen der in Russland vorherrschenden Akademiekunst konnten diese Sehnsucht nicht erfüllen, sodass viele Russen deren Absichten infrage stellten. Als eine der ersten Anti-Akademie-Bewegungen gelten die *Peredvižniki* (Wanderer)¹⁷³. Sie begriffen sich als eine antiakademische, fortschrittliche Bewegung, die sich für eine Kunst für das Volk einsetzte. Im Gegensatz zu den hochstilisierten Formen des Klassizismus versuchten sie das reale Leben in seiner Einzigartigkeit und Schönheit abzubilden und fanden ihre Motive häufig im alten russischen Bauern- bzw. Brauchtum. In ihren zahlreichen Wanderausstellungen – daher

169 Vgl. Bowlt, *The Silver Age*, S. 49.

170 Vgl. unter anderem Camilla GRAY: *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974, S. 11.

171 Vgl. Bowlt, *The Silver Age*, S. 29; Maria DEPPERMAN: „Russland um 1900. Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch“, in: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten, Teil 2* (Musik-Konzepte, Bd. 37/38), hg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, München 1984, S. 61–106.

172 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 497.

173 Zu den *Peredvižniki* (Wanderern) vgl. unter anderem Elena DUSZ: „Russian Art in Search of Identity“, in: *Russia and Western Civilization. Cultural and Historical Encounters*, hg. von Russell BOVA, Armonk und London 2003, S. 177–209, hier S. 179–185; Elizabeth K. VALKENIER: *The Wanderers. Masters of 19th-Century Russian Painting. An Exhibition from the Soviet Union*, Dallas 1991. Als einer der bekanntesten Vertreter der *Peredvižniki* gilt Il'ja Repin (1844–1939). Zu Repin vgl. unter anderem David JACKSON: *The Art of Ilya Repin. The Russian Vision*, Schoten 2006; Angelika WESENBERG, Nicole HARTJE und Anne-Marie WERNER (Hg.): *Ilja Repin. Auf der Suche nach Russland*, Berlin 2003; Elina KNORPP: „Ilja Repin. ‚Wahrheit des Lebens‘ oder sozial(istisch)er Realismus?“, in: *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, hg. von Ada RAEV und Isabel WÜNSCHE, Berlin 2007, S. 103–111.

auch der Name – stilisierten sie den russischen Bauern in seiner Einfachheit und Rohheit zum neuen Helden. Das von den *Peredvižniki* favorisierte Kunstwerk verwies dabei stets auf einen soziopolitischen Kontext, an dem durch das Kunstwerk Kritik geübt werden sollte.¹⁷⁴ Obwohl die *Peredvižniki* sich also als eine antiakademische Bewegung begriffen, wurden schon Ende des 19. Jahrhunderts kritische Stimmen laut, die sich an ihrem soziopolitisch geprägten Realismus störten. Die Kritiker beanstandeten dabei vor allem das Fehlen von Individualität, Unabhängigkeit und psychologischer Tiefe.¹⁷⁵

In diesem Kontext muss auch die Kritik der *Nevskij Pickwickians* verortet werden. Diese wandte sich neben dem in Russland vorherrschenden konservativen Akademismus unter anderem auch gegen den soziopolitisch geprägten Realismus der *Peredvižniki*,¹⁷⁶ da die *Pickwickier* die(se) russische Kunst gegenüber den progressiven Strömungen der westeuropäischen Kunstszene immer weiter zurückfallen sahen. Sie forderten daher eine Rückbesinnung auf die Ästhetik des *l'art pour l'art* und eine Kunst, die in der russischen Tradition wurzelt. Sie verlangten die unbedingte Freiheit der Kunst, verneinten jegliche Zweckeinbindung des Kunstwerks und sahen allein in der künstlerischen Persönlichkeit den einzig relevanten Kulminationspunkt. Nur: Die Überlegungen der Gruppe blieben zunächst ungehört und hatten keinerlei Auswirkungen auf das kulturelle Leben Sankt Petersburgs wie Russlands. Das sollte sich (erst) ändern, als Sergej Djagilev zu den *Nevskij Pickwickians* stieß.¹⁷⁷

Der aus der Provinz stammende Jurastudent, der in Kunst und Literatur zunächst nur wenig bewandert war, entwickelte in diesem kreativen und intellektuellen Sankt Petersburger Umfeld neben seiner Leidenschaft für die Musik¹⁷⁸ sehr bald großes Interesse für die bildenden Künste. Durch zahlreiche Diskussionen über zeitgenössische Kunst, aber auch durch umfangreiche Reisen in die großen Kulturzentren Europas eignete er sich immer umfassendere Kenntnisse der europäischen Kunstgeschichte an und erkannte bald, dass seine Begabung weniger im Künstlerischen als vielmehr in der Vermittlung und Vermarktung desselbigen lag. Diese Erkenntnis – kombiniert

174 Vgl. Bowl, *The Silver Age*, S. 17–19.

175 Vgl. Elena BRIDGMAN: „Mir Iskusstva. Origins of the Ballets Russes“, in: *The Art of Enchantment*, hg. von Van Norman Baer, New York 1988, S. 26–43, hier S. 28.

176 Vgl. Bowl, *The Silver Age*, S. 15–27; Bridgman, „Mir Iskusstva“, S. 28.

177 Sergej Djagilev kam nach seiner Ankunft in Sankt Petersburg mit der Gruppe in Kontakt, weil er mit Dimitrij Filosofov verwandt war. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 423–429.

178 Auf Anraten Rimskij-Korsakovs verwarf Djagilev den Gedanken, Musik zu studieren. Vgl. ebd., S. 461–462. Für die meistzitierten Monografien zu Djagilev und den Ballets Russes vgl. Richard BUCKLE: *Diaghilev*, London 1979; Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*; Scheijen, *Diaghilev*.

mit seinem professionellen Auftreten, seiner Redegewandtheit und fesselnden Art – ermöglichte es ihm, Mäzene von seinen Vorhaben zu überzeugen und sie für die zeitgenössische Kunst zu begeistern.¹⁷⁹ Um die auf Benua zurückgehenden Ideen der *Pickwickier* einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen, veröffentlichte Djagilev beispielsweise ab 1896 eine Serie von Ausstellungsrezensionen in der Sankt Petersburger Tageszeitung *Novosti i Birževaja Gazeta* (1880–1906), in denen er die Gruppenideale gekonnt platzierte.¹⁸⁰ Zum nächsten Ziel machte er sich die Institutionalisierung der bislang lose zusammenhängenden Interessengemeinschaft. Gemeinsam mit Benua gründete er hierfür die *Mir Iskusstva* (Welt der Kunst), die zunächst als Ausstellungsvereinigung (1899–1906) fungierte, sich aber in kürzester Zeit zu einer ernst zu nehmenden avantgardistischen Kunstbewegung entfaltete.¹⁸¹ Mit der Gründung einer gleichnamigen Zeitschrift (1898–1904) verschaffte Djagilev der Gruppe endgültig ein effektives Sprachrohr. Angelehnt an die Ideale der Bewegung, zielte die Zeitschrift einerseits auf die Vermittlung von zeitgenössischen westeuropäischen Kunstströmungen an das russische Publikum, strebte aber andererseits auch danach, eine eigene Charakteristik in der russischen Kunst zu etablieren. Neben Informationen zur aktuellen Situation der russischen Kunst enthielt sie daher regelmäßig Artikel, die auf Kunstwerke und -strömungen aus dem westeuropäischen Ausland aufmerksam machten – und zwar auf jene, die die *Miriskusniki* als kunst- und kulturgeschichtlich besonders wertvoll erachteten.¹⁸² Die geforderte russische Charakteristik sahen die *Miriskusniki* am ehesten in den Arbeiten des Moskoviter Abramcevo-Kreises bzw. in jenen der Künstlerkolonie Talaškino verwirklicht.¹⁸³

179 Monika Woitas beschreibt beispielsweise, wie Djagilev „die Balance zwischen Kunst und Kommerz perfekt beherrschte“. Vgl. Monika WOITAS: Art. ‚Djagilev‘, in: *MGG 2, Personen- teil*: Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 1134–1136, hier Sp. 1135.

180 Djagilev veröffentlichte seine Rezensionen in der *Novosti i Birževaja Gazeta* unter seinem Monogram S.D. Vgl. Taruskin, *Stravinskij and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 430.

181 Zu den Ausstellungen der *Mir Iskusstva* vgl. unter anderem Bowlt, *The Silver Age*, S. 86–107.

182 Zur Zeitschrift *Mir Iskusstva* vgl. unter anderem Eva HAUSBACHER: „Mir Iskusstva“, in: *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*, hg. von Stefan SIMONEK, Bern 2006, S. 39–58; Steltner, „Mir iskusstva‘, ‚Vesy‘, ‚Zolotoe runo““, S. 90–94; Deppermann, „Russland um 1900“, S. 73–75.

183 Nähere Informationen zu den Künstlerkolonien Abramcevo und Talaškino finden sich bei Wendy Ruth SALMOND: *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries. 1870–1917*, Cambridge 1996, S. 15–45 und 115–143.

1.2 Savva Mamontov, die Künstlerkolonie Abramcevo und die Moskauer Private Oper

Der russische Industrielle und Kunstmäzen Savva Mamontov sowie seine in Abramcevo ansässige Künstlerkolonie prägten die ästhetischen Vorstellungen der *Mir Iskusstva* entscheidend – vor allem was das Gesamtkunstwerkideal der daraus hervorgegangenen Ballets Russes betrifft. Es lohnt daher, Mamontovs Rolle als Djagilev-Mentor und *Mir Iskusstva*-Mäzen zu betrachten, um davon ausgehend den Einfluss der von ihm produzierten und auf Visualität fokussierten Opern auf die ästhetischen Vorstellungen der Ballets Russes zu skizzieren.¹⁸⁴

Mamontov hegte eine große Leidenschaft für zeitgenössische Kunst, Oper und Theater. Seinen Reichtum hatte er dem Eisenbahnbau zu verdanken.¹⁸⁵ Im Gegensatz zu anderen Mäzenen seiner Zeit war er aber als ausgebildeter Sänger immer auch selbst künstlerisch tätig.¹⁸⁶ Wohl um sein schöpferisches Engagement mit seinem ausgeprägten Mäzenatentum zu verbinden, erwarb er 1870 den ehemaligen Landsitz des russischen Schriftstellers Sergej Aksakov in Abramcevo – einem kleinen Dorf im Oblast' Moskau nahe der heutigen Stadt Sergiev Posad –, um dort eine Kolonie für zeitgenössische Kunst zu gründen.¹⁸⁷

184 Zum Einfluss Savva Mamontovs und insbesondere seiner Opernproduktionen auf Djagilev, die *Mir Iskusstva* sowie die späteren Mitglieder der Ballets Russes und deren Ballettwerke siehe vor allem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 490–497. Die dort dargelegten Thesen sind im musikwissenschaftlichen Kontext allgemein anerkannt und sollen hier im Wesentlichen wiedergegeben werden.

185 Mamontov war von 1872 bis 1899 Direktor der (damalig) privaten Eisenbahngesellschaft Moskau-Jaroslavl'-Archangel'sk und überwachte die Konstruktion des Streckenbaus. Vgl. hierzu unter anderem Walter SPERLING: *Der Aufbruch der Provinz. Die Eisenbahn und die Neuordnung der Räume im Zarenreich*, Frankfurt a.M. und New York 2011, S. 143.

186 Mamontov gilt als einer der wichtigen Kunstmäzene Russlands und wird in einem Atemzug mit Pavel Tret'jakov, Sergej Ščukin und Sergej Bachrušin genannt. Vgl. unter anderem Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 68f. Haldey weist darauf hin, dass oftmals das Mäzenatentum Mamontovs im Zentrum der Rezeption steht und dabei seine künstlerischen Ambitionen außen vor gelassen werden. Zum Mäzenatentum in Russland vgl. unter anderem Waltraud BAYER: *Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen. 1850–1917*, Wien 1996; Natal'ja Georgievna DUMOVA: *Moskovskie mecenyaty*, Moskau 1992; Deppermann, „Russland um 1900“, S. 70f.

187 Vgl. Bowlt, *The Silver Age*, S. 31–34; Gray, *Das große Experiment*, S. 11–22; Eleonora PASTON: „Die Künstlerkolonie Abramzewo. Geburtsstätte des neorussischen Stils und Wiege der russischen Moderne“, in: *Russland 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren*, hg. von Ralf BEIL, Köln 2008, S. 169–182. Bereits zu Aksakovs Lebenszeit verkehrten hier namhafte Literaten wie Nikolaj Gogol' oder Ivan Turgenev. 1870 bis 1885 entstanden viele Bauten im altslawischen Stil, die auch heute noch erhalten sind. So unter anderem *Die Werkstatt* (Viktor Gartman), *Die Banja Teremok* (Ivan Ropet) oder *Die Kirche des Nicht von Menschenhand geschaffenen Erlösers* (Viktor Vasnecov). Und so ist Abramcevo mit

Die ersten Künstler des Abramcevo-Kreises gehörten den *Peredvižniki* an und vertraten also die Überzeugung, dass eine genuin russische Kunst von Folklore und traditionellem Handwerk inspiriert sein müsste. Während sich die *Peredvižniki* – wie erwähnt – meist auf das russische Bauerntum bezogen, um auf soziale und politische Missstände aufmerksam zu machen, zogen Mamontovs Künstler ihre Inspiration vielmehr aus Farben- und Formvielfalt ursprünglicher Gebrauchsgegenstände und ließen sich parallel auch von modernen westlichen Strömungen wie dem französischen Impressionismus oder Symbolismus inspirieren.¹⁸⁸ Dieser neorussische Stil schlug sich zunächst in der Architektur, dann aber auch in bildender Kunst und Bühnengestaltung nieder. Durch zahlreiche Werkstätten und Ausstellungen sowie die Einrichtung eines Museums für Volkskunst leistete Mamontov mit seiner Kolonie ferner einen großen Beitrag zum allgemeinen Interesse an Volkskultur in Russland. Immer mehr Künstler ließen sich von den Arbeiten des Mamontov-Zirkels beeinflussen, und bald etablierte sich Abramcevo zu einem Zentrum für moderne russische Kunst.¹⁸⁹

Mamontov vertrat die Überzeugung, dass die höchste künstlerische Ausdrucksform nur in der Synthese aller Kunstformen – bildender Kunst, Schauspiel und Musik – erzielt werden könne und suchte daher nach einer neuen Form der Oper, bei der Ohr und Auge des Rezipienten während der Aufführung zu gleichen Teilen angesprochen würden.¹⁹⁰ Von Anfang an räumte er deshalb seinen Künstlern die Möglichkeit ein, sich in hauseigenen Theater- und Opernproduktionen auszuprobieren. Seine bildenden Künstler hatten so die Chance, mit Bühnengestaltung, Kostüm und Beleuchtung, aber auch Gesang, Schauspiel, Tanz oder Klavierspiel zu experimentieren und sich darin

seinem Haltepunkt am 57. Kilometer der Transsibirischen Eisenbahn mittlerweile ein beliebtes Ausflugs- und Touristenziel. Vgl. unter anderem Gennady VASILYEV: *Wiener Moderne. Diskurse und Rezeption in Russland*, Berlin 2015, S. 51f.

188 Eine Beschreibung der Unterschiede zwischen den *Peredvižniki* und den Künstlern des Abramcevo-Kreises findet sich unter anderem bei Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 74–87.

189 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 511. Um Mamontov und in Abramcevo versammelten sich die bekanntesten Maler Russlands, und zwar unterschiedlichster Kunstrichtungen. In der Anfangszeit verkehrten dort unter anderem bedeutende Vertreter des russischen Realismus wie Il'ja Repin, Vasilij Polenov oder Viktor Vasnecov. Später stießen auch Repins und Polenovs Studenten Valentin Serov, Konstantin Korovin und Aleksandr Golovin sowie Michail Vrubel' hinzu, die als Gründerväter der modernen russischen Kunst gelten (Korovin gilt als der russische Manet, Golovin als ihr Pissaro, Serov als ihr Cézanne und Vrubel' als russischer van Gogh). Die jüngste Generation des Mamontov-Kreises bestand dann aus Vertretern des russischen Symbolismus. Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 71–74.

190 Vgl. ebd., S. 101.

zugleich praktisch zu üben. Dies stellte insofern eine Besonderheit dar, als an den Akademien das Fach Bühnengestaltung meist nur theoretisch und auch insgesamt lediglich wenige Semester lang unterrichtet wurde.¹⁹¹ Nachdem 1882 das staatliche Monopol auf das Theater aufgehoben wurde, entschloss sich Mamontov 1885 dazu, seine Theatertätigkeit zu professionalisieren, und gründete die erste private Oper Russlands.¹⁹² Auch zu seinem Theaterkreis gehörten herausragende Persönlichkeiten des künstlerischen Lebens: So trat bei ihm beispielsweise regelmäßig der später weltberühmte russische Opernsänger Fëdor Šaljapin auf, und auch der später international anerkannte Regisseur und Theaterreformer Konstantin Stanislavskij ging bei ihm ein und aus.¹⁹³ Auf Bühnenbild und Ausstattung der Werke legte Mamontov immer besonderen Wert, sodass ihm Kritiker häufig vorwarfen, die Musik zugunsten der Inszenierung zu vernachlässigen.¹⁹⁴

Das erste Treffen von Mamontov und Djagilev fand höchstwahrscheinlich im Herbst 1897 statt, als Letzterer im Begriff war, seine erste *Mir Iskusstva*-Ausstellung in Moskau vorzubereiten.¹⁹⁵ Olga Haldey vermutet sogar

191 Vgl. ebd., S. 73.

192 Vgl. ebd., S. 72f.; Bowlt, *The Silver Age*, S. 37f. Die Gründung einer privaten Oper war erst durch die Monopolaufhebung möglich. Und so eröffneten in dieser Zeit auch andere bekannte private Theater, wie beispielsweise das Moskovskij Chudožestvennyj teatr (Moskauer Künstlertheater), das von Konstantin Stanislavskij und Vladimir Nemirovič-Dančenko 1987 als Reformtheater gegründet wurde.

193 Sowohl Šaljapin als auch Stanislavskij widmeten Mamontov in ihrer Autobiografie ein ganzes Kapitel. Vgl. Fëdor ŠALJAPIN: *Chaliapin. An Autobiography as Told to Maxim Gorky*, mit ergänzender Korrespondenz und Notizen hg. und aus dem Russischen übers. von Nina FROUD und James HANLEY, New York 1967, Kapitel 7 und 8, S. 115–135; Constantin STANISLAVSKI: *My Life in Art*, übers. von Jacob J. ROBBINS, New York 1956, Kapitel 14: „The Mamontov Circle“, S. 141–147.

194 Haldey beschreibt, dass mit Ausnahme des jungen Sergej Rachmaninov keinem von Mamontovs Musikern je ein besonderes musikalisches Können nachgesagt wurde und begründet dies unter anderem damit, dass die besten russischen Musiker am Bol'šoi angestellt waren. Mamontovs Oper standen daher nur Künstler zweiter Klasse zur Verfügung und (zumindest anfangs) lediglich ein sehr kleiner Orchesterapparat. Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 102f. In gewisser Weise deckt sich diese zeitgenössische Wahrnehmung mit der wissenschaftlichen Rezeption. Vgl. Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 324; Grover, *Savva Mamontov and the Mamontov Circle*, S. XX; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 492.

195 Vgl. hierzu Haldey, „Savva Mamontov. Serge Diaghilev“, S. 561–562; Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 125–129. Djagilevs Ausstellungsvorbereitungen sind der Korrespondenz Benua – Djagilev zu entnehmen. Vgl. Haldey, „Savva Mamontov. Serge Diaghilev“, S. 561. Schriftlich erwähnt Djagilev Mamontov zum ersten Mal in einem Brief an Benua im November 1897: „Мамонтов обещал декорации [...]. А в общем больше ничего не надо.“ „Mamontov versprach die Dekoration [...]. Und darüber hinaus braucht man ja nichts.“ Der Brief ist abgedruckt in: Il'ja ZIL'BERŠTEIN und Vladimir SAMKOV (Hg.):

eine daran anschließende intensive Mentor-Schüler-Beziehung zwischen Mamontov und Djagilev.¹⁹⁶ Spätestens als Mamontovs Oper im Winter 1897/98 zum ersten Mal mit einer *Boris Godunov*-Produktion in Sankt Petersburg gastierte, müssen auch Benua und die anderen Mitglieder der *Mir Iskusstva* auf den Mamontov-Zirkel aufmerksam geworden sein.¹⁹⁷ Im März 1898 unterzeichnete Mamontov dann den Herausgebervertrag der von Djagilev und Benua geplanten Zeitschrift *Mir Iskusstva* und investierte (gemeinsam mit der Fürstin Marija Teniševa) in das vielversprechende junge Unternehmen.¹⁹⁸

2 Die ideale Kunstform Ballett

2.1 Benuas Einfluss auf die Ballets-Russes-Ästhetik

Es wurde deutlich, dass *Mir Iskusstva*- und Mamontov-Ästhetik als die Haupteinflussfaktoren des künstlerischen Ideals der Ballets Russes gelten, für das Taruskin den Ausdruck „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“¹⁹⁹ prägte: Die

Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju, perepiska, sovremenniki o Djagileve, 2 Bde., Moskau 1982, Bd. 2, S. 30–31, hier S. 31.

196 Haldey begründet ihre Vermutung unter anderem mit den vergleichbaren ästhetischen Ansichten sowie Management- und Vermarktungsstrategien von Djagilev und Mamontov. Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 280–287. Auch Garafola suggeriert eine Vorbildfunktion Mamontovs, wenn sie formuliert: „Mamontov turned the dilettante of art [Djagilev] into a builder of artistic empires.“ Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 150. Und schließlich mutmaßen sowohl Haldey als auch Taruskin, dass Djagilev mit seiner *Saison Russe* in Paris Mamontovs lang gehegten Opern-Export-Traum realisiert habe. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 528; Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 287–290.

197 Benua beschreibt die *Boris Godunov*-Produktion in seinen Erinnerungen folgendermaßen: „Korovin's décors amazed us by their daring approach to the problem and, above all, by their high ‚artistic‘ value – the very quality which was so often missing in the elaborate productions of the Imperial stage. It was obvious that the path Korovin had chosen was the right one and needed only to be developed and improved.“ Benois, *Reminiscences*, S. 197.

198 Vgl. Haldey, „Savva Mamontov. Serge Diaghilev“, S. 562. In gewisser Weise inspiriert von Mamontovs Einsatz für die nationale Volkskultur hatte Marija Teniševa 1893 die mit Abramcevo vergleichbare Künstlerkolonie Talaškino gegründet. Sie setzte sich dort für russisches traditionelles Handwerk und Folklore ein und förderte vor allem die Volksmusikentwicklung in Russland. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 511; Bowlt, *The Silver Age*, S. 28. Die Finanzierung der Zeitschrift übernahm 1899, als Mamontov finanziell am Ende war, die Zarenfamilie (bis zum Ausbruch des russisch-japanischen Krieges 1904). Vgl. Steltner, „Mir iskusstva‘, ‚Vesy‘, ‚Zolotoe runo‘“, S. 92.

199 Vgl. Anm. 154.

Miriskusniki strebten nach einem antiliterarischen Musiktheater, da gemäß ihren ästhetischen Prämissen das Wort per se zweckgebunden war und somit in einem Kunstwerk, das der Ästhetik des *l'art pour l'art* gerecht werden wollte, nicht verwendet werden durfte. Die beteiligten Kunstformen sollten dabei gleichberechtigt nebeneinanderstehen und das verwendete Sujet in der russischen Kultur fußen.

In den Mamontov-Produktionen sahen Djagilev und Benua erstmals genau jene Einheit von Nationalcharakter und Moderne verwirklicht. Die hervorstechende Farbenvielfalt und detailgetreue Ausarbeitung der Kostüme und Bühnenbilder stellte für sie einen ersten Ansatz dar, den sie in ihrem Sinne weiter ausbauen wollten.²⁰⁰ Vor allem der musikalische Aspekt der Mamontov-Produktionen entsprach noch nicht ganz ihren ästhetischen Überzeugungen. Von den Komponisten des Balakirev-Kreises – Aleksandr Borodin, Cezar' Kjuj, Milij Balakirev, Modest Musorgskij und Nikolaj Rimskij-Korsakov –, die vermehrt in Mamontovs Oper gespielt wurden, hielten sie wenig, da sie deren kompositorische Arbeit mit den Werken der *Peredvižniki*-Künstler gleichsetzten. Jene Tonsetzer verarbeiteten russisches Volkslied-repertoire, um ihren Kompositionen nationalen Charakter zu verleihen. Dabei sahen sie jenes Material nicht als Kunst, sondern verstanden es als barbarisch und konventionell – sie waren davon überzeugt, dass die Schönheit der Melodien nur durch deren Einbindung in bestehende, westliche Kunstformen zur Geltung kommen könnte, und nutzten das ursprüngliche Liedmaterial ausschließlich stilisiert, als motivisch-thematisches Material.²⁰¹

Wie schon erwähnt, wird Benua als die treibende Kraft dafür gesehen, dass der *Mir Iskusstva*-Kreis sich mit der Kunstform des Balletts zu beschäftigen begann. So suggerieren beispielsweise musikwissenschaftliche Studien, dass Djagilev bis zuletzt nicht von Benuas Auffassung überzeugt gewesen sei, im Ballett statt in der Oper das *Mir Iskusstva*-Ideal zu sehen. Die Tatsache, dass Djagilev in Paris zunächst vor allem Opern produzierte und auf das Ballett in Gänze erst dann zurückgriff, als ihm die Gelder für eine zweite geplante Opernsaison ausgingen, wird meist dahingehend gedeutet, dass er – anders

200 Vgl. hierzu Benois, *Reminiscences*, S. 197.

201 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 23–29; Andreas WEHRMEYER: „Rimsky-Korsakow als Vertreter der Sankt Petersburger Komponistenschule (1999)“, in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Tagebücher – Verzeichnisse* (musik konkret, Bd. 12), aus dem Russischen übers. und hg. von Ernst KUHN, Berlin 2000, S. XVII–XXIX, hier S. XVII; Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, S. 143–175.

als Benua – nicht das Ballett, sondern die Oper präferierte.²⁰² Schließlich ist in Djagilevs Neuinszenierung von Modest Musorgskijs *Boris Godunov* in Paris 1908 die von den *Miriskusniki* bevorzugte Verbindung von *Mir Iskusstva*- und Mamontov-Ästhetik auch deutlich zu erkennen: Die von Rimskij-Korsakov neu bearbeitete Fassung jener Oper lenkte die Aufmerksamkeit ganz bewusst verstärkt auf visuelle und szenische Aspekte – auf Literatur und Sprache fokussierte Teile wurden gekürzt, virtuose Gesangspartien sogar gestrichen, und insgesamt beschäftigte Djagilev fünf bildende Künstler für Bühnenbild und Kostüme.²⁰³

Wann genau Djagilev sich entschied, in Paris Ballette zu zeigen, wird wohl nicht endgültig herauszufinden sein. Ob Ballett eine mögliche Kunstform sei, mit der sich das geforderte Ideal verwirklichen ließe, diskutierte der *Mir Iskusstva*-Kreis allerdings schon Ende des 19. Jahrhunderts.²⁰⁴ Als der russische

202 Vgl. unter anderem Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 29. Benua selbst stellt dies ebenfalls so dar: „[...] looking to the future, Diaghilev saw himself, quite contrary to his own taste, forced to limit his Parisian repertoire to ballets.“ Alexandre BENOIS: „The Origins of the Ballets Russes“, in: Boris KOCHNO: *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York 1970, S. 2–21, hier S. 16. In tanzwissenschaftlichen Studien wird dies differenzierter dargestellt. Sowohl Garafola als auch Scheijen erwähnen das nie realisierte Ballett *Sylvia* als erstes Ballett, in dessen Planungen sowohl Djagilev als auch Benua involviert waren. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. X; Schijen, *Diaghilev*, S. 111–123. Oder sie beschreiben es als Vorboten der späteren Ballets-Russes-Werke. Vgl. unter anderem Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 45. Fest steht, dass Djagilev nach der erfolgreichen Opernsaison von 1908 zunächst eine zweite Opernsaison für 1909 anstrebte, die lediglich durch einen zusätzlichen Ballettabend komplettiert werden sollte. Weil er dann aber seinen wichtigsten Geldgeber verlor, musste die geplante Opernsaison kurzfristig in eine wesentlich günstiger zu produzierende Ballettsaison umgewandelt werden. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 545f.

203 Vgl. ebd., S. 530–534. Das Bühnenbild gestalteten Konstantin Juon, Aleksandr Benua, Boris Anisfeld, Stepan Jaremič und Evgenij Lancere. Die Kostüme fertigte *Mir Iskusstva*-Mitglied Ivan Biblin an. Vgl. ebd., S. 534f.

204 Vgl. Scheijen, *Diaghilev*, S. 114f. Das *Mir Iskusstva*-Gründungsmitglied Nuvel' sagte dem Ballett (in einer anderen als der bis dato existierenden Form) bereits 1897 eine große Zukunft voraus und schrieb diesbezüglich am 14. September 1897 an seinen *Mir Iskusstva*-Kollegen Somov: „[...]Балету предстоит, по-моему, огромная будущность, но, разумеется, не в том виде, в котором он существует теперь. Наши декадентские, эстетические и чувственные потребности не могут удовлетвориться идеалами пластичности и красоты движений, существовавшими 30 лет тому назад. Надо дать балету окраску современности, сделать его выразителем наших изнеженных, утонченных, болезненных чувств, ощущений и чаяний. Надо сделать его чувственным *par excellence* [по преимуществу – франц.], но чувственным эстетически и, если хочешь, даже символически. То неясное, невыразимое, неуловимое, что пытается выразить теперешняя литература, подчиняясь кричащим потребностям современного духа, должно найти и найдет, по всей вероятности, свое осуществление в балете [...].“

Musik- und Theaterpädagoge Sergej Volkonskij 1899 zum Intendanten der kaiserlichen Theater in Sankt Petersburg (Mariinskij-Theater) und Moskau (Bol'soi-Theater) ernannt wurde, erhielten einige Künstler jenes Kreises die Möglichkeit, bei Produktionen und anderen Tätigkeiten des renommierten Sankt Petersburger Hauses mitzuwirken – so auch Djagilev und Benua.²⁰⁵ In dieser Zeit starteten beide dort ihren ersten Versuch, gemeinsam ein Ballett zu verwirklichen.²⁰⁶ (Djagilev plante sogar, zusammen mit dem Tanzkritiker Valerian Svetlov eine Ballettgesellschaft zu gründen, um die verschmähte Kunstform Ballett beliebter zu machen.²⁰⁷) Benua erhielt erst 1907 die Chance,

„[...] dem Ballett steht meiner Meinung nach eine grandiose Zukunft bevor, aber gewiß nicht in der Form, in der es jetzt existiert. Unsere dekadenten, ästhetischen und sinnlichen Bedürfnisse können nicht mit 30 Jahre alten Idealen der Plastizität und Schönheit von Bewegungen befriedigt werden. Man muss dem Ballett die Färbung der Gegenwart verleihen, es zum Ausdruck unserer verweichlichten, feinen, kränklichen Gefühle, Empfindungen und Erwartungen ernennen. Man muss es feinfühlig ‚par excellence‘ gestalten, empfindsam im ästhetischen und, wenn man so will, sogar symbolischen Sinne. Jenes Unklare, Unaussprechliche, nicht Greifbare, was die jetzige Literatur, sich den schreienden Bedürfnissen des modernen Geistes unterwerfend, zu äußern sucht, soll und wird mit großer Wahrscheinlichkeit im Ballett münden [...].“ Brief von Val'ter Nuvel' an Konstantin Somov vom 14. September 1897 (julianischer Kalender), ediert in: Julija PODKOPEVA und Anastasija SVEŠNIKOVA (Hg.): *Konstantin Andreevič Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suždenija sovremennikov*, Moskau 1979, S. 457f.

- 205 Djagilev wurde zu einer Art Assistent des Intendanten der zaristischen Theater ernannt und unter anderem damit betraut, das *Ežegodnik imperatorskich teatrov* (*Jahrbuch der kaiserlichen Theater*) herauszugeben. Die von ihm betreute Ausgabe des Jahres 1900 beeindruckte den Zaren so sehr, dass Djagilev eine Einladung an den Hof bekam. Über den Cousin des Zaren – Großherzog Sergej Michajlovič Romanov – erhielt er daraufhin die Erlaubnis, die Produktion von Léo Délibes Ballett *Sylvia* zu leiten. Sowohl Benua als auch andere *Mir Iskusstva*-Kollegen beauftragte er daraufhin für Kostüme und Bühnenbild, obwohl die meisten von ihnen nicht am Kaiserlichen Theater angestellt waren. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 539; zum Jahrbuch vgl. *Ežegodnik imperatorskich teatrov. Izdanie Direkcii Imperatorskich Teatrov*, Sankt Petersburg 1892–1915. Obwohl *Sylvia* nie realisiert wurde, vermutet Garafola darin einen Vorboten der späteren Gemeinschaftsproduktionen der Ballets Russes. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. X.
- 206 Beide Ballettpläne scheiterten an einem Eklat um Djagilev, bei dem Letzterer am Ende sogar aus den zaristischen Diensten entlassen wurde – sowohl Djagilevs Plan, Léo Delibes *Sylvia* gemeinsam mit Bakst, Benua, Serov und Nuvel' am zaristischen Mariinskij-Theater in Sankt Petersburg zu inszenieren, als auch die 1903 geplante Uraufführung des Balletts *Le Pavillon d'Armide*, das Benua bereits um 1895 zur Musik von Aleksandr Čerepnin entworfen hatte. Vgl. unter anderem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 539f.
- 207 Vgl. Schijen, *Diaghilev*, S. 171. Schijen verweist dabei auf den Tagebucheintrag des damaligen Intendanten der kaiserlichen Theater Vladimir Teljakovskij vom 10. November 1905 (julianischer Kalender): „[...] По слухам, в Петербурге образуется новое общество,

sein bereits um 1895 entworfenes Ballett *Le Pavillon d'Armide* in enger Zusammenarbeit mit Michail Fokin (Choreografie) und Nikolaj Čerepnin (Musik) auf der Mariinskij-Bühne, ganz wie es das *Mir Iskusstva*-Ideal verlangte, zu inszenieren, und seinen Erinnerungen zufolge reagierte Djagilev auf die Produktion mit den Worten: „This must be shown in Europe.“²⁰⁸

2.2 Die missglückte erste Realisierung: Stravinskij's *L'Oiseau de feu*
 Taruskin benennt Stravinskij's *L'Oiseau de feu* als das erste „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“ der Ballets Russes – seiner Ansicht nach war es genau das, was die Kompanie mit diesem Ballett umzusetzen gedachte.²⁰⁹ Es war das erste Ballett, dessen Produktion sie selbst in Auftrag gegeben hatte und das in der ersten offiziellen Ballets-Russes-Saison 1910 in Paris uraufgeführt wurde.²¹⁰

Für Stravinskij handelte es sich dabei erst einmal um ein Auftragswerk: Er sollte die Musik zum bereits von Djagilev und Fokin ausgearbeiteten Szenario schreiben. Um dem geforderten russischen Charakter Rechnung zu tragen, hatten die beiden eine Handlung gewählt, die auf verschiedenen russischen Erzählungen basiert.²¹¹ Für Bühnenbild und Ausstattung engagierte Djagilev die beiden früheren *Mir Iskusstva*- und Mamontov-Künstler Aleksandr Golovin und Lev Bakst. Obgleich *L'Oiseau de feu* für Djagilev und seine Mitarbeiter einen phänomenalen Erfolg darstellte und Stravinskij zu inter-

балетно-критическое. Нанята квартира, где будут собираться балетные артисты, и печать для обсуждения различных вопросов, касающихся балета. Во главе этого общества называют Скальковкого, Светлова и Дягилева. В обществе этом будут обсуждать также успехи артистов и выражать им одобрение или порицание.“ „[...] Gerüchten zufolge entsteht in Sankt Petersburg eine neue, Ballett-kritische Gesellschaft. Es ist bereits eine Wohnung angemietet, wo sich Ballettkünstler und die Presse zur Erörterung verschiedener Fragen, das Ballett betreffend, versammeln werden. An der Spitze dieser Gesellschaft stehend, werden Skal'kovskij, Svetlov und Djagilev genannt. In jener Gesellschaft sollen auch Erfolge der Künstler besprochen werden und ihnen gegenüber Anerkennung oder Tadel geäußert werden können.“ Vladimir Arkad'evič TELJAKOVSKIJ: *Dnevnik direktora imperatorskich teatrov. 1903–1906*, Moskau 2006, S. 560f., hier S. 560.

208 Djagilev, zit. in: Benois, *Reminiscences*, S. 266. Für eine Beschreibung der Entstehungs- und Aufführungsumstände von *Pavillon d'Armide* vgl. Tauskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 542–545.

209 Vgl. ebd., S. 555–574. „The original aim had been to create at last the definitive neo-nationalist ‚Gesamtkunstwerk‘.“ Ebd., S. 555.

210 Der Name Ballets Russes taucht zum ersten Mal in der Saison 1910 auf. Die erste Ballettsaison titelte zwar in Anlehnung an die erste Opernsaison (*Saison Russe 1908*) noch *Saison Russe 1909*, gilt heute aber als das ‚inoffizielle‘ Debüt der Ballets Russes. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. X.

211 Taruskin machte sich auf die Spurensuche nach den Erzählungen, die das *L'Oiseau de feu*-Szenario inspirierten. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 555–574.

nationaler Aufmerksamkeit verhalf, äußerte sich Benua dazu einen Monat später in der Sankt Petersburger Tageszeitung *Reč'* eher kritisch:

Если в чем другом ‚Жар-птица‘ еще не вполне то, о чем мечталось, то по своей музыке - эта уже сразу достигнутое совершенство.²¹²

Wenn der ‚Feuervogel‘ auch noch nicht in allen Aspekten ist, wovon wir träumten, auf dem Gebiet der Musik ist Perfektion erreicht.

Benua machte somit öffentlich darauf aufmerksam, dass die Ballets Russes mit *L'Oiseau de feu* noch nicht annähernd das erreicht hatten, was sie sich vorgenommen hatten – mit Ausnahme des musikalischen Niveaus, dank des neuen Mitarbeiters Stravinskij.

Es war Stravinskij, der sich der Herausforderung stellte, nicht nur musikalisch, sondern vor allem durch seine szenischen Angaben und Anweisungen das Ideal der Ballets Russes in seiner Gänze zu verwirklichen. Noch während seiner Arbeit an *L'Oiseau de feu* machte er sich daher an ein neues, sein erstes eigenständiges Ballett: *Le Sacre du printemps*.²¹³ Vor dem Hintergrund der „neonationalist“ Ästhetik des ehemaligen *Mir Iskusstva*-Zirkels, mit der Stravinskij 1909 konfrontiert wurde, leuchtet Taruskins Erklärung dafür ein, warum Stravinskij hierfür ein Sujet aus dem „heidnischen Russland“²¹⁴ wählte: Er wollte dem geforderten nationalen Charakter gerecht werden. Für die verpflichtende russische Charakteristik oder – wie Taruskin sie nennt – „archeological authenticity“²¹⁵ des Werkes bemühte er sich zunächst um eine Zusammenarbeit mit dem Maler und Archäologen Nikolaj Rerich.²¹⁶ Dieser überblickte nämlich die im 19. Jahrhundert entstandenen

212 Aleksandr BENUA: „Chudožestvennyye pis'ma: Russkie spektakli v Pariže ‚Žar-ptica‘“, in: *Reč'*, 18. Juli 1910. Benua sah das Ideal schließlich erst mit *Pétrouchka* realisiert. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 661f. Zu *Pétrouchka* schreibt er 1911 dann Folgendes: „I know of no work of art that flows in such an unbroken stream (or rather, in such broken cascades, gushers, and floods [...].) The success of ‚Petrushka‘ as a ballet is all the more remarkable in that it proves that by balletic means one can convey dramatic situations and sensations that are absolutely impossible in drama or opera“, vgl. Aleksandr BENUA, „Chudožestvennyye pis'ma“, in: *Reč'*, 4. August 1911. Die englische Übersetzung findet sich bei Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 661.

213 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 849–966. Stravinskij begann unabhängig von Djagilev und Benua am *Sacre* zu arbeiten. Vgl. ebd., S. 662f.

214 Vgl. hierzu den Titel des Balletts: *Le Sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties (Die Frühlingsweihe. Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen)*.

215 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 881. Vgl. hierzu auch Anm. 256.

216 Sowohl Stravinskij als auch Rerich beanspruchten den Ursprungsgedanken zum *Sacre* für sich. Die wohl bekannteste diesbezügliche Geschichte stammt vom Komponisten selbst und findet sich in dessen Autobiografie: „One day, when I was finishing the last pages of

Sammlungen archaisch gedachter Riten, Bräuche und Volksesänge wie kein Zweiter und war zudem ein geschätzter Künstler und langjähriger Freund der *Miriskusniki*.²¹⁷ Die Musikwissenschaft hat hinlänglich darauf hingewiesen, dass Stravinskij zahlreiche russische Volksmelodien in seinem *Sacre* verarbeitete und gezeigt, mit welcher Detailtreue er diese ausgewählt hatte.²¹⁸ Die geforderte Gleichberechtigung der Kunstsparten brachte ihn und Rerich dazu, Tanz, Bühnenbild und Kostüm noch vor dem eigentlichen Kompositions-

„L'Oiseau de feu“ in St. Petersburg, I had a fleeting vision which came to me as a complete surprise, my mind at the moment being full of other things. I saw in imagination a solemn pagan rite: sage elders, seated in a circle, watched a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring.“ Igor STRAVINSKY: *An Autobiography*, London 1975, S. 31. Laut seinem Biografen Barnett Conlan reagierte Rerich Jahre später auf diese Angabe Stravinskis folgendermaßen: „Не знаю когда и какие сны видел Стравинский, но на самом деле было так: в 1909 году Стравинский приехал ко мне с предложением совместно сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета – один ‚Весна Священная‘, а другой ‚Шахматная игра‘. Либретто ‚Священной Весны‘ осталось за малыми сокращениями тем же самым, как оно появилось в 1913 году в Париже. В ‚Шахматной игре‘ предполагалось действие, происходящее на шахматной доске. Но тогда эта вторая идея была отложена.“ („Ich weiß nicht, welche Träume Stravinskij hatte und wann, aber in Wahrheit war es so: 1909 kam Stravinskij mit dem Vorschlag zu mir, gemeinsam ein Ballett zu erarbeiten. Nachdem ich darüber nachgedacht hatte, schlug ich ihm zwei Ballette vor – das erste war ‚Vesna Svjaščennaja‘ und das andere ‚Šachmatnaja Igra‘. Das Libretto des ‚Vesna Svjaščennaja‘ blieb – abgesehen von kleineren Kürzungen – genau so, wie es 1913 in Paris erschienen ist. Im ‚Šachmatnaja Igra‘ wurde eine Handlung konzipiert, die sich auf dem Schachbrett abspielt. Doch diese zweite Idee wurde dann verworfen.“) Nikolaj Rerich, zit. in: Pavel Fëdorovič BELIKOV und Valentina Pavlovna KNJAZEVA (Hg.): *Rerich*, Moskau 1972, S. 86. Da sich die Aussagen von Stravinskij und Rerich häufig widersprechen, kann nicht festgestellt werden, wer das Werk tatsächlich initiierte. Die beidseitige Beanspruchung deutet aber auf einen gemeinsamen Schaffensprozess hin. Vgl. hierzu Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 860–866; Joseph, *Stravinsky's Ballets*, S. 78–84. Die Ballets-Russes-Mitarbeiter Benua und Sergej Grigor'ev unterstützten Rerichs Version: „The Original idea was probably Roerich's; if in fact it came first to Stravinsky it must have been due to the influence of his painter friend.“ Benois, *Reminiscences*, S. 347; „This Ballet has first been thought of by the painter Roerich, who had worked out the scenario with Stravinsky.“ Serge L. GRIGORIEV: *The Diaghilev Ballet. 1909–1929*, London 1953, S. 79. In der Literatur wird deshalb teilweise auch Rerich als alleinverantwortlich für das Libretto genannt: „Der Schöpfer dieses Ballett-Librettos, der den Grundgedanken des Rituals aus seiner Kenntnis altslawischer Sagen und Bräuche entwickelt, ist der russische Ethnologe, Archäologe, Maler und Bühnenbildner Nicholas Roerich.“ Brandstetter, „Ritual als Szene und Diskurs“, S. 369.

217 Zu den literarischen und musikalischen Vorbildern, die Rerich und Stravinskij für das Szenario und Stravinskij für seine Komposition verwendet hat, vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 881–950.

218 Vgl. Taruskin, „Russian Folk Melodies in the Rite of Spring“; Morton, „Footnotes to Stravinsky Studies“; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 891–923.

prozess konzeptionell zusammenzudenken: Die von den beiden dem Szenario zugrunde gelegten Bräuche weisen große Ähnlichkeiten zum slawischen Frühlings- und Fruchtbarkeitsfest *Semik* auf, bei dem traditionell *Chorovody* gesungen wurden.²¹⁹ Die *Chorovody* zeichnen sich wiederum vor allem dadurch aus, dass sie in ihrem historischen Gebrauch stets in Verbindung mit Tanz aufgeführt wurden.²²⁰ Neben der Verortung des Sujets in der russischen Kultur scheinen sich Stravinskij und Rerich also sogar um ein Vorbild für die geforderte Gleichberechtigung der Kunstsparten bemüht zu haben.²²¹

Als Darstellungsform wählte Stravinskij das Ballett – genau die Kunstform also, der Benua seinen zukunftsweisenden Essay gewidmet hatte. Dieser Text und der Band, in dem er veröffentlicht worden ist, lassen nun aber einen Zusammenhang zwischen ihnen und der Theaterreform um 1900 vermuten.²²²

219 Für eine ausführliche Darstellung der Riten und Bräuche, die Rerich und Stravinskij als Vorbilder zur Handlung und Beschreibung des Balletts gebrauchten, vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 881–891. Zu den *Chorovody* vgl. unter anderem ebd., S. 866–923, insbesondere S. 867–869 sowie Vladimir Ja. PROPP: „The Russian Folk Lyric“, in: *Down Along the Mother Volga. An Anthology of Russian Folk Lyrics*, hg. von Roberta REEDER, Philadelphia 1975, S. 1–73, hier S. 5–7.

220 Propp definiert die *Chorovody* folgendermaßen: „Unlike [...] songs that are performed only vocally [khorovods] are accompanied by various body movements [...] or by dancing to the rhythm of the melody. [...] They may perform different movements with their hands (clapping) and with their feet (stamping); with their whole body; all this in time to the song [...]“ Propp, „The Russian Folk Lyric“, S. 14f.

221 Aufgrund der Prämisse der Gleichberechtigung der Kunstsparten liegt es nahe, dass neben Rerich und Stravinskij auch Nižinskij in seiner Choreografie auf Volkstanzmaterial zurückgegriffen hat. Auf diese Frage geht Taruskin in seiner umfangreichen Monografie nicht ein. In der tanzwissenschaftlichen Forschungsliteratur zum *Sacre* variieren diesbezügliche Angaben. Unter Berücksichtigung der Erkenntnisse von Hodson und Archer werden vor allem Rerichs Zeichnungen und Erzählungen für Nižinskis archaisiert anmutenden Bewegungskanon im *Sacre* verantwortlich gemacht. Vgl. unter anderem Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 67f. Beim Vergleichen von Nižinskis choreografischer Arbeit mit Stravinskis Kompositionsverfahren gehen die Meinungen auseinander. Garafola äußert sich diesbezüglich folgendermaßen: „In Nijinsky's hands, ethnography became the raw material of a grand modernist design. Like Stravinsky, he raided folk material, then absorbed this into a succession of subversive signs.“ Ebd., S. 68. Claudia Jeschke äußert sich dagegen so: „Anders als in Strawinskys Kompositionsverfahren [...] sind in Nijinskys Konzept, außer auf die kurzen pantomimischen Szenen, keine Rückgriffe auf bereits Vorhandenes zu beobachten.“ Claudia JESCHKE: „Russische Bildwelten in Bewegung. Bewegungstexte“, in: *Schwäne und Feuervögel*, hg. von Jeschke und Haitzinger, S. 58–89, hier S. 76f. Ob Nižinskij, angelehnt an Stravinskis Arbeitsweise, ebenfalls auf Volkstanzmaterial zurückgegriffen hat, bleibt also unbeantwortet. Es ist aber schon allein aufgrund der Prämisse der Gleichberechtigung der Kunstsparten sehr wahrscheinlich.

222 Vgl. Kapitel II.

Und so wäre es durchaus möglich, dass das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes, das mitunter auf dieses Schriftstück zurückgeführt wird, von den in ganz Europa virulenten Überlegungen zur Reform des Theaterwesens beeinflusst war.

3 Benua, Mamontov und die Theaterreform

3.1 Benuas Essay „Beseda o balete“ und die Rolle des Tanzes für die Theaterreform

Wie schon erwähnt, erschien Benuas „Beseda o balete“ 1908 in der Aufsatzsammlung *Teatr. Kniga o novom teatre*, die sich – wie der Titel nahelegt – dem „neuen Theater“ Russlands widmete. Zehn Autoren veröffentlichten in dem Sammelband Texte, die sich aus unterschiedlichsten Perspektiven mit dem vorgeschriebenen Thema beschäftigen – darunter unter anderem der nachrevolutionäre Kulturpolitiker und Volkskommissar für Bildungswesen Anatolij Lunačarskij, der Regisseur, Schauspieler und Theaterreformer Vsevolod Mejerchol'd sowie die Symbolisten Fëdor Sologub, Valerij Brjusov und Andrej Belyj.²²³

Diese Autoren waren Anfang des 20. Jahrhunderts mit ihren Überlegungen zu einer Reform des Theaterwesens nicht alleine. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden vor allem im deutschsprachigen Raum zahlreiche Programmschriften, Manifeste und Reformvorschläge zum Theater – die Sammlung dieser Texte setzt mit der deutschen Reichsgründung 1871 ein und endet um 1920.²²⁴ Einen Höhepunkt erreichte die Bewegung im deutschsprachigen Raum mit den theoretischen Schriften und Theaterprojekten des deutschen Kultur- und Literaturessayisten Georg Fuchs, des österreichischen Regisseurs Max Reinhardt sowie des englischen Schauspielers, Regisseurs, Bühnenbildners und Autors Edward Gordon Craig. Ein wichtiger Punkt, der alle diese Schriften einte, war die Abkehr vom Illusionismus der naturalistischen Guckkastenbühne und die damit einhergehende Forderung nach einem Theater, das sich von den Fesseln der Literatur befreien sollte. Diese Forderung manifestierte sich unter anderem in der verstärkten Hinwendung

223 Benua, „Beseda o balete“, S. 95–122; Vsevolod MEJERCHOL'D: „Teatr (K istorii i tehnike)“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 123–176; Anatolij LUNAČARSKIJ: „Socializm i iskusstvo“, in: ebd., S. 7–40, insbesondere der Abschnitt *Teatr buduščego*, S. 27–30; Fëdor SOLOGUB: „Teatr odnoj voli“, in: ebd., S. 177–198; Valerij BRJUSOV: „Realizm i uslovnost' na scene“, in: ebd., S. 243–259; Andrej BELYJ: „Teatr i sovremennaja drama“, in: ebd., S. 261–289.

224 Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 11.

zur Inszenierung und in einer aufgewerteten Stellung des Regisseurs.²²⁵ Auch wenn verglichen zum deutschsprachigen Raum im europäischen Ausland sowie in Moskau und Sankt Petersburg nur wenige solcher Texte entstanden, wird die Theaterreform um 1900 als ein paneuropäisches Phänomen gesehen.²²⁶ Die zunehmende Mobilität durch den Ausbau von Zugverbindungen oder telegrafischen Kommunikationsmitteln führte dazu, dass Ideen und Inszenierungen der unterschiedlichen Protagonisten schneller verbreitet werden konnten. Und so finden sich vergleichbare Texte zeitgleich in England (London), Frankreich (Paris), Russland (Moskau) und der Schweiz.

Es wurde aufgezeigt, dass Benuas „Beseda o balete“ bzw. seine dort formulierten theoretischen Überlegungen zum Ballett bislang ausschließlich mit dem „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk[s]“-Ideal der Ballets Russes in Verbindung gebracht und deshalb hinsichtlich ihrer Bezüge zu *Mir Iskusstva*- und Mamontov-Ästhetik interpretiert werden. Dass noch nie darauf verwiesen worden ist, dass der Text in einem Sammelband steht, der als russischer Beitrag einer gesamteuropäischen Theaterreformbewegung gesehen werden muss, verwundert umso mehr, da Benua die Protagonisten seines fiktiven Gesprächs zu Beginn explizit darauf hinweisen lässt, dass die hier dargelegten Ausführungen zur Zukunft des Balletts im Kontext der zeitgenössischen Überlegungen zur Zukunft des Theaters entstanden:²²⁷

225 Zur Theaterreformdiskussion um 1900 als gesamteuropäischem Phänomen sowie zu weiteren zentralen Forderungen der Bewegung vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 9–29. Manfred Brauneck weist darauf hin, dass der Begriff des ‚Regisseurs‘ im Kontext der frühen Reformkonzepte ein sehr weit gefasster war und dass damit nie der traditionelle ‚Wortregisseur‘ gemeint war, sondern vielmehr der ‚Inszenierer‘, „der gleichermaßen Maler, Architekt, Choreograf oder technischer, filmischer Experimentator sein konnte [...], nie aber der Literat [oder] der Dramatiker“. Vgl. Manfred BRAUNECK: *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte. Eine Einführung*, Hamburg 2012, S. 372.

226 Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 11f.

227 Benuas Text wird in den meisten einschlägigen Stravinskij-, Djagilev- oder Ballets-Russes-Studien nicht erwähnt. Innerhalb der Musikwissenschaft griff ihn – wie zu Anfang des Kapitels erwähnt – erstmals Taruskin auf und beschrieb, inwiefern in den Worten des Künstlers das ästhetische *Mir Iskusstva*-Ideal erkennbar sei. Zwar nennt Taruskin den Titel der Sammelpublikation, in der der Essay 1908 erschienen ist, und macht darauf aufmerksam, dass darin vor allem dem russischen Symbolismus zuzuordnende Künstler und Theaterschaffende veröffentlichten; auf den Kontext der Theaterreformbewegung verweist er allerdings nicht. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 535–542. John E. Malmstad geht kurz auf den Text im Kontext der Ballets Russes ein, verweist aber ebenfalls nicht auf die Theaterreform. Vgl. John E. MALMSTAD: „Birds of a Feather. The Ballets Russes and the Legacy of Symbolism“, in: *Stanford Slavic Studies* 29/39 (2005), S. 553–579. Scheijen zitiert eine Passage aus Benuas Schrift in seiner Djagilev-Biografie, geht aber auch nicht auf den Reformkontext ein. Vgl. Scheijen, *Diaghilev*, S. 170.

Балетоман: Я рад, что вижу Вас сегодня. Я слышал, что Вы пишете статью о театре для сборника, целиком посвященного будущему театру. Не коснетесь ли Вы и балета?

Художник: Я не только ‚коснусь‘ балета, но я всю статью собираюсь посвятить ему. Правда, это несколько суживает поставленную сборником задачу, и я, прямо, сомневаюсь, подойдет ли моя специальная статья ко всему изданию. Но я все же задумал написать статью исключительно о балете, будучи уверен в том, что мои товарищи по сборнику зададутся одной только драмой.

Балетоман: Позвольте, насколько я знаю отношение Ваших ‚новых людей‘ к театру – они едва ли вообще пожелают сохранить наши деления на специальности, так что Ваша специальная статья будет идти в разрез с прочим уже потому, что Вы держитесь ‚установленного репертуара‘, тогда как они, вероятно, захотят вводить новые зрелища, в которых все разделения драматического искусства сольются воедино. Вы напрасно думаете, что они будут говорить о драме; они будут говорить о *Gesamtkunstwerk*’е. Я в этом уверен.

Художник: Очень возможно. Но в таком случае они будут говорить о далеком будущем, а я о ближайшем ... Или нет. Дело, разумеется, не в названиях. Скажем, что слово ‚балет‘ прямо как-то не годится для разговоров о будущем. Он слишком характерен для известного периода культуры и как-то неуместен в другом периоде. Но это только касается самого слова. Что же касается сути, то суть балета вечная и именно, если подразумевать под ‚балетом‘ не одно искусство танцев, но целую драматическую отрасль и целое драматическое настроение. Я же буду настаивать на том, что и все прочие отрасли *вечны*, как таковые. Что значит *театр будущего*? Один род зрелища или множество разнородных зрелищ? Пусть Бог будет один, но пусть он является под разными видами. Если мне скажут, что он может явиться в одном и том же зрелище под разными видами, то я буду утверждать, что каждое такое его явление будет менее ярко, нежели, если посвятить явлению целое зрелище. ‚Пантомима‘ в Фенелле, ‚балет‘ в Тангейзере, ‚комедия‘ или ‚драма‘, прерывающие всякую *Opera Comique*, ‚опера‘ в мелодраме – все это слишком убедительно говорит против ‚смешения стилей‘. Вводить рельеф в картину, вводить музыку в чтение! Живопись в скульптуру, уделять скульптуре слишком значительное место в архитектурном памятнике, все это такие промахи против ‚хорошего вкуса‘, которые коробят эстетическое чувство.²²⁸

Ballettliebhaber: Ich bin froh, Sie heute anzutreffen. Ich habe gehört, dass Sie für einen Sammelband einen Artikel über das Theater schreiben, der sich vollständig der Zukunft des Theaters widmet. Werden Sie im Zuge dessen in einigen Worten das Ballett anreißen?

228 Vgl. Benua, „Beseda o baletе“, S. 97f.

Künstler: Ich werde das Ballett darin nicht bloß anreißen, sondern gedenke, dieser Thematik den ganzen Artikel zu widmen. Zugegebenermaßen schränkt solch eine Entscheidung die vom Sammelband gestellte Aufgabe etwas ein, und ich zweifle regelrecht daran, ob mein Ansatz eines solch spezifischen Artikels sich überhaupt für die (gesamte) Publikation eignet. Dennoch habe ich beschlossen, einen Artikel ausschließlich über das Ballett zu schreiben, da ich davon überzeugt bin, dass meine Kollegen sich im Sammelband einzig und allein mit dem Drama beschäftigen werden.

Ballettliebhaber: Gestatten Sie, doch so weit mir das Verhältnis Ihrer ‚neuen Leute‘ [die Reformer] zum Theater bekannt ist, werden diese sich kaum wünschen, unsere Art der Unterteilung in Fachbereiche beizubehalten. Ihr spezifischer Artikel wird allein deshalb gegen den Wind segeln, da Sie auf ‚das etablierte Repertoire‘ setzen, während sie [die Kollegen aus dem Sammelband] wahrscheinlich neue Spektakel einführen wollen, in denen alle Abteilungen der dramatischen Kunst miteinander verschmelzen werden. Sie irren sich, zu glauben, dass sie [die Kollegen] über das Drama reden werden; sie werden von einem Gesamtkunstwerk sprechen. Davon bin ich überzeugt.

Künstler: Gut möglich. Aber in solch einem Fall werden sie über eine ferne Zukunft sprechen und ich über die unmittelbare ... oder auch nicht. Es geht hier gewiss nicht um Bezeichnungen. Sagen wir es so: Der Begriff ‚Ballett‘ eignet sich irgendwie nicht für Gespräche, die die Zukunft betreffen. Dieser ist äußerst charakteristisch für eine berühmte kulturelle Epoche und wirkt deshalb in einer anderen Epoche irgendwie fehl am Platz. Dies betrifft jedoch lediglich den Begriff. Was das Wesen angeht, so ist das Wesen des Balletts ein Ewiges, vorausgesetzt, man versteht unter ‚Ballett‘ nicht nur eine Kunst der Tänze, sondern eine gesamte Abzweigung des Dramas und eine ganze Stimmung des Dramas. Ich werde darauf bestehen, dass auch alle übrigen Zweige als solche ewig sind. Was heißt ‚Theater der Zukunft‘? Eine bestimmte Art der Aufführung oder eine Mehrzahl vielfältiger Aufführungen? Selbst wenn es auch nur einen Gott geben mag, so wird er uns doch in vielen Formen erscheinen. Würde man behaupten, dass er in ein und demselben Spektakel unter verschiedenen Formen erscheinen kann, dann würde ich darauf bestehen, dass jede seiner Erscheinungen weniger ausdrucksstark sein würde, als wenn einer Erscheinung ein ganzes Spektakel gewidmet werden würde. ‚Die Pantomime‘ in Fenelle, ‚das Ballett‘ von Tannhäuser, ‚die Komödie‘ oder ‚die Dramen‘, die jede Opera Comique unterbrechen, ‚die Oper‘ im Melodrama – das alles spricht in sehr hohem Maße gegen ‚die Vermischung der Stile‘. Das Relief ins Bild einzuführen, die Musik in die Lektüre einzuführen; die Malerei in die Bildhauerei, der Bildhauerei die viel zu bedeutende Stelle im architektonischen Denkmal zu geben, all dies sind solch Gräueltaten am ‚guten Geschmack‘, die wie eine Beleidigung des ästhetischen Gefühls wirken.

Benua situiert sich mit seinem imaginären Gespräch ganz klar innerhalb des zeitgenössischen Diskurses zur Reform des Theaters – nicht nur nennt er gleich zu Anfang für den Reformdiskurs wichtige Schlüsselworte wie das

„Gesamtkunstwerk“²²⁹ oder das „Theater der Zukunft“ (*Teatr buduščego*)²³⁰, er veröffentlichte den Essay auch in einer ausgewiesenen Reformschrift. Es scheint, als verteidige er mit diesem Text die Kunstform Ballett gegen Vorurteile, mit denen sie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu kämpfen hatte: Als veraltet und zaristisch geltend, sah man in ihr keinerlei Potenzial für zeitgenössische Experimente.²³¹ In diesem fiktiven Gespräch wird deutlich, dass Benua diese Ansicht nicht teilte. Seiner Meinung nach erfülle das Ballett (in einer neuen Form) sehr wohl alle Voraussetzungen dafür, sich zu derjenigen Kunstform zu entwickeln, nach der die Reformer suchten. Die Argumentation des Künstlers im erdachten Gespräch kann also gleichsam als Vorschlag Benuas an die Reformer interpretiert werden, das Ballett als bessere Alternative zu Oper und Drama zu wählen: als Theater der Zukunft.

3.2 Das Gesamtkunstwerk: Benuas Begriffsgebrauch und Mamontovs Ästhetik

Eine Woche vor Benuas *L'Oiseau de feu*-Rezension in der russischen Tageszeitung *Reč'* stellt er einen direkten Bezug zwischen den (Ballett-)Produktionen der Ballets Russes und den ästhetischen Vorstellungen Richard Wagners her: In seiner Besprechung der Ballets-Russes-Saison von 1910 im selben Blatt berichtet er ja, dass Djagilev mit dem Ballett *Schéhérazade*, das am 14. Juni 1910 in der Opéra Garnier Premiere feierte, jenes „Gesamtkunstwerk“ realisiert habe, von dem Richard Wagner immer geträumt habe und von dem derzeit in Russland jeder künstlerisch begabte Mensch träumen würde.²³² Auch anderswo findet sich in Benuas (sowohl russisch- als auch französischsprachigen) Schriften der

229 Benua, „Beseda o baletě“, S. 95. Zum Gebrauch des Gesamtkunstwerkbegriffs im Kontext der Theaterreform vgl. Anm. 162. Zu Benuas Gebrauch dieses Begriffs im Kontext der Ballets Russes vgl. Anm. 159.

230 Benua, „Beseda o baletě“, S. 95. „Das Theater der Zukunft“ oder „Das Theater von Morgen“, das Benua im oben zitierten Abschnitt auf Russisch (*Teatr buduščego*) nennt, gilt als eines der populärsten Schlagworte jener Reformschriften und Manifeste, die um 1900 zunächst in Deutschland, dann aber in ganz Europa bis nach Russland entstanden. Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 11.

231 Zur Situation des Balletts in Russland zur Jahrhundertwende vgl. unter anderem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 535f.; Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 14–17. Aleksandr Benua äußert sich zur Situation des Balletts Ende des 19. Jahrhunderts in Russland in seinen Erinnerungen folgendermaßen: „[...] ballet [...] was considered unworthy of the attention of serious people. [...] I was too young to take in all this, but I felt that ballet was appreciated in a lesser degree than opera or drama, and that grown-ups talked about it in the same vein as when they spoke of the circus or the operette.“ Benois, *Reminiscences*, S. 47f.

232 Besagter Ausschnitt der Besprechung findet sich in Anm. 159.

deutsche Ausdruck *Gesamtkunstwerk*, der als solcher letztlich auch Eingang in die Ballets-Russes-Rezeption und -Forschungsliteratur fand.²³³

Dass die Vorstellung der Ballets Russes allerdings nicht auf Wagner zurückgeführt werden kann, ist schon mehrfach gezeigt worden – am nachhaltigsten von Taruskin und Haldey. Beide sprechen Benuas' Wagner-Zitation entsprechend keine große Bedeutung zu. Taruskins Ansicht nach sei es „high time to stop ascribing to Wagner's influence every turn-of-the-century manifestation of the tendency to mix artistic media or see union as their highest aim“²³⁴: Das Ballets Russes'sche Gesamtkunstwerk sei eben gerade nicht auf Wagner zu beziehen, sondern in der von Wagner unabhängigen russischen Kulturgeschichte zu verankern. Als „the prime Wagnerian text for the *Mir Iskusstniki*“ nennt Taruskin Henri Lichtenbergers *Richard Wagner. Poète et penseur* von 1898 – und beschreibt diesen als „a book that [is not a work of Wagner's but] belongs, properly speaking, to the history of Symbolism“²³⁵. Haldey schließt sich Taruskin an. Zwar seien die Ballets-Russes-Mitglieder in ihrer selbsternannten Wagner-Nachfolge nicht ganz unehrlich gewesen; Benuas' Begriffsgebrauch sei aber eher als eine Art Vermarktungsstrategie zu sehen, die mit den Erwartungen und Vorurteilen des Pariser Publikums gespielt habe.²³⁶

Taruskin und Haldey rekurren mit ihren Angaben auf zwei Gegebenheiten: Die von Haldey erwähnten Erwartungen und Vorurteile des Pariser Publikums sowie Taruskins Nennung des Lichtenberger-Textes verweisen auf das Phänomen des *Wagnérisme*, einem für die Musikgeschichte bislang einzigartigen Rezeptionsphänomen, das sich von 1860 bis 1914 erstreckte.²³⁷ Wagners musikalisches Werk und vor allem auch seine allgemeinen, als besonders innovativ und fortschrittlich geltenden Anschauungsweisen hatten nicht nur maßgeblichen Einfluss auf zeitgenössische Kunst und Künstler,

233 Vgl. Kapitel II.

234 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 488. Taruskin beschreibt in der Folge den Einfluss Savva Mamontovs auf das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes.

235 Ebd., Bd. 1, S. 489.

236 Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 106. Haldey postuliert, in der französischen Presse seien die Produktionen der Ballets Russes als wahre Gesamtkunstwerke im Sinne Wagners gepriesen worden. Zur Stützung ihrer These gibt sie Rezensionen von Prince Pieter Lieven und Benua an, in denen beide vom Gesamtkunstwerk der Ballets Russes sprechen. Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 106. Die Auffassungen von Taruskin und Haldey werden auch von anderen Wissenschaftlern geteilt. So erwähnt beispielsweise Juliet Koss in ihrer 2010 erschienenen Studie *Modernism after Wagner* die Ballets Russes und ihr Gesamtkunstwerk mit keinem Wort. Vgl. Juliet Koss: *Modernism after Wagner*, Minneapolis 2010.

237 Vgl. Annegret FAUSER und Manuela SCHWARTZ: „Einleitung“, in: *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik. Literatur. Kunst. Politik*, hg. von DIES., Leipzig 1999, S. 9–34, hier S. 11.

sondern prägten – insbesondere in Frankreich – auch richtungsweisende Diskurse in Politik und Gesellschaft.²³⁸ Da die Idee des Gesamtkunstwerks in der Rezeption des ästhetischen Entwurfs Wagners meist überproportional stark hervortrat, wurde das Konzept der Synthese verschiedener Kunstformen zur Jahrhundertwende stets in direktem Bezug zu Werk und Wirken Wagners gesehen. Dass der Ursprung der Gesamtkunstwerksidee viel breiter und in der Zeit der Romantik verortet werden muss, spielte hierbei keine Rolle.²³⁹

Haldeys zweite Bemerkung, die Ballets-Russes-Mitglieder seien in ihrer selbst erklärten Wagner-Nachfolge nicht ganz unehrlich gewesen, verweist ferner auf die Wagner-Rezeption in Russland sowie auf etwaige Wagner-Beziehungen des *Mir Iskusstva*-Kreises: Ein dem französischen *Wagnérisme* vergleichbares Phänomen setzte in Russland erst sehr viel später ein. Bis Ende der 1880er-Jahre waren Wagners Opern auf russischen Bühnen eine Seltenheit, und über seine Musik sowie seine ästhetischen Vorstellungen wurde lediglich in Fachkreisen diskutiert.²⁴⁰ Erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kann von einem beginnenden „Russian Wagnerism“²⁴¹ gesprochen werden, und Benua und Djagilev waren an diesem verspäteten Phänomen nicht ganz unbeteiligt: Ihre

238 Vgl. ebd., S. 11.

239 Bereits in den Opern E.T.A. Hoffmanns oder der frühromantischen Universalpoesie Friedrich Schlegels findet sich der Gedanke von durch die Musik inspirierter Synthese verschiedener Kunstformen. Ein erster schriftlicher Beleg taucht 1827 auf: in der *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* des spätromantischen Philosophen Karl Friedrich Eusebius Trahndorff. Vgl. Dieter BORCHMEYER: Art. ‚Gesamtkunstwerk‘, in: *MGG 2, Sachteil*: Bd. 3, Kassel u.a. 1994, Sp. 1282–1289, hier Sp. 1283f. Zur Ideenherkunft des Gesamtkunstwerks vgl. außerdem Matthias BRZOSKA: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 14), Laaber 1995 oder die Ausführungen zum Gesamtkunstwerk von Koss, *Modernism After Wagner*, S. xi–xxix. Vgl. auch Jack M. STEIN: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Detroit 1960; Robert Tallant LAUDON: *Sources of the Wagnerian Synthesis. A Study of the Franco-German Tradition in 19th-Century Opera*, München und Salzburg 1979. Wagner selbst verwendete den Ausdruck erstmals 1849. Vgl. Richard WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850. Rückblickend spielte die Gesamtkunstwerksidee in Wagners Schriften eine weitaus geringere Rolle, als dies vonseiten der Rezeption dargelegt wurde. Vgl. Borchmeyer, Art. ‚Gesamtkunstwerk‘, Sp. 1283f. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts findet sich der Terminus in zahlreichen Enzyklopädiën und Handbüchern und wurde damals fast ausschließlich auf Wagner zurückgeführt. Vgl. ebd.

240 Vgl. Rosamund BARTLETT: *Wagner and Russia*, Cambridge 1995, S. 9–56; Vasilyev, *Wiener Moderne*, S. 119f.; Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 107.

241 Bartlett, *Wagner and Russia*, S. 67. Wenn auch mit einigen Ungenauigkeiten findet sich ein Überblick über Wagners Einfluss auf das russische Silberne Zeitalter bei Bernice GLATZER ROSENTHAL: „Wagner and Wagnerian Ideas in Russia“, in: *Wagnerism in European Culture and Politics*, hg. von David Clay LARGE und William WEBER in Zusammenarbeit mit Anne Dzamba SESSA, Ithaca und London 1984, S. 198–245.

Kunstzeitschrift *Mir Iskusstva* war es, die 1899 als erste nicht musikalische russischsprachige Zeitung über Wagner berichtete. In der August- und Oktoberausgabe veröffentlichten sie Auszüge aus der von Taruskin im Symbolismus lokalisierten und 1898 in Paris erschienenen Lichtenberger-Schrift *Richard Wagner. Poète et penseur* in russischer Übersetzung.

Unter Berücksichtigung der Ausführungen in Kapitel II.3.1. zu Benua sowie seines Ballettessays im Reformsammelband und der eben dargelegten Erkenntnisse von Taruskin und Haldey liegt die Vermutung nahe, dass Benuas Verwendung des deutschsprachigen Ausdrucks *Gesamtkunstwerk* ebenfalls auf seine Beschäftigung mit der Theaterreformbewegung zurückgeführt werden muss: Die Vertreter dieser Bewegung können sowohl mit dem Phänomen des *Wagnérisme* als auch mit dem Symbolismus in Verbindung gebracht werden. Doch weder Taruskin noch Haldey berücksichtigen die Reformbewegung in ihren Überlegungen.²⁴² In Anlehnung an Taruskin bekräftigt Haldey also noch einmal, dass das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes nicht auf Wagner, sondern auf Einfluss und Wirken Savva Mamontovs zurückzuführen sei. Bezüglich der Theaterreformverbindungen erweist sich allerdings als besonders interessant, worauf Haldey dann anschließend hinweist: Ihrer Ansicht nach würde Taruskins Verortung von Mamontovs Tätigkeit als „neonationalist“ zu kurz greifen. Sie macht darauf aufmerksam, dass Mamontov, wenn er überhaupt zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wurde, fälschlicherweise immer sehr einseitig dargestellt worden sei: entweder als Verfechter eines Realismus auf der Bühne (so größtenteils in der russischsprachigen Literatur) oder als Nationalist (wie in der von Stuart Grover 1971 verfassten und bis 2010 einzigen nicht russischsprachigen Mamontov-Monografie).²⁴³ In der Folge thematisiert Haldey Taruskins Ausführungen zu Mamontov wie folgt: Taruskin habe Mamontov für die russische Musikgeschichtsschreibung erstmals einen wichtigen Platz eingeräumt – sowohl durch seine neue Interpretation und Einordnung von Mamontovs Wirken in den Kontext der „neonationalist“ Kunstbewegung (in Abgrenzung zu einer rein nationalistischen Interpretation), aber vor allem auch durch die detaillierte Darstellung von dessen künstlerischer Tätigkeit im Bereich der Oper (Mamontovs prägenden Einfluss auf russische Oper und Theater hält Haldey in den anderen Mamontov-Studien

242 Garafola verbindet Djagilevs Gesamtkunstwerksideal unter anderem auch mit Konstantin Stanislavskij: „Diaghilev viewed theatrical unity in rather more prosaic terms than the Wagnerians: That instead of ascribing its achievement to some quasi-mystical Gesamtkunstwerk, he saw it as the work of a ‚producer-autocrat‘, as Stanislavsky referred to himself in recalling his directorial practice of the 1890s and early 1900s.“ Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 159.

243 Vgl. hierzu Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 8f. sowie Anm. 154.

für unterrepräsentiert). Taruskins Interpretationen allerdings – und das mahnt sie explizit an – würden sich größtenteils auf die faktischen Resultate des Historikers Stuart Grover stützen, der Mamontov ganz klar als Nationalisten darstelle. Diese einseitige Darstellung aber würde der komplexen künstlerischen Figur Mamontov nicht gerecht.²⁴⁴ Auf der Grundlage von Grovers Studie würde Taruskin Mamontovs Errungenschaften und Visionen auf zwei Komponenten reduzieren: Einerseits auf nur eine einzige Kunstform, nämlich die der Bühnengestaltung, und andererseits auf eine einzige ästhetische Qualität, nämlich die des „neonationalism“.²⁴⁵ In ihrer Monografie präsentiert Haldey Mamontov dann tatsächlich als eine weit vielschichtigere Figur und seine künstlerischen Aktivitäten und Verbindungen als weit vielfältiger, als dies bis dato geschehen ist. Dabei schlägt sie sich bewusst nicht auf die Seite einer der zuvor dargelegten Charakterisierungen seiner Person, sondern zeigt auf, dass sowohl nationalistische, realistische als auch „neonationalist“ Interpretationen ihre Berechtigung haben. Die jeweils zu einseitigen Herangehensweisen vorheriger Mamontov-Forscher würden allerdings zu einer stark vereinfachten Darstellung eines komplizierten und manchmal sogar widersprüchlichen Beziehungsgeflechts neigen.

Neben Mamontovs prägendem Einfluss auf Djagilev, die *Mir Iskusstva* und das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes, der ja bereits von Taruskin ausführlich dargestellt wurde, kann Haldey zeigen, dass Mamontov ferner die russischen Theaterschaffenden Konstantin Stanislavskij (den späteren Gründer des Moskovskij Chudožestvennyj teatr [Moskauer Künstlertheaters]) und Vsevolod Mejerchol'd beeinflusste.²⁴⁶ Sie wies erstmals ausführlich darauf hin, dass einige produktionsästhetische und -technische Belange der Mamontov-Opern Ähnlichkeiten mit solchen der Meininger-Inszenierungen aufweisen, und zeigt sogar, dass Mamontov sich in einigen Aspekten von ihnen beeinflussen ließ.²⁴⁷ Im Zuge groß angelegter Europatourneen war das

244 Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 9. Die russischsprachigen Arbeiten, die bis dato erschienen waren, würden Mamontov ebenfalls zu einseitig darstellen. Vgl. ebd., S. 8f.

245 Vgl. ebd., S. 10. Zur Kritik Haldeys am von Taruskin geprägten Begriff des „neonationalism“ siehe auch Anm. 154.

246 Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 5 sowie 130–207. Zum Moskovskij Chudožestvennyj teatr vgl. zudem Anm. 192.

247 Das Schauspielensemble des Meininger Hoftheaters wird seit seinem spektakulären Gastspielerfolg in Berlin 1874 gemeinhin als die ‚Meininger‘ bezeichnet. Vgl. hierzu Alfred ERCK und Volker KERN: „Die Meininger Prinzipien“, in: *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, hg. von Volker KERN, Meiningen 1999, S. 79–86, hier S. 79. Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der Inspirator des Schauspielensembles, fungierte gleichsam als Regisseur, Dramaturg und Ausstattungslieferant des Hoftheaters und gilt als Begründer des

Schauspielensemble des Meininger Hoftheaters Ende des 19. Jahrhunderts insgesamt zweimal im Russischen Kaiserreich zu sehen – vom 22. Februar bis 3. Mai 1885 und vom 2. März bis zum 1. Juli 1890 jeweils in Sankt Petersburg, Moskau, Kiev und Odessa.²⁴⁸ Mamontov soll in beiden Jahren die Vorstellungen des berühmten Ensembles besucht haben.²⁴⁹

Bislang galt Konstantin Stanislavskij (mit seinem Moskovskij Chudožestvennyj teatr) als erster russischer Theaterschaffender, der sich mit den Reformprinzipien der Meininger auseinandersetzte und sich auch intensiv von ihnen beeinflussen ließ.²⁵⁰ Und Stanislavskij ist es wiederum, dem gemeinhin ein richtungsweisender Einfluss auf den russischen Schauspieler und Regisseur Vsevolod Mejerchol'd zugeschrieben wird. Vor allem im Hinblick auf das Konzept des Regietheaters, mit dem sich Mamontov angeregt durch die Meininger zu beschäftigen begann, soll er als Vorbild für Stanislavskij und dessen (damaligen) Schüler Mejerchol'd fungiert haben. Stanislavskij habe Mamontovs Ansätze mit seinem Moskauer Künstlertheater weitergeführt, und Mejerchol'd habe seine beiden Vorbilder in dieser Hinsicht dann weit übertroffen.²⁵¹

Die Meininger Inszenierungen gelten als frühe und bedeutende Beispiele dafür, wie sich allmählich die Funktion und Bedeutung des Optischen im Theater veränderte. Einer ihrer wichtigen Grundsätze war die detailgetreue Darstellung des vom Dramenautor vorgegebenen Szenarios, und so wurde sehr viel Wert auf Bühnenbild und Ausstattung gelegt. Das deutsche Theater begriff sich seit der Aufklärung mehr als auditive denn visuelle Kunstform und maß dem gesprochenen Wort der Dichtung einen weit höheren Stellenwert zu als der Inszenierung. Literarisch orientierte Kritiker fürchteten daher, dass das Theater durch eine derart betonte Visualität, wie sie bei den Meinigern

modernen Regietheaters. Vgl. Alfred ERCK und Volker KERN: „Die ‚Meininger‘ in Europa“, in: ebd., S. 7–33, hier S. 7. Zu den Ähnlichkeiten von Mamontov-Oper und -Inszenierungen sowie den Aspekten, bei denen Haldey einen direkten Einfluss der Meininger-Ästhetik auf Savva Mamontovs Opernproduktionen vermutet, vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 171–202. Dass sich Mamontov mit dem Konzept des Regietheaters zu befassen begann, führt Haldey vor allem auf den Einfluss der Meininger zurück. Vgl. ebd., S. 192f.

248 Zu den Gastspielen des Meininger Hoftheaters in Russland vgl. Erck und Kern, „Die ‚Meininger‘ in Europa“, S. 29–33.

249 Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 172.

250 Vgl. unter anderem John OSBORNE: *The Meiningen Court Theatre. 1866–1890*, Cambridge 1988, S. 171f.; Erck und Kern, „Die ‚Meininger‘ in Europa“, S. 32. Zu den Meininger-Prinzipien der Schauspielkunst, die den Wesenskern der Neuerungen ihrer Inszenierungen bildeten, vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen von Erck und Kern, „Die Meininger Prinzipien“, S. 79–86.

251 Vgl. Haldey, *Mamontov's Private Opera*, S. 195–202.

praktiziert wurde, an inhaltlicher Substanz verlieren könnte, und entfachten so eine lang anhaltende Debatte über die Bedeutung des Optischen im Theater. Dieser Disput erreichte seinen Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die theoretischen Schriften und praktischen (Theater-)Arbeiten von Max Reinhardt, Georg Fuchs sowie Gordon Craig aufs Schärfste kritisiert wurden.²⁵² Als beispielhaft für das Ausmaß dieses Streits kann die Warnung des deutschen Journalisten Robert Kohlrausch genannt werden, die dieser im Frühjahr 1906 in seinem Artikel im Hannoverschen Courier zu Papier brachte:

Unseren Bühnen droht, wie mir scheint, eine beachtenswerte Gefahr. Die Maler wollen sich des Theaters bemächtigen. [...] Um eine Berechtigung dafür zu finden, hat man in Kreisen der bildenden Künstler und derer, die ihnen nahe stehen, eine völlig neue Definition der dramatischen Kunst erdacht. Man findet sie am klarsten [...] in einer Veröffentlichung ausgesprochen, die den geistvollen Münchener Kritiker für bildende Kunst, Georg Fuchs, zum Verfasser hat. [...] Ungefähr gleichzeitig erschien die ‚Kunst des Theaters‘ von dem englischen Maler E. Gordon Craig [...] und beide Schriften lassen keinen Zweifel daran, was man für unsere Theater plant.²⁵³

Kohlrausch berichtet hier unter Nennung von Fuchs und Craig von der drohenden Gefahr, dass sich die Maler des Theaters bemächtigen wollten. Während bei Fuchs (genauso wie bei Reinhardt) die aufgewertete *Mise en Scène* im Großen und Ganzen aber noch gleichberechtigt neben der Sprache – also dem literarischen Aspekt des Theaters – begriffen wird, war es vor allem Craig, der ab circa 1903 eine ungleich radikalere Meinung vertrat: Er forderte dazu auf, das Theater ganz von der Literatur zu befreien.²⁵⁴

Es sind diese um 1900 (nicht nur von Kohlrausch) stark kritisierten Texte und Arbeiten unter anderem von Reinhardt, Fuchs und Craig, die Theater-schaffende zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ganz Europa, aber auch in Moskau und Sankt Petersburg rezipierten. Als einer der ersten Rezipienten in Russland gilt Mejerchol'd. Er war entscheidend daran beteiligt, dass die in Deutschland zirkulierenden Schriften auch in Russland wahrgenommen

252 Vgl. Uta GRUND: *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin 2002, S. 11–21. Zur Literarisierung des Theaters seit der Aufklärung vgl. Ruedi GRAF: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*, Tübingen 1992; Erika FISCHER-LICHTE: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993, S. 88–98.

253 Robert KOHLRAUSCH: „Theater und Malerei“, in: *Hannoverscher Courier*, 1. März 1906, zit. in: Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 21.

254 Vgl. ebd., S. 12.

wurden.²⁵⁵ 1908 gab er den Theaterreformsammelband *Teatr. Kniga o novom teatre* mit heraus – also genau dasjenige Korpus, in dem Benuas Essay „Beseda o baleti“ veröffentlicht wurde.

In Haldeys Studie wird deutlich, dass Taruskins Begriff des „neonationalism“ die ästhetischen Qualitäten Mamontovs bzw. die seiner Opernproduktionen nicht ausreichend erfasst. Einige zeitgenössische Bestrebungen in Kunst und Theater sieht sie mit diesem Ausdruck unterrepräsentiert. Sowohl Mamontovs Beeinflussung durch die Meininger als auch sein eigener Einfluss auf die Theatermoderne in Russland können damit nicht erklärt werden. Und interessanterweise führt ein Weiterdenken dieses Aspekts im Kontext der Ballets Russes zu einem weiteren, wenn auch nur indirekten Zusammenhang zur Theaterreform.

Benuas und Mamontovs ästhetische Überzeugungen beeinflussten – das konnte gezeigt werden – das Gesamtkunstwerksideal der Ballets Russes massiv; ein Ideal, das Stravinskij mit seinem *Sacre* in seiner ganzen Komplexität umzusetzen gedachte. Die *Miriskusniki* hatten das Ballett als optimale Kunstform erwählt, um ihr Ideal erstmals in die Tat umzusetzen. Diese Entscheidung geht vor allem auf Benua zurück. Taruskin wies erstmals ausführlich darauf hin, dass der Ballettaspekt des *Sacre* in einer (musik-)wissenschaftlichen Untersuchung nicht vernachlässigt werden dürfe. Er konnte anschaulich darstellen, wie Stravinskij die auf Mamontov zurückgehenden „neonationalist“ Anforderungen an das Gesamtkunstwerk nicht nur im Libretto, sondern auch in seiner Komposition verwirklichte. Bei Benua konnten nun Verbindungen zur Theaterreform um 1900 festgestellt werden: Nicht nur weist Benua in seinem für die Ballets-Russes-Ästhetik richtungsweisenden Ballettessay selbst auf diesen Konnex hin; er veröffentlicht den Text außerdem in einer für die Theaterreformbewegung in Russland wesentlichen Publikation. Und auch Mamontov war (zumindest indirekt durch seinen Einfluss auf Mejerchol'd) schon frühzeitig in die Reformdiskurse der Jahrhundertwende verwickelt. Mit dem von Taruskin geprägten „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“ können diese Zusammenhänge nicht befriedigend erklärt werden. Gerade aber was die Rolle des Tanzes im Ballets-Russes-Gesamtkunstwerk angeht, scheinen diese Reformverbindungen in keiner Weise vernachlässigbar: Der Tanz bzw. der Tänzer wurde in den Reformschriften umfangreich diskutiert. Und Benuas Apologie des Balletts gegenüber Oper und Drama scheint vor dem Hintergrund jener Reformdiskurse ebenfalls sehr nachvollziehbar. Sogar was den von Benua mehrfach im Kontext der Ballets Russes gebrauchten

255 Vgl. Zickgraf, „Des Zauberkünstlers Marionetten“, S. 252f.

Terminus *Gesamtkunstwerk* angeht, liegt eine Beziehung zur Reformbewegung nahe, obgleich dies noch nie so dargestellt worden ist.

Und so stellt sich eine Frage zunehmend als unausweichlich dar: Spielte die Theaterreform bei der Entstehung des *Sacre* eine Rolle? Immerhin hatte Stravinskij mit diesem Werk ja geplant, besagtes Ideal zum ersten Mal in Gänze umzusetzen.

Der *Sacre* und die Theaterreform

1 Der qualitative Sprung in der Konzeption des *Sacre*

Es ist kein Geheimnis, dass zwischen dem ersten Entwurf des *Sacre du printemps* (1910) – damals noch *Великая Жертва* (*Das große Opfer*) genannt – und dem schließlich 1913 im *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris uraufgeführten Werk wesentliche Unterschiede bestehen: Ursprünglich war die Intention gewesen, ein Ballett zu schaffen, das auf archäologischen Untersuchungen gründete. Stravinskij hatte nämlich den Ehrgeiz entwickelt, das ästhetische Ideal der Ballets Russes erstmals in die Tat umzusetzen: *Das große Opfer* sollte ein veritables „neonationalist ‚Gesamtkunstwerk‘“ werden – ein antiliterarisches Musiktheater, bei dem alle drei beteiligten Kunstformen gleichberechtigt nebeneinander wirkten; das verwendete Sujet – und das ist für das vorliegende Kapitel zentral – sollte in der russischen Kultur bzw. auf „authentischen“²⁵⁶ Erkenntnissen fußen (Kapitel II.). Gemeinsam mit dem Archäologen und Bühnenbildner Nikolaj Rerich, der sich zu der Zeit in Sankt Petersburg wie kein anderer mit den archaisch gedachten Riten und Bräuchen des vorzeitlichen Russland auskannte, entwickelte Stravinskij also einen ersten Entwurf für sein neues Ballett.²⁵⁷ Taruskin beschreibt ausführlich, wie Stravinskij und Rerich hierfür akribisch ausgewählte folkloristische Vorbilder für Libretto und Musik verwendeten, und Garafola und Hudson weisen unter anderem darauf hin, dass sich auch Nižinskij bei der Erarbeitung seiner Choreografie von diesen Vorbildern beeinflussen ließ.²⁵⁸

256 Ich beziehe mich bei der Verwendung des schwierigen Begriffs „authentisch“ auf Taruskin, der unter anderem auch im Hinblick auf Libretto und Komposition des *Sacre* und das darin verwendete folkloristische Material von „archeological authenticity“ spricht. Er identifiziert im Streben nach „Authentizität“ ein zentrales Moment des Gesamtkunstwerksideals der Ballets Russes. Vgl. insbesondere die Teilkapitel „Archeological Authenticity“ und „The Musical Sources“ in: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 881–933. Dass im *Sacre* aber beispielsweise gerade für das Menschenopfer ein „authentisches“ Vorbild fehlt, machte jüngst Andreas Meyer noch einmal sehr deutlich. Vgl. Andreas MEYER: „Disrupted Structures. Rhythm, Melody, Harmony“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 102–129, hier S. 118.

257 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 860–966.

258 Vgl. unter anderem Taruskin, „Russian Folk Melodies in ‚The Rite of Spring‘“; Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 68.

Im *Sacre* von 1913 waren diese Vorbilder nun aber gar nicht zu erkennen: Stravinskij hatte die ausgewählten Volksmelodien derart verarbeitet, dass sie beim bloßen Hören nicht identifizierbar waren.²⁵⁹ Und auch bezüglich der Choreografie sind – laut der Ballets-Russes-Expertin Claudia Jeschke – keine Rückgriffe auf bereits Vorhandenes festzustellen.²⁶⁰ Vergleicht man also den ursprünglichen Plan von 1910 mit dem tatsächlich realisierten *Sacre* von 1913, ist ein signifikanter qualitativer Sprung zu beobachten. Und so stellt sich die Frage: Wurde das zu Anfang (1910) für *Das große Opfer* intendierte archäologisch „Authentische“ bei der Realisierung des *Sacre* (1913) etwa bewusst verfälscht? Oder anders gefragt: Was fiel zwischen 1910 und 1913 vor, was Stravinskij von seinem hehren Ziel abbrachte, das „neonationalist“ Ideal der Ballets Russes in aller Konsequenz umzusetzen?

Nur wenigen Forschern scheint bewusst, dass die Mitarbeiter der Ballets Russes – allen voran Aleksandr Benua – mit Vertretern der um 1900 von Deutschland ausgehenden Theaterreformbewegung in Kontakt standen. In der Literatur findet der Austausch zwischen Ballets Russes und Theaterreformern kaum Erwähnung – entweder aufgrund von Unkenntnis oder aber, weil er bislang schlicht als bedeutungslos erachtet wurde.²⁶¹ Wäre es also nicht denkbar, dass sich die Reformbewegung als ein wichtiger Schlüssel zum vollständigen Verständnis des *Sacre* erweist? Und könnte die Konfrontation der Ballets-Russes-Mitglieder mit jenem Reformgedankengut nicht vielleicht ein Auslöser für den dargelegten qualitativen Sprung in der Konzeption des *Sacre* gewesen sein?

259 Vgl. Hill, *The Rite of Spring*, S. 114. Vgl. hierzu auch Meyer, „Disrupted Structures“, S. 109–115.

260 Vgl. Jeschke, „Russische Bildwelten in Bewegung. Bewegungstexte“, S. 77.

261 Am ausführlichsten berichtet darüber noch Scheijen, *Diaghilev*, S. 240f. In Garafolas Ballets-Russes-Studie findet sich der Name Georg Fuchs nur einmal, allerdings in einem anderen Kontext. Sie erwähnt Craig in ihrer Monografie zwar mehrfach, macht aber lediglich auf die Unterschiede von Craig- und Ballets-Russes-Ästhetik sowie auf Craigs Ballets-Russes-Kritik aufmerksam. Verbindungen benennt sie nicht. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 27, 46, 55, 87, 302 und 317f. In ihrem 2017 erschienenen Aufsatz „Harry Graf Kessler und die Ballets Russes. Nijinskys ‚Le Sacre du printemps‘ im Kontext der europäischen Moderne“ berichtet Gabriele Brandstetter von dem Tagebucheintrag Kesslers, in dem er beschreibt, wie sich Nižinskij und Gordon Craig über Marionetten austauschen, und weist auch darauf hin, dass Craig „der Schöpfer der ‚Übermarionette‘“ sei. Die Theaterreform bleibt allerdings unerwähnt. Vgl. Gabriele BRANDSTETTER: „Harry Graf Kessler und die Ballets Russes. Nijinskys ‚Le Sacre du printemps‘ im Kontext der europäischen Moderne“, in: *Sacre 1913/2013. Tanz, Opfer, Kultur*, hg. von DIES. und Katja SCHNEIDER, Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2017, S. 227–252. Zu diesem Tagebucheintrag, Gordon Craig sowie den Verbindungen zwischen Nižinskij und Craig vgl. insbesondere Kapitel III.1.1.2. und III.1.2.2.

Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden, und zwar mit besonderem Augenmerk auf den Sommer 1911. Zu jenem Zeitpunkt wurde Stravinskis zweites Ballett *Pétrouchka* in Paris uraufgeführt, für das er (auf Geheiß von Djagilev) intensiv mit Benua zusammengearbeitet und hierfür auch seine Arbeit am bereits 1910 skizzierten Ballett *Das große Opfer* unterbrochen hatte. Unmittelbar nach der Ballets-Russes-Saison 1911 nahm Stravinskij seine Arbeit an jenem Entwurf dann wieder auf, nahm gemeinsam mit Rerich markante Änderungen im Libretto vor und änderte unerwartet und radikal seine bis dato durchweg positive Einstellung gegenüber dem Choreografen Fokin. Es ist derselbe ereignisreiche Sommer, in dem Gordon Craig die Ballets Russes erstmals bezichtigt, seine Ideen gestohlen zu haben, und es ist derselbe Sommer, nach dessen Ausklang Stravinskij seinen langjährigen Sankt Petersburger Freund Andrej Rimskij-Korsakov dazu drängt, einen Artikel von Georg Fuchs zu lesen, der 1906 in Stuttgart erschienen war und 1910 in Sankt Petersburg in einer russischen Übersetzung.

1.1 Ideentransfer: Von Deutschland über Russland nach Paris

Die Ballets Russes gelten als die bekannteste und einflussreichste Ballettkompanie des 20. Jahrhunderts und ihr Initiator, Sergej Djagilev, als ihr Heros.²⁶² Nach einem fulminanten Auftakt der Ballets-Russes-Saison in Paris 1909 und 1910 organisierte Djagilev erfolgreiche Tournées in die europäischen Metropolen London, Rom, Wien und Berlin sowie binnen Kurzem in mehrere Städte in Nord- und Südamerika. Als wichtigste Innovation der Djagilev-Produktionen galt den Zeitgenossen „die Geschlossenheit der künstlerischen Konzeption und Ausführung“²⁶³, bei der die Kritiker (spätestens seit der Mitwirkung Stravinskis) neben Bühnengestaltung und Choreografie

262 Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. vii–xiii.

263 Monika WOITAS: *Leonide Massine. Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde* (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 18), Tübingen 1996, S. 11. Woitas verweist hierbei auf Valerian Svetlov, der 1912 über die Ballets-Russes-Aufführungen Folgendes notiert: „Voilà comment, naguère, étaient mis sur pied les ballets. Il en va tout autrement avec le nouveau ballet, le ‚ballet Diaghilew‘. Les artistes, peintres, compositeur, maître de ballet, littérateurs et autres personnes compétentes en matière d'art se réunissent et préparent ensemble le plan du prochain travail. Un sujet est proposé, élaboré en détail. L'un suggère tel ou tel trait qui lui vient à l'esprit, les autres approuvent ou non; par le fait, il devient difficile, étant donné ce travail collectif, de décider qui est le véritable auteur du livret. Naturellement, c'est celui qui en a eu l'idée première; mais le développement, les remaniements, les détails sont l'œuvre commune.“ Valerian SVETLOV: *Le Ballet Contemporain*, hg. in Zusammenarbeit mit Lev BAKST, französische Übersetzung von Michel Dimitri CALVOCORESSI, Paris 1912, S. 56f.

auch den Bereich der Musik miteinschlossen.²⁶⁴ Heute noch werden der Gesamteindruck der Djagilev-Ballete sowie die darin betonte Visualität als erfolgsgenerierendes Moment gesehen. Und so lautet das Resümee des britischen Kunsthistorikers John Bowl, das dieser zum hundertjährigen Ballets-Russes-Jubiläum formuliert, folgendermaßen:

Sergei Diaghilev's Ballets Russes exerted a lasting and profound effect on the culture of early twentieth century Russia, Europe and America not only because of the impeccable dancing [...], the skillful choreography [...] and the radical music [...]. Some might argue, in fact, that the primary agent of influence was the visual resolution – [...] and the costumes, sets and properties, no less than the dancer's leaps and bounds, were the real generators of movement in the Ballets Russes.²⁶⁵

In Anbetracht dieses (damals wie heute) flächendeckenden Elogiums lässt ein Dialog aufmerken, der unmittelbar nach der Londoner Ballets-Russes-Saison 1911 in der Augustausgabe der *English Review* erschien²⁶⁶ – ein wohl imaginäres Gespräch zwischen einer gewissen Lady Diana²⁶⁷ und einem unbekanntem Theaterbesucher, aufgezeichnet von einem unbekanntem Autor:

The Lady Diana, who was a grand person in Society, looked up the meaning of 'choreography' and took a party to the Russian Ballet. 'It's a new thing,' she said, 'choreography they call it; [...]' [...] there was one occupant at her box who [answered] [...]. 'I know. That's it. You think this is a Russian discovery, don't you? You see this house chock-ful of people applauding what they consider to be some Moscovite revelation. In part it is. The dancing is Russian, the music is Russian, the splendid unity of design is Russian. But that beautiful blue hanging in *Carnaval*, the lighting and colour scheme of the stage that you liked so much in *Pavillon d'Armide*, in *Igor*, in *Spectre de la Rose*, where do you think the idea of that came from? From Paris? From St. Petersburg? [...] Let me tell you. Ten years ago the Russian ballet had no such thing. It is a new art, and, strange as it may seem to you, it came from England. [...] The man I am thinking of is the son of indubitably the greatest actress of our generation, Ellen Terry.' [...] 'Oh, do go on! I simply must know his name.' 'You shall. Dear Lady Diana,' said the man. 'You have seen the new choreographic art. It has conquered Russia, Berlin, Paris, and

264 Vgl. Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. 'Tanz', Sp. 329.

265 Bowl, „Designing Dance“, S. 14.

266 Die erste Londoner Ballets-Russes-Saison fand vom 21. Juni bis zum 31. Juli 1911 im Königlichen Opernhaus in Covent Garden statt. Vgl. Scheijen, *Diaghilev*, S. 220.

267 Lady Diana ist höchstwahrscheinlich eine Anspielung auf Lady Diana Cooper, geborene Diana Manners. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 302. Sie kann als eine berühmte und schillernde Persönlichkeit der Londoner Gesellschaft beschrieben werden, die sich in einflussreichen Kreisen bewegte.

it is now conquering London. The man who gave that beautiful new stage art to Europe is, as I have said, an Englishman, and his name is Gordon Craig.²⁶⁸

Der namenlose Theaterbesucher bezweifelt 1911 genau das, was der zeitgenössischen Rezeption wie dem Gros der Wissenschaft als unbestritten gilt: Er behauptet, dass die eingangs genannte Innovation der Ballets Russes – das Gesamtkonzept, „the new choreographic art“ bzw. „the new stage art“ inklusive Wandbehängung, Licht- und Farbkonzept – gar nicht auf Djagilev und seine Ballets Russes zurückzuführen sei, sondern ihren Ursprung in England habe. Die einzelnen Bestandteile der Ballette – Tanz, Musik und Bühnenbild – würden zwar aus Russland stammen, für Gesamtkonzeption und -eindruck aber sei jemand anderes verantwortlich: ebenjener erwähnte Engländer namens Gordon Craig. Zwei Monate später wird ein John Balance die Ballets Russes sogar der „kleptomania“ bezichtigen: Nicht nur die Ideen und Konzepte Gordon Craigs, sondern auch diejenigen anderer zeitgenössischer Künstler und Kunstströmungen glaubt dieser in den russischen Produktionen als „stolen“ wiederzuerkennen.²⁶⁹ Auch wenn es im Falle des anonymen Autors noch nicht belegt werden konnte, ist man sich heute einig darüber, wer hinter sowohl ihm als auch John Balance steckt – pikanterweise ist es dieselbe Person, die beide zu exponieren versuchen: nämlich der britische Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig selbst.²⁷⁰

Gordon Craig – darauf wurde bereits in Kapitel II verwiesen – gilt als einer der führenden Köpfe der Theaterreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er stammte aus einer angesehenen Schauspieler- und Theaterfamilie

268 Auszug aus: „Lady Diana goes to the Ballet“, in: *The English Review* 9 (1911), S. 167–169. Der Artikel wurde ohne Angabe eines Autors publiziert und ist ediert in: *Gordon Craig on Movement and Dance*, hg. von Arnold REED, London 1977, S. 77–79. Zu Reaktionen britischer Autoren auf Djagilevs Ballets Russes allgemein vgl. Susan JONES: „Diaghilev and British Writing“, in: *Dance Research* 27/1 (2009), S. 65–92.

269 Vgl. John BALANCE: „Kleptomania, or the Russian Theatre“, in: *The Mask. A Quaterly Journal of the Art of the Theatre* 4/2 (1911), S. 97–101, hier S. 98: „But the Russians have done one clever thing: they have increased the value of their [...] Ballet by adding to it a few tricks stolen from other lands and other arts.“

270 Gemeinhin wird der zitierte Artikel Gordon Craig zugeschrieben. Vgl. unter anderem Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 470. Martha Vogeler mutmaßte 2008, dass womöglich auch Austin Harrison, der Herausgeber der *English Review*, den Artikel verfasst haben könnte, nachdem Craig sich bei ihm darüber beklagt habe, dass Djagilev ihm seine Ideen stehlen würde. Vgl. Martha S. VOGELER: *Austin Harrison and the 'English Review'*, Columbia und London 2008, S. 103. Ob nun von ihm selbst verfasst oder nicht, macht in diesem Fall allerdings keinen Unterschied. Craig hatte zu der Zeit offenbar das Gefühl, dass die Ballets Russes seine Ideen kopierten.

des viktorianischen England und entwickelte bereits in seiner Adoleszenz eine Leidenschaft für das Theater. Zunächst tätig als Schauspieler, begann er bald Inszenierungsideen in Form von Skizzen und Zeichnungen festzuhalten und widmete sich Regiearbeiten sowie theoretischen Überlegungen zur Erneuerung des Theaters.²⁷¹ Seine wichtigsten Schriften zur Schauspielkunst und zu einer Reform des Theaterwesens erschienen zwischen 1905 und 1910,²⁷² und im oben zitierten Londoner Dialog sind es genau diese Reformideen, die Craig in den Produktionen der Ballets Russes wiederzuerkennen glaubt.

Craig vertrat schon früh die Auffassung, dass sich als Ausdrucksformen für die Bühne lediglich Tanz und Pantomime eigneten,²⁷³ und definierte 1905 ein Theaterkunstwerk als ein Zusammenspiel von „action, words, line, colour, [and] rhythm“²⁷⁴, wobei er gleichzeitig betonte, dass die Bewegung darin „the most valuable part“²⁷⁵ darstellen würde. Auch andere Reformtheoretiker der Zeit sahen in der Bewegung als solcher die Zukunft des modernen Theaters und forderten für den neuen Schauspielertypus eine Orientierung am Tänzer.²⁷⁶ Der deutsche Publizist und Regisseur Georg Fuchs beispielsweise hielt das Drama für „die höchst-vergeistigte und differenzierteste Anwendung der Tanzkunst“²⁷⁷ und konstatierte (ebenfalls 1905): „Das Drama ist möglich ohne Wort und ohne Ton, ohne Szene und ohne Gewand, rein als rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers.“²⁷⁸ Anders als Fuchs, der sich für die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit des bewegten menschlichen Körpers interessierte und daher vom Schauspieler forderte, dass dieser aus seinem unbewussten

271 Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 210–213.

272 Ein großer Teil der Reformschriften Gordon Craigs, die zuvor an anderer Stelle publiziert worden sind, erschien 1911 im Sammelband Edward Gordon CRAIG (Hg.): *On the Art of the Theatre*, London 1911.

273 Vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 127.

274 Edward Gordon CRAIG: „The Art of the Theatre“ (Berlin 1905), ediert in: *On the Art of the Theatre*, hg. von DERS., S. 137–181, hier S. 138.

275 Craig, „The Art of the Theatre“, S. 138.

276 Vgl. in diesem Kontext auch Gabriele Brandstetters Studie *Tanz-Lektüren*, in der sie anschaulich darstellt, inwiefern der Tanz Anfang des 20. Jahrhunderts als ein Symbol der Moderne begriffen werden kann. Vgl. Gabriele BRANDSTETTER: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 336f. Friedrich Nietzsche und insbesondere sein Werk *Also sprach Zarathustra* waren an der Aufwertung des Tanzes um 1900 in starkem Maße beteiligt. Vgl. hierzu unter anderem auch die Ausführungen zu Friedrich Nietzsches *Zarathustra* als Tänzerfigur in Katrin HAFEMANN: *Schamlose Tänze. Bewegungsszenen in Frank Wedekinds ‚Lulu‘-Doppeltragödie und ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung junger Mädchen‘*, Würzburg 2010, S. 21–26.

277 Fuchs, „Der Tanz“, S. 13.

278 Georg FUCHS: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin und Leipzig 1905, S. 41.

Inneren heraus agieren sollte,²⁷⁹ vertrat Craig die Ansicht, dass der Regisseur – der seiner Ansicht nach einzig wahre Künstler des Theaterkunstwerks – seine Ideen von außen an die Schauspieler herantragen sollte. Einzige Aufgabe der Darsteller auf der Bühne sollte es somit sein, den Willen des Regisseurs umzusetzen.²⁸⁰ Zugunsten dieser übergeordneten Gestaltungsidee (oder auch Kontrolle) des Regisseurs forderte Craig schließlich (1908), den Schauspieler ganz von der Bühne zu verbannen und durch die „Über-Marionette“ zu ersetzen.²⁸¹

The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call [I] him [...]. Much has been written about the puppet – or marionette. To-day in his least happy period many people have come to regard him as rather a superior doll – and to think he has developed from the doll. This is incorrect. He is a descendant of the stone images of the old Temples – he is to-day a rather degenerate form of a God. [...] When anyone designs a puppet on paper, he draws a stiff and comic looking thing. Such a one has not even perceived what is contained in the idea which we now call the Marionette. [...] To that end we must study to remake these images – no longer content with a puppet, we must create an über-marionette. The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance.²⁸²

Man könnte nun also vermuten, dass Craig 1911 neben seinen Überlegungen zu einer neuen szenischen Gestaltung im Theater auch sein Konzept der Über-Marionette in den Produktionen der Ballets Russes wiederzuerkennen glaubt.²⁸³

279 Zu Georg Fuchs und dem von ihm für den Schauspieler oder Tänzer geforderten unbewussten Zustand vgl. Kapitel III.1.2.1.

280 Grund benutzt in diesem Kontext das Bild des Designers, um Craigs Gestaltungsidee zu verdeutlichen. Vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 137.

281 Zu Idee und Begriff der Über-Marionette vgl. unter anderem Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 118; Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 214–218; ders., *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 858f.

282 Edward Gordon CRAIG: „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre* 1/2 (1908), S. 3–15, hier S. 11f. Das Wort *über* oder auch *uber* kann im Englischen unter anderem im Sinne von „superior, excellent“ verstanden werden und in dieser Bedeutung auf das deutsche *über* im Sinne des von Nietzsche gebrauchten Begriffs des Übermenschen zurückgeführt werden. Vgl. hierzu die Einträge zu *uber* und *superman* in: *The American Heritage Dictionary of the English Language*, hg. von Joseph PICKETT, 5. Ausg., Boston 2011, S. 1749 und 1879.

283 Theaterwissenschaftler wie Olga Taxidou versuchen, Craigs Kritik und Anschuldigungen gegen die Ballets Russes unter anderem damit zu erklären, dass dem Engländer trotz ähnlicher Ziele nie ein solch durchschlagender Erfolg vergönnt war wie dem russischen

Als zentrale Neuproduktion der Ballets Russes für die Pariser Saison 1911 kann Stravinskis Ballett *Pétrouchka* gesehen werden, das am 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet uraufgeführt wurde. In London pflegte Djagilev immer ein etwas konservatives Programm zu zeigen.²⁸⁴ Dieser Tatsache ist es wohl geschuldet, dass *Pétrouchka* – das aktuellste Ballett der Truppe – dort nicht auf dem Programm zu finden war. Da Craig allerdings einige Wochen in Paris verbrachte, bevor er am 16. Juli nach London zurückkehrte,²⁸⁵ ist nicht ganz auszuschließen, dass er Stravinskis neuestes Ballett entweder gesehen oder – aufgrund des durchschlagenden Erfolgs – zumindest davon gehört hatte.

Sollte Craig mit seiner Behauptung recht haben, dass die Produktionen der Ballets Russes auf seinen höchst eigenen Reformideen fußen, muss es zwischen diesen und Stravinskis *Pétrouchka* evidente Zusammenhänge geben – und zwar in Libretto, Notentext und Choreografie.

1.1.1 Die Kontrolle von Puppen und Publikum

Stravinskis *Chroniques de ma vie* ist zu entnehmen, dass er eigentlich ein Konzertstück für Klavier und Orchester schreiben wollte, als er sich an die Arbeit von *Pétrouchka* machte. Die zündende Idee für einen passenden Titel kam ihm erst nach langer Überlegung:²⁸⁶ Petruška, die Hauptfigur des russischen Puppentheaters – ein komischer Kauz und Unruhestifter mit Buckel, Hakennase und schriller Stimme, meist ausgestattet mit Knüppel, Glocke, einem spitzen Hut und ausgebeulter Hose. Ein eher tölpelhafter Charakter – ähnlich dem italienischen Pulcinella oder dem angelsächsischen Punch.²⁸⁷ Man kann davon ausgehen, dass Djagilev schon im Oktober 1910 jene Abschnitte von Stravinskis neuer Komposition für Orchester und Klavier zu Ohren gekommen waren und den Komponisten anschließend davon überzeugte, aus jenen Versatzstücken ein neues Ballett zu machen.²⁸⁸ Für die Ausarbeitung des Librettos sollte sich Stravinskij mit Benua zusammentun, den er ja bereits durch seine vorherigen Arbeiten für die Ballets Russes kannte.

Impresario. Vgl. Olga TAXIDOU: *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (Contemporary Theatre Studies, Bd. 30), Amsterdam 1998, S. 63f.

284 Vgl. Scheijen, *Diaghilev*, S. 232.

285 Vgl. Lindsay Mary NEWMAN (Hg.): *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903–1937*, London 1995, S. 73.

286 Vgl. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Bd. 1, S. 70f.

287 Diese Petruška-Beschreibung orientiert sich an den pointierten Ausführungen von Elizabeth A. WARNER: *The Russian Folk Theater*, Den Haag 1977, S. 109–126, hier S. 114f.

288 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 670.

Benua wird maßgeblicher Einfluss bei der Entstehung des Ballettszenarios zugeschrieben.²⁸⁹ So geht beispielsweise auf ihn das Kuriosum zurück, dass die Figur des namensgebenden Tölpels Petruška, den Stravinskij in seinen *Chroniques de ma vie* beschreibt, im 1911 uraufgeführten Ballett gar nicht auftaucht. Die von den Ballets Russes präsentierte Figur erinnert vielmehr an den melancholischen Charakter des französischen Pierrot bzw. italienischen Pedrolino aus der Commedia dell'Arte. Der Pariser Bühne war Pierrot nicht neu: Die Trias Pierrot – Harlequin – Columbine, in Stravinskij's Ballett durch Petruška – Moor – Ballerina ersetzt, wurde in Westeuropa spätestens Ende des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Sujet für Theater, Literatur und Kunst. Auch in Russland, wo die Symbolisten im Commedia-dell'Arte-Trio schnell großes Potenzial erkannten, erschien der Pierrot Anfang des 20. Jahrhunderts immer häufiger in Ballett und Theater.²⁹⁰

Tanz- bzw. Musikwissenschaftler wie Jordan, Walsh und Taruskin verweisen im Kontext der *Pétrouchka*-Handlung auf Stravinskij's Interesse an Mejerchol'd's zeitgenössischen russischen Theaterproduktionen.²⁹¹ Eine Produktion wird dabei (aufgrund der zeitlichen Nähe der Uraufführung und des dort verwendeten Commedia-dell'Arte-Sujets) immer wieder besonders hervorgehoben: *Šarf Kolumbiny*, eine abgeänderte Version von Arthur Schnitzlers Ballettpantomime *Der Schleier der Pierrette*²⁹², die Mejerchol'd bereits sechs Monate nach der Dresdner Uraufführung des deutschsprachigen Vorbilds im Oktober 1910 in Sankt Petersburg auf die Bühne brachte. Unter anderem bereicherte Mejerchol'd das Stück um die Figur eines Kapellmeisters, der, so der Mejerchol'd-Experte Edward Braun, „[together with] his sinister band [...] [dictated] [t]he rhythm of the entire production“²⁹³.

289 Vgl. ebd., S. 661–695; Andrew WACHTEL: „The Ballet's Libretto“, in: *Petrushka*, hg. von ders., S. 11–41.

290 Zur charakterlichen Umdeutung des Petruška in den eher melancholischen Pierrot vgl. Catriona KELLY: *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge 1990, S. 164f.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 665f. Zur Situation in Westeuropa vgl. Wachtel, „The Ballet's Libretto“, S. 22. Zur Situation in Russland vgl. ebd.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 674–678; Douglas CLAYTON: *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal 1993, S. 75–124.

291 Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 32–35; Walsh, *A Creative Spring*, S. 170f.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 676ff.

292 Vgl. hierzu unter anderem Elisabeth SCHMIERER: „Literarische Pantomime und Ballettpantomime. ‚Der Schleier der Pierrette‘ von Arthur Schnitzler und Ernst von Dohnányi“, in: *Arthur Schnitzler und die Musik* (Akten des Arthur-Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, Bd. 3), hg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER, Würzburg 2014, S. 157–175, hier S. 160.

293 Edward BRAUN: *Meyerkhold. A Revolution in Theatre*, London 1995, S. 98.

Sucht man inhaltliche Parallelen zwischen Mejerchol'ds Schnitzler-Adaption und *Pétrouchka*, wird man – abgesehen vom Commedia-dell'Arte-Sujet – nur an einer Stelle fündig: Der Zauberkünstler, der im ersten und letzten (dem vierten) Bild des Balletts auftritt, ähnelt dem Kapellmeister, den Mejerchol'd in seiner Schnitzler-Adaption im Nachhinein hinzugefügt hat. Die Parallelen lassen sich wie folgt darstellen:²⁹⁴ In *Pétrouchka* erweckt der Zauberkünstler als Inhaber des auf dem Jahrmarkt präsentierten Puppentheaters im ersten Bild seine drei Puppen Petruška, Mohr und Ballerina zum Leben (*Fokus, Le tour de passe-passe*, Ziffer 30). Nachdem er sie mit seiner magischen Flöte berührt hat (vier Takte vor Ziffer 33), führen die Puppen vor den Augen des Jahrmarktpublikums in mechanischer und puppenhafter Manier einen ‚wilden Tanz‘ auf (*Russkaja, Danse russe*, Ziffer 33 bis Ziffer 47). Petruška ist die mit den meisten Gefühlen ausgestattete Puppe. Er leidet sowohl unter seinem seltsamen Aussehen als auch unter der Macht des Zauberkünstlers, fühlt sich unfrei und ist traurig. Als er hinter den Kulissen des Puppentheaters Trost und Zuneigung bei der Ballerina sucht, flieht diese vor ihm direkt in die Arme des Mohrs, der im Gegensatz zu Petruška mit rohen und nahezu böartigen Charakterzügen ausgestattet ist. Nach einer Eifersuchtsszene wird Petruška im vierten Bild vom Mohren getötet. Erst als der Zauberkünstler Petruška wieder in seine ursprünglich leblose Gestalt zurückverwandelt, beruhigt sich die schockierte Menschenmenge, die im vierten Bild Zeuge des Dramas wurde. Die tragische Geschichte erhält eine unverhoffte Wendung, als der Zauberkünstler den tot geglaubten Petruška auf dem Dach des Puppentheaters erblickt: Erstgenannter flieht daraufhin angsterfüllt von der Bühne.

Ähnlich wie der Zauberkünstler zeigt Mejerchol'ds Kapellmeister in *Šarf Kolumbiny* während der ganzen Produktion Präsenz und kontrolliert durch seine magischen Kräfte sowohl das Orchester als auch das Verhalten der Figuren auf der Bühne. Vergleichbar mit dem *Pétrouchka*-Ende flieht er am Schluss durch den Zuschauerraum von der Bühne – verschreckt vom tragischen Verlauf der Geschichte, die er durch seine magischen Kräfte hervorgerufen hat.

Es ist überliefert, dass die Figur des Zauberkünstlers und die damit verbundenen mysteriösen und fantastischen Bestandteile für Benua und Stravinskij ein wichtiger, wenn nicht sogar zentraler Aspekt des Balletts waren.²⁹⁵

294 Auf die Parallelen wurde bereits hingewiesen von Wachtel, „The Ballet's Libretto“, S. 24; Clayton, *Pierrot in Petrograd*, S. 138.

295 Die fantastischen und mystischen Elemente sollten überzeugend dargestellt werden. Benua schreibt hierzu an Stravinskij: „Серьезно, необходимо повидаться. Мне кажется чрезвычайно важным связать эту штуку, чтобы она держалась, чтобы все было лихо, тогда только фантастика и таинственность приобретут убедительность.“ „Ganz im Ernst, wir müssen uns treffen. Mir scheint es außerordentlich wichtig, die Sache zu

Sowohl Stravinskij für den *Fokus* verwendete düstere Harmonien (7 Takte nach Ziffer 29) können in diesen Kontext eingeordnet werden als auch das von Benua angefertigte Porträt des Magiers, das Letztgenannter in Petruškas Zimmer (zweites Bild) gehängt hatte, „so that it should constantly remind Petrouchka that he was in his master’s power“²⁹⁶. Ebendiese Macht des Zauberkünstlers äußert sich auch musikalisch: Anders als in den zwei mittleren Teilen verarbeitet Stravinskij in den Randbildern populäre russische Volks- und Tanzmelodien.²⁹⁷ Als eine Art Melodiecollage lässt er immer wieder einzelne Zitate aus dem Orchester in den Vordergrund treten und lenkt so die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte szenische Besonderheit, die gleichsam choreografisch umgesetzt wird (in der Partitur befinden sich jeweils dazugehörige szenische Angaben). Kennt man das Szenario, ist das bunte Jahrmarkttreiben, das dem Zuschauer szenisch auf der Bühne präsentiert wird, auch mit geschlossenen Augen bzw. durch bloßes Hören der Musik wahrnehmbar. Um die Gleichzeitigkeit der vielen Eindrücke auf der Bühne zu verstärken, überlagert Stravinskij immer wieder verschiedene Melodien und Rhythmen – so beispielsweise mit dem Einwurf einer abgespaltenen Version der Anfangsfigur durch die Violine I bei Ziffer 14 (erstmalig zu hören in Takt 1 in den Flöten), während das Motiv der ersten Tänzerin ab Ziffer 13 in den Klarinetten erklingt. Diese „naturalistic montage“²⁹⁸, wie Taruskin sie nennt, endet ab Ziffer 29, kurz bevor der Zauberkünstler zum ersten Mal auf der Bühne erscheint. Mit dem Einsatz seiner magischen Flöte ab Ziffer 30 wird die Collage vollkommen zurückgenommen und das musikalische Geschehen auf eine einzelne Melodielinie reduziert. In der *Russkaja* (Ziffer 33) beginnen die Marionetten dann – entfesselt von der magischen Flöte des Zauberkünstlers (4 Takte vor Ziffer 33) – ihren fremdgeleiteten Tanz.

Es überrascht nicht, dass die unmittelbaren Reaktionen auf die *Russkaja* von Stravinskij Kollegen in Russland bescheiden ausfielen. Die hämmernden, eher unfeinen Quintparallelen des Klaviers ab Ziffer 43 sind nur ein Grund

verbinden, damit es bestehen bleibt, damit alles auf Zack bleibt, nur dann werden die fantastischen und geheimnisvollen Elemente ihre Überzeugungskraft entfalten.“ Brief von Benua an Stravinskij vom 12./25. Dezember 1910, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 256.

296 Benois, *Reminiscences*, S. 333–334. Für Benua war es zentral, dass der Zauberkünstler auf dem Porträt die ganze Zeit auf Petruška hinunterblicken sollte. Vgl. Wachtel, „The Ballets’ Libretto“, S. 33.

297 Vgl. hierzu Richard TARUSKIN: „Stravinsky’s ‚Petrushka‘“, in: ‚Petrushka‘, hg. von Wachtel, S. 67–114, hier S. 70f.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 696f.

298 Taruskin, „Stravinsky’s ‚Petrushka‘“, S. 77.

dafür.²⁹⁹ Genau diese in zwei Vierertaktgruppen gegliederte und größtenteils aus Sechzehnteln bestehende musikalische Figur, die Stravinskij ab Ziffer 43 im Klavier exponiert, bestimmt die *Russkaja* als zentrale und wiederkehrende Gestalt von Anfang an. Sie erklingt gleich zu Beginn des Tanzes (Teil A, Ziffer 33 bis 34, siehe unpag. Tafelteil, Notenbeispiel 1), ist durch den G-Dur-Septakkord auf der ersten Zählzeit harmonisch klar bestimmt und wird an ihrem Ende (als zu den Zwischenteilen überleitendes Moment) zu einem e-Moll-Akkord geführt. Analog zum Tanz der Puppen auf der Bühne wird die Musik aufgrund der metrischen Regelmäßigkeit oft als unnatürlich, ausdruckslos und mechanisch beschrieben, was Stravinskij auch im folgenden Teil B (Ziffer 34 bis 37) durch die konstante Viertaktigkeit der hier erklingenden unterschiedlichen Ostinatomodelle erreicht.

Die mechanisch anmutende Regelmäßigkeit der musikalischen Bewegung am Anfang der *Russkaja* evoziert im Zuschauerraum Erwartungen an deren Weiterführung. Genau mit diesen Hörerwartungen scheint Stravinskij im weiteren Verlauf der *Russkaja* zu spielen: Es irritiert den Zuschauer/Zuhörer gleich doppelt, wenn die Anfangsfigur ab Ziffer 37 zum zweiten Mal einsetzt. Anders als am Anfang der *Russkaja* wird die Figur hier leicht variiert, auftaktartig um einen Schlag nach vorne verschoben und verschleiert ihren Einsatz außerdem durch die lyrisch anmutende Sextakkordkette in Violinen und Flöten, die direkt in den Auftakt zu Ziffer 37 übergeht. Die bekannte musikalische Bewegung kann so erst verzögert wahrgenommen werden. Auch das Vexierspiel mit der zu Anfang klar artikulierten Viertaktigkeit in Teil C (Ziffer 39 bis 42) täuscht die Hörerwartungen des Publikums: Durch das Abspalten und Variieren des dritten Taktes der Solo-Oboen-Figur drei Takte nach Ziffer 40 (zum ersten Mal tritt sie zusammen mit dem Einwurf von Flöte, Oboe, Viola und Cello als eine viertaktige Figur ein Takt nach Ziffer 39 auf) und die direkt daran anschließende Abspaltung und Sequenzierung des variierten Taktes in den Soloviolen (in den drei Takten vor Ziffer 41) wechselt die Taktgruppenstruktur erstmals von der regelmäßigen Viertaktigkeit zu zwei Dreierphrasen. Wieder ist dieser Wechsel in Ziffer 40 erst verspätet wahrnehmbar – nämlich mit Beginn des zweiten Taktes vor Ziffer 41 (siehe hierzu Ziffer 40 bis 41, unpag. Tafelteil, Notenbeispiel 2).

Die nun folgenden unterschiedlichen, ineinander verschachtelten Taktgruppenmodelle von Klavier, Flöten und Klarinetten (Ziffer 41 bis 42) sowie der unvorbereitete Einsatz der Anfangsmelodie in Form zweier zweitaktiger Einwürfe von Klavier und Piccoloflöte (13 Takte vor Ziffer 43) verschärfen diese

299 Zu den Reaktionen von Andrej Rimskij-Korsakov und Michail Gnesin auf die *Russkaja* vgl. ebd., S. 83–85.

Irritation. Was sich in den ersten drei Teilen der *Russkaja* andeutet, wird im letzten Teil (A“ und D) ab Ziffer 43 forciert: Die Anfangsfigur führt bei ihrem letzten Einsatz ab Ziffer 43 nicht mehr zu dem überleitenden e-Moll-Klang, sondern endet quasi kreisförmig auf ihrem Anfangsklang und könnte in dieser Form ebenso wie die ineinandergreifenden Ostinatomuster in Klavier, Viola und Violinen ab Ziffer 44 endlos wiederholt werden. Das abrupte Aussetzen der Anfangsfigur ab Ziffer 44 und die Akkordeinwürfe des gesamten Orchesters (Ziffer 45, zwei und vier Takte nach Ziffer 45, Ziffer 46) sind weitere Irritationsmomente. Spätestens ab Ziffer 44 ist nicht mehr vorauszusehen, wann ein rhythmischer Akzent folgt und mit ihm eine musikalische Bewegung abgebrochen wird. Und so machen die Störmomente der (vordergründig mechanische Regelmäßigkeit suggerierenden) *Russkaja* die auf der Bühne stattfindende Beseelung der Puppen im Zuschauerraum körperlich nachvollziehbar: Animiert durch Stravinskij's unvorhersehbare rhythmische Akzente findet sich der Zuschauer/Zuhörer gewissermaßen in jenem fremdgeleiteten Zustand wieder, der gleichzeitig durch die vom Zauberkünstler hervorgerufenen mechanisch ruckhaften Bewegungen der Tänzer auf der Bühne visualisiert wird. Der von Stravinskij und Benue von Anfang an als zentral erachtete Aspekt des Magischen war also nicht nur in Form der Zauberkünstlerfigur in Libretto und Choreografie präsent, sondern auch in der Musik: Die mechanisch anmutende musikalische Bewegung der *Russkaja* wird von Stravinskij immer wieder bewusst gestört, sodass Hörerwartungen des Publikums unentwegt enttäuscht werden. Stravinskij's kompositorisches Vorgehen könnte derart als Versuch verstanden werden, die (nicht nur architektonisch) vorgegebene Grenze zwischen Bühne und Publikum zu überwinden: Immerhin wird der Zuhörer/Zuschauer ja gewissermaßen durch Stravinskij's Musik ‚beseelt‘ und durch das körperliche Wahrnehmen des fremdgeleiteten Zustands der Marionetten in das Bühnengeschehen integriert. Und ein Ineinandergreifen von Zuschauer- und Bühnenraum wurde von den Theaterreformern Anfang des 20. Jahrhunderts umfangreich diskutiert.³⁰⁰

Vor dem Hintergrund von Craigs Vorwürfen gegenüber den Ballets Russes sowie seines bereits dargelegten Konzepts der Über-Marionette und der damit in Zusammenhang stehenden Forderung, den Schauspieler durch eine solche zu ersetzen, drängt sich an dieser Stelle folgende Frage auf: Könnte

300 Die stärkere Zusammenführung von Zuschauer- und Bühnenraum ist eine zentrale Forderung der Theaterreformbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts und äußerte sich am prominentesten in den Schriften von Georg Fuchs, der für die Aufhebung der Rampe plädierte. Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 16. Zum Einfluss von Georg Fuchs' Schriften auf die Mitglieder der Ballets Russes vgl. Kapitel III.1.2.

in *Pétrouchka* und insbesondere im sich in sowohl Libretto, Choreografie als auch Musik äußernden Aspekt des Magischen etwa eine (wenn vielleicht auch nur indirekte) Kritik am Craig'schen Konzept und an der damit verbundenen Kontrolle des Regisseurs stecken? Immerhin handelt es sich bei der Hauptfigur des Balletts um eine durch magische Kräfte des Zauberkünstlers beseelte Marionette, die, anders als die mit weniger Emotionen ausgestatteten Figuren Mohr und Ballerina, unter der allseits gestaltenden Macht und Kontrolle ihres Marionettenspielers leidet.

1.1.2 Stravinskijs *Pétrouchka* und Craigs Reformideen

Mehrfach wurde in der Forschung auf die Nähe des *Pétrouchka*-Szenarios zum russischen Symbolismus und zum zeitgenössischen sowie populären russischen Theater aufmerksam gemacht. So zeigt Taruskin beispielsweise, dass die gesamte Handlung des ersten Bildes in einer zeitgenössischen Beschreibung zum russischen Jahrmarkttreiben zu finden ist. Was diese Beschreibung allerdings nicht liefert, ist – und das merkt Taruskin auch explizit an – eine Vorlage für den von Stravinskij und Benua als so zentral erachteten Aspekt des Magischen.³⁰¹ Der Slawist Andrew Wachtel sieht den Ursprung des Magischen weder im Symbolismus noch in der Folklore Russlands. Er verortet die Zauberkünstlerfigur und deren satanistische Charakterzüge vielmehr im Kontext des Grotesken und äußert den Verdacht, dass sie möglicherweise auch auf eine Beschäftigung Benuas mit den Werken Nikolaj Gogol's zurückgeführt werden könnte.³⁰²

Ein Abschnitt aus dem Aufsatz „Teatr odnoj voli“ („Das Theater des einen Willens“) des russischen Symbolisten Fëdor Sologub von 1908 liefert einen Hinweis, der bislang noch nicht ausreichend in Verbindung mit *Pétrouchka* gebracht worden ist; im Zusammenhang mit bereits dargestellten magischen Elementen in *Pétrouchka* und den „kleptomania“-Bezeichnungen Gordon Craigs erweist sich der Essay aber als aufschlussreich. Sologub beschreibt darin eine Marionette, die an Stravinskijs Pierrot-haften Petruška erinnert, der unter der Macht des Zauberkünstlers leidet, durch dessen Porträt an der Wand ständig an die eigene Unfreiheit erinnert wird, sich für seine ungelenten Bewegungen schämt und dessen Lebendigkeit durch die magischen Kräfte des Zauberkünstlers jederzeit beendet werden kann:

³⁰¹ Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 690 und Kapitel III.1.1.1.

³⁰² Vgl. Wachtel, „The Ballet's Libretto“, S. 32–34.

И нельзя [марионетке] уйти от этого, и даже нельзя [марионетке] забыть это. [...] Бедная марионетка для одной только трагической игры! Оттуда, из-за кулис, кто-то равнодушный дергал тебя за незримую веревочку, кто-то жестокий пытал тебя огненной мукой страдания, кто-то злой пугал тебя бледными ужасами ненавистной жизни [...]. А здесь, в партере, кого-то забавляли твои неловкие движения, – под подергивания страшной веревочки [...]. Довольно, [...] все ремарки исполнены довольно точно, – сматывается веревочка.³⁰³

[Die Marionette] kann nicht fliehen, [sie] kann nicht einmal vergessen. [...] Die arme Marionette existiert lediglich aufgrund des tragischen Spiels! Hinter den Kulissen zog jemand Gleichgültiges mit unsichtbarem Faden an dir, jemand Grausames folterte dich mit Höllenqualen, jemand Böses flößte dir Angst ein; mit blassem Schrecken des verhassten Lebens [...]. Doch hier unten, im Parterre, ist jemand von deinen ungeschickten Bewegungen unter dem Zucken dieses fürchterlichen Fadens belustigt [...]. Genug, [...] alle Bühnenanweisungen wurden korrekt ausgeführt – der Faden wird wieder eingewickelt.

Ruft man sich Craigs vorerst absurd erscheinende Behauptung ins Gedächtnis, die Mitglieder der Ballets Russes würden in ihren Produktionen seine Reformideen und -konzepte kopieren, erstaunt folgender Satz Sologubs, der unmittelbar vor seinen Ausführungen zur Marionette steht: „А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это не обидно.“³⁰⁴ („Doch warum im Übrigen sollte der Schauspieler nicht einer Marionette gleichen? Für den Menschen ist das nicht beleidigend.“) Dieser Ausruf klingt wie ein Echo auf Craigs Vorschlag, den Schauspieler durch eine Marionette zu ersetzen.

Auch Sologubs Aufsatz erschien 1908 im bereits erwähnten russischen Sammelwerk *Teatr. Kniga o novom teatre*. Zwar erschien Craigs Aufsatz „The Actor and the Über-Marionette“, der international für großes Aufsehen sorgte und auch Kritik nach sich zog³⁰⁵, ebenfalls 1908, sodass ein unmittelbarer Bezug zwischen den beiden Veröffentlichungen unwahrscheinlich erscheint. Es muss allerdings davon ausgegangen werden, dass Craigs Ideen und

303 Sologub, „Teatr odnoj voli“, S. 188f. In einer englischen Übersetzung findet sich der Text unter Fyodor SOLOGUB: „The Theatre of the Single Will“, in: *The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts*, hg. und übers. von Michael GREEN, Ann Arbor 1986, S. 147–162, hier S. 154f. Sologubs Aufsatz gilt als polemische Schrift gegen Mejerchol'ds Theaterinnovationen. Vgl. Simon MORRISON: *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley 2002, S. 105; Wachtel, „The Ballet's Libretto“, S. 39. Auch Benua wird in der Literatur als einer der schärfsten Kritiker Mejerchol'ds genannt. Vgl. Braun, *Meyerhold*, S. 76.

304 Sologub, „Teatr odnoj voli“, S. 188.

305 Vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 216.

Konzepte bereits zuvor in einem ausgewählten russischen Kreis diskutiert worden waren.³⁰⁶ Dass sie über Deutschland dorthin gelangt sind, belegen Mejerchol'ds Ausführungen zu Craig von 1909:

Наши театральные хроникеры своевременно не сообщили о столь знаменательном явлении, как новые сценические опыты Э.Г. Крэга. [...] Соседи-немцы помогли интересующимся судьбами нового театра узнать о новых приемах инсценировки Э.Г. Крэга. Надо было появиться театру Рейнхардта, чтобы после успехов его ‚камерных спектаклей‘ напасть на имя Э.Г. Крэга. В сезоне 1904/5 г. мы видим Крэга в Берлине. Здесь он пишет декорации к пьесе Гюффманстала в ‚Lessing-Theater‘ (‚Лессинг-театр‘), а главное, выставляет целый ряд рисунков, эскизов к декорациям [...] и книга его ‚The Art of the Theatre‘ в короткий срок выдерживает два издания в переводе на немецкий язык.³⁰⁷

Unsere Theaterberichterstatter haben es seinerzeit außer Acht gelassen, über eine solch bedeutende Erscheinung wie die neuen Bühnenexperimente E.G. Craigs zu berichten. [...] Den am Schicksal des neuen Theaters Interessierten halfen hingegen unsere deutschen Nachbarn, über die neuen Kunstgriffe der Inszenierung von E.G. Craig zu erfahren. Man musste im Theater Reinhardt erscheinen, um nach den Erfolgen seiner Kammerspiele auf den Namen E.G. Craig zu stoßen. In der Saison von 1904/05 sehen wir Craig in Berlin. Hier entwickelt er die Dekorationen zu Hofmannsthals Stück am Lessing-Theater, und – vor allem – stellt er eine ganze Reihe von Zeichnungen und Skizzen zu den Dekorationen aus [...]. Sein Buch ‚The Art of the Theatre‘ erscheint in kürzester Zeit gleich in zwei Auflagen mit Übersetzung ins Deutsche.

Wie Mejerchol'd sich richtig erinnert, erschien Craigs Buch *Die Kunst des Theaters* 1905 in einer deutschen Übersetzung in Berlin.³⁰⁸ Sowohl diese Übersetzung als auch das rasche Bekanntwerden seiner Reformideen gehen auf die leidenschaftlichen Bemühungen des einflussreichen Kunstmäzens Harry Graf Kessler zurück, der Craig seit circa 1903 förderte.³⁰⁹

306 Vgl. Taxidou, *The Mask*, S. 67.

307 Vsevolod Ėmil'evič MEJERCHOL'D: „Edward Gordon Craig“, ediert in: *V.Ė. Mejerchol'd. Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Bd. 1: 1891–1917, hg. von Aleksandr V. FEVRAL'SKIJ, Moskau 1968, S. 167–169. Eine deutsche Übersetzung findet sich auch bei Wsewolod E. MEYERHOLD: „Edward Gordon Craig“, ediert in: *Wsewolod E. Meyerhold. Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 1: 1891–1917, hg. von Aleksandr V. FEVRAL'SKIJ, Gesamtedaktion der deutschspr. Ausg. von Gisela SEEGER, Berlin 1979, S. 161–163, hier S. 161f. Zur frühen Rezeption Craigs in Deutschland vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 64–69.

308 Vgl. Edward Gordon CRAIG: *Die Kunst des Theaters*, übers. und eingeleitet von Maurice MAGNUS, mit einem Vorwort von Harry GRAF KESSLER, Berlin und Leipzig 1905.

309 Vgl. Lindsay Mary NEWMAN: „Gordon Craig in Germany“, in: *German Life and Letters* 40 (1986), S. 11–33; DIES.: „Introduction“, in: *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, hg. von dies., S. 3–16; Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 64–68;

Es ist naheliegend, dass Mejerchol'd entscheidend daran beteiligt war, dass die in Deutschland zirkulierenden Reformschriften auch bald in Russland wahrgenommen wurden. Der Regisseur stammte aus einer Familie russlanddeutschen Ursprungs und beherrschte daher die deutsche Sprache. Er war schon frühzeitig über die Theaterreformbewegungen in Deutschland informiert und rezipierte beispielsweise bereits 1906 Fuchs' Aufsatz *Die Schaubühne der Zukunft*³¹⁰. Einige der dort formulierten Ideen fanden sogar Niederschlag in Mejerchol'ds Petersburger Produktionen.³¹¹ Es verwundert also auch nicht, dass er eine entscheidende Rolle in der frühen Craig-Rezeption in Russland einnimmt, wenn er zum Beispiel 1908 Auszüge aus dessen Schriften *Über Bühnen-Ausstattung* und *Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung* in die russische Sprache übersetzt.³¹² Der Wahrheitsgehalt von Mejerchol'ds Aussage (1909), die russische (Reform-)Theaterbewegung sei ohne den Einfluss Craigs entstanden,³¹³ muss jedoch hinterfragt werden.³¹⁴ Die ersten Skizzen zur Über-Marionette fertigte Craig 1905/06 an. Genau in dieser Zeit begleitete er seine neue Lebensgefährtin, die amerikanische Ausdruckstänzerin Isadora Duncan, auf ihre erste Tournee nach Russland.³¹⁵ Olga Taxidou gibt an, dass die russische Presse zum ersten Mal 1906 über Gordon Craig berichtete.³¹⁶ Zunächst zwar nur als Begleiter Isadora Duncans, war er spätestens ab 1908 regelmäßig in Moskau, um seine *Hamlet*-Produktion am Moskovskij Chudožestvennyj teatr vorzubereiten.³¹⁷

Tamara BARZANTNY: *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor. Mäzen. Initiator*, Köln 2002, S. 125–139.

310 Vgl. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*.

311 Vgl. Braun, *Meyerhold*, S. 48–50.

312 Vgl. ebd., S. 85f.

313 Vgl. Mejerchol'd, „Edward Gordon Craig“, S. 161.

314 Manfred Brauneck formuliert diesbezüglich: „Für die Theateravantgarde, die um 1910 an die Öffentlichkeit trat, von den italienischen Futuristen bis zu Mejerchol'ds späteren konstruktivistischen Bühnenexperimenten waren [...] [die] Ideen Gordon Craigs grundlegend.“ Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 858.

315 Zu Craigs Notizbüchern *Über Marions A, B, 1905–1906* (Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle, Sammlung Craig) vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 138f. Zu Duncans erster Tournee in Russland vgl. Natalia STÜDEMANN: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Bielefeld 2008, S. 9. Zu Craigs Russlandaufenthalt 1905 vgl. Newman, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, S. 31–37. Zu Isadora Duncan vgl. auch Kapitel III.1.2.1.

316 Vgl. Taxidou, *The Mask*, S. 67. Taxidou erwähnt den Artikel ohne Autoren-, Orts- und Titelangaben.

317 Zu dieser Produktion vgl. Laurence SENELICK: *Gordon Craig's Moscow ‚Hamlet‘. A Reconstuction*, Westport 1982. Stanislavskij hatte sich bereits 1907 dazu entschlossen, Craig als Regisseur für eine Shakespeare-Inszenierung an das Moskovskij Chudožestvennyj teatr einzuladen, obwohl dieser als schwierig und kompromisslos galt. Vgl. Elisabeth

Auf die Ähnlichkeiten des Sologub-Artikels zu den Craig'schen Reformideen sowie den nahezu übereinstimmenden Titel der Publikation *Kniga o novom teatre* mit der von Craig 1905 veröffentlichten Schrift „The Art of the Theatre“ ist schon hingewiesen worden.³¹⁸ Das Faktum, dass an jenem Sammelband neben Sologub auch Mejerchol'd und Benua beteiligt waren, spricht dafür, dass Benua über Craigs Konzepte informiert war – und wenn nur über Mejerchol'd.³¹⁹

Tatsächlich mehren sich ab dem Sommer 1911 die Hinweise auf Verbindungen zwischen Craig und Personen, die den Ballets Russes nahestanden – darunter auch Harry Graf Kessler.³²⁰ Dieser hatte die Ballets Russes zum ersten Mal zwar schon am 27. Mai 1909 während deren erster Pariser Saison wahrgenommen und direkt im Anschluss daran Hugo von Hofmannsthal begeistert berichtet;³²¹ das erste persönliche Treffen zwischen Kessler, Djagilev und Nižinskij fand aber erst im Juni 1911 statt.³²² Zum Zeitpunkt dieser ersten

NEHRING: *Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und ‚Versinnlichung‘* (Forum Modernes Theater, Bd. 32), Tübingen 2004, S. 54.

318 Vgl. Taxidou, *The Mask*, S. 66f.

319 Zum Sammelband und zu Benuas Beteiligung daran vgl. Kapitel II.3.

320 Vgl. Barzantny, *Harry Graf und das Theater*, S. 156.

321 Vgl. ebd., S. 154: „Ich sah gestern hier das russische Ballett; das von der Oper in St. Petersburg hier gastiert. Ganz phänomenal. Für diese Leute würde es sich lohnen ein Ballett zu schreiben. Ein junger Tänzer (mir sind sonst Ballett tanzende Männer ein Brechmittel) ist das Wunderbarste, was ich in dieser Kunst außer der Ruth gesehen habe. Das muß man sehen, um zu begreifen, wie man einen Mann im Ballett verwenden kann. Die höchste Grazie, wirklich wie ein Schmetterling, bei höchster Männlichkeit und jugendlicher Schönheit: die ebenfalls sehr schönen Tänzerinnen waren daneben wie verschwunden, das Publikum wie rasend. Wenn du je ein Ballett schreibst (mit Strauss), müssen wir diesen jungen Nijinski bekommen. Ich werde dir übrigens in der ‚Illustration‘ ein Bild schicken, das dir eine natürlich sehr blasse Idee von dieser Erscheinung gibt! Er erinnert etwas an Kainz in seinen genialen Augenblicken. Dein Harry Kessler.“ Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal vom 28. Mai 1909, ediert in: *Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*, hg. von Hilde BURGER, Frankfurt a.M. 1968, S. 233f.

322 Vgl. Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater*, S. 156. Unter anderem hatte auch Hofmannsthal Kessler gebeten, mit Djagilev in Kontakt zu treten, da er ein Ballett mit den Russen machen wollte: „Wenn du zur Zeit des russischen Ballettgastspiels 6–13 Juni in Paris wärest und mich hiervon durch eine offene Karte zu unterrichten so gut wärest, so hätte ich dann eventuell eine präzise Bitte an dich.“ Brief von Hofmannsthal an Kessler vom 28. Mai 1911, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Burger, S. 328; „Ich hätte 2 Bitten. Sie erklären sich aus meinem Pech in Paris, nichts zu sehen, die Russen zu versäumen [...]. Versuchte durch Astruc irgend eine Verbindung zu finden mit Benois oder Bakst, Astruc konnte mich wegen Zeitmangels nicht empfangen. Nun sitze ich da, isoliert in dieser augenlosen, culturlosen deutschen Theaterwelt. Ich habe einen wunderschönen phantastischen Stoff, geboren für Musik. Erzählte ihn Strauss, er brennt

Begegnung mit Djagilev kannte Kessler Craig bereits seit mehreren Jahren: Nachdem er ihn und seine radikalen Ideen für ein neues Theater 1903 für Deutschland „entdeckt“ hatte,³²³ begann er, Craig intensiv zu fördern, unter anderem indem er ihm wertvolle internationale Kontakte vermittelte – so auch zu Djagilev und seinen Mitarbeitern, zu denen er nach diesem ersten Treffen einen gleichermaßen intensiven Kontakt pflegte wie zu Craig.³²⁴

Etwa zur gleichen Zeit muss Kessler Craig und dessen Ideen auch Gabriel Astruc und der Comtesse Elisabeth Greffulhe empfohlen haben. Es ist nämlich überliefert, dass beide den britischen Theaterreformer ab 1911 mit künstlerischen Aufträgen unterstützten.³²⁵ Sowohl Astruc als auch Greffulhe standen Djagilev und den Ballets Russes nahe: Die Comtesse förderte Djagilev seit seinen Anfängen in Paris, und Astruc arbeitete seit 1907 eng mit ihm zusammen.³²⁶

Von Stravinskij selbst sind bis September 1911 keine direkten Kontakte zur Reformbewegung nachzuweisen: Erst am 24. September/7. Oktober, also drei Monate nach der *Pétrouchka*-Uraufführung in Paris, forderte er seinen Sankt Petersburger Jugendfreund Andrej Rimskij-Korsakov in einem Brief auf, die ein Jahr zuvor in Russland erschienene russische Übersetzung jenes Reformartikels von Fuchs zu lesen, der erstmals 1906 unter dem Titel *Der Tanz* in den *Flugblättern für künstlerische Kultur* veröffentlicht worden war.³²⁷ Was Craig betrifft, teilt Kessler mit, dass dieser und Stravinskij zumindest einmal in Paris

darauf. [...] Würdest du mir die Liebe tun, eine Verbindung zwischen Bakst und mir herstellen? [...] Ihn überhaupt fragen, ob und wie weit es ihn interessieren würde, für die deutsche Bühne und für mich zu arbeiten [...]. Ich wage die Bitte, weil du ja Diaghilew kennst. Ich sitze hier ohne alle Verbindung [...]. Wenn sich Bakst interessieren könnte, für mich zu arbeiten, würde ich auch sehr gern ein Ballett mit ihm machen.“ Brief von Hofmannsthal an Kessler vom 10. Juni 1911, ediert in: ebd., S. 329f. Im selben Brief nimmt Hofmannsthal auch auf Craig Bezug: „Jetzt wo ich in der Lage bin [...] aus eigener Tasche ein paar lumpige tausend Mark [...] dranzugeben[,] hätte ich auch den Mut Craig wieder in etwas hineinzuziehen. Ich blättere manchmal in der Zeitschrift ‚Mask‘.“ Ebd.; Kessler schickte am 25. Juni 1911 ein Schreiben, in dem er auf Hofmannsthals Bitten Bezug nimmt: „Diaghilew hat mich inzwischen beauftragt, dich um ein Ballett mit Musik von Strauss für Nijinsky (Hauptrolle) zu bitten. [...] Natürlich würde dich Bakst hier abwarten, wenn du Anfang August herkäme, und die Sache ließe sich dann gleich auch mit Diaghilew und Nijinsky durchsprechen. [Gabriel] Astruc ist auch von dem Plan unterrichtet und erfreut. Er erzählte mir nämlich, er habe bedauert, daß er dich nicht sehen konnte, als du bei ihm warst.“ Brief von Kessler an Hofmannsthal vom 25. Juni 1911, ediert in: ebd., S. 331f.

323 Vgl. Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater*, S. 126–131.

324 Ab Herbst 1911 trafen sich Craig, Nižinskij und Djagilev vermehrt. Vgl. Kapitel III.1.2.2.

325 Vgl. Newman, *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, S. 74.

326 Bezüglich der Zusammenarbeit von Astruc und Djagilev vgl. auch Kapitel III.1.4.

327 Vgl. den Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300–302 sowie Kapitel III.1.2. Zum

zusammentrafen – im Mai 1912. Stravinskij hatte den Briten besucht, da er, so Kessler, „zwischen seinen und Craigs Bestrebungen eine Art von Verwandtschaft [empfand]“³²⁸:

Strawinsky meinte, [...] wie Craig Alles auf der Bühne auf die einfachsten, aber suggestivsten Elemente zurückführen wolle, auf ein Spiel von Licht und nackten Massen, so wolle er in der Musik Alles loswerden, was nicht Rhythmus sei (me défaire de tout ce qui n'est pas le rythme); auf den Rhythmus solle sich suggestiv die Gebärde aufbauen, die weiter sei als das Wort. Hier schiene ihm ein Punkt, wo sich seine Kunst mit der von Craig vereinigen könne. Er brenne drauf, mit Craig Etwas zu machen.³²⁹

Nach Kesslers Aussage wollte Stravinskij 1912 analog zu Craig auf der Bühne in der Musik alles loswerden, was nicht Rhythmus sei. Selbst einer Zusammenarbeit mit Craig schien er nicht abgeneigt zu sein. Ein Stravinskij-Craig-Ballett sollte es aber dennoch nie geben; das wusste Craig wohl zu verhindern. Dennoch: Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass Stravinskij (spätestens)³³⁰ durch die enge Zusammenarbeit mit Benua bereits während seiner Arbeit an *Pétrouchka* vom Reformgedankengut erfahren hat. Denn, wie Taruskin treffend formuliert: „Petrushka changed all that [...]. [By the middle of 1911] [...] Stravinsky changed his attitude toward Russia, toward Fokine, and most of all, toward his own place in the scheme of things.“³³¹ Was war in besagtem Sommer 1911 geschehen? Die Antwort liefert eine ausführliche

Reformartikel vgl. Fuchs, „Der Tanz“. Zu dessen russischer Übersetzung vgl. Georg FUKS: „Tanec“, übers. von L. KRASIL'ŠČIK“, in: *Fial strastej*, Sankt Petersburg 1910, S. 59–96.

328 Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 23. Mai 1912, ediert in: *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937*, 9 Bde., Stuttgart 2004–2018, hg. von Roland S. KAMZELAK und Ulrich OTT unter Beratung von Hans-Ulrich SIMON, Werner VOLKE und Bernhard ZELLER, Bd. 4: 1906–1914, hg. von Jörg SCHUSTER unter Mitarbeit von Janna BRECHMACHER, Christoph HILSE, Angela REINTHAL und Günter RIEDERER, Stuttgart 2005, S. 825f., hier S. 825. Sehr wahrscheinlich fand noch ein weiteres Treffen von Stravinskij und Craig statt, und zwar in Rom 1917. Zumindest erwähnt Stravinskij ein solches im Gespräch mit Robert Craft, bei dem er beeindruckt von Craigs Marionetten gewesen sein will: „I have also been asked why I failed to take one more step and use puppets, as my late friend Robert Edmond Jones once did for a performance of my ‚Oedipus‘ in New York. This notion did occur to me, in fact, and I had been impressed by Gordon Craig’s puppets when he showed them to me in Rome in 1917.“ Vgl. Igor STRAVINSKY und Robert CRAFT: *Dialogues and a Diary*, London 1968, S. 24 sowie Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 542.

329 Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 23. Mai 1912, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 825.

330 Das erste Skizzenblatt zu Stravinskij's *Pétrouchka* trägt einen Stempel mit dem Datum 8. September 1910. Vgl. ‚Petrushka‘ (Sketches), Juilliard Manuscript Collection, New York, online einsehbar unter juilliardmanuscriptcollection.org (Stand: September 2017).

331 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 970.

Replik Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911, die folgendermaßen anhebt:³³²

Дорогой Володя, извини меня вперед за нескладность письма. Я очень взволнован твоим письмом, получение которого меня сильно обрадовало, но содержание которого в равной, если не в большей мере огорчило. Тут уж дело идет не о Дягилеве, к нападкам на которого мы все привыкли, и которые для нас уже не так чувствительны, как в былое время. Тут дело идет о гораздо более значительном – о том, чему мы служим вместе с Дягилевым – о Балете.³³³

Lieber Wolodja, bitte verzeih mir im Voraus die Plumpheit des Briefes. Dein Brief bereitet mir große Sorgen, so sehr mich seine Entgegennahme erfreut hat, umso mehr hat mich doch dessen Inhalt betrübt. Es geht hier schon gar nicht mehr um Djagilev – schließlich haben wir uns alle bereits daran gewöhnt, dass er ständig als Zielscheibe erhalten muss, und wir stehen diesen Angriffen weniger empfindsam gegenüber als in vergangenen Zeiten. Nein, hier geht es um etwas

332 Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 290–294. Nach Stravinskij's großem Erfolg mit *Pétrouchka* kam es zu einem größeren Eklat zwischen ihm und der Familie Rimskij-Korsakov. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 971. Zeugnis dieses Eklat's liefert genanntes Antwortschreiben von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov, das Stravinskij am 8./21. Juli 1911 in Ustilug verfasste und in dem er sich gegen Vladimirs Angriffe verteidigt, die dieser in einem nicht überlieferten Brief geäußert haben muss. Die Rimskij-Korsakovs betrachteten Stravinskij's Zusammenarbeit mit Djagilev und die damit zusammenhängende Hingabe für das Ballett von Anfang an mit Argwohn. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 369–384. Wenn auch eher aus persönlichen denn aus ideologischen Gründen hegte das Familienoberhaupt Nikolaj Rimskij-Korsakov eine tiefe Abneigung gegen die mit der *Mir Iskusstva* und Djagilev in Verbindung stehenden *Abende für Zeitgenössische Musik*. Taruskin bezeichnete Djagilev's Umfeld in Sankt Petersburg daher treffend als „the other camp“, von dem sich der Kreis um Rimskij-Korsakov stets deutlich abzugrenzen versuchte, und Stravinskij aufgrund seines ‚Seitenwechsels‘ als Überläufer. Vgl. ebd., Bd. 2, S. 969–978 und 1035. Zur *Mir Iskusstva* und zu den mit ihnen in Zusammenhang stehenden *Abenden für Zeitgenössische Musik* vgl. Kapitel II.1.1. und Anm. 167. Ab 1909 – also erst nach dem Tod Nikolaj Rimskij-Korsakovs – verschärfte sich die Situation. Anlass gaben Djagilev's jüngst in Paris aufgeführte Ballets-Russes-Produktionen *Cléopâtre* (1909) und *Shéhérazade* (1910), bei denen er Auszüge aus Rimskij-Korsakovs Kompositionen verwenden (Auszüge aus *Mlada* wurden für das Ballett *Cléopâtre* verwendet) oder gar ganze Partituren anpassen ließ (der dritte Teil von *Shéhérazade* wurde für die Djagilev-Adaption weggelassen). Vgl. ebd., S. 971f. Stravinskij – nachmalig wohl bekanntester Schüler Rimskij-Korsakovs und zu diesem Zeitpunkt noch eng befreundet mit dessen Söhnen – stand da bereits mit Djagilev in Kontakt. Zum Zusammentreffen von Djagilev und Stravinskij vgl. Anm. 149. Stravinskij's enge Freundschaft zu den Rimskij-Korsakov-Brüdern, Andrej und Vladimir, sollte seine Zusammenarbeit mit Djagilev nicht überstehen. Vgl. ebd., S. 969–978. Zur engen Freundschaft zwischen Stravinskij und den Rimskij-Korsakov-Brüdern vgl. außerdem Walsh, *A Creative Spring*, S. 63f.

333 Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911, S. 290f.

viel Bedeutenderes – nämlich um die Sache, der wir zusammen mit Djagilev dienen: dem Ballett.

Einmal abgesehen von den Streitigkeiten um Djagilev, auf die Stravinskij in genanntem Schreiben eigentlich nicht eingehen möchte und die in Korrelation zur Brieflänge auch nur kurz ausfallen,³³⁴ ist Stravinskij's Brief an Vladimir

334 Zu den Streitigkeiten vgl. Walsh, *A Creative Spring*, S. 169 sowie Anm. 332. Zur Causa Djagilev schreibt Stravinskij dann noch Folgendes: „Но прежде чем говорить об этом – не могу не коснуться опять же того же Дягилева. Я уже не раз говорил, что есть поступки Дягилева, с которыми я согласиться не могу, как, например, – музыкальная крошка ‚Клеопатры‘. Я это говорю всем и ему говорил не раз. Но при этом я должен оговориться – мне не нравится в этом смесь стилей разных авторов – это в музыкальном отношении было неудачно. Я даже предпочел бы ничтожную и глупую музыку Аренского. Принципиально же я ничего не имею, чтобы хорошая музыка (и цельная) хореографически талантливо инсценировалась. Это не оскорбляет мое художественное чувство, которое у меня (думается мне) не в заглушенном состоянии. Что же касается частного случая, как, например, с ‚Шехеразадой‘, где сюжет хореографической пьесы не соответствует сюжету (если так можно выразиться), предпосланному Николаем Андреевичем к своей симфонии, то это не меняет существенно дела. Главное тут не в сюжете, а в дивном зрелище, которое как нельзя лучше переносит тебя в атмосферу гениальной музыки ‚Шехеразеды‘. Единственно о чем я жалею, что не инсценированы все четыре части. Это я своевременно говорил Дягилеву и это меня до сих пор огорчает. [...] Не думай, что моя деятельность протекает во влюбленном поддакивании – наоборот, не проходит дня, чтобы я чего-либо не говорил, спорил, не соглашался – критиковал.“ „Doch bevor wir uns dieses Themas annehmen, sehe ich mich gezwungen, ebendiesen Djagilev betreffend, noch ein paar Worte zu verlieren. Wie ich bereits mehrmals erwähnte, hat Djagilev einige Sachen gemacht, denen ich keinesfalls zustimmen kann, wie zum Beispiel jene musikalisch kalte Brühe namens ‚Cléopâtre‘. Ich sage das allen und habe dies ihm gegenüber auch mehrfach erwähnt. Dennoch sollte ich hier klarstellen: Was mir daran missfällt, ist die Vermischung von Stilen verschiedener Autoren. Dies war in Bezug auf die musikalische Umsetzung misslungen. Ich würde dem selbst [Anton] Arenskijs belanglose und dummliche Musik bevorzugen. Grundsätzlich habe ich nichts dagegen, wenn gute (und ganzheitliche) Musik choreografisch talentvoll inszeniert wird. Dies verletzt nicht mein künstlerisches Empfinden, welches sich bei mir (wie mir scheint) nicht in völlig abgestumpftem Zustand befindet. Was allerdings den nicht seltenen Fall betrifft, wie zum Beispiel mit ‚Shéhérazade‘, wo der Plot der Choreografie nicht dem eigentlichen Sujet von Nikolaj Andreevič entspricht (wenn man es so ausdrücken will), das dieser zu seiner Sinfonie hinzufügte, so ändert dies nichts an dem Kern der Sache. Die Hauptsache liegt hierbei nicht im Sujet, sondern in dem prächtigen Spektakel, das dich bei Weitem besser zur Atmosphäre der genialen Musik von ‚Shéhérazade‘ führt. Das Einzige, was ich daran tatsächlich bedauernswert finde, ist, dass nicht alle vier Teile inszeniert wurden. Ich habe das auch Djagilev beizeiten gesagt, und es enttäuscht mich immer noch. [...] Glaube nicht, dass sich meine Tätigkeit in verliebtem Zunicken äußert – im Gegenteil: Es vergeht kein Tag, an dem ich nicht irgendetwas sage, mich streite, nicht zustimme, kritisiere.“ Ebd., S. 291. Am Ende des Abschnitts weist Stravinskij aber noch einmal darauf

Rimskij-Korsakov vor allem eines: ein profundes Bekenntnis zum Ballett und zu den diesbezüglichen Überzeugungen seines neu gewonnenen Mentors Benua. Und: Im selben Brief äußert Stravinskij auch erstmals seine Unzufriedenheit mit dem Choreografen Fokin, die schließlich 1912 dazu führen wird, dass Fokin als *Sacre*-Choreograf durch Nižinskij ersetzt wird.³³⁵

Wie Taruskin schon festgestellt hat, liest sich besagter Briefausschnitt wie eine Zusammenfassung von Benuas Artikel „Beseda o baletе“.³³⁶ Was Taruskin in diesem Zusammenhang aber unberücksichtigt lässt, ist die Tatsache, dass dieser Artikel im russischen Theaterreformband *Teatr. Kniga o novom teatre* erschien.

Problematisch daran ist, dass die Ansichten, die Benua dort äußert, ohne den Kontext der Reformbewegung nicht ganz zu verstehen sind, was an dieser Stelle noch einmal rekapituliert werden soll: Der Vorschlag des Künstlers in „Beseda o baletе“, das Ballett statt Oper oder Drama als die adäquate Kunstform für ein Theater der Zukunft anzuerkennen, wirkte in Anbetracht der Tatsache, dass das Ballett im zaristischen Russland des beginnenden 20. Jahrhunderts als mediokre Kunstform galt, die in den Reformdiskursen keine Rolle spielte, eher ungewöhnlich – und das macht Benua im Dialog zwischen Künstler und Ballettliebhaber auch deutlich. Vor dem Hintergrund der Ideen, die innerhalb der Reformdiskurse kursierten, findet man aber mindestens einen Aspekt, der Benuas Vorschlag legitimiert. Als gemeinsames Moment und zugleich Ausgangspunkt der um 1900 erschienenen Programmschriften und Manifeste zu einer Reform des Theaters ist ja die Orientierung an Richard Wagner und Friedrich Nietzsche bzw. die Rezeption von dessen *Geburt der Tragödie* zu sehen: Die Musik wurde zum zentralen Theatererlebnis erklärt, und man verlangte nach einer „Erneuerung der mythischen Dimension des Theaters“³³⁷, und so wurde das Gesamtkunstwerk neben anderen Wagner’schen Reformideen wie etwa dem Festspiel oder dem Amphitheater umfangreich diskutiert.³³⁸ Im „vom Wort beherrschte[n] literarische[n] Theater“³³⁹, das nach einer kritischen Auseinandersetzung mit sozialen Zu- und Missständen verlangte, sahen die Theaterreformer jedoch keine Möglichkeit, den von Nietzsche adaptierten

hin, dass es ihm im Brief vor allem um das Ballett gehe: „Вот теперь мы вплотную пришли к тому, что подвергается тобою сомнениям. Я говорю о Балете.“ „Jetzt sind wir zu dem angelangt, was du in Zweifel ziehst. Ich spreche vom Ballett.“ Ebd., S. 291.

335 Die negativen Äußerungen über Fokin überraschen insbesondere deshalb, weil sich Stravinskij bis dahin durchweg positiv über ihn geäußert hatte. Vgl. Kapitel III.1.2.1.

336 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 971.

337 Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 153.

338 Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 132 sowie Kapitel II.3.

339 Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 132.

dionysischen Rauschzustand beim Zuschauer zu erzielen. Sie plädierten also für die „Entliterarisierung“³⁴⁰ des Theaters, was unter anderem dazu führte, dass die Szenografie aufgewertet wurde und man sich vermehrt mit anderen, nicht verbalen Ausdrucksmitteln wie dem Ausdruckstanz oder der Eurhythmie beschäftigte.³⁴¹ Mit dieser dezidierten Abwendung vom literarischen Vorbild gewann der Regisseur zunehmenden Einfluss auf das Theaterkunstwerk, was sich schließlich dahingehend zeigte, dass nicht mehr der Dramatiker, sondern der Regisseur „als der eigentliche Schöpfer“³⁴² des Kunstwerks galt. Da der klassische Charakterdarsteller in diesem Rahmen keinen Raum mehr fand, suchte man nach neuen Vorbildern und entdeckte diese vermehrt im Marionetten- und Maskentheater sowie in der Commedia dell'Arte und kam schließlich zur Überzeugung, dass dem neuen Schauspieler, wie man ihn sich vorstellte, am ehesten der Tänzer (Georg Fuchs) oder die Marionette (Gordon Craig) entsprach.³⁴³ Da man die Schauspielkunst primär als „die Kunst, den Körper zu bewegen“³⁴⁴, erachtete, wurden die Handlungen des Schauspielers „in Analogie zu Zuständen des Rausches, der Trance oder des Träumens“³⁴⁵ vermehrt als unbewusst geleitet beschrieben.³⁴⁶

Vor diesem Hintergrund leuchtet in höchstem Maße ein, warum Benua, der sich in Sankt Petersburg in den Zirkeln der Reformer bewegte, dafür plädierte, das Ballett als Theater der Zukunft zu betrachten: Anders als im Drama oder in der Oper wäre der Tänzer dem Ballett ja bereits inhärent. Und so kämpft Benua in seinem Essay also dafür, dass die Reformer das (neue) Ballett als bessere Alternative zu Oper und Drama anerkennen.

Auch Stravinskij verteidigt das Ballett in der bereits erwähnten Replik gegenüber der Oper (und anderen szenischen Künsten). Er versucht darin, Vladimir Rimskij-Korsakov – der für das Ballett nicht allzu viel übrig hatte – davon zu überzeugen, dass es sich beim Ballett keineswegs um eine geringwertigere Kunstform als die der Oper handle – argumentiert also genau so wie Benua 1908. Für Stravinskij selbst stelle es keinesfalls eine „niedere Form“ der szenischen Künste dar. Er legt Rimskij-Korsakov daher nahe, sich mit dem (künstlerischen) Ballett auseinanderzusetzen, um derart zu begreifen, welch

340 Brauneck, *Europas Theater*, S. 371. Vgl. auch Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 27. Balme beschreibt dies mit „der Abkehr vom logozentrischen[,] d.h. dem Dramentext verpflichteten Theater“. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 12.

341 Vgl. ebd., S. 132.

342 Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 153.

343 Vgl. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 1995, S. 64.

344 Ebd.

345 Ebd.

346 Vgl. ebd.

enormes Potenzial in dieser Kunstform stecke, auch wenn deren Entwicklung noch sehr viel Arbeit darstelle. Durch diese nähere Beschäftigung würde er dann auch erfahren, dass das Ballett ihm eine weit größere künstlerische Freude bereiten würde als die Oper.³⁴⁷

347 Vgl. den Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911, S. 290–294: „[...] Хотя ты и говоришь, что ты вовсе не враг балета, но далее заявляешь, что это „низший род“ сценического искусства. Тут все стало для меня ясным. Из этой фразы для меня ясно, что ты просто не любишь и не интересуешься балетом, не придавая ему большого значения. Скажу тебе только, что я, как раз наоборот, больше всего интересуюсь и люблю балет, и это не пустое увлечение, а серьезное глубокое наслаждение сценическим зрелищем – живую пластику. И я просто недоумеваю, как это ты, который так любил пластические искусства, так живо интересовался живописью и скульптурой (если ты еще не охладел к этому), так мало уделяешь внимания хореографии – третьей форме пластического искусства [...]. [...] Верно, я, работая в сфере хореографии, почувствовал значительность и нужность того, что делаю (не говорю только о музыке, а обо всем произведении целиком, ибо я автор либретто ‚Петрушки‘ и делал это с такой же любовью, как твой отец работал над своими операми), тогда как ты, с одной стороны, не видя ничего кроме банальных или просто скверных оперных постановок и гадких балетов [...], с другой, в силу своего пристрастия к деятельности Дягилева, не трогаешься с места и, не признавая за хореографией значительности (ибо ты сказал, что балет ниже оперы – а по мне, искусство всегда одинаково – не бывает низших и высших искусств, бывают разные роды искусств – если же ты ставишь ниже одно другого, то это лишь доказывает, что тебе пластика вообще менее дорога, чем другой род искусства – или просто вещь, без которой ты можешь обойтись), мечтаешь лишь о художественной постановке существующих опер, не задумываясь над тем, что опера есть зрелище [...] и, следовательно, так таковое, должно иметь свою собственную самодовлеющую ценность – так же, как ценны пленительные жесты и движения в танце (* которое ты почему-то ставишь ниже речитатива), созданные фантазией таланта балетмейстера, так же, как музыка, оторванная от зрелища. Это не прикладные искусства – то соединение искусств, одно усиливает и дополняет другое. Я бы еще понял того, который был бы противником всяких соединений, как то: драмы с музыкой – опера, хореографии с музыкой – балет. – Ну, что делать, любит, мол, человек чистое искусство: музыку – так музыку, пластику – так пластику. – Но тебя я не могу понять, дорогой, ибо ты же сам любишь, или любил до сей поры пластические искусства. Понимаю я Николая Андреевича, который сам признавался, что он нечувствителен (ну что ж поделаешь – не чувствует, так не чувствует) к искусствам пластическим, но не понимаю в таком случае, почему его творчество выливалось в формы оперы, а иногда и балета, где же музыка намеренно соединялась с другими искусствами. Думаю, что это происходило не от непонимания или нелюбви к другим искусствам, сколько от недостаточного углубления и знакомства с ним. Вероятно, то же и с тобой, изрекшим ужасную ересь о ‚низшей форме‘ (не сердись на меня за грубый тон – он не столь груб, как кажется). Думаю, что если бы ты часто посещал балет (художественный, конечно), то увидел бы, что это ‚низшая форма‘ приносит тебе неизмеримо большие художественные радости, чем любое оперное представление (хотя бы оперы с самой любимой твоей

музыкой), радость, которую я испытываю уже больше года и которой так страшно хотелось бы Вас заразить и с Вами поделиться. Именно радость открытия целого ‚материка‘, на обработку которого пойдет много сил – многое впереди!“ „[...] Obwohl du behauptest, ganz und gar kein Gegner des Balletts zu sein, verkündest du gleich darauf, dass das Ballett ‚das niederste Geschlecht‘ der Bühnenkunst sei. Hier wurde mir alles klar. Aus dieser Phrase wurde mir klar, dass du das Ballett einfach nicht magst und dich nicht dafür interessierst, ihm keine allzu große Bedeutung beimisst. Ich kann dir nur sagen, dass ich mich, ganz im Gegenteil, am meisten für das Ballett interessiere und es liebe. Für mich stellt es keine bloße Unterhaltung dar, sondern wahrlich ernsthaften, tiefen Genuss der Bühnenkunst – der lebendigen Plastik. Und ich kann es einfach nicht fassen, dass ausgerechnet du, der die plastischen Künste so mochte, der sich so lebhaft für Malerei und Bildhauerei interessierte (falls du dich dem überhaupt noch hingeben kannst) –, dass du der Choreografie, der dritten Form der plastischen Künste, solch geringfügige Beachtung schenkst. [...] Wahrlich habe ich, der in der Sphäre der Choreografie arbeitet, die Bedeutsamkeit und Unabdingbarkeit dessen gespürt, was ich mache (ich spreche hierbei nicht nur über Musik, sondern über das gesamte Werk, da ich schließlich der Autor des Librettos von ‚Pétrouchka‘ bin und es mit solcher Liebe schuf, wie dein Vater an seinen Opern arbeitete), während du einerseits nichts außer banalen oder einfach schlechten Opernaufführungen und miserablen Balletten siehst [...] und andererseits dich aufgrund der Voreingenommenheit gegenüber der Tätigkeit Djagilevs nicht vom Fleck bewegst, ohne die Bedeutsamkeit der Choreografie zu erkennen (denn du hast schließlich gesagt, dass das Ballett noch niedriger sei als die Oper. Wenn es nach mir geht, dann ist die Kunst immer gleich. Es gibt keine niedersten oder höchsten Künste, es gibt verschiedene Kunstgenres. Wenn du allerdings das Eine unterordnest, beweist das nur, dass dir die Plastik insgesamt weniger wert ist als ein anderes Kunstgenre, oder es handelt sich einfach um eine Sache, ohne die du auch gut zurechtkommst), nur von der künstlerischen Inszenierung bereits existierender Opern träumst, und das ohne darüber nachzudenken, dass die Oper ebenso ein Spektakel ist [...]. Ein Spektakel, das folglich einen eigenen, einflussreichen Wert haben sollte – die durch Fantasie und Talent des Ballettmeisters geschaffenen reizvollen Gesten und Bewegungen im Tanz (welche du aus irgendeinem Grund dem Rezitativ unterordnest) genauso wie die Musik, die dem Spektakel entrissen wird. Es sind nicht bloß aneinandergereihte Künste, sondern eine Vereinigung der Künste, bei der das eine das andere verstärkt und ergänzt. Ich hätte ja für einen Gegner aller möglichen Vereinigungen – Drama mit Musik (Oper) oder Choreografie mit Musik (Ballett) – noch Verständnis. Was soll man da machen? Anscheinend liebt ein solcher Mensch die reine Kunst – die Musik und nur die Musik oder die Plastik und nur die Plastik. Dich kann ich allerdings nicht verstehen, mein Lieber, denn schließlich magst oder mochtest du doch bis dato noch die plastischen Künste. Ich verstehe Nikolaj Andreevič, der selbst einräumte, er sei unempfindsam gegenüber den plastischen Künsten (was soll man da machen? Wenn er es nicht fühlt, dann fühlt er es eben nicht), doch verstehe ich in diesem Fall nicht, warum sein Schaffen dann in Form der Oper und zuweilen auch des Balletts Gestalt annahm. Formen also, in denen sich die Musik bewusst mit anderen Künsten verbindet. Ich denke, dass es nicht aufgrund von Unverständnis oder Abneigung gegenüber anderen Künsten geschah, sondern vielmehr wegen ungenügender Vertiefung und Vertrautheit mit ihnen. Wahrscheinlich ist es bei dir und deinen Ketzereien über die ‚niederste Form‘ dasselbe (sei nicht wütend auf mich wegen des groben Tons; er ist nicht

Nach seiner Eloge auf das künstlerische Potenzial des Balletts und einem geradezu überschwänglichen (Liebes-)Bekenntnis – „Скажу тебе только, что я, как раз наоборот, больше всего интересуюсь и люблю балет, и это не пустое увлечение, а серьезное глубокое наслаждение сценическим зрелищем – живую пластикой.“³⁴⁸ („Ich kann dir nur sagen, dass ich mich, ganz im Gegenteil, sehr für das Ballett interessiere und ich es liebe und es [für mich] keine bloße Unterhaltung darstellt, sondern wahrlich ernsthaften, tiefen Genuss der Bühnenkunst – der lebendigen Plastik.“) – scheint es ihm wichtig zu sein, Rimskij-Korsakov darauf hinzuweisen, dass seine hier präsentierte ästhetische Überzeugung ganz mit der Benuas übereinstimme:

Вот, что я думаю о балете, будучи совершенно согласен с Бенуа и не находя ничего ужасного в его увлечении балетом. И напрасно ты стараешься меня вырвать из сферы влияния Бенуа – это человек на редкость тонкий, ясновидящий и чуткий не только к пластике, но и к музыке – из всех художников, которых мне теперь довелось видеть и встречать, это самый чуткий к музыке, не говоря уже о том, что он ее знает и понимает не хуже образованного профессионального музыканта. Если же его мнения о музыке тебе не по душе, то это еще не значит, что он в этой области не компетентен. Утверждение же его, что Дягилев певец и композитор, надо понимать просто, как его прикосновенность к пению и сочинительству, ибо и тем, и другим он серьезно занимался, но ни к тому, ни к другому больших способностей не оказалось [...].³⁴⁹

Dies ist, was ich vom Ballett halte, in vollkommenem Einverständnis mit Benua, nichts Schreckliches an seiner Begeisterung fürs Ballett findend. Du bemüht dich vergeblich, mich aus Benuas Einflussbereich herauszureißen – er ist ein selten feinfühlig Mensch mit einer klaren Vision und feinfühlig nicht nur zur Plastik, sondern auch zur Musik –, von allen Künstlern, bei denen sich mir die Gelegenheit bot, diese zu sehen und ihnen zu begegnen, ist er am feinfühligsten im Hinblick auf Musik. Es ist nicht so, dass er sie [die Musik] weniger gut kennt und versteht als ein ausgebildeter, professioneller Musiker. Wenn dir seine Meinungen über Musik missbehagen, so bedeutet dies noch lange nicht, dass er in diesem Gebiet nicht kompetent ist. Seine Behauptung, dass Djagilev ein Sänger und Komponist sei, muss man einfach so verstehen wie Djagilevs

so grob, wie es scheint). Ich denke, würdest du öfter ins Ballett gehen (das künstlerische, versteht sich), dann könntest du sehen, dass einem diese ‚niederste Form‘ gewaltig große künstlerische Freuden bringt. Mehr als jede beliebige Opernvorstellung (selbst die Oper mit deiner Lieblingsmusik). Eine Freude, die ich schon seit mehr als einem Jahr verspüre und mit welcher ich dich furchtbar gerne anstecken möchte, um sie mit dir zu teilen. Es ist die Freude, die es mit sich bringt, wenn man einen ganz neuen Kontinent entdeckt. Ein Prozess, der viel Kraft kosten wird. Es liegt also eine Menge vor uns!“

348 Vgl. den Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911.

349 Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911.

Herangehensweise an Gesang und Komposition. Er setzte sich sowohl mit dem einen als auch dem anderen ernsthaft auseinander, allerdings waren bei ihm weder im einen noch im anderen große Fähigkeiten vorhanden [...].

In Anbetracht dessen, dass Stravinskij für *Pétrouchka* eng mit Benua zusammenarbeitete, scheint es nur konsequent, dass er sich im Juni 1911 – also unmittelbar nach der *Pétrouchka*-Uraufführung – derart deutlich gegenüber den Vorwürfen Rimskij-Korsakovs positioniert. Schließlich richteten sich diese nicht mehr nur gegen Djagilev, sondern nun auch gegen das Ballett, das von Stravinskij wie Benua für so wichtig erachtet wurde. Stravinskij's Bekenntnis zum Ballett muss nun aber auch als ein Bekenntnis zur Ästhetik seines Mentors Benua verstanden werden, der einzig und allein im Ballett das von den Reformern geforderte Theater der Zukunft für realisierbar hielt. Welche Bedeutung diesem Bekenntnis zugesprochen werden muss, findet sich bereits bei Taruskin: Er bezeichnet den zitierten Brief als Stravinskij's „declaration of independence“³⁵⁰ und sah in ihm „the only major aesthetic pronouncement Stravinsky ever made“³⁵¹.

Es wird deutlich: Craigs Behauptung, das Gesamtkonzept der Ballets-Russes-Produktionen würde auf ihn zurückgehen bzw. die Ballets Russes hätten von ihm und anderen sogar „gestohlen“³⁵², kann auf Grundlage der verfügbaren Quellen in dieser Eindeutigkeit zwar nicht nachgewiesen werden; ein Einfluss Craig'scher Ideen auf die Mitarbeiter der Ballets Russes – zumindest was Stravinskij's Ballett *Pétrouchka* angeht – ist aber durchaus denkbar.

Der sowohl von Benua als auch von Stravinskij für so wichtig erachtete Aspekt des Magischen geht höchstwahrscheinlich auf die russische Rezeption deutschsprachiger Reformschriften ab 1906 zurück, zu denen auch die deutschen Übersetzungen der Craig-Schriften gezählt werden müssen. Gordon Craigs Ideen im Allgemeinen und sein Konzept der Über-Marionette im Besonderen sind ab 1906 in ausgewählten Kreisen in Russland diskutiert worden – und zwar in theateraffinen Zirkeln, zu denen Benua gehörte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Stravinskij über Benua und Djagilev von Craig oder Craig-nahem Gedankengut erfahren hat. Ob dies schon vor seiner Arbeit an *Pétrouchka* erfolgte, kann nicht rekonstruiert werden; sein Bekenntnis zum

350 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 971.

351 Ebd. Stravinskij war direkt nach Ende der Ballets-Russes-Saison 1911 gemeinsam mit seiner Frau nach Ustilug aufgebrochen, um dort zu arbeiten. Vgl. Walsh, *A Creative Spring*, S. 168. Das Schreiben von Vladimir Rimskij-Korsakov, das Stravinskij's Brief vom 8./21. Juli vorausgegangen sein muss, ist nicht überliefert. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 971.

352 Balance, „Kleptomania, or the Russian Theatre“, S. 98.

Ballett, zu Benua und dessen ästhetischen Überzeugungen im Juli 1911 deutet aber stark darauf hin. Belegt ist außerdem, dass Stravinskij ab spätestens September 1911 (tanz-)theoretische Schriften der Reformbewegung rezipierte; und eine Partizipation des Publikums am Bühnengeschehen, wie sie in Stravinskij's *Russkaja* gezeigt werden konnte, wird darin prominent diskutiert.³⁵³

Direkt im Anschluss an die Balletts-Russes-Saison von 1911 und somit auch direkt im Anschluss an sein Bekenntnis zu Benua und dessen ästhetischen Überzeugungen im Reformdiskurs beeilt sich Stravinskij, die Arbeit am zwischenzeitlich auf Eis gelegten Ballett *Das große Opfer* wieder aufzunehmen. Es könnte also durchaus sein, dass Stravinskij's Wiederaufnahme des mit Rerich schon 1910 skizzierten Balletts mit der Reformbegegnung und insbesondere der Lektüre des Fuchs-Textes zusammenhängt. Diesen hatte Stravinskij nämlich irgendwann zwischen dessen Erscheinen in Sankt Petersburg 1910 und der ersten schriftlichen Erwähnung im September/Oktober 1911 gelesen. Und bezeichnenderweise entscheidet er sich bezüglich *Sacre*-Libretto und -Personalien in genau diesem Zeitraum um.

1.2 Georg Fuchs' Artikel *Der Tanz*: Ein Missing Link der *Sacre*-Forschung?

Am 24. September/7. Oktober 1911 schreibt Stravinskij Andrej Rimskij-Korsakov einen Brief und drängt ihn darin dazu, einen Aufsatz zu lesen.³⁵⁴ Es handelte sich um die (1910 in Sankt Petersburg erschienene) russische Übersetzung eines Artikels des deutschen Publizisten und Regisseurs Georg Fuchs (*Tanec*³⁵⁵), der im Original bereits 1906 unter dem Titel *Der Tanz*³⁵⁶ in den *Flugblättern für künstlerische Kultur* in Stuttgart veröffentlicht worden war und in dem der Autor unter anderem mit „formaler Zeugungskraft“ begabte Individuen dazu auffordert, neue (Tanz-)Formen zu schaffen.³⁵⁷

Fuchs gilt heute als einer der einflussreichsten deutschen Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts, obwohl seine Reformvorschläge in Frankreich, Russland und England eine weit größere zeitgenössische Würdigung

353 Vgl. hierzu auch Anm. 300.

354 „[...] Тут кстати будет заметить, что тебе следует прочесть „Танец“ Георга Фукса в „Фиале страстей“ (СПБ. – изд. „Венок“ – 1910 г.) [...]“ „An dieser Stelle sei im Übrigen anzumerken, dass du den ‚Tanz‘ von Georg Fuchs in der ‚Fial strastej‘ lesen solltest.“ Auszug aus einem Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September./7. Oktober 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300f.

355 Vgl. Fuks, „Tanec“.

356 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“.

357 Vgl. ebd., S. 10f.

erfahren als in Deutschland selbst – dem eigentlichen Ort ihres Entstehens.³⁵⁸ Um die Jahrhundertwende hatte er sich vor allem mit seinem Einsatz für die Reform des (Schauspiel-)Theaters hervorgetan. Und in genau diesem Kontext ist auch *Der Tanz* zu sehen, dem 1905 *Die Schaubühne der Zukunft* sowie 1909 *Die Revolution des Theaters* vorausgingen.³⁵⁹ Erstgenannte ist Fuchs' nachmalig am meisten zitierte theaterprogrammatische Schrift, die aber nie ins Russische übersetzt wurde; sie gilt mittlerweile als „eine der Gründungsurkunden der antinaturalistischen Bewegungen auf dem Theater in Deutschland“³⁶⁰ und Fuchs – neben Gordon Craig, Jacques Copeau, Vsevolod Mejerchol'd und Adolph Appia – als einer der einflussreichsten Vertreter der europäischen Theaterreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Letztgenannte Schrift erschien in einer russischen Übersetzung erst 1911 – also ein Jahr nach dem *Tanz*.³⁶¹

Fuchs' Engagement für die Theaterreform im Allgemeinen und sein Aufruf zum Schaffen neuer (Tanz-)Formen im Besonderen sind primär als (s)ein erster Schritt zu einer allgemeinen Erneuerung der (deutschen) Kultur zu verstehen und müssen deshalb immer in einem (kultur-)politischen Zusammenhang gesehen werden:³⁶² Fuchs sah sich und seine Generation – „die Generation von 1870“³⁶³ – dazu verpflichtet, eigene Tätigkeiten immer auch „völkischen“ Aufgaben³⁶⁴ zu widmen. Er fühlte sich deshalb dazu berufen, das deutsche

358 Erika Fischer-Lichte merkt an, dass Fuchs' Reformforderungen oftmals völlig losgelöst von seiner weltanschaulich-ideologischen Begründung rezipiert worden seien, und zwar von Vertretern ganz unterschiedlicher ideologischer Überzeugungen. Als Beispiele nennt sie unter anderem Platon Keržencev, Vsevolod Mejerchol'd und Aleksandr Tairov in Russland oder Jacques Copeau in Frankreich. Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 474.

359 Vgl. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*; DERS.: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstler-Theater*, München und Leipzig 1909.

360 Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 26.

361 Vgl. Georg FUKS: *Revolucija teatra. Istorija Mjunchenskogo Chudožestvennogo teatra*, übers. und redigiert von Akim L'vovič VOLYNSKIJ, Sankt Petersburg 1911.

362 Vgl. Brigitte RUHWINKEL: „Georg Fuchs. Theater als Völkischer Ritus“, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘. 1871–1918*, hg. von Uwe PUSCHNER, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT, München 1999, S. 747–761, hier S. 748.

363 Fuchs, „Der Tanz“, S. 3.

364 Ruhwinkel, „Georg Fuchs“, S. 747. Zum Begriff ‚völkisch‘ bzw. zur ‚Völkischen Ideologie‘ vgl. unter anderem Günter HARTUNG: „Völkische Ideologie“, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘*, hg. von Puschner, Schmitz und Ulbricht, S. 22–41. Die Herausgeber des genannten Handbuchs geben an, dass die ‚völkische‘ Ideologie und Bewegung (insbesondere) der Weimarer Zeit sowohl im nationalen als auch im internationalen Wissenschaftsdiskurs wiederholt im Kontext des Nationalsozialismus als quasi ‚unmittelbares Vorspiel des Hitlertums‘ betrachtet worden sei und dass diese Betrachtung

Volk aus „dem durch die Industrialisierung entstandenen Chaos“³⁶⁵ und – hierin zeigt sich seine Nähe zu Nietzsche – „den Leiden der Individuation“³⁶⁶ zu retten. Die Schaubühne³⁶⁷ stellte für ihn ein adäquates Mittel dar, um dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen. Als erster Schritt zur Erneuerung der Kultur sollten auf ihr dann diese (neuen Tanz-)Formen gezeigt werden.

Stravinskij wirkt in besagtem Brief an Andrej Rimskij-Korsakov mehr als begeistert von Fuchs' Text, wenn er schreibt:

Я не успокоюсь раньше, чем ты не прочтешь этой статьи и не выскажешь мне своего мнения на бумаге, скрепленной твоей подписью, засвидетельствованной местной полицией.³⁶⁸

Ich werde mich nicht eher beruhigen, bis du diesen Artikel liest und mir deine Meinung dazu schriftlich auf Papier zukommen lässt, mit deiner Unterschrift und vom lokalen Polizeipräsidium beglaubigt.

Im zweiten Abschnitt fügt er dann begründend hinzu:

[Ч]то может быть лучше и прекраснее развития раз созданных форм искусства? Разве только одно – создание новых форм.³⁶⁹

Was könnte besser und wundervoller sein als das Entwickeln bereits erschaffener Formen der Kunst? Nur eines: das Erschaffen neuer Formen.

schon alleine vor dem Hintergrund der Aneignung des Adjektivs ‚völkisch‘ durch den Nationalsozialismus auch ihre Berechtigung hätte. Zugleich erwähnen sie allerdings auch die „schwierigen Beziehungen zwischen Völkischen und Nationalsozialisten“ und weisen unter anderem darauf hin, dass Hitler in den „Völkischen“ gewissermaßen auch eine Konkurrenz gesehen habe, deren „Teuschtümelei“ er zwar abgelehnt, für seine Zwecke aber durchaus zu instrumentalisieren gewusst habe. Vgl. Uwe PUSCHNER, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT: „Vorwort“, in: ebd., S. IX–XXIII, hier S. IXf. Fuchs sympathisierte nach 1933 mit der Hitler-Bewegung, unter anderem auch deshalb, weil er in der NSDAP eine „einheitliche und unwiderstehliche Konzentration aller völkisch gesunden Elemente“ zu erkennen glaubte, räumte nach Zusammenbruch des Dritten Reichs allerdings ein, „sich in der Hitler-Bewegung getäuscht zu haben“. Vgl. Ruhwinkel, „Georg Fuchs“, S. 757f.

365 Ebd., S. 748.

366 Lenz PRÜTTING: *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München 1971, S. 101. Vgl. auch Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 273f.

367 Vgl. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*.

368 Auszug aus dem Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911.

369 Auszug aus ebd.

Stravinskij beschwört hier die „neue (Kunst-)Form“ als die bessere und schönere Alternative zur Weiterentwicklung bereits bestehender (Kunst-) Formen und versucht im Anschluss daran, Rimskij-Korsakov gewissermaßen davon zu überzeugen, sich – wie er selbst – für ein solches Erschaffen neuer Formen einzusetzen:

Насколько я тебя вижу, ты держишься первого, но так как я тебя не вижу, то не ручаюсь в том, что ты присоединяешься, а, может быть, чего доброго уже и присоединился ко второму не словами и умом, которого ни у кого нет в той мере, в какой ему это нужно, а чувством, которое есть у всякого в той мере, сколько это ему нужно. Так или не так? Верно так! Не мешай себе чувствовать.³⁷⁰

So wie ich dich sehe, scheinst du an Ersterem [am Entwickeln bereits erschaffener Formen der Kunst] festzuhalten. Da ich dich nicht sehen kann, kann ich nicht bezeugen, dass du dich dem Zweiten [dem Erschaffen neuer Formen der Kunst] anschließt. Vielleicht hast du dich bereits angeschlossen, nicht mit Wort und Verstand, welche bei niemandem in jenem Maße existieren, in welchem es vonnöten wäre, sondern mit dem Gefühl, welches bei jedem in jenem Maß vorhanden ist, wie es jedem notwendig erscheint. Ist es nicht so? Richtig so! Hindere dich selbst nicht daran, zu fühlen.

Dem Brief ist nicht nur zu entnehmen, dass Stravinskij seinen Freund dazu aufforderte, den kürzlich in Sankt Petersburg erschienenen Artikel von Fuchs (*Tanec*) zu lesen. Er wollte ihn außerdem davon überzeugen, darin vermittelte Inhalte umzusetzen.

Gedachte Stravinskij etwa, Fuchs' Aufforderung Folge zu leisten und erstmals dessen neue (Tanz-)Formen zu verwirklichen? Und hatte seine Wiederaufnahme des *Sacre* knapp drei Monate zuvor eventuell etwas damit zu tun?

Angesichts der Bedeutsamkeit, die Fuchs innerhalb der Theaterreformbewegung zugeschrieben wird, sowie der augenscheinlichen thematischen Parallelen zwischen Fuchs-Text und oben zitiertem zweitem Briefabschnitt überrascht, dass sowohl Stravinskij's Lesebefehl an Rimskij-Korsakov als auch sein damit zusammenhängender Hinweis auf die neuen Formen in der einschlägigen Literatur bislang kaum Aufmerksamkeit erfahren haben. Obwohl ein Zusammenhang zwischen erstem und zweitem Briefausschnitt auf der Hand liegt – immerhin entstammen beide Äußerungen zwei aufeinanderfolgenden Abschnitten ein und desselben Briefes –, ist darauf bislang noch nie verwiesen worden – weder von der Musik- noch von der Tanzwissenschaft. Höchstwahrscheinlich geht dies darauf zurück, dass die Musikwissenschaft dem

³⁷⁰ Auszug aus ebd.

Fuchs-Text noch nie große Bedeutung zugemessen hat. So erwähnt zum Beispiel Steven Walsh die erste Passage in seiner Stravinskij-Biografie und folgert daraus, dass Stravinskis wachsendes Interesse am Ballett (neben dem Einfluss von Benua) auch in den zeitgenössischen russischen Theaterproduktionen von Mejerchol'd gründen würde; mit der dazugehörigen Fußnote zeigt er dann allerdings, dass er Fuchs, dessen *Tanz*-Text sowie den mit Fuchs wie Mejerchol'd in Verbindung stehenden Reformbestrebungen keinerlei Bedeutung beimisst. Diese erwähnt er nicht einmal und notiert stattdessen lapidar:

Letter of 24 September/7 October 1911: [...] The Russian text of Fuchs' essay is *Tanets* [...]. I have failed to trace the German original.³⁷¹

In der Tat sind Fuchs' Texte heute außerhalb von Deutschland nur schwer zugänglich, da einige von ihnen seit ihrer Erstpublikation nie wieder neu aufgelegt wurden³⁷² und lediglich in deutschsprachigen Bibliotheken konsultiert werden können – dies jedoch umstandslos. Die Suche nach dem deutschsprachigen Original auf Grundlage von Stravinskis Angaben verkompliziert sich möglicherweise dadurch, dass Stravinskij im Brief lediglich den Titel der russischen Übersetzung nennt.³⁷³ Dass die thematischen Parallelen nie erkannt oder zumindest noch nie dargestellt worden sind, könnte ferner der Tatsache geschuldet sein, dass die im Original zusammenhängenden zwei Abschnitte des Briefes in der Sekundärliteratur stets getrennt voneinander zitiert werden. Walsh beispielsweise erwähnt zwar beide Textpassagen, platziert sie aber jeweils so, dass ein Zusammenhang nur schwer nachvollziehbar ist: Wenn er auf den Fuchs-Text hinweist, ignoriert er Stravinskis Aufforderung zum Schaffen neuer (Kunst-)Formen; wenn er von jenen neuen Formen spricht, fehlt wiederum der Verweis auf Fuchs' *Tanz*-Text.³⁷⁴ Bei Taruskin verhält es sich ähnlich: Wenn er Stravinskis Aufforderung zum Schaffen neuer Formen zitiert, gibt er zwar in der dazugehörigen Fußnote an, dass dieser Andrej Rimskij-Korsakov im selben Brief auf den „German dramaturg“ Georg Fuchs aufmerksam gemacht habe; auf den *Tanz*-Text selbst verweist er aber nicht.³⁷⁵

371 Walsh, *A Creative Spring*, S. 590.

372 Vgl. Balme, *Das Theater von Morgen*, S. 29. Mittlerweile sind mehrere Textsammlungen zum Reformtheater erschienen. In einer von ihnen wurde unter anderem auch Fuchs' *Der Tanz* thematisiert. Vgl. Klaus LAZAROWICZ und Christopher BALME (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2008, S. 56–60.

373 Mir war es möglich, sowohl das deutsche Original als auch dessen russische Übersetzung einzusehen – Letztere in der Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka po Iskusstvu während meines Forschungsaufenthalts am Deutschen Historischen Institut in Moskau.

374 Vgl. Walsh, *A Creative Spring*, S. 170f. und 176.

375 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 975.

Bei Walsh muss wohl tatsächlich davon ausgegangen werden, dass er dem *Tanz* keine allzu große Bedeutung beigemessen hat. Deshalb verwundert auch nicht, dass er sowohl die Schrift als auch den Fuchs-Kontext nur beiläufig erwähnt. Bei Taruskin liegt der Verdacht nahe, dass er allerhöchstens einen flüchtigen Blick auf besagten Text geworfen hat. Darauf deutet nämlich eine Fußnote hin, in der er vermerkt, dass Fuchs „a strong proponent of choreographic adaptations à la Duncan“³⁷⁶ sei. Und tatsächlich: In der allgemeinen Auffassung von Körper und Körperlichkeit ist eine gewisse Parallele zwischen Fuchs und Duncan auszumachen.³⁷⁷ Allein, Fuchs wollte mit seinen spezifischen Aussagen zu Duncan nicht etwa die von ihr propagierten Formen verteidigen, sondern – ganz im Gegenteil – dazu auffordern, sie zu überwinden.³⁷⁸ Während die Musikwissenschaft dem Fuchs-Text bis dato also kaum Beachtung schenkt, thematisieren (deutschsprachige) tanzwissenschaftliche Studien zum modernen Ausdruckstanz Fuchs und dessen Schriften sogar überaus häufig – nie jedoch im Kontext der Ballets Russes (und somit auch nicht im Kontext von Djaigilev, Nižinskij oder Stravinskij).³⁷⁹

Für die Stravinskij- wie die Ballets-Russes-Forschung ist dies folgenswer. Denn: Im *Tanz* – das wurde deutlich – ist „das Schaffen neuer Formen“ ein zentrales, wenn nicht sogar das zentrale Thema. Fuchs fordert hierin explizit dazu auf, neue (Tanz-)Formen zu schaffen und bezeichnet noch dazu einen signifikanten Unterschied zwischen tatsächlichen „neuen Formen“ und „wiederbelebten“ alten (Tanz-)Formen.³⁸⁰ Es ist genau dieser Unterschied, den Stravinskij im zweiten Briefabschnitt an Rimskij-Korsakov thematisiert. Und die Lektüre des Fuchs-Textes, zu der Stravinskij Rimskij-Korsakov im ersten Abschnitt drängt, ist demnach eine notwendige Voraussetzung dafür, den zweiten

376 Ebd.

377 Vgl. unter anderem Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 137.

378 Vgl. Kapitel III.1.2.1.

379 Das ist sowohl für den englisch- als auch den deutschsprachigen Bereich festzustellen. Weder Garafola noch Brandstetter erwähnen Fuchs im Kontext der Ballets Russes. Vgl. unter anderem Gabriele BRANDSTETTER: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde (Scenae)*, 2. erw. Ausgabe, Freiburg i.Br. 2013, S. 255–259; Garafola weist auf Fuchs in ihrer maßgeblichen Ballets-Russes-Monografie lediglich einmal hin, und zwar wenn sie erwähnt, dass Mejerchol'd sich für seine Theaterarbeiten unter anderem der Fuchs'schen Theorien bedient habe. Eine direkte Verbindung von Fuchs und Ballets Russes bzw. Stravinskij oder Nižinskij stellt sie allerdings nicht her. Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 55.

380 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 7–10: „[E]s wäre wohl nur eine romantische Alfanzeri, wollte man da mit der so beliebten Manier der ‚Wiederbelebung‘ eingreifen, um so zu einer ‚Neubelebung‘ der Tanzweisen zu gelangen. [...] Unsere Aufgabe ist es also, die Kräfte aufzudecken und in Tätigkeit zu versetzen, durch welche neue Tanzformen geschaffen und in das gesellige Leben eingeführt werden können.“

Teil des Briefes überhaupt erst zu verstehen: Stravinskij macht hier nämlich deutlich, dass er – wie Fuchs – für die wahrhaft „neuen Formen“ einsteht und Rimskij-Korsakov deshalb davon überzeugen will, es ihm gleichzutun.

Stravinskij hatte das Schriftstück also mit Begeisterung gelesen. Insbesondere der darin enthaltene Aufruf zum Schaffen neuer Formen muss ihm zu diesem Zeitpunkt eklatant wichtig erschienen sein; darauf verweist nicht nur die Überschwänglichkeit, mit der er davon berichtet, sondern auch die Dringlichkeit, mit der er sich mit seinem Anliegen an Rimskij-Korsakov wendet. Was zitiertem Brief nicht entnommen werden kann, ist ein genauer Zeitpunkt, wann die Lektüre stattgefunden hat. Die erste (und einzige) schriftliche Erwähnung des Textes (durch Stravinskij selbst) erfolgte in jenem Brief an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911. Hatte er den Artikel also gelesen, kurz bevor er Rimskij-Korsakov davon berichtete? Oder könnte er ihn vielleicht auch schon knapp drei Monate früher gelesen haben – etwa zum Zeitpunkt seines Briefes an Nikolaj Rerich vom 2./15. Juli 1911?³⁸¹ Dort erwähnt Stravinskij Fuchs zwar nicht explizit; zwei Punkte weisen allerdings deutlich darauf hin, dass Stravinskij beim Schreiben den Inhalt des *Tanz*-Textes bereits gekannt haben muss: Zum einen drängt er darauf, die gemeinsam begonnene Arbeit wieder aufzunehmen – das 1910 skizzierte Ballett *Das große Opfer* sollte endlich fertiggestellt werden. Hierfür wolle er allerdings szenische Änderungen besprechen, und das sollte so schnell wie möglich getan werden, also am besten schon während Stravinskij's Sommeraufenthalt in Ustilug, im Anschluss an die Ballets-Russes-Saison 1911.³⁸² Zum anderen äußert sich Stravinskij zum ersten Mal negativ über den für das *Große Opfer* vorgesehenen Choreografen Michail Fokin.³⁸³

Auf den ersten Blick scheinen weder das eine noch das andere mit Stravinskij's Fuchs-Lektüre zusammenzuhängen – immerhin liegen zwischen der sehr dringlich anmutenden Aufforderung an Rerich (Anfang Juli 1911) und seiner Lektüreaufforderung an Rimskij-Korsakov (Ende September 1911) die besagten knappen drei Monate, und Fokin spielt in Fuchs' Text keine Rolle. Liest man den *Tanz* nun aber mit dem Wissen um Stravinskij's begeisterte Rezeption desselben, so trifft man immer wieder auf Termini und Topoi, die bezüglich des qualitativen Sprungs in der Konzeption des *Sacre* aufhorchen lassen und die deshalb den dringenden Verdacht nahelegen, dass Stravinskij den Text schon vor Juli 1911 gelesen hatte bzw. deutlich vor dem Brief an

381 Vgl. den Brief von Stravinskij an Rerich vom 2./15. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 289f.

382 Vgl. ebd.

383 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 970.

Rimskij-Korsakov – frühestens aber nach dessen Übersetzung ins Russische 1910. Um einen solch signifikanten Einfluss auf Stravinskij's künstlerische Arbeit und insbesondere auf seinen *Sacre* nachzuweisen, müssen aber zunächst einmal folgende Fragen geklärt werden: Wer war Georg Fuchs überhaupt? Was genau forderte er im *Tanz*? Welche Absichten verfolgte er, und in welchem Kontext sind seine Forderungen zu verstehen?

1.2.1 *Fuchs' Reformforderungen und Stravinskij's Sacre*

Wie viele seiner Reformmitstreiter sprach sich Fuchs entschieden gegen einen Naturalismus auf der Bühne aus. Das literarische Theater in seiner althergebrachten (naturalistischen) Form stellte für ihn „eine Kunst ohne Rhythmus, [und] [...] Form, [und somit] [...] eine ‚Un-Kunst‘“³⁸⁴ dar. Er wünschte sich hingegen ein Drama, das „unaufhaltsame, rhythmische Bewegung“³⁸⁵ des menschlichen Körpers sei³⁸⁶, „in der Absicht, [...] daß man andere Menschen in gleiche oder ähnliche rhythmische Schwingungen und damit in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand versetzt“³⁸⁷. Um diese rhythmischen Schwingungen sowohl bei Künstlern als auch bei Zuschauern zu erzielen, setzte er sich unter anderem für die Abschaffung der Rampe ein. Diese galt ihm nämlich „als eine Art architektonische Verfestigung der Trennung von Bühne (Kunst) und Publikum (Leben)“³⁸⁸ – eine Trennung, die er mit der neuen Schaubühne aufzuheben gedachte: Durch sie wollte er ein Gemeinschaftserlebnis schaffen, das den „seltsamen Rausch [vermitteln sollte], der uns überkommt, wenn wir uns als Menge, als einheitlich bewegte Menge fühlen. [Denn es sei] sicher, daß uns ein Schauer durchschüttelt, sobald wir uns mit [...] ungezählten anderen in einer Leidenschaft als ungeheure Einheit, als Masse empfinden.“³⁸⁹ Eben-dieser Rausch sollte sich auf der Bühne entfalten und von dort aus auf das Publikum übergehen.

384 Georg FUCHS: *Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen Volkes. Aus den Papieren eines Unverantwortlichen*, München und Leipzig 1904, S. 37.

385 Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, S. 117.

386 Vgl. Ruhwinkel, „Georg Fuchs“, S. 749.

387 Fuchs, „Der Tanz“, S. 13.

388 Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 155. Zur Beschäftigung der Reformer mit neuen Spielräumen vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 263–272.

389 Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, S. 4f. Vgl. auch Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 274.

Warum für Fuchs ausgerechnet der Tanz die adäquate Kunstform für sein hehres Vorhaben ist, begründet er mit zwei Argumenten: Erstens würde die von ihm geforderte „gesteigerte Kultur des Körpers“ zum Tanz führen, zweitens aber auch die höchste Form der „Kultur der Geselligkeit“.³⁹⁰ Eine gesteigerte Körperkultur forderte Fuchs, weil er das eigentliche Problem der abendländischen Kultur darin sah, dass die Menschen (er spricht im Text von „den Deutschen“) den Körper bzw. das Körperliche zunehmend unterdrücken würden und „Kultur“ lediglich als etwas rein Geistiges begriffen.³⁹¹ Der Tanz, als diejenige Kunst, deren „Mittel unser eigener Leib ist“³⁹², galt ihm als ideal, da er davon überzeugt war, dass dem menschlichen Körper eine gewisse Rhythmik quasi eingeboren sei – und zwar durch den „Kreislauf [des] [...] Blutes, das eine magische Eurythmie durchpulst“³⁹³. In diesem Rhythmus sah er den Motor aller gestalterischen Kräfte,³⁹⁴ die den menschlichen Körper „zum Mittel künstlerischer Formschöpfung“³⁹⁵ machen würden. Da das Körperliche aber gegenwärtig unterdrückt werde, sei diese gestalterische Kraft des Rhythmus verloren gegangen, und sie könne lediglich durch eine gesteigerte Körperlichkeit wiederhergestellt werden.

Der zweite Aspekt, der Fuchs zum Tanz führte, die Kultur der Geselligkeit, geht auf seine Forderung nach dem Drama als berauschem Gemeinschaftserlebnis zurück, vergleichbar mit dem Fest oder kultischen Ritual. Ein solches Drama stelle nämlich die höchste Form der Geselligkeit dar,³⁹⁶ und diese habe ihren Ursprung ebenfalls im Tanz, da dieser immer schon Kultform gewesen sei:³⁹⁷ Bei den alten Völkern werde der Tanz sogar als die „wichtigste

390 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 7. Zum sich in vielfältiger Weise entwickelnden Interesse an Bewegungs- und Körperkulturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. unter anderem Sabine HUSCHKA: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000, S. 39–51.

391 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 4: „Für den Deutschen war seither ‚Kultur‘ etwas rein Geistiges. Daher kam es denn, daß das nun gemacht einsetzende Bestreben, das Leben mit Form, mit Kunstgestalt zu durchdringen, sich zunächst nur schüchtern herauswagte in Bezirke, die nicht unmittelbar dem geistigen Reiche eingegliedert sind. Man versuchte sich anfänglich in der Dichtkunst, in der Literatur, dann in der Zierkunst, in der Bau- und Wohnungsgestaltung, endlich in der Kleidung, aber das Nächstliegende faßte man zuletzt, den eigenen Körper!“

392 Ebd., S. 6.

393 Ebd., S. 27.

394 Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 274.

395 Fuchs, „Der Tanz“, S. 6.

396 Vgl. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, S. 18.

397 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 7.

Kultform“³⁹⁸ anerkannt. Ihr heiligstes Mysterium sei nämlich das Opfer, und das Opfer wiederum sei – „als Form betrachtet [– nichts anderes als] Höhe und Mitte der Tanzhandlung“³⁹⁹. Aus diesem Grund wollte Fuchs die antiken Opfermysterien bzw. ‚kultischen Tanzorgien‘ der alten Völker in seinem Reformtheater wieder neu entstehen lassen.⁴⁰⁰

Spätestens mit diesem zweiten Punkt muss Fuchs Stravinskij's Aufmerksamkeit erzielt haben, saß dieser doch seit Sommer 1910 an der Planung eines Balletts mit dem vorläufigen Titel *Великая Жертва* (*Das große Opfer*). Immerhin spricht Fuchs hier von alten Völkern und deren antiken Opfermysterien, und ein Opferritual war schließlich auch das Thema seines geplanten Balletts: Am 15. Juli 1910 (julianischer Kalender) hatte die Moskauer Tageszeitung *Russkoe Slovo* angekündigt, dass Stravinskij zusammen mit Fokin und Rerich an einem Ballett arbeiten würde, das altslawische Riten und Bräuche thematisiere:

Нашь сообщают по телефону изъ Петербурга: Въ ближайшемъ будущемъ должна появиться интересная балетная новинка. Академикъ Н. К. Рерихъ, молодой композиторъ ‚Жаръ-Птици‘ И. Ф. Стравинский и балетмейстеръ М. М. Фокинъ работают надъ балетомъ подъ названіемъ ‚Великая Жертва‘, посвященнымъ древнеславянскимъ религиознымъ обычаямъ. Содержание и постановка балета сочинены г. Рерихомъ.⁴⁰¹

Man teilt uns telefonisch aus Sankt Petersburg mit: In sehr naher Zukunft soll eine interessante Ballettneuheit präsentiert werden. Der Akademiker N.K. Rerich, der junge Komponist des ‚Feuervogels‘, I.F. Stravinskij, und der Ballettmeister M.M. Fokin arbeiten an einem Ballett namens ‚Das große Opfer‘, welches der altslawischen Religiosität und ihren Bräuchen gewidmet ist. Der Inhalt und die Inszenierung des Balletts stammen von Rerich.

Ungefähr einen Monat später folgte in der Sankt Petersburger Tageszeitung *Peterburgskaja Gazeta* eine ganz ähnliche Meldung. Sie enthielt die zusätzliche Information, dass die choreografische Handlung des Balletts in einer Sommernacht stattfinde, aus rituellen Tänzen bestehe und außerdem die erste Arbeit darstelle, die ohne dramatischen Plot ein Abbild der Vergangenheit zeige:

Новый балет даст ряд картин священной ночи и древних славян ... Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно хореографическая часть

398 Ebd.

399 Ebd.

400 Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 2013, S. 255.

401 Auszug aus einer Ankündigung des Balletts (ohne Angabe eines Autors) in der Moskauer Tageszeitung *Russkoe Slovo*, 15. Juli 1910, S. 4.

заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины.⁴⁰²

Das neue Ballett zeigt uns eine Reihe von Bildern der heiligen Nacht und der frühen Slawen ... Die Handlung beginnt in einer Sommernacht und endet vor dem Sonnenaufgang, wenn die ersten [Sonnen-]Strahlen erscheinen. Erwartungsgemäß besteht der choreografische Teil aus rituellen Tänzen. Dies wird der erste Versuch sein, ohne ein festgelegtes dramatisches Sujet eine Wiedergabe altslawischer Zeiten herzustellen.

Einem Interview mit Rerich, das einen weiteren Monat später, am 30. September 1910, in der Sankt Petersburger Theaterprogrammzeitschrift *Obozrenie Teatrov* erschien, ist ferner zu entnehmen, dass das Ballett ein Einakter werden und mit einem Opfer enden solle:

Балет одноактный. Я хочу изобразить, как светлой летней ночью на вершине священного холма [...] происходит ряд ритуальных древнеславянских танцев – оканчивающихся жертвоприношением.⁴⁰³

Das Ballett besteht aus einem Akt. Ich möchte darstellen, wie in der hellen Sommernacht auf den Gipfeln des heiligen Hügels [...] eine Reihe altertümlicher, ritueller slawischer Tänze stattfindet, die in einer Opfergabe enden.

Obwohl keiner dieser frühen Berichte eine Jungfrauenfigur oder gar ein Jungfrauenopfer erwähnt, wird gemeinhin angenommen, dass die Jungfrau, die sich im letzten Tanz des 1913 uraufgeführten *Sacre* zu Tode tanzt, bereits bei den Planungen um 1910 eine Rolle gespielt hatte.⁴⁰⁴

Grund hierfür ist, dass Stravinskij selbst ab den 1930er-Jahren immer wieder behauptete, dass er die Jungfrauenopferidee bereits 1910 beim Beenden seines *L'Oiseau de feu* gehabt hätte – also vor seinem ersten Treffen mit Rerich.⁴⁰⁵ Den

402 Auszug aus einer Ankündigung des Balletts (ohne Angabe eines Autors) in der Sankt Petersburger Tageszeitung *Peterburgskaja Gazeta*, 28. August 1910, S. 4.

403 Vgl. OHNE AUTOR: „Naši Besedy. U N.K. Rericha“, in: *Obozrenie Teatrov*, Nr. 1187, 30. September 1910, S. 14.

404 Vgl. unter anderem Hill, *The Rite of Spring*, S. 3f.

405 Zum ersten Mal begegnet man dieser Idee des Jungfrauenopfers 1931, und zwar in der ersten autorisierten Stravinskij-Biografie von André Schaeffner. Dieser berichtet von der Idee für ein neues Ballett, von der Stravinskij beim Beenden des *L'Oiseau de feu* geträumt habe. Die Jungfrau ist laut Schaeffner 1910 also bereits fester Bestandteil der Idee: „C'est en achevant d'instrumenter ‚l'Oiseau de feu‘, à Petersbourg, entre fin avril et début de mai 1910, que l'idée du ‚Sacre du Printemps‘ naquit en Strawinsky. Contrairement à ce que l'on a prétendu, cette première idée fut non pas musicale, mais toute plastique, et elle lui vint en rêve. Un ballet se déroula, qui était fait de la danse unique, jusqu'à épouséement de forces, d'une jeune fille devant un group de vieillards fabuleusement âgés, desséchés, presque

zitierten Pressemitteilungen kann aber nur entnommen werden, dass das von Stravinskij, Rerich und Fokin geplante neue Ballett im September 1910 noch ein Einakter werden, in einer Sommernacht stattfinden, rituelle altslawische Tänze zeigen und mit einem nicht näher spezifizierten Opfer enden sollte. Aufzeichnungen dazu oder gar ein vorläufiges Libretto sind zwar nicht überliefert;⁴⁰⁶ Stravinskij und Rerichs Intention war es aber, das „neonationalist“

pétrifiés. Dans la réalité la matière de ce rêve devint celle non d'un ballet entier, mais de la scène finale du ‚Sacre‘ où l'Élue, jusqu'alors immobile, se livre à la danse sacrée devant le groupe stupide des Ancêtres.“ André SCHAEFFNER: *Stravinsky* (Maîtres de la musique ancienne et moderne, Bd. 10), Paris 1931, S. 35. In Stravinskij's Erinnerungen wird die „Idee“ dann zu einer Art „Tagtraum“. Auch hier verlautbart er, dass das Jungfrauenopfer bereits Teil des Plans von 1910 gewesen sei: „En finissant à Saint-Petersbourg les dernières pages de ‚l'Oiseau de Feu‘, j'entrevis un jour, de façon absolument inattendue, car mon esprit était alors occupé par des choses tout à fait différentes, j'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen: les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieux du printemps. Ce fut le thème du ‚Sacre du Printemps‘. Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme.“ Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Bd. 1, S. 69. Stravinskij's Traumversion konnte nie bestätigt werden. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 862. Die häufigen Diskrepanzen zwischen Stravinskij's im Nachhinein getätigten Aussagen, zu denen auch die *Sacre*-Entstehungsgeschichte in seinen *Chroniques de ma vie* gezählt werden muss, führten dazu, dass die Forschung diese mittlerweile mit einer gewissen Skepsis betrachtet. Vgl. pars pro toto Hill, *The Rite of Spring*, S. 4: „The discrepancies suggest that Stravinsky's memoirs need to be treated with caution.“ So wurde Stravinskij's Alleinbeanspruchung des *Sacre*-Ursprungsgedankens beispielsweise schon häufig angezweifelt. Vgl. Anm. 216. Bezüglich seiner Nennung des Jungfrauenopfers als Teil dieser ersten Idee wurde dies bislang noch nicht getan. Fakt ist aber, dass sich ein erster ausführlicher Handlungsbericht des Balletts, in dem auch das Jungfrauenopfer thematisiert wird, erst 1912 findet, und zwar im Brief von Stravinskij an Findejzen vom 2./15. Dezember 1912. Es ist also zumindest nicht auszuschließen, dass Stravinskij's Angaben dazu, wann die Idee des Jungfrauenopfers erstmals aufkam, nicht der Wahrheit entsprechen.

406 Vgl. unter anderem Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 869. Man muss davon ausgehen, dass es bereits 1910 einige schriftliche Notizen zum geplanten Ballett gab. In einem Brief an Nikolaj Rerich vom 14./27. Juli 1910 erwähnt Stravinskij beispielsweise Notizen für das Ballett *Великой жертвы* (*Das große Opfer*) und erkundigt sich außerdem bei Rerich, ob sich dieser auch schon diesbezüglich Gedanken gemacht habe: „Начал набрасывать кое-что для Великой Жертвы. Делаете вы что-нибудь для нее [?]“ „Ich habe begonnen, etwas für ‚Das große Opfer‘ zu skizzieren. Machen Sie schon etwas dazu?“ Der Brief ist ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 231f., hier S. 232. Auch im Brief an Rerich vom 19. Juni/2. Juli 1910 erwähnt Stravinskij ein Szenario. Er hatte es sich wohl auf einen Zettel notiert, den er dann verloren hatte, und bittet Rerich deshalb, ihm das Szenario zu schicken, das er bei ihm gelassen hatte. Vgl. den Brief von Stravinskij an Rerich vom 19. Juni/2. Juli 1910, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 224–226,

Ideal der Ballets Russes umzusetzen (Kapitel II.). Dafür musste das Sujet in der russischen Kultur verankert und archaische Vorbilder gefunden werden.⁴⁰⁷ Für das Sommerritual als Vorbild entschieden sie sich höchstwahrscheinlich allein deshalb, weil für die Sommersonnenwende (*Ivan Kupala*-Tag) die meisten Opferrituale überliefert waren und Rerich sich mit ihnen bereits eingängig beschäftigt hatte.⁴⁰⁸

Es ist augenfällig: In den ersten Abschnitten des Fuchs-Textes muss Stravinskij seine Ballettpläne zumindest teilweise wiedergefunden haben. Was dann folgt, wirkt allerdings eher wie eine fundamentale Kritik an Stravinskij (und Rerichs) Projektidee. Zwar beschreibt Fuchs, dass einige der Kult-handlungen der alten Völker noch in seiner Zeit in Kult- und Opferhandlungen verschiedener Naturvölker existieren würden; für die von ihm ersehnte Erneuerung der Kultur aber seien diese überlieferten Handlungen nicht zu gebrauchen: Weder seien sie fähig, neue Kunstformen hervorzubringen, noch wäre es ihnen möglich, die alten in irgendeiner Weise fortzubilden:

Das Opfer hat diese Stellung [nämlich Höhe und Mitte der Tanzhandlung zu sein] heute noch in den kultlichen Tanzorgien der Naturvölker [...]. Es ist auch jedem bekannt und jedem offensichtlich, daß die Opferhandlung des christlichen Kultus im Abendmahl durchaus Tanzhandlung ist. In eben dem Maße jedoch, in dem diese Religionen in Dogmen erstarrten, sind sie auch künstlerisch-formal unschöpferisch geworden. Sie sind ‚fossil‘ geworden und mit ihnen ihre Kultformen, neue werden nicht mehr hervorgebracht, die alten nicht fortgebildet und bereichert. Das gilt auch von den religiösen Elementen des alten Heidentums, die ja noch jahrhunderte- und jahrtausendlang neben der [sic] christlichen fortbestanden, zwar immer mehr verblässend, aber doch mit seltsamen Resten bis an die Schwelle unseres Zeitalters während.⁴⁰⁹

hier S. 226: „Теперь вот что. Я потерял тот листок, где написал либретто ‚Великой Жертвы‘. Ради Бога, пришлите мне его тотчас заказным вместе с листком-памяткой, который я у Вас оставил и не взял при отъезде.“ „Folgendes. Ich habe jenes Blatt verloren, wo ich das Libretto des ‚Großen Opfers‘ niedergeschrieben hatte. Ich bitte Sie, senden Sie mir es sofort zusammen mit dem Merkblatt, das ich bei Ihnen gelassen und bei der Abreise nicht mitgenommen habe.“

407 Vgl. Ohne Autor, „Naši Besedy. U N.K. Rericha“, S. 14: „Эта вещь [gemeint ist damit das geplante Ballett *Das große Opfer*] будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины.“ „Dies wird der erste Versuch sein, ohne ein festgelegtes dramatisches Sujet eine Wiedergabe der antiken Zeiten herzustellen.“

408 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 866.

409 Fuchs, „Der Tanz“, S. 7.

Fuchs war also davon überzeugt, dass die alten, noch überlieferten Formen „fossil“ und somit „künstlerisch-formal unschöpferisch“ geworden seien. Er versucht dies dann ausgerechnet am Beispiel der „Gesellschaftstänze“⁴¹⁰ zu verdeutlichen – und somit an den für Stravinskij und Rerich für *Das große Opfer* so wichtigen Volkstanzvorbildern. Diese seien nämlich eine der wenigen „altheidnischen Kultformen“, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts überhaupt noch zu erleben seien:

[W]o die urtümliche Bauernkultur noch einigermaßen aufrecht steht [– also in abgeschiedenen Regionen –], ist die Beziehung der [...] Tänze und Reigen zu den alten Götterfesten, zu dem Wechsel der Jahreszeiten, zu Saat und Ernte usw. noch durchsichtig.⁴¹¹

Wolle man nun also diese spezifischen Tänze und Reigen erleben, müsse man bei den Feierlichkeiten zum Wechsel der Jahreszeiten mit der Suche beginnen. Das hatten Stravinskij und Rerich getan. Doch Fuchs macht im Anschluss daran deutlich, dass diese noch existierenden alten Formen ganz sicher nicht als Vorbild für neue Tanzformen zu gebrauchen seien. Ganz im Gegenteil:

Nur ein Wahnsinniger könnte auf den Gedanken kommen, durch eine ‚ästhetische Beeinflussung‘ der ‚Gesellschaftstänze‘ eine neue Tanzkultur erzeugen zu wollen. Sie sind, wie auch das ‚Ballett‘, lediglich ein Stoffgebiet für den Satiriker. Auch unser, sich von Tag zu Tag mehrendes Wissen um die Tanzkunst unserer Altvorden und der großen Kulturen bis zur Antike hinauf nützt uns zu gar nichts, denn nur aus der lebendigen Rhythmik des Lebens selbst, des geselligen Lebens unserer Zeit kann auch lebendige Tanzform aufspringen, und archaisierendes lehrhaftes Inbewegungsetzen alter Reliefs, Bildtafeln und

410 Ebd. Fuchs verwendet im Text den Begriff ‚Gesellschaftstanz‘ gewissermaßen gleichbedeutend mit dem des ‚Volkstanzes‘ bzw. versteht den ‚Volkstanz‘ als eine Art Unterkategorie des ‚Gesellschaftstanzes‘. Heute wird der Begriff ‚Gesellschaftstanz‘ meistens in Abgrenzung zum Begriff des ‚Volkstanzes‘ verwendet. So werden unter dem Terminus ‚Gesellschaftstanz‘ in der *MGG* beispielsweise Tanzformen subsumiert, die sich „zunächst im Bereiche des Hofes [...] und der aristokratischen, später der bürgerlichen Gesellschaft“ entwickelten. Sie alle werden (im Unterschied zum theatralischen Tanz) von Laien ausgeführt, spielen „im geselligen zwischenmenschlichen Beziehungsgeflecht eine wichtige sozialisierende Rolle“ und sind „im Unterschied zum Volkstanz [...] in Quellen dokumentiert“. Mit dem Terminus ‚Volkstanz‘ werden am gleichen Ort hingegen „alle Tanzphänomene ritueller und geselliger Art [bezeichnet], die nicht zum Bühnentanz (Ballett) oder zum Gesellschaftstanz bis hin zum modernen (Disco-)Tanz gehören“. Vgl. Dahms, Woitas, Oberzaucher-Schüller, Bröcker u.a., Art. ‚Tanz‘, Sp. 265 und 364f.

411 Fuchs, „Der Tanz“, S. 7.

Tonfigürchen ist weit eher geeignet, die tanzschöpferische Kraft der modernen Rassen zu betäuben und in die Irre zu führen, als sie anzufeuern. [...] [U]ns [fehlt] jede Kontrolle darüber, ob wir die Bilder nach alten Tanzfiguren überhaupt richtig deuten. Diese Bilder sind doch alle von Künstlern geschaffen – [...] und Künstler sind doch keine naturalistischen Episodenerzähler und keine exakten Kulturhistoriker. [...] Wir können also von alten Tanzformen gar nichts mehr wissen; wir vermögen nur, aus den etwa erhaltenen Tanzweisen, aus den Versen der Reigenlieder, aus den Schilderungen der Dichter, aus bunten Wandmalereien, Erz- und Steinbildern und Münzgeprägten, aus den erhaltenen Gewändern, Schuhen und Geschmeiden, aus den Abmessungen der Tanzsäle und aus der überkommenen Kunst von der gesamten Rhythmik des öffentlichen und häuslichen Lebens uns einen romantischen Traum vorzugaukeln, in dem die Jahrhunderte und Jahrtausende am Reigen die Hände ineinander flechten; aber welche Gruppe wir aus dieser mannigfach bewegten Folge auch herausgreifen mögen, um sie in Fleisch und Blut zu verwirklichen, sie wird in unseren Sälen und auf unseren Festen immer gespenstig wirken – im besten Falle – oder aber als Maskerade. Der Versuch wird ja oft genug gemacht; und jedesmal hat man ein leises Grauen dabei wie bei einer Totenbeschwörung und nicht die Empfindung eines Erlebnisses, sondern eines schattenhaften Traumvorganges – im besten Falle [...].⁴¹²

Eine Erneuerung der Kultur durch ein Wiederbeleben alter Tanzformen hielt Fuchs also für völlig abwegig. Zur Stärkung seiner Argumentation rekurriert er dann sogar auf das Ballett, da er darin ja genauso wie viele andere Reformer eine antiquierte Kunstform sah, die für eine Reform nicht nutzbar gemacht werden könnte: Wie das Ballett seien alte (Volks-)Tanzformen nur noch ein „Stoffgebiet für den Satiriker“. Denn ein „archaisierendes [...] Inbewegungsetzen alter Reliefs“ und Bilder könne ganz sicher nicht die schöpferische Kraft des modernen Menschen entfachen. Das sei schon oft versucht worden, und zwar ohne Erfolg.

Fuchs betrachtete es daher als seine Aufgabe bzw. als die Aufgabe seiner Generation, „die[jenigen] Kräfte aufzudecken und in Tätigkeit zu versetzen, durch welche neue Tanzformen geschaffen und in das gesellige Leben eingeführt werden könn[t]en“⁴¹³. Im Gegensatz zu „allen anderen Sport[formen]“⁴¹⁴ seien Tanzformen aber genuine Kunstformen und „bedürf[t]en [so] [...] zu ihrem Entstehen [immer] der künstlerischen Intuition, [und somit] des mit formaler Zeugungskraft begabten Individuums“⁴¹⁵: Er forderte also, dass „berufsmäßige Künstler [...] Tanzformen schaffen und zeigen [sollten], welche

⁴¹² Ebd., S. 8f.

⁴¹³ Ebd., S. 10.

⁴¹⁴ Ebd., S. 11.

⁴¹⁵ Ebd.

unserer Zeit und unserem modernen Empfinden gemäß⁴¹⁶ seien. Diese sollten dann von der Bühne „in die Schulen, in die Turnhallen, in die sportlichen Veranstaltungen“⁴¹⁷ übernommen werden.

Noch einmal zur Erinnerung: Es war Benua, der die Kunstform Ballett bereits 1908 in seinem Artikel „Beseda o balete“ gegen jene Vorurteile der Reformer verteidigt hatte, auf die auch Fuchs im Text verweist:⁴¹⁸ Man hielt das Ballett für eine veraltete Kunstform – ein „Stoffgebiet für den Satiriker“⁴¹⁹ –, die sich für zeitgenössische Experimente nicht mehr eignen würde. Benua aber war davon überzeugt, dass das Ballett lediglich erneuert werden müsste, um das von den Reformern geforderte Theater der Zukunft, das laut Fuchs „unaufhaltsame, rhythmische Bewegung“⁴²⁰ sein müsse, zu verwirklichen. Stravinskij teilte die ästhetischen Ansichten seines Mentors Benua voll und ganz:⁴²¹ Auch er war davon überzeugt, mit einem neuartigen Ballett jenes reformatorische Theater realisieren zu können. Den ersten Schritt auf dem Weg dorthin zeigt Fuchs im *Tanz* auf: Zunächst seien mit formaler Zeugungskraft begabte Individuen gefordert, neue (Tanz-)Formen zu schaffen. Und vom Schaffen neuer Formen hatte Stravinskij Andrej Rimskij-Korsakov in seinem Brief vom 24. September/7. Oktober 1911 schließlich vorgeschwärmt.⁴²² Hatte der „berufsmäßige Künstler“⁴²³ Stravinskij Fuchs' Imperativ also zum Anlass genommen, seine Arbeit am *Großen Opfer* wiederaufzunehmen? Immerhin hatte er mit Rerich dafür ja bereits ein Jahr zuvor ein Sujet ausgearbeitet, das dem von Fuchs gewünschten Opfermysterium in weiten Teilen ähnelte.

Fakt ist, dass zentrale Topoi und Termini des *Sacre* in den Ankündigungen für *Das große Opfer* 1910 noch nicht genannt werden⁴²⁴ – so unter anderem die in der Einleitung erklingenden Dudki, die für die *Danse de la terre* beschriebene Tanzekstase sowie die am Ende tanzende (Jung-)Frau. All diese Details hatten Rerich und Stravinskij dem Libretto mutmaßlich erst im Zuge

416 Ebd., S. 15.

417 Ebd.

418 Vgl. Kapitel II.3.1.

419 Fuchs, „Der Tanz“, S. 8.

420 Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, S. 117.

421 Vgl. Kapitel III.1.1.2.

422 Vgl. den Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911.

423 Fuchs, „Der Tanz“, S. 15.

424 Walsh äußert sich dazu beispielsweise folgendermaßen: „In any case it seems likely that these early scenarios [die Szenarios von 1910, die nicht überliefert sind] differed in important details from the plan Stravinsky took away from Talashkino after a few days there.“ Walsh, *A Creative Spring*, S. 173f.

ihres zweiten Treffens im Sommer 1911 hinzugefügt: Am 2./15. Juli 1911 wandte sich Stravinskij an Rerich, um ein Treffen zu vereinbaren. Er wollte unbedingt zu einer endgültigen Übereinkunft bezüglich ihres Balletts kommen. Beide hatten die Vorbereitungen für *Das große Opfer* aufgrund anderer Projekte zunächst hintangestellt,⁴²⁵ und so hatte es Rerich dann offenbar auch nicht so eilig, die Arbeit am gemeinsamen Projekt mit Stravinskij wiederaufzunehmen.⁴²⁶ Letztgenanntem schien die Angelegenheit aber derart wichtig, dass er auf einem schnellstmöglichen Treffen insistierte:

[...] Трудно Вам ответить, для чего нам надо увидеться. Чувствую, что надо, чтобы окончательно столковаться о нашем детище, за которое я примусь осенью и надеюсь кончить, если буду здоров, к весне.⁴²⁷

[...] Es fällt mir schwer, Ihnen zu antworten, weshalb wir uns treffen müssen. Ich fühle, dass es notwendig ist, damit wir uns endgültig über unser Werk einig werden, dessen ich mich im Herbst annehmen werde und hoffe, dieses dann zu vollenden, wenn ich gesund sein werde, zum Frühling.

Er wollte unbedingt noch einige szenische Fragen vor dem Sommer geklärt haben. Auf den Winter konnten sie unter anderem auch deshalb nicht verschoben werden, weil er plante, diesen gemeinsam mit seiner Familie in der Schweiz zu verbringen:⁴²⁸

Есть сценические вопросы. Кроме того, надо повидаться нам уже потому, что зиму в Петербурге я не проведу, – все мы уедем в Швейцарию (вероятно), а оттуда, должно быть, в Париж.⁴²⁹

Es gibt szenische Fragen. Außerdem müssen wir uns treffen, da ich den Winter nicht in Sankt Petersburg verbringen werde – wir werden alle (vermutlich) in die Schweiz fahren und von dort aus voraussichtlich nach Paris.

425 Stravinskij hatte hauptsächlich an *Pétrouchka* gearbeitet. Zu Rerichs Projekten vgl. unter anderem Hill, *The Rite of Spring*, S. 7.

426 Vgl. ebd.

427 Brief von Stravinskij an Rerich vom 2./15. Juli 1911, S. 289.

428 Zu Stravinskij's Plänen für einen Aufenthalt in der Schweiz vgl. unter anderem den Brief von Stravinskij an Aleksandr Benua vom 30. Juni/13. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 285–287.

429 Brief von Stravinskij an Rerich vom 2./15. Juli 1911, S. 289.

Schließlich konnte sich Stravinskij durchsetzen, und er und Rerich trafen sich in der Künstlerkolonie Talaškino, südlich von Smolensk – höchstwahrscheinlich in der letzten Juliwoche.⁴³⁰ Die *Peterburgskaja Gazeta* berichtete darüber am 7. September 1911:

Художник Н.К. Рерих и композитор И.Ф. Стравинский переделали свой одноактный балет в двухактный, дав ему новое название: ‚Праздник весны‘. Балет пойдет летом за границей [...].⁴³¹

Der Künstler N.K. Rerich und der Komponist I.F. Stravinskij haben ihren Einakter in ein aus zwei Akten bestehendes Ballett geändert und diesem folgenden neuen Namen gegeben: ‚Die Frühlingsfeier‘. Das Ballett wird im Sommer im Ausland zu sehen sein [...].

Stravinskij und Rerich hatten sich also während ihres zweiten Treffens entschieden, dem Ballett einen zweiten Akt hinzuzufügen. Außerdem kamen sie überein, nicht mehr – wie ursprünglich geplant – ein Ritual zur Sommer Sonnenwende zu zeigen, sondern ein Frühlingsritual. Dementsprechend änderten sie auch den Namen des Werks: von *Великая Жертва* (*Das große Opfer*) zu *Праздник весны* (*Frühlingsfest*).

In Stravinskij's *Chroniques de ma vie* ist zu lesen, dass Rerich und er sich bereits in Talaškino sowohl über den definitiven Handlungsplan als auch über die Titel der einzelnen Tänze einig geworden waren.⁴³² Auch von diesem zweiten Treffen ist der Handlungsplan allerdings nicht überliefert; aus den Angaben in Stravinskij's Notizbuch, das dieser Ende August direkt nach seiner Rückkehr nach Ustilug begann, ergänzt durch seine Angaben in einem Brief an Rerich vom September 1911, kann aber immerhin auf die geplanten Titel und ursprüngliche Abfolge der Tänze und somit auf das Libretto geschlossen werden.⁴³³

430 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 871; Walsh, *A creative Spring*, S. 173f. Die russische Künstlerin und Mäzenin Marija Teniševa hatte die Künstlerkolonie Talaškino 1893 zur Förderung der russischen Volkskultur gegründet. Vgl. unter anderem Mary E. DAVIS: *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London 2010, S. 66f. sowie Anm. 198.

431 Auszug aus einer Ankündigung (ohne Namen eines Autors) in der *Peterburgskaja Gazeta*, 7. September 1911, zit. in: Elena Ivanovna POLJAKOVA: *Nikolaj Rerich (Žizn' v Iskusstve)*, Moskau 1973, S. 170.

432 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 873; Stravinsky und Craft, *Expositions and Developments*, S. 141 und 161.

433 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 873f.

Bezeichnung in den Skizzen ⁴³⁴	Wörtliche Übersetzung	Spätere Bezeichnung
		<i>Première Partie</i>
[Дудки]	Schalmeien	Introduction
[Гадания на прутиках]	Weissagungen mit kleinen Ruten	Les augures printaniers
Хоровод	Reigentanz	Rondes printanières
Игра в города	Spiel der Städte	Jeux des cités rivales
Идут-ведут	Sie gehen und bringen [ihn]	Cortège du sage
Игра умыкания	Spiel der Entführung	Jeu du rapt
Выплясывание земли	Das Austanzen der Erde	Danse de la terre
		<i>Seconde Partie</i>
Хороводы, тайные игры	Reigentänze, geheime Spiele	Cercles mystérieux des adolescentes
Величание – дикая пляска (Амазоны)	Preisung – wilder Tanz (Amazonen)	Glorification de l'élue
Действо старцев	Handlung der Ältesten	Action rituelle des ancêtres
Пляска священная	Heiliger Tanz	Danse sacrée

Dass die Pläne für *Das große Opfer* von denjenigen für das *Frühlingsfest* von 1911 in wichtigen Details abweichen, wurde in der Forschung bereits hinreichend diskutiert.⁴³⁵ Die Frage nach dem Warum wurde hierbei allerdings noch nie gestellt.⁴³⁶

434 Die Tabelle mit den russischen Titeln findet sich ebd., S. 873. Die deutschen Übersetzungen sind entnommen aus Christoph FLAMM: *Igor Strawinsky, „Der Feuervogel“, „Petuschka“, „Le Sacre du printemps“*, Kassel u.a. 2013, S. 134. Stravinskis Notizen sind faksimiliert in: Stravinsky, *The Rite of Spring. Sketches 1911–1913*. Die in Klammern angegebenen ersten zwei russischen Titel finden sich nicht im Notizbuch, werden aber von Stravinskij in einem Brief an Rerich vom 13./26. September 1911 erwähnt. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 873; Flamm, S. 178, Anm. 28. Der Brief ist ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300. Van den Toorn gibt die Titel der Tänze (inklusive Datierungen und Seitenangaben im Notizbuch) an. Vgl. van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring*, S. 24.

435 So unter anderem Walsh, *A Creative Spring*, S. 173f.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 871.

436 Vgl. hierzu unter anderem Walsh, *A Creative Spring*, S. 173f.; Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 871–881. Sowohl Walsh als auch Taruskin liefern hier keine stichfeste Begründung für die Wiederaufnahme des Balletts.

Sollte der Fuchs-Text dazu geführt haben, dass Stravinskij die Arbeit am *Großen Opfer* wiederaufnahm, müsste er die Schrift vor dem Sommer 1911 gelesen haben. Den entscheidenden Hinweis darauf, dass sich dies tatsächlich so verhalten hat, liefert lediglich ein Detail: seine plötzliche Ablehnung von Fokin, die er erstmals im zitierten Brief an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911 äußert – also noch vor der Wiederaufnahme des Balletts. Sie führte am Ende dazu, dass Fokin 1912 durch Vaclav Nižinskij ersetzt wurde. Einen plausiblen Grund hierfür liefert nur Fuchs' Text: Fokin war maßgeblich beeinflusst von der amerikanischen Ausdruckstänzerin Isadora Duncan.⁴³⁷ Doch Duncan – das wird bei der *Tanz*-Lektüre offensichtlich und soll deshalb kurz rekapituliert werden – war für Fuchs ein rotes Tuch, zumindest betreffend das Schaffen „neuer Formen“.

Der Reformers macht ja deutlich, dass das künstlerische Individuum, das er zum Schaffen neuer und dem „modernen Empfinden“ gemäßer (Tanz-) Formen benötige, auf keinen Fall auf alte (Tanz-) Formen zurückgreifen dürfe. Und genau dort setzt seine Kritik an Duncan an. Über diese sagt er: Nur „wer [...] voreilig [...] urteilt, könnte [...] hier ein[]werfen, daß Isadora Duncan jene Tat [das heißt das künstlerische Schaffen neuer Formen, die dem modernen Empfinden gemäß sind] schon gewagt hätte“⁴³⁸:

[I]hr lag nichts ferner als ein schöpferisches Ausbilden von Formen. Sie bemühte sich, die von antiken Bildwerken abgelesenen Posen aneinander zu reihen und ließ dazu gute Musik aufspielen, mehr [allerdings] um die Lücken zwischen den aneinander gereihten Posen auszufüllen, als um die von der Musik ausschwingenden Rhythmen im Körperlichen widerzuspiegeln.⁴³⁹

Genau Letzteres forderte Fuchs aber ja für die neuen Formen.

Heute gilt Duncan als Pionierin des modernen Ausdruckstanzes. Sie war 1899 nach einem wenig erfolgreichen Debüt in den USA nach London und von dort aus 1900 nach Paris gegangen und hatte mit ihren tänzerischen Darbietungen und Vorträgen das Interesse zahlreicher Künstler und Intellektueller auf sich gezogen.⁴⁴⁰ 1906, als *Der Tanz* erschien, hatte sie also – und darauf scheint Fuchs anzuspielen – namhafte Bewunderer in allen europäischen Metropolen

437 Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 40–44.

438 Fuchs, „Der Tanz“, S. 17.

439 Ebd.

440 Vgl. unter anderem Hafemann, *Schamlose Tänze*, S. 18; Daniel SCHÜMANN: *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘ in der deutschen und russischen Literatur der Jahrhundertwende. Frank Wedekinds ‚Mine-Haha‘ und Michail Petrovič Arcybaševs ‚Sanin‘* (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 40), München, Berlin und Washington D.C. 2001, S. 66.

inklusive Moskau und Sankt Petersburg⁴⁴¹, unter ihnen auch Fokin. Ihre ersten Auftritte in Sankt Petersburg 1904 hatten bei ihm einen bleibenden Eindruck hinterlassen und sollten seine zukünftigen Choreografien entscheidend prägen.⁴⁴²

Was genau aber hatte ihn so nachhaltig beeindruckt? Duncan erfand ein völlig eigenes, auf Empfinden und Improvisation beruhendes Bewegungskorpus – und das gänzlich ohne professionelle (klassische) Tanzausbildung. Maßgeblich beeinflusst hatten sie dabei Theorien des französischen Sprecherziehers und Bewegungspädagogen François Delsarte, der die Entsprechung zwischen innerer und äußerer Bewegung sowie die Einheit von Körper, Geist und Seele proklamierte.⁴⁴³ Ein codiertes Bewegungsvokabular wie dasjenige des

441 Vgl. unter anderem G.B.L. WILSON: Art. ‚Duncan‘, in: *The New Grove*, Bd. 5, S. 715f. 1903 veröffentlichte Duncan in Deutschland ihre tanzprogrammatische Schrift *Der Tanz der Zukunft*, in der sie ihre Reformideen erstmals auch verschriftlichte. Vgl. Isadora DUNCAN: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)*. Eine Vorlesung, übers. und eingeleitet von Karl FEDERN, Leipzig 1903. Zum Eindruck, den Duncan auf den deutschen Kultur- und Kunstbetrieb gemacht hat, vgl. unter anderem den Aufsatz von Claudia JESCHKE und Gabi VETTERMANN: „Isadora Duncan, Berlin and Munich in 1906. Just an Ordinary Year in a Dancer’s Career“, in: *Dance Chronicle* 18/2 (1995), S. 217–229. Zu Isadora Duncans Einfluss auf die russische Tanzszene vgl. unter anderem Elizabeth SOURITZ: „Isadora Duncan’s Influence on Dance in Russia“, in: ebd., S. 281–291; Elizabeth SOURITZ: „Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers“, in: *The Ballets Russes and its World*, hg. von Lynn GARAFOLA und Nancy VAN NORMAN BAER, London 1999, S. 97–115, hier S. 104–114; Natalia ROSLAVLEVA: *Era of the Russian Ballet*, London 1966, S. 176f.

442 Vgl. Garafola, *Diaghilev’s Ballets Russes*, S. 41; Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 59; Souritz, „Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers“; Souritz, „Isadora Duncan’s Influence on Dance in Russia“; Stüdemann, *Dionysos in Sparta*, S. 68–88. Fokin versuchte zeitlebens, den Einfluss von Duncan herunterzuspielen; Tim Scholl zeigt allerdings einige direkte Einflüsse auf. Vgl. Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 58–61. Dass Fokin Duncan bewunderte, wird zudem im folgenden Abschnitt seiner postum veröffentlichten Memoiren sehr deutlich: „Babylon, Judea, Egypt, Greece, Italy, France, Scandinavia, Russia, is the path of the development which the art of the dance has followed, passing over three continents of the Old World, and literally forming a circle. America has remained outside this circle. This does not mean that America until now has not contributed to the art of dance. On the contrary, I consider the greatest manifestations of recent times to be separate and so dissimilar achievements of Isadora Duncan, Lois Fuller and Ruth St. Denis. [...] I wish to talk about Isadora Duncan in some detail. She was the greatest American gift to the art of dance. Duncan proved that all the primitive, plain, natural movements – a simple step, run, turn on both feet, small jump on one foot – are far better than all the richness of the ballet technique, if to this technique must be sacrificed grace, expressiveness, and beauty.“ Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, S. 256. Für die russische Ausgabe vgl. Michail FOKIN: *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejestera. Stat’i, interv’ju i pis’ma*, Leningrad 1981, S. 256.

443 Vgl. Claudia JESCHKE: Art. ‚Duncan‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 1592–1594, hier Sp. 1593; Claudia JESCHKE und Gabi VETTERMANN: „François

klassischen Tanzes lehnte sie hingegen radikal ab und machte es sich zum Ziel, all ihre Bewegungen aus der energetisch-dynamischen Kraft des eigenen Körpers heraus zu entwickeln.⁴⁴⁴ Ihre choreografische Arbeit bestand dann darin, die sich aus dem Körper entfaltende Energie in bestimmte kinetische Formen zu transformieren und so für den Betrachter sichtbar zu machen. Als Vorbilder dafür dienten ihr größtenteils Bewegungsdarstellungen aus dem antiken Griechenland und der Renaissance.⁴⁴⁵

Fuchs' Kritik an Duncan bezog sich vor allem darauf, dass sie auf alte (Tanz-) Formen und -Vorbilder zurückgegriffen habe.⁴⁴⁶ Ihr Auftreten habe lediglich dahingehend einen „sehr großen Wert gehabt, daß die ihr zu Anfang gewidmete leidenschaftliche Teilnahme klar bewies, wie lebendig das Verlangen

Delsarte“, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Tanzkultur, Bd. 4), hg. von Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER unter Mitarbeit von Alfred OBERZAUCHER und Thomas STEIERT, Wilhelmshaven 1992, S. 15–24.

444 Zu Duncans Kritik am klassischen Ballett vgl. Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, S. 30–32.

445 Duncan notiert diesbezüglich in ihren *Memoiren*: „Den größten Teil unserer freien Zeit verbrachten wir im British Museum, wo Raymond von allen griechischen Vasen und Basreliefs Skizzen anfertigte; zu Hause kopierte ich dann die Bewegung dieser Figuren [gemeint sind hier Tanzszenen der Bacchantinnen und Mänaden auf griechischen Vasenbildern und Trinkschalen], nach Musikstücken, die mit dem Rhythmus der Beine, der dionysischen Kopfhaltung und dem Werfen des Thyrsusstabes harmonisch übereinstimmtem.“ Isadora DUNCAN: *Memoiren*, nach dem englischen Manuskript bearbeitet von Clemens ZELL, Zürich, Leipzig und Wien 1928, S. 56f. Zu Duncans Bewegungssprache allgemein sowie zu Bildungsgütern und Kunstschätzen alter und moderner europäischer Kultur, die sie seit ihrer Ankunft in London 1899 rezipierte, vgl. unter anderem Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz*, S. 74–78; Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 2013, S. 78–84.

446 Diese Kritik äußerten auch andere Zeitgenossen, obwohl Duncan selbst immer wieder betonte, dass es ihr nicht darum gehe, „zu den Tänzen der alten Griechen zurückzukehren“. Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 2013, S. 81–84. So schreibt beispielsweise der deutsche Schriftsteller Hans Brandenburg, der sich in seinem literarischen Werk intensiv mit dem modernen Ausdruckstanz auseinandersetzte, in seiner 1913 erschienenen Schrift *Der moderne Tanz* über Duncan: „Mit philologischer und archäologischer Rekonstruktion reihte sie Posen aneinander und gab statt der Bewegung kopierte Bewegungsmomente, die zudem nicht dem Tanz, sondern der Bildenden Kunst angehören.“ Hans BRANDENBURG: *Der moderne Tanz* (München 1913), 3. erw. Aufl. München 1921, S. 30. In Duncans bereits 1903 erschienenem Manifest *Der Tanz der Zukunft* kam sie dieser Art Kritik wie folgt zuvor: „[Ich] möchte [...] ein naheliegendes Missverständnis vermeiden. Aus dem, was ich gesagt, könnte man leicht schließen, es wäre meine Absicht, zu den Tänzen der alten Griechen zurückzukehren, und ich dächte, daß der Tanz der Zukunft ein Wiederaufleben der antiken Tänze oder sogar der Tänze wilder Stämme sein würde. Nein, der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat. Zu den Tänzen der Griechen zurückzukehren, würde ebenso unmöglich sein, wie es unnötig ist.“ Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, S. 43f.

wieder [...] nach einer strengeren, reineren Kultur der mimischen Kunst und des Tanzes⁴⁴⁷ sei. In dem Moment, in dem „die Duncan diese Kundgebung auslöste, war ihre Sendung [aber] auch schon erfüllt“⁴⁴⁸. Sie habe durch ihre „wissenschaftlich ausgewählten antiken Posen“⁴⁴⁹ nur einen „abstrakten [und] [...] ‚körperlosen‘ Tanz“⁴⁵⁰ geschaffen, für den man den „rassig-schönen Leib [...] mit eigener, vollblütiger Rhythmik“⁴⁵¹ nicht benötige. Genau diesen „rassig-schönen Leib“ vermisste Fuchs aber an den bestehenden Tanzformen in Deutschland. Und so legt er die Tatsache, dass gerade die Deutschen einen solch abstrakten und körperlosen Tanz wie den der Duncan derart bewunderten, als einen weiteren Beleg dafür aus, dass sie ihren Körper noch nicht als kulturelles und künstlerisches Ausdrucksmittel entdeckt hätten.⁴⁵² Das Vernachlässigen des Körpers würde sich bei den Deutschen ja schließlich auch im Kult um Richard Wagner äußern:

Der Wagnerkult ist der andere Pol, um den sich jenes Deutschland konzentriert. Nirgends zeigte sich deutlicher, daß der Deutsche seinen Körper noch nicht entdeckt hatte, als hier, wo man die lächerlichsten Verunstaltungen der Leiblichkeit duldet: die Siegfriede mit den eingeschnürten Bierbäuchen, die Siegmunde mit wurstartig ausgestopften Trikotbeinen, die Walküren, die ihre freie Zeit zwischen Schüsseln voll dampfender Leberknödel und schäumenden Maßkrügen im Münchner Hofbräuhaus zu verbringen scheinen, die Isolden, die als ‚Riesendamen‘ vor den Jahrmarktsbuden unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Sinne der Schlächterburschen ausüben müßten. Das alles vertrug sich in der ‚geistigen Kultur‘ der deutschen ‚Gebildeten‘ aufs beste mit einer Musik und einer dramatischen Symbolik, die ihr als das ‚Tiefste‘ und ‚Erhabenste‘ aller künstlerischen Offenbarungen galt. Auch das erklärt sich einzig durch die Unsinnlichkeit, durch die des eignen Leibes und Blutes unbewußte, im theoretischen ‚Kunstverständnis‘ sich erschöpfende Abstraktion. [...] Das Mißverhältnis würde sie in dem Augenblicke entsetzen, in dem sie es wahrnehmen. Aber sie nehmen es nicht wahr, weil ihre Sinne gar nicht beteiligt sind beim endgültigen Erleben der Kunstform.⁴⁵³

Es ist gut möglich, dass Djagilev und die Mitglieder der Ballets Russes Fuchs' Meinung diesbezüglich teilten – das lässt zumindest folgende Bemerkung Djagilevs vermuten, die dieser (allerdings erst) 1928 zu Papier brachte:

447 Fuchs, „Der Tanz“, S. 17.

448 Ebd.

449 Ebd., S. 19.

450 Ebd.

451 Ebd.

452 Vgl. ebd.

453 Ebd., S. 20.

И Дункан, и Далькроз, и Лабан, и Вигман – великолепные деятели в искании новой школы. Их труд над разработкой человеческого тела, этого совершеннейшего хореографического инструмента, достоин всяческого одобрения. Но их борьба с ‚устаревшей‘ классикой привела Германию в тот тупик, из которого она не может выбраться. Германия может превосходно двигаться, но она не умеет танцевать.⁴⁵⁴

Duncan, Dalcroze, Laban und Wigman sind herausragende Figuren in der Suche nach einer neuen Schule. Ihre Bemühungen um eine Bearbeitung des menschlichen Körpers, dieses vollkommensten choreografischen Instruments, verdienen meine völlige Zustimmung. Aber ihr Kampf mit der veralteten Klassik hat Deutschland an einen Punkt gebracht, aus dem es sich nicht mehr befreien kann. Deutschland kann sich vorzüglich bewegen, aber es kann nicht tanzen.

Dieses deutsche „Ignorieren der sinnlichen Form“⁴⁵⁵, das sich sowohl in der Duncan-Bewunderung als auch im Wagner-Kult äußerte, wollte Fuchs also mithilfe der neuen (Tanz-)Formen überwinden. Nur so glaubte er, die (deutsche) Kultur erneuern zu können:

Wir wollen eine Kultur auf Grund der Rechte, die mit uns geboren sind, und wir wollen all unsere Lebensformen steigern zur höchsten, erschöpfendsten, befreiendsten Ausdrucksfülle. Der Tanz kann für uns nichts mehr sein, als ein bis zum ekstatischen Orgasmus aufschäumendes Erleben der in unserer Körperlichkeit gebunden[en] rhythmischen Mächte.⁴⁵⁶

Was hat all das nun aber mit Stravinskij's plötzlich einsetzender Abneigung gegenüber Fokin zu tun? Zum ersten Mal äußerte sich Stravinskij am 8./21. Juli 1911 negativ über Fokin – also nur sechs Tage, nachdem er sich an Rerich gewandt hatte, weil er die Arbeit am *Opfer*-Ballett wiederaufnehmen wollte.⁴⁵⁷ Ein gutes halbes Jahr zuvor, im November 1910, hatte er sich noch leidenschaftlich für den Verbleib Fokins bei den Ballets Russes eingesetzt,⁴⁵⁸ während ihrer Zusammenarbeit an *Pétrouchka* (mit Benua und Fokin) muss also etwas vorgefallen sein, was Stravinskij veranlasste, seine Meinung über den Choreo-

454 Sergej DJAGILEV: „O Klassike“ (1928), in: *Sergej Džagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju, perepiska, sovremenniki o Džagileve*, 2 Bde., hg. von Il'ja ZILBERŠTEJN und Vladimir SAMKOV, Moskau 1982, Bd. 1, S. 250–252, hier S. 251. Die hier angegebene deutsche Übersetzung findet sich bei Stüdemann, *Dionysos in Sparta*, S. 76f.

455 Fuchs, „Der Tanz“, S. 20.

456 Ebd., S. 21.

457 Vgl. hierzu den Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911.

458 Fokin und Džagilev hatten am Ende der Saison von 1910 über Geld gestritten. Stravinskij sah deshalb das mit Fokin geplante *Große Opfer* in Gefahr. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 969f.

grafen zu ändern. Denn im selben Brief, in dem er sich gegenüber Vladimir Rimskij-Korsakov zu Benua und dem Ballett bekennt,⁴⁵⁹ urteilt er Fokin folgendermaßen ab:

Еще я хотел тебе написать, об одной вещи: Напрасно ты придаешь такое большое значение Фокину как балетмейстеру [...]. Вообще, Фокину придается слишком большое значение, и в то же время забывают о том, в какой среде воспитывался его талант. Те же Бenuа, Дягилев, Бакст – его ближайшие вдохновители, на которых он теперь обращает очень мало внимания и делает из-за этого вещи более самостоятельные и гораздо менее удачные, нежели прежде. Если бы ты знал, каких невероятных усилий и неприятностей стоила нам с Бenuа постановка „Петрушки“ из-за своенравного и деспотичного и, в то же время, не достаточно чуткого Фокина. Но об этом в другой раз ...⁴⁶⁰

Ich möchte dir noch bezüglich einer Sache schreiben: Zu Unrecht misst du Fokin solch große Bedeutung als Ballettmeister bei [...]. Überhaupt wird Fokin viel zu große Bedeutung beigemessen, und gleichzeitig vergisst man gerne, in welchem Umfeld sein Talent ‚zur Schule gegangen‘ ist. Nämlich bei Benua, Djagilev, Bakst – die unmittelbaren Quellen seiner Inspiration, denen er nun nur wenig Aufmerksamkeit widmet und deshalb Sachen macht, die selbständiger und weniger erfolgreich sind als früher. Wenn du nur wüsstest, welch unglaubliche Bemühungen und Unannehmlichkeiten uns die Inszenierung von ‚Pétrouchka‘ mit Benua gekostet hat – nur wegen des eigensinnigen und despotischen und gleichzeitig nicht genügend feinfühligem Fokin. Doch darüber ein anderes Mal ...

Stravinskij beschreibt hier Fokin plötzlich als launisch, despotisch und eigensinnig und behauptet, die Zusammenarbeit mit ihm an *Pétrouchka* sei unangenehm und anstrengend gewesen. Außerdem werde er als Choreograf völlig überschätzt.

Während andere Autoren der Frage nach Stravinskij's plötzlicher Ablehnung gegenüber Fokin gar nicht erst nachgehen, führt sie Taruskin – genauso wie andere Veränderungen aus dem Sommer 1911 – auf Stravinskij's herausragende Erfolge in Paris zurück.⁴⁶¹ Dies könnte durchaus ein möglicher Grund gewesen sein. Nimmt man aber an, Stravinskij habe den Fuchs-Artikel bereits vor Juli 1911 gelesen, so ist es viel wahrscheinlicher, dass die plötzlichen Vorbehalte gegenüber Fokin mit Stravinskij's Beschäftigung mit den Reformern und insbesondere mit seiner Rezeption des Fuchs-Textes in Verbindung stehen. Dieser

459 Vgl. Kapitel III.1.1.2.

460 Brief von Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911.

461 „Petrushka‘ changed all that. The incredible lionizing Stravinsky experienced in Paris changed his attitude toward Russia, toward Fokine, and most of all, toward his own place in the scheme of things.“ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 970.

Verdacht wird durch einen Brief vom 4./17. März 1912 bestätigt, den Stravinskij an seine Mutter schrieb und in dem er seine Kritik an Fokin zum ersten Mal konkretisierte:

Я считаю Фокина конченным художником [...] надо (вернее, хочется) создавать новые формы, о которых и не снилось злому, алчному и одаренному Фокину. Все это ‚habilité‘, от которой спасенья нет! Гениальности надо, не ‚habilité‘.⁴⁶²

Ich halte Fokin für einen veralteten Künstler [...]. Man sollte (besser gesagt, es ist wünschenswert) neue Formen [(zu)] schaffen, von denen der böartige, gierige und talentierte Fokin noch nicht einmal träumte. Das alles ist ‚habilité‘, vor der es kein Entrinnen gibt! Wir brauchen Genialität, nicht ‚habilité‘.

Stravinskij's Kritik an Fokin fällt im Brief an seine Mutter nicht nur ungleich härter aus als in seinem Schreiben an Vladimir Rimskij-Korsakov vom Juli 1911, sie verweist auch mehr als deutlich auf Fuchs und damit auf den Zeitpunkt seiner Fuchs-Lektüre: Es waren die „neuen Formen“, die Stravinskij im Brief an Andrej Rimskij-Korsakov vom September/Oktober 1911 besonders herausstellte, als er diesen über den *Tanz*-Text informierte. Für ebendiese „neuen Formen“ hatte sich Stravinskij gegenüber Andrej Rimskij-Korsakov auch stark gemacht, da er ihn davon überzeugen wollte, sich – wie er selbst – für sie einzusetzen. Fokin – so teilt Stravinskij dann seiner Mutter mit – sei für jene „neuen Formen“ aber nicht zu gebrauchen.

Fakt ist, dass sich Stravinskij in beiden Briefen von Fokin distanzierte. Es ist auch mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er dies in beiden Briefen aus demselben Grund tat, und so muss davon ausgegangen werden, dass er Fuchs' *Tanz* schon vor dem 8./21. Juli 1911 gelesen hatte. Für diese Annahme spricht auch der zweite Punkt, mit dem Stravinskij seine Fokin-Ablehnung begründet: Nachdem er beteuert, dass auch Djalilev und Benua mittlerweile klar geworden sei, dass das, was Fokin mache, nicht neu sei,⁴⁶³ informiert er seine Mutter, dass sie (Stravinskij schreibt an dieser Stelle „wir“ und bezieht sich

462 Brief von Stravinskij an seine Mutter vom 4./17. März 1912, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 319–321, hier S. 319.

463 „Так и Фокин. В самом начале своей деятельности он казался необыкновенно передовым. При ближайшем же с ним (с его творчеством) знакомстве я (да не только я, а Дягилев и Бенуа и другие) увидел, что он в сущности совсем не нов и даже не стремится к этому. Это безусловно так – и при этом ‚habilité‘ опять-таки не хуже Петипа-старика.“ „So auch Fokin. Zu Beginn seines Schaffens schien er ungewöhnlich befähigt zu sein. Bei näherer Bekanntschaft mit ihm (oder seinem Schaffen) musste ich (nicht nur ich, sondern auch Djalilev, Benua und andere) feststellen, dass er im Kern der Sache ganz und gar nicht neu ist und auch nicht einmal danach strebt. Das

höchstwahrscheinlich auf diejenigen Kollegen, die seine Meinung über Fokin teilten)⁴⁶⁴ danach strebten, die Bewegung als Kunst wieder neu zu beleben. Um dieses Ziel zu erreichen, hätten sie sich zunächst mit Balletten zufriedengeben müssen, bei denen sie Altes erneuert oder umgeändert hätten. Jetzt aber sei es an der Zeit, neue Formen zu schaffen:

Это тем более досадно, что ведь переделки сочинений, написанных не для сцены, не составляли нашей цели – (*but*), это было лишь вызвано необходимостью (слишком ничтожна была хореографическая литература – и нам, помышляющим о возрождении пластического искусства „движения“, пришлось удовольствоваться на первых порах переделками: „Сильфиды“ – Шопен, „Карнавал“ – Шуман, „Клеопатре“ – [...] „Шехеразада“ – Н. Римский-Корсаков, etc. etc.) Я рассматриваю эту эпоху переделок как необходимое зло, на котором долго немислимо останавливаться – надо (вернее, хочется) создавать новые формы [...].⁴⁶⁵

Umso bedauerlicher ist dies, da doch die Umarbeitung der Stücke, die nicht für die Bühne geschrieben worden sind, nicht unser Ziel war – (aber) wir mussten uns in der ersten Zeit lediglich aufgrund der Notwendigkeit (die choreografische Literatur war zu belanglos – und uns, die an die Wiederbelebung der plastischen Kunst, ‚der Bewegungen‘, glaubten, viel zu winzig) auf Umarbeitungen beschränken: ‚Les Sylphides‘ – Šopen (Chopin), ‚Carnaval‘ – Šuman (Schuman), ‚Cleopâtre‘ – [...], ‚Shéhérazade‘ – N. Rimskij-Korsakov etc. etc.). Ich betrachte diese Epoche der Umarbeitungen als ein notwendiges Übel, in der es undenkbar ist, lange stehen zu bleiben – wir müssen (oder besser gesagt, es wäre wünschenswert) neue Formen (zu) schaffen.

Die Choreografien der Ballettbeispiele, die Stravinskij hier angibt, stammen allesamt von Fokin. Und somit wird deutlich, dass er Fokins Arbeit als repräsentativ für eine Art Übergangsepoche hielt.⁴⁶⁶ Diese Epoche beschreibt

ist zweifellos so. Auch wenn [seine] ‚habilité‘ wiederum nicht schlechter ist als der alte Petipa.“ Brief von Stravinskij an seine Mutter vom 4./7. März 1912, S. 319f.

464 Dass Benua und Djagilev Stravinskij's Meinung über Fokin teilten, kommuniziert Stravinskij seiner Mutter im selben Brief. Höchstwahrscheinlich bezog er auch Nižinskij in jenes „wir“ ein. Vgl. ebd., S. 319.

465 Ebd.

466 Tim Scholl verweist in Bezug auf *Les Sylphides*, das Stravinskij im Brief an seine Mutter als erstes „Übergangs“-Beispiel nennt, auf die Parallelen von Fokins Arbeit zu derjenigen von Duncan: „[Les] Sylphides‘ re-created the era of romantic ballet, the age of Giselle and the original ‚Sylphide‘ [Uraufführung am 12. März 1832], the period when point technique was still developing. [...] Fokin's ballerinas, possessed of the full range of techniques their Russian training afforded them, were asked not to use it. [...] His [Fokins] method of reconstructing the dances of the 1830s was not unlike Isadora's ‚recreation‘ of Greek dance [...].“ Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 64.

er als „notwendiges Übel“, das lediglich dazu gedient habe, langfristig das übergeordnete Ziel der Wiederbelebung der „Bewegung“ als Kunst zu erreichen.

Auffallend ist, dass Stravinskij Fokin nicht nur für ungeeignet hielt, die von Fuchs geforderten neuen Formen zu schaffen. Im Brief an seine Mutter bringt er den Choreografen außerdem noch mit dem von Fuchs (und anderen Reformern) so kritisierten (alten) Ballett in Verbindung. Dies wird besonders deutlich, wenn er noch nachschiebt: „Это безусловно так - и при этом ‚habilité‘ опять-таки не хуже Петипа-старика.“⁴⁶⁷ („Das ist zweifellos so. Auch wenn [seine] ‚habilité‘ wiederum nicht schlechter ist als der alte Petipa.“) Mit dem Verweis darauf, Fokins ‚habilité‘ sei nicht schlechter als der „alte Petipa“⁴⁶⁸, stellt Stravinskij nämlich einen direkten Bezug her zwischen Fokins Ballett und dem „alten“ zaristischen Ballett der Petipa-Ära. Ebenjenes „alte“ Ballett war es aber doch, dass er und Benua im Sinne der Reformen erneuern wollten.⁴⁶⁹ Vor dem Hintergrund des Fuchs-Textes wird also in zweifacher Weise deutlich, warum sich Stravinskij (genauso wie Benua und Djagilev) von Fokin distanzieren musste.

Wie aber muss man sich nun diese „neuen Formen“ vorstellen? Als Paradebeispiel gilt Fuchs der Schlaftanz der hypnotisierten Magdeleine (Guipet):⁴⁷⁰ Im Februar 1904 hatte er die Traumtänzerin bei einem ihrer Auftritte in der

467 Brief von Stravinskij an seine Mutter vom 4./7. März 1912, S. 319f.

468 Stravinskij rekurriert hier auf den französischstämmigen Tänzer, Ballettmeister, Pädagogen und Choreografen Marius Petipa, der von 1848 bis 1903 in Sankt Petersburg wirkte. Mit seinen Arbeiten etablierte er „einen [eigenen] Stil, eine Ästhetik, eine Gattung und eine Schule“, was ihn bis heute zur „Identifikationsfigur für die ‚danse d'ecole‘“ macht. Vgl. Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER: Art. ‚Petipa‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 393–395, hier Sp. 394f.

469 Es ist sehr ungewöhnlich, dass Stravinskij (gemeinsam mit Benua) einen Bezug zwischen Fokin und dem alten zaristischen Ballett der Petipa-Ära herstellt. Während er Fokins Arbeit damit dem ‚alten Ballett‘ zuordnet, sehen andere Zeitgenossen in Fokins Choreografen (genauso wie in denen des Moskauer Choreografen Aleksandr Gorskij) jenes (von Stravinskij und Benua gewünschte) ‚neue Ballett‘ nämlich bereits verwirklicht. Vgl. die Ausführungen über „The New Ballet“ von Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 55–67. Scholl beschreibt hier, wie Tanzautoren die Terminologie der Theaterreformer (‚neues Theater‘) sehr schnell für ihren Bereich (‚neues Ballett‘) adaptierten. Im Folgenden soll die Bezeichnung ‚neues Ballett‘ aber nicht – wie bei Scholl – die Ballette von Fokin und Gorskij bezeichnen, sondern im Sinne des Stravinskij'schen Verständnisses gebraucht werden: Das von Stravinskij geforderte ‚neue Ballett‘ sollte noch einen Schritt weiter gehen und auch die Bewegungssprache des Reformchoreografen Fokin überwinden.

470 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 21. Zur Traumtänzerin Magdeleine vgl. unter anderem Gabriele BRANDSTETTER: „Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der ‚Traumtänzerin‘ Magdeleine G.“, in: *Ausdruckstanz*, hg. von Oberzaucher-Schüller u.a., S. 199–211. Die Begegnung mit der Traumtänzerin Magdeleine wird in der Literatur häufig als Initialmoment der Fuchs'schen Reformtexte beschrieben.

Psychologischen Gesellschaft in München erstmals gesehen und war sofort hellauf von ihrer Darbietung begeistert.⁴⁷¹ Albert von Schrenck-Notzing, ein deutscher Mediziner und Mitglied jener Gesellschaft, hatte Magdeleine und ihren Magnetopathen Emile Magnin Anfang 1904 nach München eingeladen; Schrenck-Notzing forschte bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts über die *Künstlerische Bedeutung der Ausdrucksbewegung in Hysterie und Hypnose*.⁴⁷² Ihm waren die unter Hypnose hervorgebrachten künstlerischen Qualitäten der Magdeleine auf Reisen in Paris aufgefallen, und er wollte sie deshalb gemeinsam mit seinen Kollegen beobachten.⁴⁷³ In *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst* beschreibt er sie dann unter anderem als einen „somnambule[n] Reflexautomaten“⁴⁷⁴. Er hatte den Eindruck, dass man durch die Hypnose den Ausdruck der Tänzerin und ihre an die Oberfläche tretenden Empfindungen und Bewegungen vollkommen kontrollieren konnte. So unter anderem auch mithilfe der Musik:

Da frappiert zunächst die ausserordentliche Sicherheit und Feinheit ihres musikalischen Gefühls. Sie fasst die feinsten Nuancen der Musik auf und gibt sie mimisch wieder, sie markiert durch die Bewegungen kleinere Fehler im Spiel (Detonieren im Gesang) in Form von Unlustreaktion, oder durch Ausdruck von Schmerz, ähnlich verhält sie sich bei schlechter Musik, bis zu vollständigen Abwehrbewegungen gegen den Spieler. Ihre Person ist also keineswegs ein einfaches automatisches willenloses Werkzeug für die Toneinwirkung, trotz des oben erwähnten mechanischen Charakters zahlreicher Interpretationen. [...] Ihrem slavischen Naturell liegen ganz besonders gut ungarische und polnische Tanzweisen; mit zu den besten Darbietungen gehören ihre Uebersetzungen von Chopin. Bei den musikalischen Darstellungen solcher Art steigert sich ihre

471 Die Begeisterung geht aus einem Artikel hervor, den Fuchs im Anschluss an die Aufführungen der Magdeleine in München veröffentlichte. Vgl. Prütting, *Die Revolution des Theaters*, S. 134f. Der Artikel erschien in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, Nr. 89, 1904 und wurde vollständig in seinen *Tanz*-Aufsatz übernommen. Vgl. Prütting, *Die Revolution des Theaters*, S. 421, Anm. 123.

472 Im Winter 1902 hatte Schrenck-Notzing einen ersten Vortrag zu diesem Thema gehalten. Vgl. Priska PYTLIK: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn u.a. 2005, S. 64.

473 Vgl. ebd., S. 64f. Zu den Untersuchungen der Münchner Psychologischen Gesellschaft vgl. unter anderem Ulrich LINSE: „Mit Trancemedien und Fotoapparat der Seele auf der Spur. Die Hypnose-Experimente der Münchner ‚Psychologischen Gesellschaft‘“, in: *Trancemedien und neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne* (Medienumbrüche, Bd. 39), hg. von Marcus HAHN und Erhard SCHÜTTPELZ, Bielefeld 2009, S. 97–144.

474 ALBERT VON SCHRENCK-NOTZING: *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst*, Stuttgart 1904, S. 107. In der zeitgenössischen Sacre-Rezeption werden die Bewegungen der Tänzer teilweise auch als reflexartig beschrieben und die Tänzer selbst als Automaten bezeichnet. Vgl. Kapitel III.2.

künstlerische Anpassung mitunter bis zu dem Inbegriff von Grazie, Anmut und Zierlichkeit. Ihr Körper folgt allen wechselnden Rhythmen mit einer Leichtigkeit und organischen Einheitlichkeit, die selbst der virtuosesten Tanztechnik unerreichbar bliebe. [...] Zweifellos spielen hierbei im Gegensatz zu dem rein automatischen Teil ihrer Leistungen ihre künstlerisch gestaltende Phantasie und der schauspielerische Gedanke eine entscheidende Rolle. Denn sie erheben ihre Darbietungen erst auf ein künstlerisches Niveau. Unser Ballett könnte aus ihrem vergeistigten Bewegungsspiel viel Neues erlernen. [...] Einer der interessantesten Punkte ist das Verhalten der Traumtänzerin gegenüber dem Improvisieren auf dem Klavier oder auf der Orgel. Wie bereits erwähnt wurde, erfolgt auch meist hier ein blitzschnelles Erfassen jeder Tonfarbe, jeder harmonischen und melodischen Wendung; und die Art und Weise, wie sie auch hier unvorbereitet die feinsten rhythmischen Figuren zu charakterisieren versteht, kann wohl als einzigartig bezeichnet werden. Ihre Anpassung ist eine so feine, dass es nicht gelingt, sie z.B. auf Glatteis zu führen; sie erfasst die Stimmung oft schneller, als sie von dem Pianisten in Tönen ausgedrückt ist, und frappt auch hier mitunter durch das Voraneilen ihrer Bewegungen. Andererseits aber verhält sie sich auch abwartend [...]. Man kann sie aber so vollständig mit dem Klavier beherrschen, dass man nur dem auf sie eingübten Pianisten den Ausdruck anzugeben braucht, damit er sie durch die Töne dazu nötigt.⁴⁷⁵

Die von Schrenck-Notzing hier am Ende angesprochene Kontrolle über die hypnotisierte Tänzerin erinnert in Teilen an die in Kapitel III.1.1. vorgestellte Idee Gordon Craigs, die Stravinskij höchstwahrscheinlich in *Pétrouchka* verarbeitet hat: Craig wollte ja den Schauspieler durch eine Marionette ersetzen, damit er (als Regisseur) dessen Agieren auf der Bühne vollständig kontrollieren könnte. Schrenck-Notzing fügt nun – wenn auch sicher nicht intendiert – eine zusätzliche Ebene zu Craigs Theorie hinzu: die der Musik. Ist es bei Craig der Regisseur (oder Choreograf), der die Bewegungen des Schauspielers (oder Tänzers) kontrolliert, übernimmt diese Rolle in Schrenck-Notzings Beschreibung nun die Musik.⁴⁷⁶

Während der Beobachtungsvorführungen waren neben den Medizinern um Schrenck-Notzing auch wichtige Vertreter der Münchner Kunst- und

475 Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Magdeleine G.*, S. 107–113.

476 Vgl. hierzu auch die diesbezügliche Anmerkung von Hans-Christian VON HERRMANN: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München 2005, S. 203: „[U]m 1900 [rückt] zum künstlerischen Zustand schlechthin auf, [was Hegel auch im Hinblick auf Kleist aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen hatte – ein dem ‚Inneren‘ des Individuums ‚fremdartiges Jenseits‘, ‚von welchem es bestimmt und regiert wird‘] [...]. An die Stelle des Maschinisten und der Fäden sind [...] ein Hypnotiseur und ein Klavierspieler getreten, die ihre somnambule Puppe durch musikalisch-akustische Reize oder Signale steuern.“ Im *Sacre* und insbesondere in der *Danse sacrale* scheint der Musik eine der Beschreibung Schrenck-Notzings vergleichbare Kontrollfunktion zuzukommen. Vgl. hierzu insbesondere die Analyse in Kapitel III.1.3.

Kulturszene anwesend⁴⁷⁷ – unter ihnen auch Georg Fuchs. Im Gegensatz zu Schrenck-Notzing, den ja am Tanz der hypnotisierten Tänzerin vor allem der Kontrollaspekt faszinierte, glaubte Fuchs darin eine Kunst zu erkennen, die aus dem unbewussten Inneren entstand.⁴⁷⁸ Die Hypnose ver helfe der Magdeleine dazu, ihre „Hemmungsvorstellungen zu beseitigen“⁴⁷⁹, sodass sie ihr „Innerstes enthüllen und [ihren] [...] eigenen Leib preisgeben“⁴⁸⁰ könne. Durch die Hypnose würden Geheimnisse offenbart, „die sonst alle Instinkte, Empfindungen und Gewohnheiten [...] verschleiern“⁴⁸¹:

Sie [die Magdeleine] ist die tragische Muse. Niemals ist das Mysterium der Vergöttlichung alles Menschlichen, der Vollendung in Qual und Lust so rein uns Kindern einer entgötterten Zeit vor Augen getreten, wie hier. Sie ‚schläft‘, sie hat keine Absicht und keinen Willen und keine Berechnung: rein, wie in den Gesichtern der hl. Katharina, steigen die gestaltenden Mächte aus dem Brunnen ihrer Seele, in den klingende Rhythmen von oben eintauchen, die dunklen Fluten seiner Tiefe erregend. – Wie die Fittige des Engels über die Wasser des Teiches Bethesda, so streichen die Melodien die Fläche ihrer Seele: sie zittert, sie schwankt, sie träufelt sich in zarten Wellen, sie rollt auf in wiegenden Kreisen, sie wogt gischtend empor, sie schäumt in jagenden, heulenden Sturmfluten dahin – um endlich wieder zu verebben in der schweigenden, regungslosen Stille heiliger Mittagsruhe. Und was dort geschieht im dunklen Land, im ‚Unbetretenen, nicht zu Betretenden‘, wird im vollkommensten Spiegelbild hervorgekehrt vor unser entzücktes Auge. ‚Was im Labyrinth der Brust wandelt durch die Nacht‘, tritt durch sie ans Licht des irdischen Lebens: wir dürfen es sehen, wir dürfen es erleben, rein und vollkommen, wie es geschieht. Nimmermehr wäre das möglich, wenn nicht in dieser Frau die Gnade schöpferischen Gestaltens wohnte. Wir wissen zu wohl, daß nicht jede Frau im Banne des zauberischen Wachschlafs das vollbringen könnte, was die Madeleine [Fuchs schreibt Madeleine statt Magdeleine, LZ] tut, um nur einen Augenblick an ihrer schöpferischen Begnadung zweifeln zu können.⁴⁸²

Dass gerade die Hypnose im Falle der Magdeleine dazu verhalf, ihr Innerstes an die Oberfläche zu tragen, stellte für Fuchs auch keine Überraschung dar; schließlich erachtete er den Zustand des Rausches als unerlässliche Voraussetzung für den Tanz.⁴⁸³ Um diesen Standpunkt zu bekräftigen, verweist

477 Vgl. unter anderem Pytlik, *Okkultismus und Moderne*, S. 65f.

478 Nicht alle Beobachter waren Fuchs' Meinung. Es gab unter Schriftstellern und Künstlern sogar eine große Diskussion darüber, ob man den unter Hypnose vollführten Tanz denn tatsächlich als Kunst bezeichnen könne. Vgl. Pytlik, *Okkultismus und Moderne*, S. 66.

479 Fuchs, „Der Tanz“, S. 21.

480 Ebd., S. 21f.

481 Ebd.

482 Ebd., S. 24f.

483 Vgl. ebd., S. 23.

Fuchs dann erneut auf die Tanzgewohnheiten der „Naturvölker“ und zitiert im Anschluss einen Bericht des deutschen Astronomen Karl Schwarzschild, den dieser über algerische Festlichkeiten zur Sonnenfinsternis vom 30. August 1905 verfasst hatte.⁴⁸⁴ An jenem Bericht, so Fuchs, könne man sehr gut zeigen, dass die Hypnose bereits bei den Naturvölkern dahingehend gewirkt habe, „konventionelle [...] Hemmungsvorstellungen [...] [aufzulösen, und so die] orgiastische Tanzekstase [vorbereiten]“⁴⁸⁵. In der deutschsprachigen Fassung des Textes findet sich dann folgendes Schwarzschild-Zitat, das in der russischen Ausgabe jedoch fehlt:

Das Fremde und Wilde kam erst bei den Feierlichkeiten zum Vorschein [...]. Am Abend zog der winselnde Ton der arabischen Tuba über die Stadt. Im Hof der Moschee war Tanz der Aissanahs. Umringt von allen Schwarzen, Braunen und Weißen [...] stand im Fackelschein eine Kette von etwa fünfzig meist jüngeren Leuten. Die Arme hatten sie untergefaßt. Vor ihnen auf Matten saßen die noch unfertigen Zöglinge und die alten Meister der Sekte [...]. Die Kette war in unaufhörlicher wiegender Bewegung. Nach dem durchdringenden eintönigen klagenden Gebetsrhythmus der Musik neigten sich die Oberleiber, und bei jedem Takt flogen die Köpfe mit einem heftigen Ruck der Halsmuskeln nach vorne. So ging es stundenlang, und es war kein Wunder, daß schließlich jeder in der Kette um einen Teil seiner Besinnung kam. Wer von den Burschen die Hypnose nahe fühlte, zog aufgeregt in der Reihe Weste und Hemd aus und trat in Hose und Gürtel vor. [...] Ich sehe noch einen der ersten vor mir [...]. Einer der Alten hielt ihm Eisennägel und Glasscherben vor, er faßte sie mit den Zähnen und schluckte sie mit verzweifelter Ekel hinunter. Andere fraßen lebende Skorpione oder stachen sich mit Messern und Schwertern, die ihnen die Alten gaben, in Leib, Schulter, Wange, Augenlider. Blut wurde nicht sichtbar, und die Wunden schienen sich gleich zu schließen. Schien einer Schmerzen zu fühlen, so wurde er von einem Alten untergepackt und durch die rhythmische Halsmassage wieder empfindlos gemacht. Es muß nach dem, was mir einer der Burschen sagte, ein Zustand sein wie Angetrunkenheit. Man kennt noch Bekannte und Umgebung, ist aber unempfindlich und im Nebel. Gegen Mitternacht hatte der Taumel alle ergriffen.⁴⁸⁶

Gegen Mitternacht seien alle Beteiligten derart vom Taumel ergriffen gewesen, dass Schwarzschild das Gefühl hatte, dass sich der hypnotisierte Zustand der

484 Vgl. Karl SCHWARZSCHILD: *Ueber die totale Sonnenfinsternis vom 30. August 1905*, Göttingen 1906. Zu Schwarzschild allgemein vgl. unter anderem Manfred SCHROEDER, Hans-Jürgen BORCHER und Hans-Heinrich VOIGT: „Physik um die Jahrhundertwende“, in: *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, hg. von Ulrich MÖLK, Göttingen 1999, S. 145–148.

485 Fuchs, „Der Tanz“, S. 22.

486 Ebd., S. 22f.

sich bewegenden Masse auf ihn selbst übertragen hatte. Und so stellt er sich am Ende des von Fuchs zitierten Abschnitts die selbstreflektierende Frage:

[W]ar man [etwa] selbst hypnotisiert von dem ewig gleichen Schrei der Musik und den roten Flammen, in denen sich die dunklen Leiber bewegten, und meinte [vielleicht sogar] Tiefen zu sehen, die nicht vorhanden waren?⁴⁸⁷

Hier ist es sinnvoll, noch einmal zu Stravinskij zurückzugehen und zur Annahme, er habe mit dem *Sacre* versucht, die von Fuchs propagierten neuen Formen umzusetzen. Fuchs selbst hatte im Anschluss an seinen Schwarzschild-Exkurs diesbezüglich nämlich betont (und das findet sich auch in der russischen Ausgabe), dass der „korybantisch-manädische Rauschzustand [...] die unerlässliche Voraussetzung des Tanzes“⁴⁸⁸ sei und Schwarzschild „ähnliche Schilderungen [...] auch über [...] Tanzorgien anderer Naturvölker bekannt“⁴⁸⁹ seien. Neue (Tanz-)Formen – so Fuchs’ Resümee – seien also „[w]eit entfernt von allem Bewußten [...] in der Seele der Schaffenden“⁴⁹⁰ zu suchen.

An zwei Stellen sind nun tatsächlich Parallelen zwischen Schwarzschilds Beschreibungen und dem *Sacre* auszumachen: Mit einem „winzelnden Ton“ oder, besser noch, mit winzelnden Tönen kann nämlich auch die *Introduction* der *Adoration de la Terre*, also die Einleitung zum ersten Bild des *Sacre*, beschrieben werden. Sie wird von jenem berühmten und ungewöhnlich hohen Fagottsolo umrahmt, das am Anfang einsam aus dem Orchestergraben emporsteigt und dann die Einleitung auch schließt – und zwar durch sein Wiederaufgreifen bei Ziffer 12 in verkürzter und um einen Halbton nach unten

487 Ebd., S. 23.

488 Ebd.; Fuks, „Tanec“, S. 82.

489 Fuchs, „Der Tanz“, S. 23; Fuks, „Tanec“, S. 82.

490 Fuchs, „Der Tanz“, S. 25. Vgl. in diesem Kontext Brandstetters Ausführungen zu verschiedenen Konzepten des Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere zu „Bewegungsrausch. Trance-Tanz und Bacchanal“ in: Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 2013, S. 251–326, hier: S. 251: „In der Thematisierung von Trance in den unterschiedlichen Mustern von Dreh-Tänzen und Ritualen [...] artikulieren die Ausdruckstänzer die Vorstellung, daß ‚Natur‘ – als verlorene ‚Ursprünglichkeit‘ und Ganzheit des Subjekts – über Erfahrungen der Ich-Auflösung in transpersonaler Einheit, vermittelt über körperliche Bewegung wieder erreichbar sei. Es gilt, das im Prozeß der Zivilisation ‚Verschüttete‘, das individuelle oder das kollektive Unbewußte als Hort einer archaischen Form menschlicher Kreativität, in der Trance-Bewegung des Tanzes wieder freizulegen. So wird der ekstatische Tanz, beziehungsweise die ‚Darstellung‘ von Ekstase im Medium des freien Tanzes, ‚zum Ort und zur Praxis der Herstellung des Präkulturellen in der Kultur‘.“ Zum ‚Orgasmus‘ und Hypnosetanz speziell bei Fuchs vgl. ebd., S. 255–259.

versetzter Form.⁴⁹¹ Innerhalb dieser Klammer entwickelt sich ein Bläser-teppich, der durch abwechselnde und teils sich überlagernde Motivfragmente der einzelnen Holz- und Blechblasinstrumente generiert wird. Dieser flirrende Charakter wird durch die verschiedenen Einwürfe der Streicher unterstützt, die dergestalt eingesetzt werden, dass sie ebenfalls an Bläser erinnern – so zum Beispiel der lang gehaltene Triller der Violine 1, der fünf Takte vor Ziffer 7 einsetzt, der Pizzicato-Einwurf des Solocellos ab Ziffer 7 oder die lang gezogenen Flageolett-Töne der Kontrabass-Soli ab Ziffer 10, zu denen sich ab Ziffer 11 Flageolettglissandi der Viola gesellen.⁴⁹² Während einer kurzen Überleitung [vier Takte nach Ziffer 12 bis Ziffer 13] hebt sich dann der Vorhang [drei Takte von Ziffer 13], und das Publikum erhascht einen ersten Blick auf die Szenerie, wenn die *Augures printaniers* mit 32 Wiederholungen ein und desselben Achtelakkords in den Streichern [Ziffer 13 bis Ziffer 14] beginnen – jeder einzelne von ihnen gespielt im Abstrich und *staccato*.

Leider kann nicht eindeutig festgestellt werden, welche Bewegungen die Tänzer in diesem Moment auf der Bühne vollführten. Im Gegensatz zur ausführlichen Dokumentation von Stravinskis kompositorischer Arbeit berichten nämlich nur vergleichsweise wenige Quellen von Nižinskis Choreografie.⁴⁹³ Die Situation wird noch dadurch erschwert, dass von Nižinskij selbst keinerlei Angaben überliefert sind und alle Quellen aus zweiter Hand stammen: Neben Zeitzeugenberichten in Form von Interviews, Erinnerungen und Kritiken sowie einigen wenigen – allerdings hinter der Bühne geschossenen – Fotografien⁴⁹⁴ handelt es sich dabei einerseits um Bleistiftskizzen der französischen Malerin und damaligen Kunststudentin Valentine Gross, die diese während der Pariser

491 Mit Ende der verkürzten Fagottmelodie vier Takte nach Ziffer 12 und dem an dieser Stelle ebenfalls einsetzenden Triller in der Klarinette beginnt der Übergang zu den *Augures printaniers*. Vgl. Volker SCHERLISS: *Igor Strawinsky. Le Sacre du Printemps*, München 1982, S. 41.

492 Für eine umfangreiche Beschreibung der übereinandergelegten Motive und Einwürfe der Holz- und Blechblasinstrumente vgl. ebd., S. 36–42.

493 Neben dem Notentext liegen sowohl Stravinskis Skizzen als auch das Autograf der Partitur und diesbezügliche Kommentare des Komponisten selbst vor. Einen Überblick über die *Sacre*-Skizzen Stravinskis, die in der Sammlung Strawinsky der Paul Sacher Stiftung in Basel liegen, gibt Tatiana Baranova MONIGHETTI: „Working on ‚The Rite of Spring‘. Stravinsky’s Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung“, in: *Igor Strawinsky. Sounds and Gestures of Modernism*, hg. von Massimiliano LOCANTO, Turnhout 2014, S. 101–136.

494 Als Beispiel für eine solche Fotografie vgl. eine der hinter der Bühne aufgenommenen Aufnahmen des französischen Fotografen Charles Gerschel, siehe unpag. Tafelteil, Abbildung 17.

Aufführungen von 1913 gefertigt hatte,⁴⁹⁵ und andererseits um zwei vierhändige *Sacre*-Klavierauszüge, die Angaben zur Choreografie von 1913 enthalten sollen. Der eine befindet sich im Rambert Dance Archive in London⁴⁹⁶: Marie Rambert – Djagilev hatte die Jaques-Dalcroze-Schülerin 1912 engagiert, damit diese Nižinskij bei der Arbeit am *Sacre* assistiert – will ein halbes Jahr nach der Uraufführung Nižinskijs choreografische Anweisungen aus der Erinnerung heraus nachgetragen haben. Der andere Auszug liegt in der Paul Sacher Stiftung in Basel und enthält jene handschriftlichen Eintragungen, die Stravinskij als Grundlage für seine Transkription erhaltener choreografischer Notizen dienten, die dieser 1969 im Anhang der *Sacre*-Skizzen unter dem Titel *The Stravinsky-Nijinsky Choreography* veröffentlicht hatte.⁴⁹⁷ Die Basler Partitur wurde unmittelbar nach der Premiere an die Pariser Mäzenin Misia Sert verschenkt, 1920 aber wieder an Djagilev zurückgegeben.⁴⁹⁸ Bisher konnte nicht nachgewiesen werden, ob sich die darin enthaltenen handschriftlichen Choreografieangaben tatsächlich auf Nižinskijs Ursprungschoreografie beziehen – eine genaue zeitliche und personelle Zuordnung der Eintragungen ist nämlich nicht möglich,⁴⁹⁹ und die wissenschaftlichen Interpretationen variieren. So kam Stephanie Jordan in ihrer Monografie *Stravinsky Dances* zum Ergebnis, dass es sich dabei um Notizen zur zweiten choreografischen Version des *Sacre* handeln müsse, die Léonide Massine 1920 realisiert hatte.⁵⁰⁰ Jörg Rothkamm hingegen nimmt an, dass der Klavierauszug Angaben beider

495 Einige dieser Skizzen sind ediert bei Buckle, *Nijinsky on Stage*, S. 131–141; Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*. Vgl. auch Valentine Gross' Pastelle, die diese auf Grundlage der Skizzen anfertigte. Einige von ihnen sind abgebildet bei Jann PASLER: „Music and Spectacle in ‚Petrushka‘ and the ‚Rite of Spring‘“, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von dies., S. 53–81, hier Abb. 4.1.–4.4., unpag. S. 76a–d. Die Pastelle sind Teil der Ekstrom Collection des Victoria & Albert Museum, London, THM/7/8/3/1.

496 Vgl. Igor STRAVINSKY: *Le Sacre du Printemps. Tableaux de la russie païenne en deux parties. Réduction pour piano à quatre mains par l'auteur*, Berlin, Moskau und Sankt Petersburg 1913, Klavierauszug mit russischen Eintragungen zur Choreografie (1913) von Marie Rambert, Rambert Dance Archive, London, MR/07/012. Teile dieses Klavierauszugs wurden publiziert in Marie RAMBERT: *Quicksilver*, London 1972, S. 65 und in Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace*.

497 Vgl. Stravinsky, *Le Sacre du Printemps. Réduction pour piano à quatre mains par l'auteur* sowie Anm. 77f. Zu Stravinskijs Transkription erhaltener choreografischer Notizen vgl. ders., Appendix III. Stravinskijs veröffentlichte Transkriptionen sind allerdings unvollständig und fehlerhaft. Vgl. u.a. Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 212.

498 Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 421.

499 Vgl. Anm. 78.

500 Jordan begründet dies anhand inhaltlicher Parallelen von Choreografie und Eintragungen. Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 431–444.

Choreografien enthält.⁵⁰¹ Er führt dies unter anderem darauf zurück, dass die Partitur 1920 wieder an Djagilev zurückgegeben wurde, der zu jener Zeit eine Neueinstudierung des *Sacre* (mit Léonide Massine als Choreografen) plante. Die Rückgabe sei ein Indiz dafür, dass das Exemplar wichtige Informationen zur Uraufführungschoreografie enthalten habe.⁵⁰² Für Rothkamms These spricht die Tatsache, dass einige Angaben der Basler Quelle mit den Angaben Ramberts im Londoner Auszug übereinstimmen.⁵⁰³ Da ausgeschlossen werden kann, dass Rambert Massines Choreografie von 1920 kannte, müssten also zumindest die übereinstimmenden Eintragungen auf Nižinskijs Choreografie von 1913 zurückgehen.⁵⁰⁴

Es wird deutlich: Aufgrund der desolaten Quellenlage können so gut wie keine eindeutigen Angaben über Nižinskijs für den *Sacre* entworfene Bewegungsabläufe gemacht werden; noch ist es möglich, ausgeführte Bewegungen einer eindeutigen Stelle in der Partitur zuzuordnen.⁵⁰⁵ Legt man die unterschiedlichen Quellenfragmente übereinander, lassen sich aber an bestimmten Stellen Übereinstimmungen lokalisieren, die zumindest auf grobe Bewegungsmuster schließen lassen. So zum Beispiel zu Beginn der *Augures printaniers*: Ramberts notiert hier nämlich „Юноши на месте“ („Junge Männer am Platz“), was darauf verweist, dass sich die Tänzer an dieser Stelle am Platz bzw. auf der Stelle bewegten. Auch andere Zeitzeugen berichten von einer gleichförmigen bzw. sich ständig wiederholenden Bewegung der Tänzer

501 Vgl. hierzu seine Anmerkungen zur Urheberschaft der Eintragungen im Basler Klavierauszug in: Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 231–233.

502 Vgl. ebd., S. 233.

503 Vgl. Leila ZICKGRAF: *Igor Strawinskys ‚Le Sacre du Printemps‘ unter besonderer Berücksichtigung von Vaslav Nijinskys Choreografie und deren Stellung im Ursprungswerk*, Mschr. Magisterarbeit, Universität Freiburg 2010.

504 Marie Rambert hatte die *Sacre*-Choreografie Léonide Massines nie gesehen, da sie lediglich 1912 und 1913 bei den Ballets Russes unter Vertrag stand und schon 1914 nach England zog, um bei Enrico Cecchetti Tanz zu studieren. Erst 1928 kehrte sie für einen Besuch nach Paris zurück. Vgl. Rambert, *Quicksilver*, S. 79f.

505 In Fachkreisen sieht man den Authentizitätsanspruch des 1989 von Hodson erfolgten Rekonstruktionsversuchs von Nižinskijs *Sacre*-Choreografie mittlerweile kritisch, und Hodson selbst gab an, dass die Choreografie lediglich 85 Prozent des Originals enthalte. Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 443. Die Hodson-Choreografie sollte deshalb unbedingt als eine Interpretation der damals zur Verfügung stehenden Quellen gesehen werden und nicht als eine veritable Rekonstruktion, wie dies häufig (sicher auch aus Vermarktungsgründen) bei Veranstaltungsankündigungen geschieht. So unter anderem bei der Ankündigung von Hodsons *Sacre* in der Pressemitteilung der Hamburger Ballett-Tage 2009, vgl. www.tanznetz.de/forum/thread/14908/35-hamburger-ballett-tage (Stand: September 2017), oder bei diversen Ankündigungen besagter Choreografie zum 100. Jubiläum der Uraufführung im Théâtre des Champs-Élysées in Paris 2013.

zu Beginn des *Sacre*. So zum Beispiel der französische Musikkritiker Adolphe Boschot, der in seiner Rezension vom 30. Mai 1913 den ersten Teil des Balletts folgendermaßen beschreibt:

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlantes [...], de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, qui répètent cent fois de suite le même geste: ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent ... Couic: ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent ... Couic: une petite vieille tombe la tête par terre et nous montre son troisième dessous ... Et ils piétinent, ils piétinent ... Et puis ce sont des groupes qui évoluent en ordre ultra-serré.⁵⁰⁶

Die Tänzer haben also im ersten Teil des *Sacre* (*Adoration de la terre*) – das geht aus dem Kontext des Artikels hervor – immer wieder dieselbe stampfende Bewegung ausgeführt und dabei wild gestikuliert.⁵⁰⁷ Mit einem kurzen Blick in Partitur und Libretto sowie in Verbindung mit den Notizen Ramberts ist zu vermuten, dass Boschot im zitierten Abschnitt den Beginn der *Augures printaniers* [Ziffer 13 bis 22] beschreibt: Ihm zufolge wiederholte sich die stampfende und gleichförmige Bewegung der Tänzer an dieser Stelle nämlich insgesamt dreimal, wobei zwischen zweiter und dritter Wiederholung die *Alte Frau* aufgetreten sei. Die zuvor beschriebene Akkordsequenz tritt während der ersten 76 Takte [Ziffer 13 bis 22] der *Augures printaniers* ebenfalls dreimal (in jeweils leicht veränderter Form) auf [Ziffer 13 bis 14; vier Takte vor Ziffer 15 bis 16; Ziffer 18 bis zwei Takte vor Ziffer 22]. Bei Ziffer 15, also zwischen der zweiten und dritten Wiederholung der Akkordsequenz, betritt laut Basler Auszug die *Alte Frau* erstmals die Bühne – markiert durch die synkopierte Einwüfe von Piccoloflöte, erster Violine und hohen Blechbläsern. Jeweils zu Beginn der Akkordsequenzwiederholung [sowohl fünf Takte nach Ziffer 14 als auch bei Ziffer 18] notiert Rambert außerdem: „снова на месте“ („Von Neuem auf der Stelle“). Die Tänzer wiederholten die gleichförmige Bewegung also immer dann, wenn die Akkordsequenz in der Musik zu hören war – also genau so, wie von Boschot beschrieben.⁵⁰⁸

Mit Öffnen des Vorhangs – das kann mit Blick auf die genannten Quellen folglich konstatiert werden – konfrontierten die Tänzer das Publikum mit einer

506 Adolphe BOSCHOT: „Le Sacre du printemps“. Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky“, in: *L'Écho de Paris*, 30. Mai 1913, S. 6, Sp. 1f., hier Sp. 1. Der Artikel ist abgedruckt in: *Dossier de presse*, hg. von Lésure, S. 15f., hier S. 16.

507 Den direkt daran anschließenden Abschnitt beginnt Boschot mit „Au second act [...]“. Boschot, „Le Sacre du printemps“, Sp. 1.

508 Hodson gebrauchte den Rambert-Auszug auch für ihren Rekonstruktionsversuch. Vgl. Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace*.

monotonen (höchstwahrscheinlich stampfenden) Bewegung, und zwar zum durchdringenden und gleichbleibenden Rhythmus der Musik – im Grunde also vergleichbar mit der Szenerie, die Schwarzschild im zuvor zitierten Abschnitt beschreibt. Von Beginn an wird im *Sacre* diese Monotonie allerdings akustisch gestört, und zwar in Form von unregelmäßig gesetzten dynamischen Akzenten der Streicher, die noch dadurch intensiviert werden, dass im *sforzato* einsetzende Hörner den akzentuierten Akkord an den betroffenen Stellen verdoppeln.⁵⁰⁹ Die daraus entstehende ungleichmäßige Gliederung von neun, zwei, sechs, drei, vier, fünf und drei Achteln löst beim Zuhörer eine Irritation aus, da sie nicht antizipiert werden kann. Unmittelbar nach der *Introduction* des *Sacre* wird das Publikum also mit jenem musikalischen Mittel konfrontiert, das bereits am Beispiel der *Pétrouchka-Russkaja* beschrieben wurde.⁵¹⁰

Aber noch einmal zurück zu Schwarzschild: Auch der Taumel, in den sowohl Ausführende als auch Zuschauende am Ende der von ihm beschriebenen algerischen Feierlichkeiten fallen, weist Parallelen zum *Sacre* auf – immerhin war das Ende des ersten Teils als ein vom Frühling getränkter Rausch geplant, das der deutsche Stravinskij-Experte Volker Scherliess durchaus treffend mit „Taumel und Ekstase“ beschreibt.⁵¹¹ In einem Brief vom 2./15. Dezember 1912 an Nikolaj Findejzen, den russischen Musikwissenschaftler und Herausgeber der *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, formulierte Stravinskij den Inhalt des ersten *Sacre*-Bildes folgendermaßen:

Часть первая, носящая название ‚Поцелуй земли‘, включает в себе древние славянские игры – радость весны. Оркестровое вступление – пой дудок весенних, далее после поднятия занавеса – гадания, игры хороводные, игра умыкания, хоровод-игра с городом, и все это прерывается шествием ‚Старейшего-мудрейшего‘, старца, который дает земле поцелуй. Бешеное выплясывание земли опьяненных весною людей включает первую часть.⁵¹²

509 Von den insgesamt 32 Akkorden ist so das zehnte, zwölfte, achzehnte, einundzwanzigste, fünfundzwanzigste und dreißigste Achtel klanglich hervorgehoben, sodass sich eine sehr unregelmäßige Gliederung von neun, zwei, sechs, drei, vier, fünf und drei Achteln ergibt. Mit Ausnahme von Takt 6 und 7 befindet sich der musikalische Akzent jeweils auf den unbetonten Zählzeiten. Vgl. unter anderem die choreomusikalischen Beobachtungen dieser Stelle von Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 212–215.

510 Vgl. Kapitel III.1.1.1.

511 Vgl. Scherliess, *Igor Strawinsky. Le Sacre du printemps*, S. 67.

512 Brief von Stravinskij an Findejzen vom 2./15. Dezember 1912. Sowohl *Dudki* (bzw. die spätere *Introduction*) als auch *Das Austanzen der Erde* wurden erst während des zweiten Treffens mit Rerich 1911 zum Libretto hinzugefügt. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Tradition*, Bd. 1, S. 873 und 890f.

Der erste Teil, der den Namen ‚Kuss der Erde‘ trägt, beinhaltet altslawische Spiele – die Freuden des Frühlings. Die orchestrale Einleitung besteht aus dem Gesang frühlingshafter Flöten und Pfeifen; danach, nachdem sich der Vorhang hebt, sieht man Wahrsagerei, Reigenspiele, ein Entführungsspiel, ein Reigenspiel der Städte – und all das wird unterbrochen von der Prozession des ‚Ältesten und Weisesten‘, des Greises, der der Erde einen Kuss gibt. Tollwütige Tänze der frühlingstrunkenen Menschen zur Huldigung der Erde schließen den ersten Teil ab.

Es ist also durchaus möglich, dass Stravinskij auch den Inhalt des deutschsprachigen Originals des Fuchs-Textes kannte. Dafür spricht ein weiterer Abschnitt des Textes, der nicht vollständig ins Russische übersetzt wurde: Am Ende seiner Schrift *Der Tanz* widmet sich Fuchs nämlich noch einmal der Bedeutung der Schaubühne für den geforderten Erneuerungsprozess der Kultur. Er versucht dann, jenes „moderne Empfinden“ zu beschreiben, dem die neue Tanzform zu entsprechen hätte. Um die Gesellschaft zur gewünschten gesteigerten Kultur des Körpers zu erziehen, müsse der Tanz „zur Grundlage aller erzieherischen und gesellig-festlichen Einrichtungen“⁵¹³ gemacht werden. Und um die geforderte „Erziehungspraxis“⁵¹⁴ in Deutschland zu etablieren, sollte die Schaubühne mithilfe der neuen (Tanz-)Formen die Vorbilder dafür schaffen:

Auf ihr [der Schaubühne] erscheinen uns die schönsten Männer und die schönsten Frauen, schön durch die vollkommene Harmonie alles dessen, was unsere Rasse auszeichnet [...]. – Sie sind ganz das, was wir alle sein wollen, ach, vergebens schmachtend und ringend im niederen Kreise des Irdischen; und alle ihre Gebärden und alle ihre Blicke [...] und alle ihre Tänze sind jubelentfachende Offenbarungen des vollendeten Lebens und der göttlichen Würde, der triumphierenden Schönheit der Seele.⁵¹⁵

Die Schaubühne sollte also quasi „die hohe Schule der [...] Tanzkunst sein“⁵¹⁶. In ihren Übungsräumen sollten „junge [...] Männer und [...] Mädchen alles finden, was nötig ist, um den Körper zu einer äußerst erreichbaren Schönheit und Ausdrucksfähigkeit zu entwickeln“⁵¹⁷. Im deutschsprachigen Original benennt Fuchs dann sogar sein ideales Vorbild: Frank Wedekinds

⁵¹³ Fuchs, „Der Tanz“, S. 42.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Ebd., S. 35.

⁵¹⁷ Ebd.

unveröffentlichte Erzählung *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*:⁵¹⁸

518 Ebd., S. 36. In Frank Wedekinds Romanfragment *Mine-Haha* schildert die Ich-Erzählerin Hidalla, wie sie ihre Kindheit und Jugend (bis zum 14. Lebensjahr) in einem Park verbrachte, der mit einer großen Mauer von der Außenwelt abgetrennt war. Die ersten sieben Jahre verbringt sie zusammen mit anderen Mädchen und Jungen. Mit vier Jahren beginnt ihre gymnastische Erziehung: Die junge Erwachsene Gertrud unterrichtet sie. Gertrud zeigt den Kindern Übungen, die diese korrekt nachmachen müssen. Wenn den Mädchen und Jungen die korrekte Ausführung der Übungen misslingt, werden sie von ihr mit einer Weidenrute geschlagen, die Gertrud immer bei sich trägt: „Bei den weiteren Übungen sah Gertrud vor allen Dingen darauf, daß wir beim Gehen die Hüften straff gespannt hielten. Wenn eins sich in den Hüften gehen ließ oder gar einknickte, bekam es eins hinten auf.“ Frank WEDEKIND: „*Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*“, in: DERS.: *Mine-Haha' und andere Erzählungen*, München 1955, S. 5–52, hier S. 10. Ab dem fünften Lebensjahr müssen die Kinder selbst erzieherische Aufgaben übernehmen: Jedem Mädchen und jedem Jungen wird ein jüngeres Kind zugeteilt, für das sie Verantwortung übernehmen müssen. Das siebte Lebensjahr bildet für Hidalla eine Art Zensur: Sie wird von den Jungen getrennt und in ein anderes Haus gebracht, in dem nur Mädchen wohnen. Hier sind alle Mädchen unterschiedlichen Alters, und es herrscht eine sehr strenge Hierarchie. Hidalla wohnt in diesem Haus weitere sieben Jahre – also bis zu ihrer Pubertät. Neben der gymnastischen Erziehung erhalten sie und die anderen Mädchen Tanz- und Musikunterricht. Hidalla lernt in dieser Zeit auch die Verbote des Parks kennen: Mädchen beispielsweise, die versuchen, über die Mauer zu steigen oder sich einem anderen Mädchen in irgendeiner Weise körperlich zu nähern, müssen zur Strafe lebenslang im Park bleiben und arbeiten. Und deshalb gelten den Mädchen zwei alte und hässliche Frauen im Park als abschreckendes Beispiel. Im Text werden diese zwei alten Frauen auch als hässliche Ungeheuer und Scheusale beschrieben. Vgl. ebd., S. 24f. Einmal im Jahr treffen fremde Damen ein, um unter den 12-jährigen Mädchen eines auszuwählen. Wird ein Mädchen ausgewählt, bedeutet das für sie eine Ehre: „Vor mir ging Iris, das schöne stattliche Geschöpf, das vor zwei Jahren mit Lora um die Ehre gestritten hatte, auserlesen zu werden.“ Ebd., S. 51. Die Erzählerin vermittelt dem Leser, dass die Mädchen des betroffenen Jahrgangs bereits im Voraus ahnen, auf wen die Auswahl in diesem Jahr treffen würde: „Pamela erzählte dann vom vorigen Jahr, wo die Auswahl bei ihnen stattgefunden. Sie hätten alle schon im voraus gewußt, daß es Isabella treffen werde. Blanka, die uns eben das Fleisch vorlegte, sagte, sie wisse auch schon, wen es im nächsten Jahr treffen werde. Pamela, Irene, Melusine und Filissa sahen auf Wera. Wera wurde dunkelrot bis unter die Haare. Sie warf Blanka einen Blick aus ihren schönen Augen zu, sah aber gleich wieder auf ihren Teller nieder. Ein feines Lächeln lag auf ihren geschlossenen Lippen.“ Ebd., S. 28. Sobald die Mädchen alt genug sind, müssen sie in einem Theater vor Publikum tanzen. Das Theater befindet sich zwar auch im Park, ist aber durch eine unterirdische Bahn mit der Außenwelt verbunden, sodass die Zuschauer für die Aufführungen von der Stadt ins Theater gelangen können, ohne den Park zu betreten. Die Mädchen müssen dort in Pantomimen mitwirken, deren Inhalte sie allerdings nicht verstehen. Mit einer gewissen Naivität stellen sie Themen wie Beischlaf oder Schwangerschaft dar, worüber sich die Zuschauer im Zuschauerraum amüsieren. Die Auftritte im Theater – so stellt sich heraus – sichern die finanzielle Unterhaltung des Parks, den Hidalla dann mit

Wie Tänzer und Darsteller zu erziehen seien, das ist vollendet fachlich und vollendet schön geschildert worden von Frank Wedekind. [...] [*Mine-Haha*] ist eine der ganz wenigen deutschen Schriften der neueren Zeit, die jeder gelesen haben muß, der mitreden will, wenn von körperlicher Erziehung, von moderner gymnischer Schönheit, von Tanz und Drama ernsthaft gehandelt wird.⁵¹⁹

Es war also das pädagogische Bewegungskonzept, das Fuchs in Wedekinds Beschreibungen der tanzenden Mädchen so faszinierte.⁵²⁰ Wedekind beschreibe hierin nämlich, wie „vollkommen gewachsene junge Frauen unterrichten [und damit] Vorbild in allem [sein]“⁵²¹. Mädchen wiederum, „welche [bereits] eine gewisse Stufe erreicht [...] [hätten, würden] im ‚Theater‘ vor einem Publikum [tanzen], das [...] aus der unbekanntenen großen Welt“⁵²² herzugeströmt sei:

Die kleinen Mädchen wandern, indem sie heranreifen in dem Parke, in dem sie in anmutigster Klösterlichkeit leben, von Station zu Station. Zum Tanz tritt die Musik. Vollkommen gewachsene junge Frauen unterrichten und sind Vorbild

Beginn ihrer Menstruation verlassen muss. In einer Zeremonie werden die Mädchen am Ende des Textes mit einer Gruppe von Jungen zusammengeführt. Vgl. ebd., S. 5–52.

519 Fuchs, „Der Tanz“, S. 36. Der Tanz der Mädchen in Wedekinds *Mine-Haha* stellt für Fuchs (exakt wie der Tanz der Magdeleine) einen Vorboten jenes Zukunftstheaters dar, nach dem er strebt. Vgl. Gregor GUMPERT: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994, S. 25.

520 Zum pädagogischen Bewegungskonzept vgl. unter anderem Hafemann, *Schamlose Tänze*, S. 70; Ortrud GUTJAHR: „Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Körperordnung in Frank Wedekinds ‚Mine-Haha‘ oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“, in: *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903–1918) (Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FU Darmstadt im Oktober 1999)*, hg. von Sigrid DREISEL und Hartmut VINÇON, Würzburg 2001, S. 33–56, hier S. 38–40; Ortrud GUTJAHR: „Erziehung zur Schamlosigkeit. Frank Wedekinds ‚Mine-Haha‘ oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“ und der intertextuelle Bezug zu ‚Frühlings Erwachen‘“, in: *Frank Wedekind (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 20)*, hg. von DIES., Würzburg 2001, S. 93–124, insbesondere S. 104f. Gregor Gumpert stellte heraus, dass Fuchs’ Einordnung des Fragments in den Kontext einer Tanz- und Theaterreform keineswegs isoliert gewesen sei. Wedekinds *Mine-Haha* ließ sich in mancherlei Weise als pädagogische ‚Propagandaschrift‘ lesen und je nach Einschätzung der Kritiker verstehen oder auch missverstehen. Vgl. Gumpert, *Die Rede vom Tanz*, S. 15. Gumpert macht außerdem deutlich, dass der Fragmentcharakter des Wedekind-Textes, genauso wie die Editionsfrage seines Kontextes zu einer Bandbreite von Interpretationen des Werkes geführt habe und dass Fuchs’ Betonung des Erziehungssystems bei Wedekind und des durch den Tanz vermittelten Körperbewusstseins lediglich eine von vielen möglichen Lesarten darstelle. Vgl. ebd., S. 11–45.

521 Fuchs, „Der Tanz“, S. 38.

522 Ebd.

in allem. Die Mädchen, welche eine gewisse Stufe erreicht haben, tanzen im ‚Theater‘ vor einem Publikum, das von da draußen, aus der unbekannt großen Welt herzu strömt.⁵²³

Zur Verdeutlichung dieser Lehrfunktion der vollkommen gewachsenen Frauen zitiert Fuchs dann einige (gekürzte) Textpassagen aus *Mine-Haha*, in denen Wedekind die Lehrerin Gertrud beim Unterrichten der Mädchen beschreibt:

Gertrud (die Lehrerin) zog die Weidenrute, die sie in der Rechten hielt, durch die linke Hand und sah uns eines nach dem anderen lächelnd an. Dann nahm sie ihr Kleid mit beiden Händen so weit hinauf, daß man ihre Beine bis über die Knie sehen konnte, und zeigte uns, wie man gehen müsse. – Sie hob die Knie ein wenig und setzte den Fuß mit der Fußspitze auf; dann ließ sie langsam die Ferse nieder, aber nicht, bevor nicht der Fußrücken bis zur großen Zehe mit dem Schienbein eine gerade Linie gebildet hatte. Ihr volles, rundes, aber zart geformtes Knie streckte sich in demselben Moment, wo die Ferse die Erde berührte. Wir alle mußten unsere Kleidchen hinauffaffen und mit den eingestützten Händen über den Hüften festhalten. Dann ging das Marschieren los. – Bei den weiteren Übungen sah Gertrud von allen Dingen darauf, daß wir beim Gehen die Hüften straff gespannt hielten. – Die Hüften, das sei der Mittelpunkt; der müsse unbeweglich – bleiben. Aber alle anderen Bewegungen, im Oberkörper sowohl wie in den Beinen bis in die Zehenspitzen, mußten von den Hüften ausgehen. [...] Den Kopf mußten wir so weit wie möglich zurücklegen und die Hände hinter den Kopf gefaltet halten. Solange die Übung dauerte, durften wir mit den Fersen die Erde nicht berühren. – Die Knie durften wir nur ganz wenig biegen und während des Laufens den Fuß nur mit der Spitze aufsetzen.⁵²⁴

Auch im ersten Bild des *Sacre* spielt das Heranziehen von Jugendlichen eine Rolle. Und eine unterrichtende Frau mit einer Rute lieferte Stravinskij und Rerich hierfür das Vorbild. Das geht aus einem Brief vom 13./26. September 1911 hervor, den Stravinskij an Rerich geschrieben hatte, um ihm eine Art Zwischenbericht über sein Fortkommen am gemeinsamem Projekt zukommen zu lassen. Stravinskij beschreibt darin, dass er beim Skizzieren der *Гадание на палочках* (*Weissagungen mit kleinen Ruten*) ständig die *Alte Frau* vor Augen habe, die immerzu umherrenne und dabei ihre Bewegungen immer wieder abrupt unterbreche:

523 Ebd. Zu Wedekinds Tanzbeschreibungen in *Mine-Haha* vgl. unter anderem Hafemann, *Schamlose Tänze*; Schumann, *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘*.

524 Wedekind zit. in: Fuchs, „Der Tanz“, S. 37. Fuchs fasst hier einige Textauschnitte des Originals zusammen. Mit ‚-‘ kennzeichnet er die Auslassungen. Die hier von Fuchs zitierten Originalauschnitte finden sich in Wedekind, „*Mine-Haha* oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“, S. 9f.

Я уже начал сочинять: ‚набросал‘ (как выражаются) вступление (‚Дудки‘) и пошел дальше, ‚набросав‘ и ‚Гадание на прутиках‘; страшно увлечен!

Музыка выходит свежей. Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю ‚Гадание‘, стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей ‚рыси‘.⁵²⁵

Ich habe bereits begonnen, zu komponieren: [Ich] habe die Einleitung (‚Schalmeien‘) entworfen (wie man sagt) und bin weiter gegangen, habe die ‚Weissagungen mit den kleinen Ruten‘ skizziert; [und] bin völlig hingerissen!

Die Musik erscheint frischer. Die Erscheinung der Greisin in Eichhörnchenfellen geht mir nicht aus dem Kopf, und die ganze Zeit, wie ich ‚die Weissagungen‘ verfasse, steht sie vor mir und läuft allen voraus, nur hin und wieder stehen bleibend, die fließende Strömung des ‚Trabes‘ unterbrechend.

Der Teil des Balletts, von dem Stravinskij hier spricht, findet sich später in der *Sacre*-Partitur als *Les augures printaniers* – jenem Teil also, der auch vom Journalisten Adolphe Boschot beschrieben wurde. Die nachträglich erfolgte Titeländerung hatte aber keinen Einfluss auf die ursprüngliche Idee der Weissagungen mit den Ruten. Denn noch in seinem Artikel „Ce que je voulu exprimer dans ‚Le Sacre du printemps‘“, der am Uraufführungstag des Balletts in der *Comœdia* erschien, beschreibt Stravinskij die *Alte Frau* und ihre Funktion sehr genau:

Dans le premier Tableau, des Adolescents se montrent avec une vieille, très vieille femme, dont on ne connaît ni l'âge, ni le siècle, qui connaît les secrets de la nature et apprend à ses fils la Prédiction. Elle court, courbée sur la terre, mi-femme, mi-bête. Les Adolescents à coté d'elles sont les Augures printaniers, qui marquent de leur pas, sur place, le rythme du Printemps, le battement du pouls du Printemps.⁵²⁶

Die Alte sei also in die Geheimnisse der Natur eingeweiht und unterrichte die heranwachsenden Mädchen und Jungen in der Weissagung. Die Jugendlichen wiederum seien die Vorboten des Frühlings, die mit ihren Schritten am Platz den Rhythmus des Frühlings markierten. Als Vorbild für diese Alte identifizierte Taruskin die russischen *Volchvy*, die schamanistisch in die Geheimnisse der Weissagung eingeweiht waren und in direkter Verbindung zu den

525 Brief von Stravinskij an Rerich vom 13./26. September 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300.

526 Igor' STRAVINSKIJ: „Ce que j'ai voulu exprimer dans ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Montjoie!*, 29. Juni 1913, abgedruckt in: *Dossier de presse*, hg. von Lésure, S. 13–15, hier S. 14.

Weissagungsritualen des Frühlingsfestes (*Semik*) standen.⁵²⁷ Auch erinnert die bei Fuchs beschriebene und aus der *Mine-Haha* zitierte Gehbewegung, bei der die Fersen nicht den Boden berühren durften, der Kopf so weit wie möglich zurückgelegt und die Hände hinter ihm gefaltet werden mussten, an eine Bewegung, die Valentin Gross während der *Sacre*-Proben in ihren Skizzen festgehalten hatte (siehe unpag. Tafelteil, Abb. 1). Aufgrund der Angaben von Marie Rambert im von ihr annotierten vierhändigen Klavierauszug identifizierte Hodson diese Bewegung zum ersten Mal zu Beginn der *Rondes printanières* [Ziffer 49].⁵²⁸ Könnten also diese im Frühling stattfindenden Weissagungsrituale ein Grund dafür gewesen sein, dass Stravinskij und Rerich das Ballett von einem Sommer- in ein Frühlingsritual umwandelten?

Noch ein weiterer Aspekt im *Tanz* verweist auf eine Verbindung zwischen Stravinskij's Fuchs-Lektüre und seiner Wiederaufnahme des *Sacre*: Fuchs sieht in Wedekinds Beschreibungen der tanzenden Frau(en) nämlich jene „[moderne] Anschauung des Leibes“⁵²⁹ verwirklicht, die er sich für die neuen (Tanz-)Formen wünscht: Wedekind würde ohne Rückgriffe auf Vorbilder aus Antike oder Renaissance den reinen Zustand „der modernen Seele“ bzw. den „Lebensdrang [...] [der] modernen Rasse“⁵³⁰ formulieren.⁵³¹ In der Stellung der Frau, wie sie sich in der Erzählung *Mine-Haha* manifestiere, zeige sich die „absolute Modernität“. Denn:

Die Frau ist [bei Wedekind] nicht schön für den Mann. Sie tanzt nicht für den Mann. Sie ist selbstständig-schöpferisch, aus ihr selbst und um ihrer selbst

527 Taruskin bezieht sich bei der Beschreibung dieser *Volchvy* auf einen Artikel eines gewissen Moskauer Professors S. Smirnov von 1909: „Smirnov links ‚old women, dead to love and labor, [...] wholly immersed in the secrets of sorcery‘ directly with the divination rites of *Semik*. He cites an eighteenth-century manuscript that contains the following report: ‚Volkhvi and heretical women and old women soothsayers reviled of God and a host of others make magic and tie the ends of birch branches and weave them [...] and toss willows dipped in pitch on walls to see who will live and who will die that year.“ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 887.

528 Vgl. Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace*, S. 65f.

529 Fuchs, „Der Tanz“, S. 40.

530 Ebd.

531 Das pädagogische Bewegungskonzept, das Wedekind in seiner *Mine-Haha* beschreibt, wird häufig als Gegenteil des natürlichen und freien Bewegungskonzepts der Isadora Duncan beschrieben. Wedekind nehme mit seinen Beschreibungen des Körpers, die bei ihm bereits ab 1895 zu finden sind, fundamentale Diskurse der Jahrhundertwende vorweg und durchkreuze damit entstehende Konzepte der natürlichen Bewegung. Vgl. Hafemann, *Schamlose Tänze*, S. 70; außerdem Gutjahr, „Mit den Hüften denken lernen“, S. 38; dies., „Erziehung zur Schamlosigkeit“.

willen. Ja sie geht voran und scheint, fragend zurückgebeugt den Mann aufzufordern, ihr zu folgen.⁵³²

Die selbstständig-schöpferische und tanzende Frau ist es, die Fuchs am Textende als Vorbild für die zukünftige Kultur identifiziert. Er unterstreicht seine gewonnene Erkenntnis mit den Worten: „Daß er [der Mann] ihr folge, darauf kommt es jetzt an. [Denn:] Die tanzende Frau ist die Herrin und Mutter unserer werdenden Kultur.“⁵³³ Und so drängt sich an dieser Stelle die Frage auf: Könnte die tanzende Frau, die Fuchs als Vorbild für die zukünftige Kultur identifiziert, ein Grund dafür gewesen sein, dass im letzten Tanz des *Sacre*, in der *Danse sacrale*, eine (Jung-)Frau in einer ganz neuen (Tanz-)Form vor den Augen des Publikums tanzt?

Wie bereits dargelegt, enthielten die Pressemitteilungen zu den ersten *Sacre*-Entwürfen von 1910 keinen Hinweis auf eine Jungfrau, sodass davon ausgegangen werden muss, dass auch dieses Detail erst nach dem zweiten Treffen mit Rerich im Sommer 1911 hinzugekommen ist – auch wenn Stravinskij später anderes behauptete.⁵³⁴ Taruskin geht auf die Frage des Zeitpunkts nicht weiter ein, hält es aber für wahrscheinlich, dass Stravinskij Rerich bereits 1910 mit der Jungfrauenopferidee konfrontierte. Dies wird unter anderem deutlich in seinen Ausführungen zur Autorfrage des Librettos. Hier insistiert Taruskin darauf, dass die Idee des Jungfrauenopfers nicht von Rerich, sondern nur von Stravinskij selbst gestammt haben könne.⁵³⁵ Ein wirkliches Vorbild für ein Menschenopfer sei nämlich in keiner der archäologisch gedachten Quellen zu finden, und Rerich sei bezüglich des Authentizitätsanspruchs zu gewissenhaft gewesen, als dass er in einem derartigen Fall ein Menschenopfer für das Ballett vorgeschlagen hätte. Nur einem Stravinskij, der der romantischen Musiktheatertradition und ihren Klischees zutiefst verhaftet gewesen sei, sei die Idee eines gipfelnden Opfertanzes der Ballerina zuzutrauen.⁵³⁶

Hieran anschließend macht Taruskin dann einen Vorschlag, wie es möglicherweise zum Konzept des *Sacre* und zu der Idee des Jungfrauenopfers gekommen sein mag:

532 Fuchs, „Der Tanz“, S. 40.

533 Ebd. Alexandra Kolb diskutiert Wedekinds *Mine-Haha* unter anderem auch im Hinblick auf die Frauenemanzipationsbewegung. Vgl. Alexandra KOLB: *Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism*, Bern 2009, S. 224–241. In diesem Kontext vgl. auch das Kapitel zu „Weiblichkeitsmuster und Körperbilder im Tanz“ von Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 2013, S. 123–250.

534 Vgl. Anm. 405.

535 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 864. Zur Autorfrage vgl. auch Kapitel II.2.2.

536 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 864.

What probably happened was this: Stravinsky, having had an idea for a ‚Stone Age‘ ballet – very possibly after having read Roerich’s articles or hearing him speak of his beloved pagan antiquities as a good subject for scenic treatment, but also recalling the Gorodetsky’s ‚Yar‘ and the Sacrifice in Rogneda (if not Norma) – got in touch with Roerich, who in all likelihood already had a libretto – probably fashioned after the tender Neolithic fantasy in ‚Joy in Art‘ – ready and waiting. Each could later brag to his own satisfaction that he had been the originator of the project.⁵³⁷

Die Dichte der relativierenden Einschübe, die Taruskin in diesem Absatz macht – „probably“, „very possible“, „all likelihood“, „probably“ –, macht hier vor allem eines deutlich: Möglicherweise könnte es so gewesen sein. Möglicherweise könnte es aber auch ganz anders gewesen sein, und Stravinskij war (unter anderem) durch Fuchs’ Reformschrift *Der Tanz* dazu inspiriert worden, die darin geforderten neuen Formen auf der Bühne umzusetzen.

Gerade mit dem Wissen um sein reges Interesse an theaterreformatorischem Gedankengut sticht ins Auge, dass Stravinskij den *Sacre* spätestens ab 1912 als „Choreodrama“⁵³⁸ bezeichnete. Durch diese neue Kunstform – so Stravinskij in

537 Ebd., S. 865.

538 Vgl. hierzu den Brief von Stravinskij an Findejzen vom 2./15. Dezember 1912: „Первая мысль о моей новой хореодраме ‚Весна священная‘ появилась у меня еще при окончании ‚Жар-птицы‘ весной 1910 года.“ „Der erste Gedanke für mein neues Choreodrama ‚Le Sacre du printemps‘ kam mir im Frühling 1910, als ich gerade ‚L’Oiseau de feu‘ beendete.“ Der Begriff oder die Gattungsbezeichnung *Choreodrama* wird im deutschen Sprachraum gemeinhin im Hinblick auf den italienischen Tänzer, Choreografen und Ballettmeister Viganò Salvatore verwendet, der 1801 mit Ludwig van Beethoven für das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* zusammenarbeitete. Als Ballettmeister an der Mailänder Scala (1813–1821) entwickelte er die Form des *Choreodramas*. Und als charakteristisch für diese neue Form gilt, dass Bühnenbild, Bewegung und Musik zu groß angelegten Tableaus verschmolzen – ein musikdramatisches Konzept also, das sich wenig später auch in der Grand Opéra findet. Nach Salvatores Tod gerieten aber sowohl seine Ballette als auch das Konzept des *Choreodramas* in Vergessenheit. Vgl. Monika WOITAS: Art. ‚Viganò, Salvatore‘, in: *Das große Tanz-Lexikon. Tanzkulturen. Epochen. Personen. Werke*, hg. von Annette HARTMANN und Monika WOITAS, Laaber 2016, S. 665–667. Anscheinend wurde der Begriff *Choreodrama* zur Zeit der Stalin-Herrschaft auch für die damals in der Sowjetunion vorherrschende Ballettgattung *drambalet* (*dramatičeskij balet*) verwendet. Dies behauptet zumindest Kristen Hamm in ihrer 2009 an der University of Illinois entstandenen Masterarbeit. Vgl. Kristen Elizabeth HAMM: *„The Friendship of Peoples“: Soviet Ballet, Nationalities Policy, and the Artistic Media. 1953–1968*, M.A. Thesis, University of Illinois 2009, S. 13. Zum *drambalet* vgl. auch Tim SCHOLL: „The Ballet Avant-Garde II. The ‚New‘ Russian and Soviet Dance in the Twentieth Century“, in: *The Cambridge Companion to Ballet*, hg. von Kant, S. 212–223.

einem Interview vom September 1912 – sollte das Ballett in seiner herkömmlichen Form ersetzt werden.⁵³⁹

1.2.2 *Vaclav Nižinskij, Djagilev und ihre Verbindungen zu Fuchs und Craig*
Neben Stravinskij waren auch Nižinskij und Djagilev auf die Anfang des 20. Jahrhunderts virulenten Reformtexte aufmerksam geworden. Was Craigs theoretische Schriften angeht, so geben Harry Graf Kesslers Tagebucheinträge Zeugnis davon, dass Nižinskij damit zum ersten Mal spätestens am 11. November 1911 konfrontiert worden war, und zwar als er in London einer Diskussion von Craig und Djagilev beiwohnte, bei der es um genau diese Theorien ging. Die beiden diskutierten dort unter anderem die Rolle des Schauspielers:

Vormittags bei Craig. [...] Abends zu den Russen. ‚Armide‘, ‚Sylphide‘, ‚Cléopâtre‘. Nachher soupierten Diaghilew, Nijinsky und Craig mit mir im ‚Savoy‘; wir blieben bis zwei Uhr in der Bar zusammen. Craig und Diaghilew diskutierten durch Vermittlung meines Dolmetschers über Craigs Bühnenschirme und Theatertheorien, während Nijinsky, ohne ein Wort zu verstehen, die ganzen drei Stunden schweigend und lächelnd dasass; dieses fortwährende Lächeln hat Etwas Japanisches oder Mongolisches; es ist wie eine Art von atavistischer mongolischer Höflichkeit. Diaghilew wandte gegen Craigs Bühnenschirme (die er übrigens noch nicht gesehen hat, sondern nur aus meiner Beschreibung kennt) ein, dass sie eine Verarmung der Materialien des Regisseurs, aus denen er seine Welt aufbaut, bedeuten würden (une sorte d’ascétisme) und dass es widersinnig sei, einen lebendigen Schauspieler in eine gänzlich abstrakte Dekoration hineinzustellen. Craig weigerte sich, direkt auf diese Einwände zu antworten. Er sagte, man solle ihm doch Zeit lassen, selber zu probieren. Er wolle nichts, als ‚the material art of the Theatre‘ suchen. Bis jetzt sei dieses Material aus allen andren Künsten zusammengeraubt, aus der Poesie, aus der Musik, der Malerei, der Architektur. Was er wolle, sei dem Theater ein Material schenken, das ihm eigen sei, wie der Stein der Bildhauerei oder das Wort der Poesie; dieses unendlich komposite und brüchige Material, mit dem bis jetzt das Theater arbeitet, zu einem edlen, homogenen machen. Dazu müsse man aber jenes bisherige Material erst geduldig durchprobieren (sift it through), ohne irgendetwas beiseitezulassen, bis man ‚the right thing‘ finde. Dazu solle ihm seine Theater-schule dienen, die weniger eine Schule als eine Versuchsanstalt werden solle.

539 Vgl. Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr načala dvadcatogo veka*, S. 432: „В общем, я сторонник так называемой хореодрамы, которая должна заменить тип современных балетов.“ „Im Allgemeinen bin ich ein Befürworter des sogenannten Choreodramas, das das Ballett in seiner heutigen Form ersetzen wird.“ Krasovskaja zitiert Stravinskij hier aus einem Interview von M. DVINSKIJ: „U Igora Stravinskogo“, in: *Birževye vedemosti*, 25. September 1912, S. 5. Am 27. September 1912 äußerte sich Stravinskij in der *Peterburgskaja Gazeta* dann noch einmal folgendermaßen: „[O]pera does not attract me at all. What interests me is choreographic drama.“ *Peterburgskaja Gazeta*, 27. September 1912 (julianischer Kalender), übers. und zit. in: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 982.

Diaghilews wiederholt nachdrücklich gestellte Frage, ob er den lebendigen Schauspieler beibehalten oder abschaffen wolle, weigerte er sich absolut zu beantworten. Sehr erschöpft gingen wir um zwei auseinander.⁵⁴⁰

Auch wenn Craig sich im Gespräch mit Djagilev 1911 noch nicht ganz festgelegt hatte, ob er als Schauspieler nun das tote dem lebendigen Material vorziehe, wird klar, dass im Kreis der Ballets-Russes-Mitglieder die Frage nach der Bedeutung des Schauspielers in Craigs Theorien schon damals diskutiert wurde. Wie wichtig Djagilev die Klärung dieser Frage gewesen sein muss, wird in Kesslers Beschreibung eines zweiten Treffens deutlich, das ebenfalls in London stattgefunden hatte, nur zwei Tage nach dem beschriebenen ersten Zusammenkommen der beiden:

Vormittags mit Nijinsky und Diaghilew zu Craig, der uns seine Bühnenschirme vorführte. Diaghilew kam wieder auf die Frage des lebendigen Schauspielers zurück und insistierte so, dass Craig empfindlich wurde und die Vorführung einschlafen liess. Er war durch Nichts dazu zu bringen, sie wieder aufzunehmen. Es sei ihm unmöglich, weil diese Schirme wie ein Instrument seien, die jede Stimmung ausdrücken könnten, wenn er sie mit Lust und Liebe handhabe, die aber tot seien, wenn er durch Einreden und Kritisieren im Erfinden der Motive gehemmt würde. Die etwas peinliche Lage wurde überbrückt durch eine Einladung Diaghilews an Craig für heute Abend zum Ballett.⁵⁴¹

Am 23. Februar 1913, also nur gute drei Monate vor der Uraufführung des *Sacre*, berichtet Kessler von einem gemeinsamen Frühstück mit Nižinskij, Craig, Djagilev und dem englischen Komponisten und Dirigenten Vaughn Williams in London. Wieder fand eine Diskussion statt, bei der das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler eruiert wurde. Dieses Mal allerdings zwischen Craig und Nižinskij:

Craig meinte zwei extreme Standpunkte seien haltbar: man könne lebendige Schauspieler verwenden dann sie respektieren, die ganze Regie auf ihrer gegebenen Individualität aufbauen, oder im Gegenteil wie totes Material, Marionetten benutzen und dann alles vorschreiben. Er bevorzuge heute das Erstere; Nijinsky erwiderte, er wolle lebendige Schauspieler, aber sie so lange bearbeiten, bis sie wie totes Material gehorchten. Eine Einigung war

540 Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 1. November 1911, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 736f.

541 Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 3. November 1911, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 737f.

nicht zu erzielen, offenbar streiten sich hier das englische und das slawische Temperament. Craig mag deshalb auch nicht den Faun; weil die Figuren tot seien.⁵⁴²

Craig positioniert sich hier ganz klar in Richtung der von ihm erdachten Über-Marionette als gleichsames Gestaltungsobjekt des Regisseurs (Kapitel III.1.1.). Nižinskij hingegen schien mit keiner der von Craig vorgeschlagenen Lösungen zufrieden, sondern bevorzugte ein anderes, eigenes Modell.

Djagilev stellte Craig 1911 bezüglich des lebendigen Schauspielers zunächst vor allem Verständnisfragen, die dieser zu jenem Zeitpunkt anscheinend noch nicht beantworten konnte. Zwei Jahre später – in direkter Konfrontation mit Nižinskij – erhielt dieser Konflikt dann aber eine zusätzliche Ebene: Nižinskij ging es nämlich nicht mehr nur darum, Craigs (komplexe) Theorien und Vorstellungen besser zu verstehen oder die Frage beantwortet zu wissen, ob Craig das tote gegenüber dem lebendigen Material bevorzuge.⁵⁴³ Das Streitgespräch

542 Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 23. Februar 1913, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 869.

543 Craig diskutierte seine Theorien zu diesem Zeitpunkt mit vielen Kulturschaffenden, zu denen Kessler auch oftmals den ersten Kontakt hergestellt hatte. So berichtet Kessler beispielsweise am 28. Juni 1911: „Der Dichter Marc Lafargue hat bei mir gefrühstückt. [...] Später in St. Germain Denis besucht. [...] Er erzählte mir, auf Craig durch mich aufmerksam geworden, Rouché [gemeint ist der französische Herausgeber und Operndirektor Jacques Rouché, der ab 1907 die Kulturzeitschrift *La Grand Revue* herausgab und 1910 bis 1913 das Théâtre des Arts sowie ab 1913 die Pariser Oper leitete] veranlasst, mit diesem in Unterhaltung zu treten. Craig habe darauf Rouché folgende Vorschläge gemacht: Er solle zunächst sein Theater auf 10 Jahre schließen [...]“ Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 28. Juni 1911, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 696. Dass Craig in solchen Gesprächen auch über seine Theorie der Über-Marionette sprach, geht aus Kesslers Tagebucheintrag vom 13. April 1912 hervor: „Ich führte Maillol [gemeint ist der französische Bildhauer und Maler Artistide Maillol] vom Louvre aus zu Craig. [...] Er zeigte Maillol zuerst sein Theater, die Stellungen und Beleuchtungen seiner Wandschirme mit einer Figurine im Vordergrund. Maillol war sofort sehr entzückt. [...] Craig tautete zum ersten Mal, seit ich ihn kenne, ganz auf. [...] Maillols Bewunderung schien zu steigen. [...] Craig war so erfreut, dass er sogar seine Haupterfindung, die ‚Übermarionette‘, zum ersten Mal in meiner Gegenwart, erklärte, nachdem Maillol erzählt hatte, wie er und seine Freunde auf dem Bouchorschen [gemeint ist der französische Autor und Dramatiker Maurice Bouchor] Marionettentheater Shakespeares ‚Sturm‘ gegeben und durch die Marionetten einen viel grösseren Eindruck als durch lebendige Schauspieler erzielt hätten. Craig sagte, seine Idee sei, Marionetten zu machen, die etwa überlebensgross seien (statt wie bisher puppenhaft klein); das Problem sei nur, wie sie in Bewegung setzen: er scheint daran zu denken, einen wirklichen Menschen oder einen Schauspieler in die Marionette hineinzustecken, in ihr sozusagen [zu] verkapseln. Maillol erbot sich, einen Abend bei Craig zu arrangieren, um Craigs Theater Bonnard [gemeint ist der französische Maler Pierre Bonnard], Maurice Denis, Vuillard [gemeint ist der

resultierte vielmehr aus der Tatsache, dass Nižinskij Craigs Konzept ein eigenes (erweitertes) Konzept entgegenstellte: Laut Kessler wollte Ersterer den lebendigen Schauspieler nämlich so lange bearbeiten, bis er ihm voll und ganz gehorche. Nižinskij beabsichtigte also, den Schauspieler durch seine choreografischen Anweisungen in einen Zustand der Besinnungs- oder Willenlosigkeit zu versetzen. Durch diesen Zustand konnte er sich dann den lebendigen Schauspieler bzw. Tänzer gefügig machen – ähnlich also wie Craig die (leblosen) Marionetten.

Fragt sich an dieser Stelle nur, welchem Zweck das Ganze dienen sollte. Die Antwort führt erneut zu Fuchs: Ein besinnungs- oder bewusstseinsloser Zustand, der von einer übergeordneten Instanz kontrolliert oder geleitet wird, galt Fuchs als unerlässliche Voraussetzung für den Tanz.⁵⁴⁴ Über die „künstlerische Tat“, wie er sie sich wünschte, hatte er ja geschrieben:

Schlafwandelnd wird jede künstlerische Tat getan. Weit entfernt von allem Bewußten gebiert sich jede Form in der Seele der Schaffenden. Doch sie hervorzubringen, sie als Werk herauszustellen, bedarf sonst überall bewußten Handelns. [...] Ein zauberischer Befehl erlöst den Leib der Madeleine von den Gesetzen des Irdischen und von ihrer Schwerkraft.⁵⁴⁵

Es ist nicht überliefert, ob Nižinskij den *Tanz* gelesen hat. Wenn Stravinskij es sich aber tatsächlich zum Ziel gemacht hatte, Fuchs' neue (Tanz-)Formen zu realisieren, um mit dem *Sacre* jenes Theater der Zukunft entstehen zu lassen, das die Erneuerung der Kultur erzielen sollte, ist dies sehr wahrscheinlich. Denn den unbewussten Zustand bzw. die Ekstase hielt Fuchs ja für die unabdingbare Voraussetzung für jene neuen (Tanz-)Formen. Außerdem hatten Nižinskij und Džagilev 1912 Hellerau besucht – die 1910 eröffnete Bildungsanstalt von Émile Jaques-Dalcroze.⁵⁴⁶

französische Maler Édouard Vuillard], Mme Edwards [gemeint ist Misia Sert, die als in Russland geborene Marija Godebskaja 1905 den französischen Journalisten und Millionär Alfred Edwards heiratete und seinen Namen annahm, dann aber, mit Beginn ihrer dritten Ehe mit Josep Maria Sert, ab 1920 den Namen Misia Sert trug] zu zeigen: er wolle selber an sie schreiben, um sie aufzufordern.“ Ebd., S. 808.

544 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 23.

545 Ebd., S. 25.

546 Zur Gartenstadt Hellerau allgemein vgl. Corona HEPP: *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende* (Deutsche Geschichte der neuesten Zeit vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart), München 1987, S. 167–171. Zum Besuch von Džagilev und Nižinskij in Hellerau vgl. Bronislava NIJINSKA: *Early Memoirs*, hg. und übers. von Irina NIJINSKA und Jean RAWLINSON, Durham und London 1992, S. 468; Garafola, *Diaghilevs Ballets Russes*, S. 60.

Über diesen Besuch wird in der Literatur immer wieder der Verdacht geäußert, dass Nižinskij sich dort Inspiration und Hilfe für seine *Sacre*-Choreografie geholt habe. Bestätigt werden konnte dies nie.⁵⁴⁷ Die finnische Tanzwissenschaftlerin und Nižinskij-Expertin Hanna Järvinen bestreitet sogar einen Einfluss Dalcrozes auf Nižinskijs *Sacre*: Djagilev habe Rambert nicht als Nižinskijs Assistentin engagiert, um Nižinskij Dalcroze beizubringen – wie das häufig interpretiert würde –, sondern ganz im Gegenteil: um den Ballets-Russes-Tänzern Nižinskij beizubringen.⁵⁴⁸

Auch Wedekind hat Hellerau (im Juni) 1912 besucht. Gerade im Hinblick auf Fuchs und dessen Wedekind-Rezeption im *Tanz* erweist sich die Tatsache als aufschlussreich, dass über Dalcroze in der Literatur oftmals behauptet wird, er habe sich für die von ihm entwickelte rhythmische Ausdrucksgymnastik von Wedekinds *Mine-Haha* beeinflussen lassen: Sowohl der Wedekind-Biograf Artur Kutscher als auch Fritz Strich, der Herausgeber der Briefe des Schriftstellers, weisen darauf hin.⁵⁴⁹ Von Wedekind und Dalcroze selbst sind derartige Angaben allerdings nicht überliefert, und so konnte diese Behauptung nie belegt werden.⁵⁵⁰

Ein Auszug aus dem 1913 erschienenen Wedekind-Porträt von Paul Friedrich lässt nun aber vermuten, dass Kutscher wie Strich mit dieser Behauptung ein Gerücht aufgriffen, das bereits um 1912/13 existierte. Der Autor schreibt zu *Mine-Haha*:

Ich erkenne, daß Wedekind Schönheit der Frauen anstrebt und die natürliche Grazie der Männerleiber durch sinnvolle Entwicklung gehoben sehen möchte! Aber diese Idee ist abstrus, lächerlich und entbehrt für mich – ich bekenne es

547 Vgl. hierzu unter anderem Selma Landen ODOM: „The Dalcroze Method, Marie Rambert, and ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Modernist Cultures* 9/1 (2014), S. 7–26; Garafola, „Diaghilev’s Ballets Russes“, S. 60f.; Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER: „Aus den Anfängen der modernen Choreographie (IV). ‚Ihre Musik tönt nicht nur in meinen Ohren, mein ganzer Organismus vibriert‘. Über den Stellenwert von Émile Jaques-Dalcrozes ‚Rhythmischer Gymnastik‘ in Vaslav Nijinskys ‚Sacre‘-Choreographie“, in: *Bühnenkunst* 1 (1989), S. 68–74; DIES. und Elisabeth SURITZ: „Aus den Anfängen der modernen Choreographie (III). ‚Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge‘. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze“, in: *Bühnenkunst* 4 (1988), S. 81–85.

548 Vgl. Järvinen, *The Myth of Genius in Movement*, S. 329f.

549 Vgl. Artur KUTSCHER: *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, 3 Bde., München 1922–1931, Bd. 2, München 1927, S. 130; Fritz STRICH (Hg.): *Frank Wedekind. Gesammelte Briefe*, 2 Bde., München 1924, Bd. 2, S. 370. Diese Behauptung zieht sich durch die Wedekind-Literatur bis 1985. Vgl. Gumpert, *Die Rede vom Tanz*, S. 15; Schümann, *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘*, S. 26f.

550 Vgl. Schümann, *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘*, S. 23–26.

freimütig – unreinen Menschen – eines leise-lüsternen Beigeschmacks. Dabei ist die ganze Einkleidung mit ihrer romanhaft-unmöglichen Phantastik trotz aller Versuche, den langatmigen Schwulst über Bein- und Fußstreckungen, rhythmisches Gehen und schönes Tanzen interessant zu machen, unendlich monoton und langweilig. Immerhin könnte es sein, daß diese sonderbare ‚Erziehungsschrift‘ Herrn Jaques Dalcroze zu seiner Eurythmik in Hellerau begeistert hat. Als kurze Anregung zu rhythmischen Tanz- und Turnspielen für Mädchen ließe ich mir das Ganze gefallen, obschon ich der Meinung bin, daß, wie jedes echte Mädchel von Natur tanzen kann, es auch, was ja sicher am schönsten wirkt, unbewußt seine Geschlechtsnatur in seinen Bewegungen zum Ausdruck bringt.⁵⁵¹

Es wäre also durchaus denkbar, dass der Hellerau-Besuch von Djagilev und Nižinskij etwas mit Stravinskij's Fuchs-Rezeption bzw. seinen damit in Zusammenhang stehenden Plänen für den *Sacre* zu tun hatte. Möglicherweise hatten die beiden gar das Ziel, mit diesem Besuch Wedekinds in *Mine-Haha* entworfene Utopie besser zu begreifen. Diese Annahme würde zumindest Järvinens These stützen, Djagilev habe die Dalcroze-Schülerin Rambert als Nižinskij's Assistentin engagiert, um den Ballets-Russes-Tänzern Nižinskij (und Stravinskij) beizubringen: Schließlich sollte sich Fuchs' Erziehungskonzept – so das Gerücht – in der rhythmischen Erziehungsanstalt Dalcrozes widerspiegeln. Und Fuchs' Erziehungskonzept war ein wichtiger Bestandteil für den Erfolg der Erneuerung der Schaubühne und somit auch derjenigen der Kultur.

Auch wenn in der russischen Ausgabe lediglich auf Wedekinds Schrift verwiesen wird und dort die im deutschen Text zitierten Wedekind-Abschnitte fehlen: Man muss davon ausgehen, dass der Schriftsteller im Allgemeinen und seine *Mine-Haha* im Besonderen russischen Kulturschaffenden um 1911 ein Begriff waren. Wesentliche Teile des *Mine-Haha*-Fragments entstanden bereits 1895, und Fuchs bezieht sich im *Tanz* auf die Kapitel 1 bis 3, die 1901 in der Münchner Jugendstilzeitschrift *Die Insel* veröffentlicht worden waren. Erst die 1903 erschienene zweite, erweiterte Ausgabe, der Wedekind noch ein viertes Kapitel sowie Vor- und Nachwort hinzufügte, erzielte dann eine weitreichendere Wirkung.⁵⁵² Darauf, dass diese bis nach Russland reichte, verweist

551 Paul FRIEDRICH: *Frank Wedekind* (Der moderne Dichter, Bd. 1), Berlin 1913, S. 22. Der deutsche Musik- und Kunsthistoriker Oscar Bie bringt Wedekinds *Mine-Haha* bereits 1907 in die Nähe der Dalcroze-Erziehungsanstalt. Vgl. Oscar BIE: „Tanzschule“, in: *Die neue Rundschau* 18/1 (1907), S. 638–639, hier S. 639.

552 Vgl. Schumann, *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘*, S. 20–29. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Mine-Haha* vgl. auch Kutscher, *Frank Wedekind*, S. 126; Walter SCHMITZ und Uwe SCHNEIDER: „Editorische Nachbemerkung“, in: Frank WEDEKIND: *‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 92–96; Hafemann, *Schamlose Tänze*, S. 61–63.

der russische Revolutionär und Theoretiker Lev Trockij in einem 1908 veröffentlichten Artikel, der in der deutschen Zeitschrift *Die neue Zeit* erschien und in dem er sich eingehend mit der Erzählung beschäftigt.⁵⁵³

[...] wir leben in einer Zeit des sich immer mehr vertiefenden Internationalismus. Die russische Intelligenz hat in kaum einem Jahre Wedekind eine Popularität verschafft, deren er sich in seinem Vaterlande nicht erfreut.⁵⁵⁴

Eine umfassende Untersuchung der Wedekind- bzw. *Mine-Haha*-Rezeption in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht noch aus. Der deutsche Slawist Daniel Schümann vermutet aber, dass in den russischen Metropolen Moskau und Sankt Petersburg jene breite Wedekind-Rezeption, auf die auch Trockij rekurriert, spätestens nach der ersten russischen Aufführung von Wedekinds *Frühlings Erwachen* (im Herbst 1907 in Sankt Petersburg) einsetzt.⁵⁵⁵ Sollten nun also Stravinskij, Nižinskij und Djagilev um 1911 Wedekind und insbesondere sein *Mine-Haha*-Fragment gekannt haben, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie auch von einem eventuellen Zusammenhang zwischen *Mine-Haha* und dem Dalcroze-System gehört hatten. Im Falle Stravinskis ist dies umso wahrscheinlicher, als er in jenem Brief, in dem er auf Fuchs verweist, im Postskriptum vermerkt: „Не читай статью кн. Волконскаго в No 6 ‚Аполлона‘ – не стоит.“⁵⁵⁶ („Lies nicht den Artikel von Volkonskij in der 6ten Nummer des ‚Apollon‘. – Es lohnt sich nicht.“) Er rät Rimskij-Korsakov also davon ab, einen Text des russischen Musik- und Theaterpädagogen Sergej Volkonskij zu lesen, der kurz zuvor in der Sankt Petersburger Kunstzeitschrift *Apollon* erschienen war und

553 Vgl. Daniel SCHÜMANN: „Zum Begriff und zur Denkfigur ‚neuer Mensch‘ um 1900. Beobachtungen zu Texten von M.P. Arcybašev, Z.N. Gippius, S. Przybyszewski und F. Wedekind“, in: *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat*, hg. von Peter THIERGEN unter Mitarb. von Martina MUNK, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 369–394, hier S. 377. Zum genannten Trockij-Artikel vgl. Lev TROCKIJ: „Frank Wedekind“, in: *Die neue Zeit. Wochenzeitschrift der deutschen Sozialdemokratie* 28 (1908), S. 63–70. Trockij hatte 1904 einige Monate in München gelebt, „das damals als die demokratischste und künstlerischste Stadt Deutschlands galt. [Dort habe er] die bayrische Sozialdemokratie, die Münchner Galerien und die Zeichner des ‚Simplicissimus‘ recht gut kennengelernt.“ Vgl. Leo TROZKI: *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, autorisierte Übersetzung nach dem Manuskript von Alexandra RAMM, Berlin 1929, S. 103.

554 Trockij, „Frank Wedekind“, S. 63.

555 Vgl. Schümann, *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘*, S. 24–31.

556 Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911, S. 301.

in dem es um die von Dalcroze damals erst jüngst eröffnete Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus in Hellerau ging.⁵⁵⁷

Unbestritten bleibt, dass sich Stravinskij, Djagilev und Nižinskij ab 1911 vermehrt mit theaterreformatorischem Gedankengut auseinandersetzten. Es ist davon auszugehen, dass es ihnen weniger darum ging, einzelne Theorien oder Reformmodelle eins zu eins zu verwirklichen; vielmehr nutzten sie das Theorienkonvolut als Inspirationsquelle für ihre eigenen Ideen und mischten Teile daraus mit ästhetischen Idealen, die die Ballets Russes bereits zuvor vertreten hatten. Auf diese *eigenen* Ideen verweist Kessler, wenn er in seinem Tagebuch davon berichtet, dass Stravinskij und Craig sich persönlich getroffen hätten. Denn: Dass Stravinskij zwischen seinen Plänen und den Reformansätzen Craigs eine gewisse Verwandtschaft verspürte, impliziert schließlich auch, dass er seine eigenen Pläne klar von denen von Craig abgrenzte. Im Hinblick auf die steinbruchartige Verwendung der Reformideen erweist sich eine weitere Angabe Kesslers als aufschlussreich. Dieser berichtet auch, dass Stravinskij sich vorgenommen hätte, in seiner Musik alles auf den Rhythmus zu reduzieren, auf den sich suggestiv die Gebärde aufbauen solle.⁵⁵⁸ Exakt in diesem Punkt fühlte er sich mit Craig verwandt, der auf der Bühne alles auf die einfachsten und suggestivsten Elemente zu reduzieren gedachte. Bei genauerer Betrachtung ist es wieder eine Fuchs'sche Forderung, die Stravinskij hier verwirklichen wollte: Indem Fuchs Duncan kritisierte und zu ihrer Überwindung aufrief, forderte er schließlich unter anderem auch implizit dazu auf, dass sich die Rhythmen der Musik in den Bewegungen auf der Bühne wiederfinden sollten.⁵⁵⁹

Als Stravinskij die Arbeit am *Sacre* wiederaufnahm, hatte er sich mit großer Wahrscheinlichkeit also vorgenommen, die von Fuchs im *Tanz* geforderten neuen (Tanz-)Formen zu verwirklichen und als erstes „künstlerisches Individuum“ das von den Reformern geforderte Theater der Zukunft umzusetzen: Fuchs zielte auf eine gesteigerte Kultur des Körpers⁵⁶⁰ und hatte als ideale Vermittlungsinstanz dafür die Schaubühne auserkoren. Auf ihr sollte die selbstständig schöpferische Frau in einer neuen Form tanzen, um damit

557 Vgl. Sergej VOLKONSKIJ: „Čelovek i ritm. Sistema Žaka Dal'kroza“, in: *Apollon* 6 (1911), S. 33–50. Varunc nennt Volkonskij als ersten Autor, der in Russland über Dalcroze berichtete. Vgl. Varunc, *Perepiska*, Bd. 1, S. 302.

558 Vgl. Kapitel III.1.1.2. Der genannte Tagebucheintrag von Harry Graf Kessler vom 23. Mai 1912 ist dort zitiert.

559 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 17.

560 Vgl. ebd., S. 41: „Die Entdeckung des eigenen Körpers bedeutet für eine Rasse den Empfang eines Kunstgesetzes, die Geburt eines Kulturprinzips.“

zum Vorbild für die künftige Kultur zu werden.⁵⁶¹ Ihr neuer Tanz sollte völlig frei von Vorbildern und aus dem unbewussten Inneren heraus entstehen und in den Bewegungen die von der Musik ausschwingenden Rhythmen widerspiegeln.⁵⁶² Auch andere Reformkonzepte wurden im Ballets-Russes-Kreis rezipiert und diskutiert – darunter Craigs umstrittenes Konzept der Über-Marionette und der damit verbundene Aspekt der Kontrolle des Regisseurs über das Bühnengeschehen. Dieser Kontrollaspekt spielte höchstwahrscheinlich auch für Nižinskis Herangehensweise an die Choreografie eine Rolle. Glaubt man den Ausführungen seiner Schwester Bronislava Nižinskaja, die den *Sacre*-Probenprozess von Anfang an begleitet hatte, forderte Nižinskij von den Tänzern eine ganz präzise Ausführung der von ihm vorgegebenen Bewegungen, mit denen er Stravinskis Musik exakt nachgezeichnet hatte:

Nijinskij's creation of a novel structure in the choreography and his innovative movements and poses demanded an exactness of execution to the minutest detail. All this was strange and unfamiliar to the artists brought up in the traditions of the old classical ballet [...]. Sometimes when they were so tired and exhausted by the long rehearsals they refused altogether to work with Nijinsky. [...] Often Diaghilev had to intervene, mostly to calm Nijinsky, who did not understand that certain of his created ‚pas-movements‘, which he demonstrated with such ease in a huge jump, were not possible for the average dancer. Nijinsky was indignantly angry, believing that this inability of an artist to repeat the ‚pas-movement‘ after him was a deliberate act of obstruction, and he accused the artists of wanting to sabotage his ballet. I remember one particular incident during the early rehearsals in Monte Carlo. Nijinsky demonstrated a ‚pas-movement‘ in the choreography to the musical count of 5/4. During his huge leap he counted 5 (3 + 2). On count 1, high in the air, he bent one leg at the knee and stretched his right arm above his head, on count 2 he bent his body towards the left, on count 3 he bent his body towards the right, then on count 1, still high in the air, he stretched his body upwards again and then finally came down lowering his arm on count 2, graphically rendering each note of the uneven measure. Nijinsky worked in this manner on each measure, accenting the beats for the artists, and

561 Vgl. ebd., S. 40.

562 Vgl. ebd., S. 17. Brandstetter beschreibt den Tanz der *Auserwählten* als einen Tanz, der für das zeitgenössische Publikum nicht mehr als ‚Tanz‘ identifizierbar gewesen sei und führt dann (mit Rekurs auf den Rekonstruktionsversuch) aus: „Sie steht lange und unbeweglich in der Kreismitte, sie steht mit einwärts gedrehten Füßen, mit tief gebeugten Knien, mit seitwärts geknicktem, auf die Hand gestütztem Kopf [...]. Während die Gruppe den Ring um sie zieht, beginnen die Beine zu zittern. Das Zittern geht in ihren ganzen Körper über, ein Schütteln wie in einem Krampf. Zuletzt springt sie in der Mitte des Kreises immer wieder in die Vertikale, und zwar mit seitlich geknicktem Kopf; d.h. in einer Haltung, die durch diesen Achsenbruch völlig in die Desorientierung treibt. Sie springt, bis sie zusammenbricht – im körperlichen Vollzug des Opfers als Selbstopfer. [...] – im Verein mit Strawinskys rhythmischen Exaltationen.“ Brandstetter, „Grenzgänge II“, S. 14.

would not proceed in his composition until he obtained from each artist the exact execution.⁵⁶³

Mit Nižinskij als Relais hatte Stravinskij die Bewegungen auf der Bühne über seine Musik in der Hand. Und vor dem Hintergrund der dargelegten Reformüberlegungen leuchtet dies auch in höchstem Maße ein. Denn: Sind es nicht die unvorhersehbaren Rhythmen der Musik, die im letzten Tanz des *Sacre*, der *Danse sacrale*, die Bewegungen der Jungfrau bestimmen? Und sind es nicht genau diese Rhythmen, die das gesamte „Choreodrama“ mit Vorhangöffnung [einen Takt vor Ziffer 13] von Anfang an definieren? Eine finale Antwort liefert womöglich nur die Musik selbst.

1.3 Realisierung „Neuer (Tanz-)Formen“: Die *Danse sacrale* als Fallbeispiel

Where the ‚Firebird‘ had been a ballet ruled by the choreographer, ‚Petrushka‘ represented the first time that Stravinsky, in Lincoln Kirstein’s memorable phrase, ‚made music, not to serve dance, but to control it‘. This radical, indeed subversive departure transformed ballet forever. [...] The music of ‚Petrushka‘ accomplished another feat as well. Through it, Stravinsky at last became Stravinsky. To study the creative history of this great ballet, then, will be in large measure to witness Stravinsky’s process of self-discovery.⁵⁶⁴

Mit diesem Passus endet Taruskin in *Stravinsky and the Russian Traditions* den einleitenden Abschnitt zum *Pétrouchka*-Kapitel „Punch into Pierrot“. Seine These: Mit *Pétrouchka* wurde Stravinskij zu Stravinskij; vor allem auch durch die

⁵⁶³ Nijinska, *Early Memoirs*, S. 460. Claudia Jeschke, die sich eingehend mit Nižinskij und dessen Bewegungssprache und -notation beschäftigt hat, konstatiert bezüglich der Notation insbesondere Folgendes: „Read as choreographic philosophy, Nijinsky’s notation concentrates on the body’s capability for rhythmic and motoric coordination. His physiological manner of dealing with time and energy approaches the understanding of rhythm found in Stravinsky’s ballets scores [...]. Nijinsky’s interest in dance notation can be generally subsumed among the conditions of control and vitality, as it combines an analytical, systemic, and thus controlled view of corporeality and action with newly invented movements generated through the perception of physical and cultural energy. [...] He manipulated the body in time (music) and space with his dance notation, treating it as a movement machine and thereby opening up the dancing body to distinctively different and individual kinetic utterances that resist aesthetic codification.“ Claudia JESCHKE: „... retrouver la source de variété ...‘: Nijinsky’s Choreographic Textures“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 130–152, hier S. 142–151.

⁵⁶⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 662.

Begegnung mit Benua⁵⁶⁵ entwickelte er hier die für seine Werke so typischen „essential characteristics“⁵⁶⁶ *nepodvižnost'*, *drobnost'* und *uproščenie*, die sich in ihrer Kombination dann erstmals vollständig im *Sacre* manifestierten.⁵⁶⁷ Glaubt man Lincoln Kirstein, dem Mitbegründer des New York City Ballet, brachte diese von Taruskin beschriebene Individuation Stravinskis mitunter auch mit sich, dass seine Musik dem Tanz nicht mehr bloß diene, sondern ihn vielmehr kontrollierte.⁵⁶⁸ Dies lässt aufmerken. Denn wurde eine Kontrolle des Bühnengeschehens nicht von jenem Reformkreis diskutiert, mit dem sich Benua seit spätestens 1908 auseinandergesetzt hatte? Und spielte der Aspekt der Kontrolle bei Benuas und Stravinskis gemeinsamer Arbeit *Pétrouchka* nicht auch eine essenzielle Rolle?⁵⁶⁹

Nepodvižnost' übersetzt Taruskin mit „immobility“⁵⁷⁰ und verweist damit auf die für Stravinskij so typischen Ostinatostrukturen, Wiederholungen und Reihungen.⁵⁷¹ *Drobnost'* („this quality of being a sum of parts“⁵⁷²) hingegen findet sein kompositorisches Äquivalent in der vielfach beschriebenen Baukasten-, Schablonen- oder Montagetechnik – eben jenem Spiel mit Motiven und Bausteinen, die immer wieder in verschiedener Weise miteinander kombiniert, parallel oder versetzt hintereinander oder übereinander gebracht werden und meist völlig unvermittelt enden.⁵⁷³ Mit dem *Sacre* – so schließt Taruskin einige Abschnitte später – würde Stravinskis Musik „no longer meet the normative criteria traditionally deemed essential to coherent musical discourse“⁵⁷⁴. Und fügt dann ferner noch hinzu:

565 Taruskin beendet den Abschnitt wie folgt: „The proper evaluation of Alexander Benois's role in facilitating that process, so scandalously slighted in Stravinsky's memoirs and in the immense parasitic literature his memoirs have spawned, will be one of the missions of the chapter.“ Ebd.

566 Ebd., Bd. 2, S. 1675.

567 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 951–966.

568 Vgl. Lincoln KIRSTEIN: *Four Centuries of Ballet. Fifty Masterworks*, New York 1984, S. 194: „Stravinsky's stunning score [gemeint ist ‚Pétrouchka‘], following ‚Firebird‘ (1910) marked him as the era's composer, the seminal influence on progressive choreography. Throughout his career, he has made music, not to serve dance, but to control it.“

569 Vgl. Kapitel III.1.1.

570 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1449.

571 Vgl. ebd., S. 1449f.

572 Ebd., S. 1451.

573 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 955–957. Für eine Beschreibung der Baukasten- bzw. Schablonentechnik vgl. unter anderem Scherliess, Art. ‚Igor' Fëdorovič Stravinskij‘, Sp. 147; Volker SCHERLISS: *Igor Stravinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 102–154.

574 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 956f.

There would be no harmonic progression, no thematic or motivic development, no smoothly executed transitions. His would be a music not of progress but of state, deriving its coherence and its momentum from the calculated interplay of ‚immobile‘ uniformities and abrupt discontinuities.⁵⁷⁵

Schon allein in Anbetracht der hier deutlich werdenden Sonderstellung des *Sacre* innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts überrascht nicht, dass er zum Gegenstand zahlreicher musiktheoretischer Betrachtungen wurde. Zum 100. Jubiläum der Uraufführung fasste Jonathan Bernard alle bis dato erschienenen (und für ihn) nennenswerten musikwissenschaftlichen *Sacre*-Analysen zusammen und resümierte: „Nearly everyone, it seems, who has ever written analytically about Stravinsky has written about *Le Sacre* at one time or another.“⁵⁷⁶ Den bereits existierenden analytischen Arbeiten soll hier keine weitere erschöpfende *Sacre*-Analyse hinzugefügt werden. Vielmehr sollen Stichproben am Werk eruieren, ob und inwiefern sich die dargelegten Bezüge zwischen Ballets Russes und Theaterreform sowie die daraus gewonnenen historiografischen Erkenntnisse im Notentext wiederfinden. Aufgrund des interdisziplinären Ansatzes bietet es sich an, insbesondere auf jene analytischen Ansätze zurückzugreifen, die sich Musik und Tanz in gleichem Maße widmen. Allein, das Gros jener Musiktheoretiker, das sich mit dem *Sacre* beschäftigt, konzentriert sich ausschließlich auf die Musik; Extramusikalisches wie Choreografie und/oder Arbeitsweise des Choreografen klammern die allermeisten von ihnen nahezu aus. So widmete beispielsweise Pierre Boulez dem *Sacre* seinen einflussreichen Aufsatz *Stravinsky demeure*, in dem er sich intensiv mit dessen rhythmischer Struktur auseinandersetzt;⁵⁷⁷ und der amerikanische Musiktheoretiker Allen Forte konzentrierte sich auf die harmonische Disposition des Werks.⁵⁷⁸ Selbst Stravinskij-Experten wie Taruskin oder van den Toorn, die in ihren Studien auf die Wichtigkeit des außermusikalischen Kontexts für die Entstehung des *Sacre* verweisen, verzichten bei der Analyse auf ein Miteinbeziehen der Choreografie bzw. der dazu überlieferten Quellen.⁵⁷⁹ Die kanadische Musikwissenschaftlerin Tamara Levitz hat dieses Verbannen des Außermusikalischen innerhalb des musiktheoretischen *Sacre*-Diskurses

575 Ebd.

576 Bernard, „Le Sacre‘ Analyzed“, S. 284.

577 Vgl. Boulez, „Stravinsky demeure“.

578 Vgl. Allen Forte: *The Harmonic Organisation of ‚The Rite of Spring‘*, New Haven 1978.

579 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*; van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘* sowie Kapitel I.2.1.

kritisiert und darauf aufmerksam gemacht, dass dieses Vorgehen (auch) zu Missinterpretationen geführt habe.⁵⁸⁰

Eine Musik und Tanz einende Analyse legte erstmals Stephanie Jordan vor. Mit choreomusikalischen Analysemethoden allgemein setzte sie sich schon in ihrer 2000 erschienenen Monografie *Moving Music* auseinander, bevor sie ihre darin gewonnenen Erkenntnisse 2007 in *Stravinsky Dances* insbesondere auf ‚Nižinskijs‘ *Sacre* anwandte⁵⁸¹ – also auf den Rekonstruktionsversuch von Millicent Hodson und nicht etwa auf das Original von Nižinskij, von dem ja nachweislich kaum etwas tradiert ist.⁵⁸² Jordan liefert also keine tatsächliche musikchoreografische Analyse des Stravinskij-Nižinskij-*Sacre*. Dennoch erweisen sich einige ihrer theoretischen Überlegungen als aufschlussreich. Sie beschreibt nämlich zwei Faktoren, die für eine choreomusikalische Analyse des *Sacre* essenziell seien: zum einen die rhythmische Struktur des Werks und zum anderen die damit zusammenhängende Hörerfahrung des Tänzers bzw. Choreografen. Um diese Hörerfahrung zu verdeutlichen, rekurriert sie unter anderem auf Auszüge aus van den Toorns Monografie *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘* und begründet dies wie folgt:

[...] Van den Toorn’s book on *Sacre* includes writing on rhythm that is directly useful to my work. [...] He addresses how we actually experience rhythm through time, which I would read as processes of cognitive psychology, as well as learning and education in listening to music. Alongside his typology of rhythmic structure, his analysis of how we perceive metre is especially important to choreomusical discussion of ‚Sacre‘. Van den Toorn understands that we hold patterns, regularities within us, so that we sense disruptions as significant contributing factors to the energy and vitality within Stravinsky’s music. Concomitantly, we also seek stability when the music is unstable. I content that we experience these metrical regularities and irregularities in choreography as much as in music, and that in some ‚Sacsres‘ [...] they are key point of contact between the two media [...].⁵⁸³

580 Vgl. Levitz, „The Chosen One’s Choice“.

581 Vgl. Stephanie JORDAN: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London 2000; dies., *Stravinsky Dances*, S. 411–505.

582 Ebd., S. 423. Auch Levitz bezieht sich in ihrem Aufsatz „The Chosen One’s Choice“ auf den von Hodson und Archer vorgelegten Rekonstruktionsversuch. Wie Jordan, die darauf hinweist, dass Hodsons Choreografie weniger eine veritable Rekonstruktion als vielmehr eine auf Quellenmaterial fußende choreografische Version darstelle, ist sich Levitz aber der Problematik der Rekonstruktion bewusst und gibt an, dass sie sich deshalb lediglich auf Gesten beziehe, die historisch dokumentiert seien. Vgl. Levitz, „The Chosen One’s Choice“, S. 105, Anm. 74. Zum Rekonstruktionsversuch vgl. auch Kapitel I.2.2. und insbesondere die Anm. 94 und 97.

583 Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 419.

Van den Toorns Rhythmusanalyse könne sie gerade deshalb für ihre choreomusikalische Analyse nutzbar machen, weil dieser sich auch damit beschäftige, inwiefern der Hörer Rhythmus im Zeitverlauf vernehme. In der von ihm beschriebenen Wahrnehmung von Regularitäten und Irregularitäten erkennt Jordan einen auf musikalischer Bildung und Erziehung beruhenden kognitionspsychologischen Prozess, der auch in (einigen) *Sacre*-Choreografien erfahrbar würde.

Van den Toorn geht davon aus, dass man nur durch ein „conservative“⁵⁸⁴ Hören zu Erkenntnissen in Bezug auf die Unterbrechungen und Störungen in Stravinskis Musik kommen könne.⁵⁸⁵ Ein von van den Toorn so bezeichneter „conservative listener“ würde stets instinktiv nach Mustern oder Regularitäten in der Musik suchen, um dann so lange wie möglich an ihnen festzuhalten. Unterbrechungen oder Störungen der erwarteten Regularität seien für ihn also umso intensiver wahrnehmbar.⁵⁸⁶ In der von Jordan zitierten Studie definiert van den Toorn für den *Sacre* dann auch zwei sich quasi gegenüberstehende

584 Van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 67. Van den Toorn unterscheidet zwischen einem „conservative“ und einem „radical listener“ bzw. Interpretieren von Stravinskis Musik und bezieht sich in der Begriffswahl auf Andrew IMBRIE: „Extra Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven“, in: *Beethoven Studies*, Bd. 1, hg. von Alan TYSON, New York 1973, S. 45–66. „[R]adical‘ interpreters“ erkennt van den Toorn beispielsweise in Pierre Boulez, Theodor W. Adorno, Cecil Gray und Constant Lambert. Sie würden in ihren Analysen dazu neigen, die von ihm thematisierte Wahrnehmung von Irregularitäten zu ignorieren: „[...] like earlier critics Boulez takes the irregular or shifting meters as face value. Indeed, his extensive analysis of rhythm in ‚The Rite‘ includes no mention at all of the role of steady metric periodicity, even though steady meters govern much of the music in Part I with, by and large, their traditional hierarchical implications intact. [...] Boulez tends therefore to ignore the grain against which the disruptive effect of the invention is felt.“ Van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 67.

585 Vgl. hierzu Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 576; van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 67.

586 Vgl. ebd. van den Toorn macht darauf aufmerksam, dass Kritiker auch schon vorher auf ein körperliches Empfinden der Unterbrechungen und Störungen aufmerksam gemacht haben, diese aber negativ bewerteten. Als beispielhaft für diese frühe (negative) *Sacre*-Rezeption nennt er die „radical‘ interpreters“ Cecil GRAY: *A Survey of Contemporary Music*, London 1924 und Constant LAMBERT: *Music Ho! A Study of Music in Decline*, London 1934. Vgl. van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 57f. Auch wenn jene Autoren heute kaum mehr beachtet werden, sieht er in ihren kritischen Äußerungen einen Ausgangspunkt für alle später folgenden kritischen Bewertungen von Stravinskis Kompositionsweise – miteingeschlossen Adornos Bemerkungen in dessen *Philosophie der Neuen Musik*, in der er die unvorbereitet einsetzenden Akzentverschiebungen im *Sacre* als „konvulsive [...] Stöße und Schocks“ beschreibt. Vgl. van den Toorn, *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘*, S. 58–63; Theodor W. ADORNO: *Philosophie der neuen Musik* (Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 12), hg. von Rolf TIEDEMANN unter Mitwirkung von Gretel ADORNO u.a., Frankfurt a.M. 2003. In diesem Kontext vgl. auch

rhythmisch-metrische Strukturprinzipien, die er als *Type I* und *Type II* bezeichnet. Ausgerechnet in deren Verhältnis von Regularität und Irregularität sieht er ein wichtiges Differenzierungsmerkmal.⁵⁸⁷ *Type I* zeichne sich insbesondere durch eine im Vordergrund stehende metrische Irregularität aus, die sich meist durch ein unregelmäßiges oder ständig wechselndes Metrum offenbare. Im *Sacre* erkenne er *Type I* deshalb in *Jeu du rapt* [Ziffer 37 bis 48], *Jeux des cités rivales* [Ziffer 57 bis 67], *Glorification de l'élue* [Ziffer 104 bis 121] oder der *Danse sacrée* [ab Ziffer 142]; hier würden sich dann meist „two or more blocks of contrasting material [...] in constant and often rapid juxtaposition“⁵⁸⁸ abwechseln. *Type II* zeichne sich hingegen in erster Linie durch eine vordergründige Regularität aus, die aus einem eher statischen Metrum resultiere.⁵⁸⁹ Dieser Typus manifestiere sich insbesondere in *Les augures printaniers* [Ziffer 13 bis 37], *Cortège du sage* [Ziffer 67 bis 71] oder der *Danse de la terre* [Ziffer 72 bis 79]; hier würden weitgehend zwei oder mehr wiederkehrende „periods, cycles, or spans“ überlagert werden, „that [...] vary independently of [...] one another“⁵⁹⁰. Die Störung bzw. Verschiebung ereigne sich bei *Type I* und *II* also an einer jeweils anderen Stelle: Würden bei *Type I* die einzelnen Motive, Linien oder Teile alle denselben irregulären Perioden unterliegen und derart synchron nur vertikal bzw. harmonisch voranschreiten, unterlägen die jeweiligen Motivwiederholungen in *Type II* einer unterschiedlichen Periodizität „as defined by the shifting meter“⁵⁹¹, sodass es hier vielmehr der vertikale bzw. harmonische Zusammenfall wäre, der einer konstanten Änderung bzw. Verschiebung unterliegt.⁵⁹² Dennoch seien aber sowohl *Type I* als auch *Type II* immer sowohl Regularität als auch Irregularität inhärent, sodass beide am ehesten mit einem „play“ zwischen „fixed metric identity“ und „displacement“ charakterisiert werden könnten.⁵⁹³

Jordans Ausführungen zu Adornos Stravinskij-Rezeption in Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 97–107.

587 Vgl. van den Toorn, *Stravinsky and 'The Rite of Spring'*, S. 99–101.

588 Ebd., S. 99.

589 Die Beschreibungen von *Type I* und *Type II* findet sich ebd., S. 97–114.

590 Ebd., S. 100.

591 Ebd., S. 102.

592 Vgl. ebd., S. 101.

593 Vgl. ebd. Die amerikanische Musiktheoretikerin Gretchen Horlacher macht darauf aufmerksam, dass Begriffe wie „block“ oder „superimposition“, die für Stravinskij's Kompositionstechnik sehr oft verwendet werden, dazu beitragen würden, dass Stravinskij's Musik häufig als „broadly discontinuous, static, or deadlocked“ beschrieben werde. In *Building Blocks* zeigt sie aber auf, dass die Einzigartigkeit der Stravinskij'schen „repetitions“ gerade in der Verschmelzung von Elementen liege, die sowohl „stasis

Interessant ist nun, dass Jordan die von van den Toorn beschriebenen Störmomente in der Musik als Schlüssel ihrer interdependenten *Sacre*-Analyse benennt.⁵⁹⁴ Diese Störungen seien nicht nur zentrale Berührungspunkte der beiden Medien Musik und Choreografie, sondern auch verantwortlich dafür, dass Energie und Vitalität der Musik an den Hörer weitergeleitet würden.⁵⁹⁵ Bezeichnenderweise erinnert sie damit an die Fuchs'sche Forderung, dass sich die von der Musik ausgehenden Rhythmen im Tanz widerspiegeln sollten. Und mit ihrer Aussage, „we sense disruptions as significant contributing factors to the energy and vitality of Stravinsky's music“, benennt sie im Grunde, was in der vorliegenden Arbeit unter den Begriff Gemeinschaftsrausch subsumiert wurde. Gerade Rausch und Körperlichkeit, wie sie sich auf der Bühne manifestierten, sollten ja auf den Zuschauerraum bzw. das Publikum übertragen werden. Und so weisen Jordans musikchoreografische Überlegungen zum *Sacre* zumindest im Ansatz Parallelen zu jenen Reformpunkten auf, die Stravinskij und Nižinskij zwischen 1911 und 1913 immer wieder thematisiert und – wie in Kapitel III.1.1. und III.1.2. gezeigt – zu ihrem ästhetischen Programm erkoren hatten:

1. Die Macht des Regisseurs über das Bühnengeschehen, wie Gordon Craig sie diskutierte – Stravinskij und Nižinskij strebten deshalb nach der *Kontrolle* der Bewegungen durch die Rhythmen der Musik.
2. Das Schaffen neuer (Tanz-)Formen ohne Vorbilder, wie Georg Fuchs sie forderte – sie sollten sich im Zustand der Hypnose entwickeln und die Rhythmen der Musik widerspiegeln.
3. Das Integrieren des (Theater-)Publikums ins Bühnengeschehen – in einem *Gemeinschaftsrausch* sollte der Zuschauer zu einer gesteigerten Körperlichkeit erzogen werden und damit die Gesellschaft zu einer neuen Kultur.

Musikalisch disruptive und den Zuhörer bzw. Zuschauer (ver-)störende Momente, wie sie unter anderem van den Toorn und Jordan für den *Sacre* beschreiben, finden sich auch in Stravinskij's *Pétrouchka-Russkaja* und sind – wie in Kapitel III.1.1. diskutiert – insbesondere auf seine und Benuas Beschäftigung mit der Theaterreform zurückzuführen: Durch das musikalische Vexierspiel konnten nicht nur die Tänzer auf der Bühne mittels der Musik kontrolliert, sondern außerdem auch das Theaterpublikum in das Bühnengeschehen integriert werden. Anders als in der *Russkaja*, in der sich die disruptiven

or discontinuity“ als auch „activity and continuity“ erfahrbar machten. Vgl. Gretchen G. HORLACHER: *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York 2011, S. vii–ix.

594 Vgl. Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 419.

595 Vgl. ebd.

Elemente zu Beginn nur vorsichtig andeuten und im Verlaufe des Stücks aus der vordergründig Regelmäßigkeit suggerierenden Anlage hervortreten, sind nun im *Sacre* regelmäßige und unregelmäßige Strukturen von Anfang bis Ende immer gleichzeitig präsent. Abschnitten mit besonders intensiven Unregelmäßigkeiten wie beispielsweise den *Augures printaniers* [insbesondere Ziffer 13 bis 22] stehen stets solche entgegen, bei denen die Unregelmäßigkeiten stark zurückgenommen sind – so etwa in den *Rondes printanières* [insbesondere Ziffer 48 bis 54] – und im Gesamtverlauf deshalb regelmäßiger wirken. Taruskin erkennt in diesem Spiel zwischen Regularität und Irregularität den Motor der gesamtformalen Steigerung des *Sacre*, wenn er das Prinzip der „accumulation“⁵⁹⁶ als richtungsweisende Verfahrensweise bezeichnet, auf dem das gesamte Ballett aufgebaut sei: Beide Teile (Bild I und II) würden nicht nur als Ganzes, sondern auch für sich allein genommen eine Steigerung erfahren, indem sie jeweils leise und zurückgenommen beginnen und ekstatisch enden. Hervorgerufen würde diese Ekstase zum einen durch eine stetig ansteigende Spannung, die aus Erwartung einer drohenden Änderung nach einer längeren Zeit gleichbleibender musikalischer Bewegung eintritt, und zum anderen durch eine sukzessiv ansteigende Lautstärke, die aus der Über-einanderschichtung immer wieder neuer Elemente und Motive resultiert.⁵⁹⁷

Nimmt man an, dass Tänzer und Publikum im *Sacre* (wie in *Pétrouchka*) durch die Erfahrung der Irregularitäten tatsächlich kontrolliert bzw. in das Bühnengeschehen integriert werden sollten, könnte die Erfahrung der Regularitäten dazu dienen, bei Tänzern und Publikum jenen hypnotischen Zustand herzustellen, den sich Fuchs für die Ausführung der neuen Tanzformen gewünscht hatte. Gerade dann wären das Spiel zwischen Unregelmäßigkeit (Kontrolle) und Regelmäßigkeit (Hypnose) sowie die durch deren Steigerung hervorgerufene Ekstase nachvollziehbar: Auf das Publikum sollte schließlich nicht nur der Rhythmus der Musik übertragen werden, sondern auch jener unbewusste Zustand, in dem die Tänzer auf der Bühne die Bewegungen ausführten. Nur in einer Symbiose von *Kontrolle* (Unregelmäßigkeit) und *Hypnose* (Regelmäßigkeit) konnte schließlich der geforderte *Gemeinschaftsrausch* entstehen.

In besonderem Maße wird das Zusammenspiel von Kontrolle, Hypnose und Gemeinschaftsrausch im abschließenden Tanz des *Sacre* nachvollziehbar – jenem Tanz, in dem das namensgebende Opfer vollzogen wird: in der *Danse sacrée*. Der inhaltliche Kulminations- und zugleich Endpunkt des Choreodramas, der Erschöpfungstod der Jungfrau, äußert sich auch

596 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 597.

597 Vgl. ebd., S. 857.

musikalisch.⁵⁹⁸ Insgesamt besteht die *Danse sacrale* aus 275 Takten und ist durch eine rondoartige Anlage in fünf unterschiedlich lange Teile gegliedert: A – B – A' – C – A". Sie alle tragen zur gesamtformalen Steigerung bei, die am Ende des abschließenden Teils A" ihren Endpunkt findet: A [Ziffer 142 bis 148] beginnt (nach einem Eröffnungsakkord über *es*) mit einem Klang auf *d*, besteht aus 33 Takten und kehrt als Formteil insgesamt zweimal wieder – zunächst als vollständige Wiederholung A' [167 bis 173]) (33 Takte) um einen Halbton nach unten transponiert; am Ende dann stark modifiziert und in ausgedehnter Form A" [Ziffer 186 bis 201] (73 Takte), beginnend mit einem Klang auf *a* und endend auf *d*. Zwar trennt A derart, rondotypisch, die kontrastierenden und in der Steigerung jeweils zurückgenommeneren Formteile B [149 bis 166] (88 Takte) und C [174 bis 185] (54 Takte) voneinander, kehrt in seiner Ursprungsform allerdings an keiner Stelle wieder. Eine (reguläre) Reprise im eigentlichen Sinne – beginnend also mit einem Klang auf *d* – ereignet sich lediglich andeutungsweise, und zwar durch einen siebentaktigen Einschub A¹ [Ziffer 180 bis 181], durch den wiederum das kontrastierende Couplet C unterbrochen wird.

An dieser großformalen Anlage als Quasirondo wird ein ästhetisches Prinzip deutlich, das sich in der *Danse sacrale* von Anfang bis Ende auf unterschiedlichen Ebenen manifestiert und sich aufgrund der Steigerungsform im Verlauf des Tanzes auch intensiviert: das Verzahnen und Gegeneinanderauspielen von regulären und irregulären Strukturen, wobei Regularität immer mit Irregularitäten konfrontiert und/oder Irregularitäten in Regularität überführt werden.

So beginnt der A-Teil der *Danse sacrale* bei Ziffer 142 mit einem synkopenartig und im *staccatissimo* und *forte* einsetzenden dissonanten Akkord über *es* (zuvor genannter Eröffnungsakkord), der aufgrund der direkt daran anschließenden Pause mit Fermate vom Hörer auch als abschließender Akkord des vorangehenden Teils wahrgenommen werden kann. In seiner Funktion also nicht eindeutig bestimmbar und somit irregulär, wird er bzw. sein Material nach der Fermate [einen Takt nach Ziffer 142] dann allerdings in eine regelmäßige viertaktige Bewegungsstruktur überführt (Motiv a; siehe unpag. Tafelteil, Notenbeispiel 3), die bei Ziffer 143 noch einmal vollständig – also ebenfalls ganz regulär – wiederholt wird.

598 Scherliess hat die *Danse sacrale* deshalb auch mit der „Summe des bisher Gehörten“ beschrieben: Alles, was den *Sacre* von Anfang an bestimmt, würde am Ende des Balletts noch einmal in potenziert und konzentrierter Form erlebbar. Vgl. Scherliess, *Igor Strawinsky. Le Sacre du printemps*, S. 78.

Diese auf formaler Ebene sicht- und hörbare regelmäßige Struktur des Motivs wird bei näherer Betrachtung auf gleich zwei Ebenen manipuliert und in eine Irregularität überführt: einerseits motivintern – und zwar in sowohl rhythmischer als auch klanglicher Hinsicht –, andererseits durch die Fortführung des Motivs auf der eben beschriebenen formalen Ebene selbst. Rhythmisch kann *a* als ein zusammengesetztes Motiv aus den Elementen a_1 und a_2 beschrieben werden, die zumindest gemeinsam betrachtet einigermaßen irreguläre Strukturen aufweisen. So besteht a_1 aus einem im *staccatissimo* gespielten 16tel-Impuls der Kontrabässe auf der ersten Zählzeit des 2/16-Taktes [einen Takt nach Ziffer 142], auf den dann Holzbläser, Hörner und Streicher mit drei synkopischen Schlägen [Takt 1 und 2 nach Ziffer 142] (im *staccatissimo* gespielt) reagieren. Diese drei aufeinanderfolgenden synkopischen Schläge brechen ein regelmäßiges Betonungsschema gewissermaßen per se auf. Doch die auf rhythmischer Ebene für den „conservative listener“ wahrnehmbare Irregularität äußert sich nicht (nur) durch diese Synkopierung, sondern (vor allem) durch die crescendierte Überbindung des dritten Schlags [drei Takte nach Ziffer 142] auf die erste Zählzeit des vierten Taktes nach Ziffer 142: Der zunächst angenommene rhythmische Höhepunkt des Motivs (auf dem dritten Synkopenschlag) wird derart auf die erste Zählzeit des folgenden 2/8-Taktes [einen Takt vor Ziffer 143] verschoben. Und so folgt dem bereits akzentuierten Schlag eine weitere Amplificatio auf der ersten Zählzeit des Folgetaktes. An diesen quasi nachgeschobenen rhythmischen Höhepunkt schließt dann das zweite Motivelement a_2 an, das seinerseits aus drei absteigenden *staccatissimo* 16teln besteht. Auf klanglicher Ebene äußert sich die Manipulation der vordergründigen Regularität noch etwas deutlicher: Zwar wird der Eröffnungsakkord zu Beginn von *a* insgesamt dreimal (also regulär) wiederholt; im Detail betrachtet bilden diese drei Motivakkorde aber drei unterschiedliche Klänge: Während der erste Motivakkord (ein Takt nach Ziffer 142) noch eine exakte Wiederholung des Eröffnungsakkords darstellt, besteht der zweite Motivakkord (zwei Takte nach Ziffer 142) nur noch aus dem gleichen Tonvorrat, ihm wird aber das klangliche Fundament entzogen, da der zuvor tiefste Ton des Akkords – das *es* des Violincellos – nun in den Bratschen erklingt. Bei der dritten Wiederholung des Akkords bleibt dieses Mal zwar das *es* in den Bratschen beibehalten, es folgt nun aber der Einsatz von Hörnern und Posaune, die den Klang noch einmal intensivieren und die zuvor auf rhythmischer Ebene beschriebene crescendierte Überbindung in den Folgetakt verstärken.

Auf formaler Ebene evoziert die (regelmäßige) Wiederholung von *a* [Ziffer 143 bis vier Takte nach Ziffer 143] trotz beschriebener motivinterner Irregularitäten nun eine Erwartung betreffend den dritten Motiveinsatz *a'* [ein Takt vor Ziffer 144]. Mit ihr wird aber unmittelbar nach dem (dritten) Einsatz von

a' gebrochen: Wie schon bei den zwei vorherigen Einsätzen beginnt a' zwar noch mit einem impulsgebenden Schlag der Kontrabässe, dem ein erster Synkopenschlag folgt, wird dann aber abgebrochen – und zwar durch eine fanfarenartige fünftönige Figur aus zwei 8teln und drei 16teln [Ziffer 144f.] (Motiv a', siehe unpag. Tafelteil Notenbeispiel 3 und 4).

Diese irregulär einsetzende Fanfarenfigur wird nach einem erneuten Einsatz von a [drei Takte vor Ziffer 145 bis Ziffer 145] bei Ziffer 145 noch einmal wiederholt. Dieses Mal allerdings mit kleinen Veränderungen und somit nicht regulär: Ihr zweiter Einsatz erfolgt losgelöst vom Impulsschlag, und die beginnenden zwei 8tel werden durch zwei 16tel ersetzt. Am Ende des A-Teils, nach einem erneuten Einsatz von a, wird schließlich auch das ‚reguläre‘ Anfangsmotiv in die Irregularität überführt: Spätestens ab Ziffer 146 verselbständigen sich a₁ und a₂ (Impuls und synkopierte Schläge sowie drei absteigende 16tel) und werden in meist verkürzter und immer wieder veränderter Form unterschiedlich miteinander kombiniert, sodass sich der „conservative listener“ bis zum Ende des A-Teils [Ziffer 149] ganz in der Unvorhersehbarkeit des musikalisch-rhythmischen Geschehens verliert. Ausgerechnet am (zumindest vorläufigen) Höhepunkt der akustischen Desorientierung tritt dann ein weiteres irreguläres Element auf: das Kleinterzmotiv b (*d-f*) in Kontrabass und Posaunen (Kleinterzmotiv b, siehe unpag. Tafelteil, Notenbeispiel 5), das bis zum Ende von A in unregelmäßiger Abfolge immer wiederkehrt.

In seiner Unregelmäßigkeit wird b in A' ab Ziffer 171 ganz regulär wiederholt – wenn auch hier um einen Halbton nach unten transponiert als b' (*cis-e*). Mit dem Einsatz von A' erfährt dann aber auch dieses (irregulär auftretende) Motiv eine unerwartete Transformation: Nicht nur erklingt b'' (*a-c*) in A'' bereits ab dem ersten Takt [Ziffer 186] und bleibt auch bis zum Ende des Teils präsent. Im Verlaufe von A'' wird die unregelmäßige Abfolge seines Einsatzes vielmehr in eine regelmäßige Struktur übergeführt: Ab Ziffer 193 erklingt die Figur (mit nur einigen wenigen Ausnahmen) bereits in jedem Takt und spätestens ab Ziffer 199 dann in einer ganz regelmäßigen Abfolge von 2/16teln, die jeweils von einer 2/16tel-Pause unterbrochen werden.

In B wird ein Kontrast zu A erzielt, der schon im Notenbild sichtbar ist: Im Gegensatz zum *forte*-Akkordeinwurf des A-Teils beginnt das Couplet zurückgenommen, im *piano* bzw. *pianissimo*. Das zuvor nahezu taktweise wechselnde Metrum wird durch ein fast regelmäßiges Changieren von 3/8tel- und 2/8tel-Takten abgelöst, und mit Ausnahme von Ziffer 161 bis 162 wird der gesamte Teil von monoton wirkenden Akkordrepetitionen bestimmt: Während des gesamten Teils folgt jeweils einem 1/16tel- bzw. 2/32tel-Einwurf eine 1/16tel- oder 3/16tel-Pause (Akkordrepetitionen, siehe unpag. Tafelteil, Notenbeispiel 6).

Indem die Akkordrepetitionen durch jeweils unregelmäßig auftretende und sich akkumulierende Motivfragmente überlagert werden, wird B in Intensität und Dynamik in insgesamt drei Schüben [Ziffer 149 bis Ziffer 153; Ziffer 153 bis Ziffer 162; Ziffer 162 bis Ziffer 167] gesteigert, wobei die Schübe jeweils am Ende abrupt ab- oder in sich zusammenbrechen. Während des ersten Schubs [Ziffer 149 bis 153] erklingen die Akkordrepetitionen lediglich in den tiefen Streichern (Violine II, Bratsche, Cello und Kontrabass), Hörnern und im Fagott und im *pianissimo* mit einem gleichbleibenden Klang über *g*. Bei Ziffer 151 wird die Gleichförmigkeit dann erstmals durch einen fanfarenartigen *forte*-Einwurf der Posaune gestört, der zwei Takte später – intensiviert durch einen Lauf der Violine I – noch einmal wiederholt wird, um direkt im Anschluss [ein Takt vor Ziffer 152] von den Trompeten aufgegriffen zu werden. Bei Ziffer 152 werden die Akkordrepetitionen dann durch Violine I, Oboe und Klarinette gestört, die mit Triller und Liegetönen zunächst im *piano* einsetzen. Mit einem crescendierten Glissando und Lauf der Violinen und Flöten zwei Takte vor Ziffer 153 kommt der erste Schub zu einem vorläufigen Höhe- und zugleich Endpunkt. Im zweiten Schub sind Intensität wie Dynamik der aufkommenden Irregularitäten gesteigert. Nicht nur erfolgen die fanfarenartigen Einwürfe hier häufiger und anders instrumentiert, auch die (regulären) Akkordrepetitionen selbst werden in eine gewisse Irregularität übergeführt: Zunächst beginnen sie wieder in den tiefen Streichern, Hörnern und im Fagott mit einem Klang auf *g*. Dieses Mal allerdings im *forte*. Bei Ziffer 154 verschiebt sich der Klang dann aber zum ersten Mal um eine Quint nach oben auf *d* und wird durch ein hohes *a*'' der Violine I intensiviert. Ein Takt nach Ziffer 155 folgt der erste fanfarenartige Einwurf – nun jedoch in Piccoloflöte, kleiner Klarinette und kleiner Trompete. Auch diesem Einwurf folgt eine kurzzeitige Verschiebung des Akkordklangs (zwei 32tel) drei Takte nach Ziffer 155. Ab Ziffer 157 häufen sich dann sowohl Akkordverschiebungen als auch Einwürfe und münden bei Ziffer 159 in ein repetitives rhythmisches wie klangliches Unisono im *fortissimo*. Dieses Unisono bricht bei Ziffer 161 in einer chromatischen Abwärtsbewegung im *forte fortissimo* in sich zusammen und führt erneut zu einem unvorbereiteten Schubende. B endet schließlich mit dem dritten Schub ab Ziffer 162. Erneut beginnen die Akkordwiederholungen in den tiefen Streichern sowie Hörnern und im Fagott, im *piano* bzw. *pianissimo* – jetzt allerdings mit einem Klang über *f*. Nun führen die unregelmäßig auftretenden Einwürfe, Läufe und Triller in Flöten, Oboe und Violine I bei Ziffer 165 in eine kreisende Quintolenbewegung der Flöten und Violine I, die von lang gehaltenen Trillern in den Klarinetten begleitet wird. Vergleichbar mit dem Ende der *Pétrouchka-Russkaja* könnte diese kreisförmige Figur nun endlos

weitergeführt werden.⁵⁹⁹ Doch auch sie bricht wieder unvorbereitet ab – mit einem Glissando der genannten Instrumente einen Takt vor Ziffer 167.

Auch C bildet einen Kontrast zu A: Der Teil besteht mit Ausnahme der ersten elf Takte fast durchgängig aus 2/4tel-Takten; in Bass und Schlagwerk finden sich sogar durchgehende triolische Rhythmen. Akustisch sind die genannten Regelmäßigkeiten mit Beginn des Teils aber kaum wahrnehmbar. Erst ab Ziffer 177 treten regelmäßiger Strukturen wieder in den Vordergrund. Noch sehr viel deutlicher geschieht dies dann nach dem kurzen Einschub von A¹ ab Ziffer 181: Die peitschenartigen Vorschlagsklänge der Flöten, die chromatisch absteigenden Dreiklänge der Holzbläser oder der fanfarenartige Einwurf der Blechbläser [zwei Takte vor Ziffer 182] treten hier zunächst ganz regelmäßig auf. Sie werden allerdings sofort wieder irregulär versetzt oder echoartig ineinander verschoben und leiten derart direkt über in den abschließenden Teil A”.

Während die Couplets B und C für sich genommen als (für die rondoartige Anlage reguläre) Irregularitäten gelten können, da sie die wiederkehrenden (und somit regulären) A-Teile unterbrechen und ihnen kontrastierend gegenüberstehen, wird die auf formaler Ebene klare Hierarchie spätestens bei Ziffer 180 mit dem Einsatz von A₁ gestört. An dieser Stelle unterbricht der (eigentlich regulär wiederkehrende) Teil A das (ursprünglich irreguläre) Couplet C und führt damit zur Umkehr der zuvor artikulierten Rangordnung oder stellt diese zumindest infrage: Mit dem Einsatz von A₁ erwartet der „conservative listener“ eine Reprise bzw. eine dritte (reguläre) Wiederholung des ersten Formteils. Stattdessen wird A₁ aber bereits nach sieben Takten abgebrochen, C direkt im Anschluss daran wieder aufgenommen und A” derart modifiziert, dass der Teil nicht als (reguläre) Reprise identifizierbar ist. Ein „conservative listener“ kann damit nicht mehr eindeutig unterscheiden, welcher Teil nun irregulär ist und unterbricht und welcher regulär ist und unterbrochen wird.

Eine solche ‚Verwirrung des Publikums‘ ist geradezu deckungsgleich mit dem zugrunde gelegten ästhetischen Programm: Wenn ein Zuhörer bzw. Zuschauer nicht mehr in der Lage ist, zu unterscheiden, was Fixpunkt ist und was sich um diesen Fixpunkt bewegt, wurde ihm gewissermaßen die Kontrolle über seinen (normalen) Bewusstseinszustand genommen. Spätestens im letzten Teil der *Danse sacrale* befindet er sich folglich im Rausch – gemeinsam mit der sich auf der Bühne verausgabenden Tänzerin.⁶⁰⁰

599 Vgl. Kapitel III.1.1.1.

600 Zu einer vermuteten engen Verknüpfung von Musik und alterierten Bewusstseinszuständen allgemein vgl. den Aufsatz des deutschen Musikwissenschaftlers und -ethnologen Christian KADEN: „Klang als Brücke zwischen den Welten. Musik und

1.4 Das Théâtre des Champs-Élysées als Schaubühne der Zukunft?

Sucht man nach weiteren Verbindungslinien zwischen Ballets Russes und Theaterreform, stößt man unweigerlich auf das Théâtre des Champs-Élysées. Nach der Pariser Weltausstellung von 1900 galt jener „nouveau temple de l'art“⁶⁰¹ als Frankreichs prestigeträchtigstes Bauprojekt. Er wurde am 31. März 1913 mit einem Festival eröffnet, das fast drei Monate andauerte,⁶⁰² ein Höhepunkt dieser Inaugurationsreihe war die Uraufführung des *Sacre du printemps*.⁶⁰³

Als Architekt des Gebäudes wird häufig der Franzose Auguste Perret genannt. Dabei wird ignoriert, dass vor ihm bereits drei andere Architekten mit der Theaterplanung beschäftigt waren: Auf den Schweizer Henri Fivaz, der

Trance. Musik und Ekstase“, in: *Rausch. Trance. Ekstase. Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände* (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 78), hg. von Michael SCHETSCHKE und Renate-Berentke SCHMIDT, Bielefeld 2016, S. 239–260.

601 Als „nouveau temple de l'art“ wurde das Theater 1912 angekündigt. Vgl. Ankündigung der Ballets-Russes-Saison 1913 im *Programme des Ballets russes*, 1912, zit. in: Roland HUESCA: „Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets Russes“, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 63 (1999), S. 3–15, hier S. 13.

602 Vgl. Christian FREIGANG: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die ‚Konservative Revolution‘ in Frankreich 1900–1930*, München 2003, S. 41. Es existiert nur sehr wenig Literatur über das Théâtre des Champs-Élysées und seine Entstehungsgeschichte. Die nachfolgenden Angaben orientieren sich deshalb größtenteils an den Ausführungen von Christian Freigang, der sich in seiner Habilitationsschrift intensiv mit der Baugeschichte des Theaters auseinandergesetzt hat. Freigang gibt darin den 2. April 1913 als Eröffnungsdatum an. Vgl. ebd., S. 33. Henry van de Velde berichtet aber korrekt, dass schon am 31. März unter Felix Weingartner Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini* aufgeführt wurde und am 1. April 1913 Carl Maria von Webers *Freischütz*. Am 2. April folgte dann das von Freigang beschriebene Konzert. Vgl. hierzu die Angaben von Henry VAN DE VELDE: *Récit de ma vie*, 2 Bde., Brüssel 1992–1995, Bd. 2: *1900–1913: Berlin, Paris, Weimar*, hg. und kommentiert von Anne VAN LOO in Zusammenarbeit mit Frabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel 1995, S. 339. Zum 100. Jubiläum der Eröffnung erschien Nathalie SERGENT (Hg.): *Théâtre. Comédie et studio des Champs-Élysées. Trois scènes et une formidable aventure*, Paris 2013. Quellen und Daten zum Theater sind insbesondere auch in folgenden Arbeiten zu finden, die vor Freigangs Studie erschienen sind: Gabriel ASTRUC: *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs*, Paris 1929; van de Velde, *Récit de ma vie*; Bernard MARREY: „Qui est l'architecte du Théâtre des Champs-Élysées?“, in: *L'Architecture aujourd'hui* 174 (1974), S. 114–125; Jean-Michel NECTOUX (Hg.): *1913. Le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris 1987; Léon PLOEGAERTS und Pierre PUTTEMANS: *L'Œuvre architecturale de Henry van den Velde*, Brüssel und Québec 1987, S. 104–115; Claude LOUPIAC: *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 1993; Huesca, „Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets Russes“; DERS.: *Triumphes et Scandales. La belle époque des Ballets Russes*, Paris 2001, S. 75–92.

603 Zur Eröffnungssaison und insbesondere zur Saison der Ballets Russes 1913 vgl. unter anderem Jean-Michel NECTOUX: „La Saison Astruc“, in: *1913. Le Théâtre des Champs-Élysées*, hg. von ders., S. 104–127.

das Projekt freiwillig verließ, folgten (1906) der Franzose Roger Bouvard sowie (1910) der erfahrene belgische Theaterarchitekt Henry van de Velde.⁶⁰⁴ Letzgenannter hatte sich schon frühzeitig mit den in Kapitel III. vorgestellten Reformkonzepten beschäftigt und 1904 mit Gordon Craig über aktuelle Tendenzen der Theaterreform diskutiert.⁶⁰⁵ Zudem war er an bekannten Reformprojekten wie dem Weimarer Hoftheater beteiligt gewesen.⁶⁰⁶ Im Januar 1911 bat van de Velde Perret und dessen Bauunternehmen um einen Kostenvoranschlag für die technische Umsetzung seiner Entwürfe, die die Baugesellschaft kurz zuvor bewilligt hatte. Und über genau diese Entwürfe schreibt der deutsche Kunst- und Architekturhistoriker Christian Freigang:

- 604 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 40–42. Freigang gibt an, dass das Theater in Frankreich bis in die 1980er-Jahre Perret zugeordnet wurde. Vgl. ebd., S. 40. Fachfremde Literatur übernahm die alte Darstellung allerdings häufig auch noch nach dieser Zäsur. So beispielsweise Modris EKSTEINS: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age* (1989), Toronto 2012: „The theater is one of the finer examples of Auguste Perret, whom some consider ‚the father of modern French architecture‘. Constructed between 1911 and 1913, it belongs to the first generation of buildings to be erected with reinforced concrete. But in addition to the use of new materials, steel and concrete in place of brick or stone, a major concern of Perret was to incorporate and project in his work that he regarded as a new honesty and simplicity of style.“ Ebd., S. 27. Oder Scheijen, *Diaghilev*: „The Theatre, now known as the Théâtre des Champs-Élysées, was the work of Auguste Perret, the future teacher of Le Corbusier, who envisioned it as an example of ultramodern design.“ Ebd., S. 256.
- 605 Die beiden sollen sich zum ersten Mal 1904 in Weimar getroffen haben. Vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 68f. Van de Velde berichtet in seiner Autobiografie von dieser Begegnung. Vgl. Henry VAN DE VELDE: *Geschichte meines Lebens*, hg. und übertr. von Hans CURJEL, München 1962, S. 270–272. Auch im Brief von Kessler an Hofmannsthal vom 22. November 1904, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Burger, S. 67f., finden sich Hinweise auf dieses Treffen. Ferner existiert ein Foto (datiert 1903/04), auf dem Kessler, van de Velde und Craig vor dem Modell des Dumont Theaters stehen. Vgl. unpag. Tafelteil, Abb. 10. Kessler hatte die beiden in Weimar zusammengebracht. Vgl. Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 68f.
- 606 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 51. Vgl. hierzu auch Ulrich SCHULZE: „Formen für Reformen. Henry van de Veldes Theaterarchitektur“, in: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, hg. von Klaus-Jürgen SEMBACH und Birgit SCHULTE, Köln 1992, S. 341–357; Christian HECHT: *Streit um die richtige Moderne. Henry van de Velde, Max Littmann und der Neubau des Weimarer Hoftheaters* (Weimarer Schriften, Bd. 59), Weimar 2005. Zur Planungs- und Baugeschichte des Weimarer Hoftheaters allgemein vgl. Katja ZEUNER: „Theaterbau um 1900. Das Hoftheater Weimar“, in: *Thesis 48/2* (2002), S. 68–93. Eine knappe Zusammenfassung bietet Bernd-Peter SCHAUL: *Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt*, München 1987, S. 135–137. Van de Velde wird in Fachkreisen immer wieder im Kontext der Reformbewegung genannt. So unter anderem bei Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, 2009, S. 155.

Tatsächlich [...] handelt es sich bei dem [...] Entwurf um eine Bühnengestaltung mit variablem Proszenium, wie sie von Georg Fuchs theoretisch formuliert worden war, um über die Vorderbühne eine Brücke zwischen Schauspieler und Publikum zu schaffen.⁶⁰⁷

War das Théâtre des Champs-Élysées also als Reformtheater im Fuchs'schen Sinne geplant?⁶⁰⁸

Vor dem Hintergrund der dargelegten Beziehungen zwischen Ballets-Russes-Mitarbeitern und Vertretern der europäischen Theaterreform wäre es nicht ganz unwesentlich, wenn der *Sacre* seine Uraufführung in einem Theater erfahren hätte, dessen Bauplanung zwischenzeitlich von ähnlichen Ideen beeinflusst war. Dazu kommt noch, dass sowohl der Theaterbau als auch die programmatische Ausrichtung und Organisation der Eröffnungssaison auf ein und dieselbe Person zurückgehen, nämlich Gabriel Astruc. Der umtriebige Pariser Musikkritiker, Kulturschaffende und -förderer organisierte zwischen 1905 und 1912 die *Grande Saison de Paris*, die gänzlich unterschiedliche Festivals und Konzertsreihen versammelte – unter ihnen ab 1907 auch Djagilevs *Saison Russe* sowie ab 1910 die Saisons der Ballets Russes.⁶⁰⁹

607 Freigang, *Auguste Perret*, S. 51.

608 Das ebenfalls 1913 eröffnete Théâtre du Vieux Colombier, das vom französischen Theaterreformer Jacques Copeau geleitet wurde, stand in Zusammenhang mit den Bühnenreformen von Appia und Craig. Vgl. ebd., S. 84.

609 Zur *Grande Saison de Paris* und zu den angegliederten Festivals wie beispielsweise der *Saison Russe* oder der *Saison Italienne* vgl. César Andrés LEAL: *Re-Thinking Paris at the Fin-de-Siècle. A New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854–1938)*, PhD Dissertation, University of Kentucky 2014, S. 132–163; Pierre Lebaillif schreibt in seinem Vorwort zur 1987 erschienenen Neuauflage der Memoiren von Gabriel Astruc über die *Grande Saison de Paris*: „Entre 1905 et 1912, il [Astruc] organise près de mille représentations sous le nom de ‚Grande Saison de Paris‘. Chaque printemps est désormais l'événement Astruc: 1905, saison italienne avec Caruso et la Melba; 1907, création de ‚Salomé‘ sous la direction de Richard Strauss; à partir de 1909 et pour huit saisons, les Ballets Russes; 1910 le Metropolitan de New York dirigé par Toscanini; 1911, création du ‚Martyre de Saint Sébastien‘.“ Vgl. Pierre LEBAILLIF: „Le rêve d'un directeur“, in: Gabriel ASTRUC: *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs* (1929), neue und erw. Ausgabe, hg. von Olivier CORPET, Paris 2003, S. 25–33, hier S. 31f. Olivier Corpet merkt in seinem Vorwort zur 2003 erschienenen Neuauflage von Astrucs Memoiren an, dass die zentrale Rolle Astrucs im Pariser Kulturleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts viel zu selten anerkannt wird. Vgl. Olivier CORPET: „Astruc-Le-Magnifique ou les folies d'un grand parisien“, in: Astruc, *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs* (1929), 2003, S. 7–24., hier S. 7f. Tatsächlich finden sich zu ihm nur sehr wenige wissenschaftliche Untersuchungen. In jüngster Zeit erschienen sind Roland HUESCA: „Gabriel Astruc. Un entrepreneur de spectacle à la Belle-Époque“, in: *Directeurs de théâtre (XIX^e–XX^e siècles). Histoire d'une profession*, hg. von Pascale GOETSCHÉL und Jean-Claude YON, Paris 2008, S. 143–165 sowie die bereits genannte Dissertation von Leal, *Re-thinking Paris at the Fin-de-Siècle*.

Astruc hatte sich vorgenommen, ein modernes Musiktheater für Paris zu bauen, da dort Anfang des 20. Jahrhunderts – gemessen an Vielfalt und Fülle des Musik(theater)programms – ein veritabler Mangel an modern ausgestatteten Aufführungsstätten herrschte. Die Opéra Nationale de Paris genügte seinen Ansprüchen zwar, war für einen externen Veranstalter wie ihn aber viel zu selten anzumieten.⁶¹⁰

1901 wandte er sich also an den befreundeten Henri Fivaz. Und zu diesem Zeitpunkt stand fest: Sein neuer Bau sollte sich an den neuesten Entwicklungen der Theaterarchitektur orientieren. Das Bayreuther Festspielhaus galt ihm folglich genauso als Vorbild wie das nach diesem entworfene Prinzregententheater in München, das erst kurz zuvor (1900/01) vom deutschen Architekten Max Littmann fertiggestellt worden war.⁶¹¹ Benannt werden sollte das Theater nach den Avenues des Champs-Élysées, wo Astruc sich 1906 die

Eine Zusammenfassung von Astrucs kulturellen Aktivitäten in Paris findet sich bei Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 177–179. 2013 wurde *Mes Scandales*, ein „(fast) unveröffentlichte[s]“ Manuskript von Astruc, publiziert und 2015 ins Deutsche übersetzt. Vgl. hierzu Olivier CORPET: „Vorwort“, in: Gabriel ASTRUC: *Meine Skandale. Strauss, Debussy, Strawinsky*, aus dem Französischen von Joachim KALKA, Berlin 2015, S. 7–15, hier S. 7. Für die französische Ausgabe vgl. Gabriel ASTRUC: *Mes Scandales*, mit einem Vorwort von Emile VUILLERMOZ (1936) und Texten von Olivier CORPET und Myriam CHIMÈNES, Paris 2013.

610 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 40–42. Zur prekären Aufführungssituation vgl. unter anderem auch Nectoux, „La Saison Astruc“: „Les concerts de musique de chambre et les récitals se tenaient, [...] dans les salons des facteurs de piano [...], situation améliorée quelque peu en 1907 par l'ouverture de la Salle Gaveau [...]. Les concerts symphoniques étaient plus mal lotis encore puisque l'unique salle digne de ce nom: la salle du Conservatoire, [...] célèbre par son acoustique exceptionnelle, [...] strictement réservée aux quelques vingt-quatre concerts annuels de la Société des concerts du Conservatoire. Les sociétés de concerts symphoniques concurrentes jouaient dans les salles de théâtres: les Concerts Colonne mobilisaient le Châtelet, le dimanche après-midi, tandis que les Concerts Lamoureux s'étaient transportés du Cirque d'été [...], au Théâtre Sarah Bernhardt, puis à la Salle Gaveau. À l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, on avait [...] essayé de remédier à cette situation en construisant une Salle des Fêtes dans le Palais du Trocadéro. On avait vu grand [...], si grand que l'acoustique était entachée de phénomènes d'échos, d'un effet fâcheux.“ Ebd., S. 104.

611 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 81. Zu jener Reformarchitektur um 1900, auf die sich Astruc bezieht, vgl. unter anderem Schaul, *Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900*. Die beteiligten Architekten unternahmen auch Studienreisen nach Deutschland und besorgten sich Fachliteratur zum Reformtheaterbau. Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 41. Welch weitreichende Kreise Astrucs Reformtheaterpläne zogen, zeigt der Artikel „Opera at Versailles“ in der *New York Times* vom 8. März 1908, in dem Astrucs neues Theater als „The French Bayreuth“ bezeichnet wird. Vgl. Leal, *Re-Thinking Paris at the Fin-de-Siècle*, S. 268.

städtische Pachtkonzession für ein unbebautes Grundstück gesichert hatte.⁶¹² Doch obwohl er damals schon die ersten unterstützungswilligen Mäzene von seinem Vorhaben überzeugt hatte,⁶¹³ kam dann doch alles anders als geplant: Den größten Einschnitt erfuhr das Bauvorhaben, als die Société du Théâtre des Champs-Élysées zum Jahreswechsel 1909/10 beschloss, den Standort in die Avenue Montaigne zu verlegen. Astruc hatte dieser Gesellschaft aufgrund finanzieller und privater Schwierigkeiten zwischenzeitlich die Bauträgerschaft übertragen.⁶¹⁴ Zwar war er als ihr Hauptaktionär immer noch Mitglied des Verwaltungsrates, hatte aber zunehmend an Einfluss auf ihre Entscheidungen verloren.⁶¹⁵ In einem Punkt konnte Astruc sich 1910 allerdings noch durchsetzen:

612 Auf besagtem Grundstück hatte zuvor der Cirque d'été gestanden, der 1902 abgerissen worden war. Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 41; Leal, *Re-thinking Paris at the Fin-de-Siècle*, S. 242–247.

613 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 41f.

614 Ebd., S. 45. Die Société du Théâtre des Champs-Élysées wurde 1907 zur finanziellen Sicherung des Projekts gegründet. Vgl. ebd., S. 40–42.

615 Eine äußerst negative Pressekampagne, die gegen Astruc und sein angeblich zu elitäres Musiktheater gerichtet war, trug hierzu ebenso bei wie antisemitische Ressentiments, die sich seit 1907 mehrten. Vgl. ebd., S. 43. Astruc genoss den Ruf eines Xenophilen, dessen Vorliebe für Fremdes und Unbekanntes sich insbesondere in seiner Begeisterung für fremde Kultur(en) äußerte. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung wurden seine erfolgreichen Kulturaktivitäten allerdings auch zur Zielscheibe von Antisemiten. Diese glaubten in ihm ein Beispiel jenes mächtigen und gefährlichen Juden zu erkennen, der die Gesellschaft gefährden würde. Caddy macht darauf aufmerksam, dass auch andere Persönlichkeiten im Umkreis der Ballets Russes antisemitischer Hetze ausgesetzt waren. Vgl. Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 136f. Nährboden könnte dem gegeben haben, dass die Ballets Russes aufgrund von Astrucs Kontakten auch von einigen wohlhabenden Juden finanziert wurden – unter ihnen Henri de Rothschild, Isaac de Camondo, Henri Deutsch de la Meurthe, Otto Kahn, Arthur Raffalovich und Charles Ephrussi. Vgl. Järvinen, *Dancing Genius*, S. 54f. Ein weiterer Grund für Astrucs schwindenden Einfluss muss dem Finanzunternehmer Gabriel Thomas zugeschrieben werden, der 1908 den Vorstand des Verwaltungsrates übernommen und seitdem immer wieder versucht hatte, Astrucs Einfluss zu minimieren. Der Streit zwischen Astruc und Thomas ging zeitweise sogar so weit, dass Thomas Astruc den Zugang zur Baustelle verbot. Nach Fertigstellung des Theaters verlangte Thomas von Astruc schließlich so hohe Mieten, dass dieser nach Beendigung der ersten Saison 1913 bankrottging. Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 42–45. Weitere Aspekte zur Konkurrenz zwischen Astruc und Thomas finden sich in der Korrespondenz zwischen Thomas und Maurice Denis sowie in den Sitzungsprotokollen des Verwaltungsrats. Vgl. ebd., S. 42. Nähere Informationen zu Gabriel Thomas finden sich unter anderem bei Bernard MARREY: *Revers d'un chef-d'œuvre. La Naissance du Théâtre des Champs-Élysées. 1910–1922*, Paris 2007, S. 22–24. Freigang bezeichnet den alten Standort in den Champs-Élysées als Astrucs letzten Trumpf, was den Theaterbau angeht. Für diesen hatte schließlich er die Konzessionsvereinbarungen mit der Stadt getroffen. Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 45.

Er überzeugte die Baugesellschaft, den belgischen Theaterarchitekten Henry van de Velde einzustellen, was am 18. Juni 1910 dann auch passierte.⁶¹⁶

Es kann zwar nur gemutmaßt werden, dass Astruc leidenschaftliches Bemühen um van de Velde als Berater für Bouvard mit dessen Verbindungen zum Reformtheater zu tun hatte – anzunehmen ist es aber. Astruc hatte sich vorgenommen, den Bau an den aktuellsten Strömungen der Theaterarchitektur zu orientieren. Seit Projektauftritt hatte sich in jenem Bereich allerdings einiges getan: Bei der geforderten Einheit von Schauspieler und Publikum, die sich auch architektonisch manifestieren sollte, handelte es sich mittlerweile nicht mehr nur um ein rein theoretisches Konstrukt.⁶¹⁷ Georg Fuchs, der in seinen (theoretischen) Texten unter anderem für die Abschaffung der Rampe plädiert hatte, um mit einer ausgeweiteten Vorderbühne eine Art Brücke zwischen Schauspieler und Publikum zu schaffen,⁶¹⁸ hatte hierfür zwischenzeitlich quasi ein Modelltheater errichtet – gemeinsam mit dem Reformarchitekten Max Littmann.⁶¹⁹ Die Bühne des Münchner Künstlertheaters, das von den beiden konzipiert und von Littmann 1908 fertiggestellt worden war, ragte weit in den Zuschauerraum hinein und war mit einem variablen Proszenium ausgestattet.⁶²⁰ Ein solches Proszenium hatte Littman im selben Jahr auch am Weimarer Hoftheater verwirklicht – an jenem Theater also, an dessen Planungen van de Velde ursprünglich beteiligt gewesen war.⁶²¹

Genau solch ein Proszenium erkennt nun aber Christian Freigang in van de Veldes Plänen für das Théâtre des Champs-Élysées. Und zwar in jenen Plänen, die dieser im Dezember 1910 zum ersten Mal vorlegte und die im März 1911 die Grundlage von Perrets Ausführungsauftrag bildeten: Für den vorderen Bühnenbereich ist darin ein Orchestergraben geplant, der – in abgedeckter Form – zugleich eine beispielbare Vorderbühne bildet.⁶²²

616 Astruc überzeugte die Baugesellschaft gemeinsam mit Maurice Denis, der für einen Großteil der malerischen Ausstattung des Theaters verantwortlich zeichnete. Vgl. ebd., S. 48. Für die Umstände, die den Verwaltungsrat und Thomas dazu brachten, Astrucs (und Denis') Vorschlag anzunehmen, vgl. ebd., S. 48f. und 98.

617 Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 265.

618 Diese Idee legte Fuchs 1905 ausführlich in *Die Schaubühne der Zukunft* dar. Vgl. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*. Sie findet sich aber auch schon in früheren Texten – so etwa in ders., *Die Revolution des Theaters* und DERS.: „Die Schaubühne. Ein Fest des Lebens“, in: *Wiener Rundschau* 3/20 (1899). Vgl. auch Anm. 300 sowie Kapitel III.1.2.

619 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 51.

620 Vgl. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 265.

621 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 48–53. Zum Neubau des Weimarer Hoftheaters vgl. Hecht, *Streit um die richtige Moderne*.

622 Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 51.

Van de Velde hatte Bouvard nicht nur beraten, wie anfangs von der Baugesellschaft vorgesehen, sondern die Baupläne in Absprache mit seinem Kollegen umfangreich verändert, sodass er schließlich die gesamtgestalterische Leitung des Projekts übertragen bekam und im Januar 1911 Perrets Baufirma damit beauftragen konnte, sich um die technische Ausführung zu kümmern.⁶²³ Dem Bauausführungsvertrag, den Perret im März 1911 unterzeichnete, lag also ursprünglich eine Planserie zugrunde, die ganz auf van de Veldes Plänen vom Dezember 1910 beruhte. Die Bezüge zu Fuchs' Theorien und insbesondere zu dem von ihm und Littmann entworfenen Bühnenmodell sind darin deutlich zu erkennen.⁶²⁴

Allein van de Veldes Pläne für das Théâtre des Champs-Élysées und insbesondere das von Fuchs inspirierte Proszenium wurden in dieser 1911 vorgelegten Form nie realisiert. Direkt nach Vertragsunterzeichnung begann Perrets Büro nämlich damit, van de Veldes Pläne abzuändern und den Verwaltungsrat schlussendlich davon zu überzeugen, ihre statt van de Veldes Entwürfe umzusetzen. Und so ist das Théâtre des Champs-Élysées heute weniger als eine Manifestation der Reformforderungen zu betrachten, als vielmehr als ein Rückzug von ihnen.⁶²⁵ Hinzu kommt, dass der kurz darauf einsetzende Weltkrieg sowie eine bis in die 1920er-Jahre hineinreichende und überaus wirksame Öffentlichkeitsarbeit des Perret-Büros schließlich dazu beitrugen, dass van de Veldes Beteiligung am Bau in Vergessenheit geriet.⁶²⁶

Mit großer Sicherheit wusste Djagilev von Astrucs Plänen für das neue Theater. Dafür musste die öffentliche Berichterstattung genauso gesorgt haben wie die Tatsache, dass sich die beiden seit Djagilevs Anfängen in Paris kannten

623 Van de Velde hatte Perret am 26. Januar 1911 bei einem Abendessen bei Théo von Rysselberghe kennengelernt und ihm drei Tage später seine Pläne zukommen lassen – mit der Bitte um einen Kostenvoranschlag für eine Ausführung in Eisenbeton. Vgl. ebd., S. 53.

624 Vgl. ebd., S. 53f. Am 4. März 1911 hatte Perret van de Velde lediglich ein paar kleine technische Anweisungen zukommen lassen, die van de Velde dann in die endgültige Planserie eingearbeitet hatte. Zwei Abbildungen dieser Planserie finden sich ebd., S. 54. Zum großen Einfluss von Max Littmanns Theater auf van de Velde vgl. ebd., S. 89.

625 Eine ausführliche Beschreibung von Perrets Änderungen findet sich ebd., S. 54–59. Perret war mit seiner Übernahmestrategie wohl vor allem deshalb erfolgreich, weil er in seiner Doppelfunktion als Architekt und Bauingenieur bzw. -unternehmer mit seinem Konzept niedrigere Kosten anbieten konnte. Van de Velde blieb daraufhin zunächst noch beratend am Bau tätig, zog sich aber immer weiter aus dem Projekt zurück. Vgl. ebd., S. 55.

626 Zu den frühen wissenschaftlichen Untersuchungen, die van de Veldes Anteil am Theaterbau thematisieren, vgl. Marrey, „Qui est l'architecte du Théâtre des Champs-Élysées?“, Ploegarts und Puttemanns, *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*, S. 106–115; Claude LOUPIAC: „Le ballet des architectes“, in: 1913. *Le Théâtre des Champs-Élysées*, hg. von Nectoux, S. 22–53.

und seitdem eine intensive und erfolgreiche Geschäftsbeziehung pflegten: Begegnet waren sie sich zum ersten Mal 1906 im Salon der Comtesse Greffulhe, woraufhin sie sogleich (1907) in der Opéra Nationale de Paris die *Concerts historiques russes* zusammen organisierten.⁶²⁷ Astruc versorgte Djagilev daraufhin immer wieder mit vielversprechenden Kontakten zu oft zukünftigen Investoren und Partnern und unterstützte ihn außerdem in geschäftlichen Belangen; Verträge, Verhandlungen und Korrespondenzen von Djagilevs Pariser Aktivitäten sowie deren Öffentlichkeits- und Pressearbeit lagen von 1907 bis 1913 in Astrucs Hand.⁶²⁸

Ob Djagilev auch von den Turbulenzen rund um den Theaterbau wusste, ist nicht nachzuweisen. Was aber mit sehr großer Wahrscheinlichkeit gesagt werden kann, ist, dass die geschilderten Querelen keinerlei Auswirkungen auf Astrucs Programmplanungen für die Eröffnungssaison von 1913 hatten.⁶²⁹ Eine Durchsicht der Gabriel Astruc Papers, die als Mikrofilm in der Dance Collection der New York Public Library for the Performing Arts zugänglich sind und in denen sich insbesondere Astrucs Korrespondenz bezüglich der Vorbereitungen für die Ballets-Russes-Saison von 1913 befindet, bestätigte diesen Verdacht insofern, als die Streitigkeiten rund um den Theaterbau hierin nirgends auftauchen.

Auf Grundlage von Korrespondenz und Ankündigungsmaterial könnte man allerdings vermuten, dass Astruc in der Kommunikation mit Partnern und Publikum die Bau- und Architektenstreitigkeiten bewusst aussparte, um so mit seinem ursprünglich geplanten ‚neuen Theater‘ weiterhin im Gespräch zu bleiben. Darauf verweist zumindest ein Telegramm, das er vor dem 12. Juli 1911 geschrieben haben muss und in dem er Djagilev darüber informiert, dass Otto Hermann Kahn, Vorstandsmitglied der Metropolitan Opera in New York, dem Generalintendanten jener Oper, Giulio Gatti-Casazza, von Djagilevs Plänen für die neue Ballets-Russes-Saison 1913 im „neuen Theater“ berichtet habe.⁶³⁰ Offenbar waren Kenntnisse über Astrucs Pläne für das „neue Theater“

627 Vgl. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, S. 275.

628 Vgl. ebd., S. 278; Järvinen, *Dancing Genius*, S. 38.

629 Freigang bemerkte mir gegenüber in einem persönlichen Gespräch, dass in der Bauplanung keinerlei Hinweise auf künstlerische Konzepte aufzufinden und deshalb Bau und Inszenierungen höchstwahrscheinlich deutlich getrennt voneinander zu sehen seien.

630 Vgl. die Kopie des Briefes von Djagilev an Astruc vom 12. Juli 1911, Papers of Gabriel Astruc. 1906–1914, Dance Collection, The New York Public Library for the Performing Arts, New York, Collection Number ZBD-161, Reel 1, Folder 51. Djagilev zitiert hier folgenden Telegrammtext von Astruc, auf den er sich dann im daran anschließenden Brief bezieht: „I have received the following telegram from you – MP PC Diaghilew Hotel Waldorf London Monsieur Gatticasazza me prie vous notifier de nouveau sa proposition executer programme existant vingtune personne avec condition essentielle tournée strictement

im Juli 1911 also bereits bis nach Übersee gelangt⁶³¹ – zusammen mit der Information, dass Djagilevs 1913er-Saison in jenem „neuen Theater“ stattfinden sollte.⁶³²

2 Der *Sacre* als ästhetische Zäsur in der Ballets-Russes-Rezeption

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Stravinskij „zwischen seinen und Craigs Bestrebungen eine Art von Verwandtschaft“⁶³³ verspürte und dass sich zwischen Craigs Reformkonzepten und Stravinskijs *Sacre*-Plänen Parallelen ausmachen lassen: Vergleichbar mit Craig, der den Schauspieler im Drama durch eine Marionette ersetzen wollte, um so die absolute Macht über das Bühnengeschehen zu erhalten, hatte sich Stravinskij für den *Sacre* vorgenommen, die Bewegungen der Tänzer zu kontrollieren. Durch Nižinskis Anweisungen wurden die Tänzer also gewissermaßen zu unbewusst agierenden Subjekten und konnten so – wie Automaten – in ihren Bewegungen von Stravinskijs Musik gelenkt werden.

obligatoire dans vingtcinque villes environ Gatticasezza oblige quitter Paris demain soir pour Italie ... G. declare qu'il viendra Londres semaine prochaine avec les plus favorables dispositions pour arranger avec vous et Monseur Kahn qui a informé Gatte votre entrevue saison ballet russe new theatre 1913 Câblez nettement quel parti adoptez Astruc.“ Giulio Gatti-Casazza bekleidete das Amt des Generalintendanten der Metropolitan Opera von 1908 bis 1935. Vgl. Howard TAUBMAN: „Preface to the 1973 Edition“, in: Giulio GATTI-CASAZZA: *Memories of the Opera*, New York 1973, S. V–XVII, hier S. V.

631 Freigang gibt an, dass der Bau des Theaters spätestens mit der Presseaffäre um Astruc und dem Standort auf den Champs-Élysées zu einem beliebten Gesprächsthema auch außerhalb Frankreichs geworden war und dass man die Eröffnung überall mit Spannung erwartete. Vgl. Freigang, *Auguste Perret*, S. 101.

632 Dass dies in der Öffentlichkeit höchstwahrscheinlich so wahrgenommen wurde, darauf verweist auch Jacques-Émile Blanche in seinem bereits erwähnten (allerdings erst im Dezember 1913 erschienenen) „Bilan artistique de 1913“. Darin ist mitunter Folgendes zu lesen: „Nous étant proposé d'étudier les rapports du public et des artistes d'aujourd'hui, nous avons pensé que l'entreprise du théâtre des Champs-Élysées (puisque la forme dramatique est la plus populaire, la plus accessible à la masse) devrait nous y aider. [...] On a tenu à ce que cet édifice nous mît en disposition, par sa sobriété élégante mais un peu froide, pour mieux suivre des représentations d'Art, sorte de ‚Bühnenfestspiele‘ comme Wagner les voulut à Bayreuth. Peut-être, pensions-nous, pourrait-on réussir ici ce qu'on dit impossible à l'Opéra [...]. Le danger couru par les initiateurs du théâtre des Champs-Élysées tint à ce qu'ils pensèrent pouvoir communier dans l'art ceux qui vont au spectacle pour s'exhiber ou prendre un plaisir anodin, et ceux qui y vont pour s'exalter. Ils voulurent imposer aux premiers les habitudes d'esprit des seconds.“ Blanche, „Un bilan artistique de 1913“, S. 517f.

633 Harry GRAF KESSLER: Tagebucheintrag vom 23. Mai 1912, S. 825.

Eine solche Gedankenfolge passt zu der Tatsache, dass sich Stravinskij 15 Jahre lang (1915 bis 1930) mit einem Musikautomaten beschäftigte: dem mechanischen Klavier. Er gilt außerdem als erster Komponist, der mit seiner *Étude pour Pianola* (1917) ein Werk für jenes Instrument schuf, das erstmals 1897 zum Verkauf angeboten worden war.⁶³⁴ Gemeinhin wird Stravinskij's Beschäftigung mit dem Pianola deshalb auch als Vorbote einer allgemeinen Faszination am Mechanischen gesehen, die spätestens in der Musik der Neuen Sachlichkeit konkret greifbar wird – so etwa in Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* (1922/23), George Antheils *Ballet Mécanique* (1924/25) oder Stravinskij's eigenen neoklassischen (Ballett-)Werken.⁶³⁵ Beispielhaft für die diesbezügliche *Opinio communis* steht folgende Beobachtung des britischen Musikwissenschaftlers und Stravinskij-Experten Jonathan Cross:

Fascination with the machine as symbol of the ‚progress‘ of the modern age was a feature of many modern movements – most prominently Russian and Italian Futurism, Vorticism, Constructivism, De Stijl and at the Bauhaus – and also had its impact on composers as diverse as Honegger and Milhaud, Antheil and Varèse. Stravinsky's own fascination with the mechanical pianola from the late teens and into the 1920s was a catalyst to many contemporaries, and indeed to important successors such as Nancarrow.⁶³⁶

Am Ende fügt er noch hinzu:

But it is to the ‚mechanistic‘ aspect of his repetitions that most composers working with Stravinsky's modernist legacy have been drawn. Indeed the ‚proto-Futurism‘ of the Rite's ostinatos is something which did not escape even contemporary attention.⁶³⁷

Obwohl die radikale Modernität des *Sacre* insbesondere auf dessen mechanistische Anklänge und motorische Ästhetik zurückgeführt wird, werden Stravinskij's frühe russische Ballette – *L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*

634 Vgl. Mark MCFARLAND: „Stravinsky and the Pianola. A Relationship Reconsidered“, in: *Revue de Musicologie* 97/1 (2011), S. 85–109, hier S. 85; Rex LAWSON: „Stravinsky and the Pianola“, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Pasler, S. 284–301, hier S. 284; Albrecht DÜMLING: „Meine kleine Nähmaschine“. Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben“, in: *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005 „Wir leben in einer merkwürdigen Zeit“* (Schriftenreihe der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Bd. 3), hg. von Friedhelm GREIS und Ian KING, Sankt Ingbert 2006, S. 83–102, hier S. 89.

635 Zum Terminus *Neue Sachlichkeit* in der Musik sowie zur Bezeichnung *Mechanische Musik* in diesem Kontext vgl. Nils GROSCH: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart u.a. 1999, S. 1–20 und 56–89.

636 Jonathan CROSS: *The Stravinsky Legacy*, Cambridge 1998, S. 12.

637 Ebd.

und *Sacre* – im Allgemeinen getrennt von denjenigen der neoklassischen Periode (ab den 1920er-Jahren) gesehen und somit normalerweise auch nicht in Zusammenhang mit seinem Interesse für das Pianola gebracht.⁶³⁸ Auf das Pianola aufmerksam wurde Stravinskij allerdings schon vor der Uraufführung des *Sacre*, nämlich spätestens am 8. Dezember 1912 in Berlin, als ihn Arnold Schönberg zu einer Aufführung seines *Pierrot Lunaire* in den Choralion-Saal eingeladen hatte.⁶³⁹ Offenbar spielte Stravinskij danach mit dem Gedanken, das mechanische Instrument für den *Sacre* einzusetzen. Jedenfalls muss er Djagilev etwas Entsprechendes mitgeteilt haben, denn zehn Tage nach dem Konzert in Berlin telegraphierte ihm der Impresario, dass er ein Pianola-Arrangement für jenes Ballett als unnötig erachte.⁶⁴⁰ Zwar schrieb er für jenes Instrument explizit nur ein einziges Werk: die anfangs genannte *Étude pour Pianola*;⁶⁴¹ zwischen 1914 und 1929 verbrachte er aber auffallend viel Zeit damit, bereits bestehende Kompositionen auf Pianolarollen

638 Eine Ausnahme bildet sicherlich Daniel Albright, der 1989 die These aufstellte, dass Stravinskij's Bühnenwerken (er schließt *Pétrouchka* und *Sacre* mit ein) das Maschinenhafte quasi eingeschrieben sei. Vgl. Daniel ALBRIGHT: *Stravinsky. The Music Box and the Nightingale*, New York 1989. Vgl. auch Jordan, *Stravinsky Dances*, S. 97–107.

639 Vgl. McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 87f. Schönberg hatte Stravinskij persönlich zu diesem Konzert eingeladen. Letzterer war mit den Ballets Russes auf Tour. Vier Tage zuvor hatte Schönberg in Berlin einer *Pétrouchka*-Aufführung beigewohnt. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 1, S. 824. Der Pianola-Experte Rex Lawson war in seinem Aufsatz zu „Stravinsky and the Pianola“ von 1986 noch davon ausgegangen, dass Stravinskij erst 1914 mit dem Pianola in Berührung gekommen sei, hatte dies aber später revidiert. Vgl. McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 87f. Alfred Dolge gibt 1911 an, dass die *Choralion Company* genauso wie die *Aeolian Company* eine Tochtergesellschaft der *Aeolian, Weber, Piano & Pianola Company* war. Vgl. hierzu unter anderem Alfred DOLGE: *Pianos and Their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*, Covina 1911, S. 332: „In 1903 [...] [Harry B. Tremaine] organized the ‚Aeolian, Weber, Piano & Pianola Company‘, [...] controlling the following subsidiary companies: The ‚Aeolian Company‘, the ‚Orchestrelle Company‘ (London), the ‚Choralion Company‘ (Berlin), the ‚Aeolian Company, Ltd. Paris‘ [...]“. McFarland gibt dagegen an, dass die „Choralion Company“ [...] the German subsidiary of the ‚Aeolian Company“ war. Vgl. McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 88.

640 Vgl. hierzu das Telegramm von Sergej Djagilev an Stravinskij vom 5./18. Dezember 1912, Sammlung Igor Strawinsky, Paul Sacher Stiftung, Basel: „Répétitions pas commencées avons pas dessins pas besoin arrangements pour pianola. Diaghilew.“

641 Vgl. McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 85f. Bei den *Étude pour Pianola* von 1917 handelte es sich um eine Auftragskomposition für die *Orchestrelle Company* in London. Vgl. Lawson, „Stravinsky and the Pianola“, S. 290 und 295.

einzuspielen⁶⁴², und plante zeitweilig sogar, das Instrument für sein Ballett *Les Noces* (*Svadebka*) einzusetzen.⁶⁴³

Taruskin charakterisiert Stravinskij's ausgeprägtes Pianolainteresse als „infatuation“⁶⁴⁴, und Robert Craft, Stravinskij's langjähriger Assistent, beschreibt es als „one of the inexplicable eccentricities of his career“⁶⁴⁵. Er selbst gibt aber an, im Pianola eine Möglichkeit erkannt zu haben, die ihm unliebsame Rolle des Interpreten zu umgehen,⁶⁴⁶ „[pour créer] un document durable pouvant servir à ceux des exécutants qui tiennent à connaître mes intentions et à les suivre plutôt qu'à s'égarer dans des interprétations arbitraires de mon texte musical“⁶⁴⁷. Stravinskij's Vision, den Interpreten mithilfe eines Klang-

642 Eine Auflistung sämtlicher Werke, die Stravinskij auf Notenrollen eingespielt hat, findet sich ebd., S. 297–301.

643 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1453; Lawson, „Stravinsky and the Pianola“; McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 85; Margarita MAZO: „Igor Stravinsky's ‚Les Noces‘. The Rite of Passage“, in: *Igor Stravinsky. Les Noces. Study Score*, hg. von DIES., London 2005, S. v–xxiii.

644 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1453.

645 Stravinsky und Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, S. 164.

646 Vgl. McFarland, „Stravinsky and the Pianola“, S. 87.

647 Igor STRAVINSKY: *Chroniques de ma vie*, Neuausgabe, Paris 2000, S. 125: „L'intérêt [gemeint ist Stravinskij's Interesse an der Arbeit mit dem Pianola] que je portais à ce travail était double. Pour éviter dans l'avenir une déformation de mes œuvres par leurs interprètes, j'avais toujours cherché un moyen de poser des limites à une liberté redoutable, surtout répandue de nos jours et qui empêche le public de se faire une juste idée des intentions de l'auteur. Cette possibilité m'était offerte par les rouleaux du piano mécanique. Un peu plus tard les disques de gramophone devaient me la renouveler. De cette façon je pouvais fixer pour l'avenir les rapports des mouvements (‚tempo‘) et établir les nuances telles que je les voulais. Certes, cela ne me garantissait en rien, et pendant les six ans qui se sont écoulés depuis, j'ai pu, hélas! constater maintes fois toute l'inefficacité de cette mesure au point de vue pratique. Pourtant, avec ces transcriptions, j'ai créé un document durable pouvant servir à ceux des exécutants qui tiennent à connaître mes intentions et à les suivre plutôt qu'à s'égarer dans des interprétations arbitraires de mon texte musical. En second lieu, ce travail me donnait une satisfaction d'un autre ordre. Il ne consistait pas seulement en la simple réduction d'une œuvre orchestrale pour un piano à sept octaves. C'était tout un travail d'adaptation à un instrument qui, d'une part, possède des possibilités illimitées en fait de précision, de vélocité et de polyphonie, et, d'autre part, présente constamment de sérieux obstacles à l'établissement des rapports dynamiques. Ces occupations développaient et exerçaient mon imagination en me posant toujours de nouveaux problèmes d'ordres instrumental intimement liés avec ceux de l'acoustique, voire de l'harmonie et de la conduite des voix.“ Ebd. Taruskin weist darauf hin, dass der Pianola-Experte Rex Lawson im September 1982 während eines Vortrags im Rahmen eines internationalen Stravinskij-Symposiums in San Diego überzeugend demonstriert hatte, dass Dynamik, Tempo und Anschlag vom Pianolisten gestaltet werden und dass die Rollen daher nur eingeschränkt Stravinskij's Darbietung wiedergeben könnten. Offenbar hatte der Schweizer Dirigent Ernest Ansermet Stravinskij auch schon 1919 darauf

automaten auszuschalten, weist also ebenfalls eine Parallele zu Craigs Reformforderung auf: Immerhin wollte der Komponist dergestalt das Klangresultat steuern bzw. kontrollieren. Und so würde Stravinskij's Faszination für das Mechanische nicht – wie allgemein angenommen – von seinem Pianolaerlebnis von 1912 herrühren, sondern wäre bereits um 1910 durch seine Begegnung mit dem Ballett und den Reformansichten einzelner Ballets-Russes-Mitglieder ausgelöst worden. Wäre es dann aber nicht durchaus möglich, dass Komponist und Choreograf für den *Sacre* eine mechanistische Ästhetik intendierten?

Belegt ist nur, dass sich Stravinskij und Nižinskij während ihrer Arbeit am *Sacre* mit Reformgedankengut und damit zusammenhängenden mechanischen Bewegungsabläufen auseinandergesetzt hatten. Was die zur Verfügung stehenden Quellen aufseiten der Produktion nicht liefern, ist ein Hinweis darauf, ob Komponist und Choreograf deshalb für das Werk eine Ästhetik des Mechanischen intendierten.⁶⁴⁸ Die einzige Möglichkeit, dem beizukommen, besteht in einer (Re-)Lektüre der Besprechungen, die im Anschluss an die Uraufführung des Balletts entstanden sind – in Paris, Sankt Petersburg und Moskau. Sie sollen deshalb im Folgenden nicht nur danach befragt werden, ob denn Publikum und Presse die spezifischen Reformpunkte wahrgenommen hatten, sondern auch danach, in welcher Weise die Rezensenten über sie berichteten bzw. welche Bilder sie verwendeten, um das Bühnengeschehen in Worte zu fassen. Eventuell geben die Kritiker abseits ihrer künstlerischen Bewertung Informationen über die Ästhetik preis, die an jenem Abend hörbar und sichtbar wurde, und verraten damit indirekt etwas über die künstlerische Motivation von Komponist und Choreograf.

2.1 Die Rezeption der Ballets Russes in Russland und Frankreich

Anfang des 20. Jahrhunderts informierten Individuen wie Nikolaj Minskij die russische Bevölkerung über das Pariser Kulturleben. Der russische (Theater-) Autor und Essayist lebte seit 1905 als Exilant in der französischen Hauptstadt

hingewiesen. Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1453. Taruskin bezieht sich mit seiner Anmerkung über Ansermet auf dessen Brief an Stravinskij vom 12. Juli 1919, ediert in: *Stravinsky in Pictures and Documents*, hg. von Stravinsky und Craft, S. 164f. Ansermet lässt Stravinskij darin detaillierte Informationen über das Pianola sowie dessen Vor- und Nachteile zukommen. Er gibt darin auch an, diese Informationen aus Gesprächen mit einem Pianola-Spieler erhalten zu haben.

648 Matthew McDonald versucht in seinem 2010 erschienenen Aufsatz „Jeux de Nombres. Automated Rhythm in the Rite of Spring“ nachzuweisen, dass Stravinskij zur Generierung der irregulären Rhythmen und Metren im *Sacre* während des kompositorischen Prozesses auf ein mechanisches Verfahren zurückgegriff. Vgl. Matthew McDONALD: „Jeux de Nombres: Automated Rhythm in ‚The Rite of Spring‘“, in: *Journal of the American Musicological Society* 63/3 (2010), S. 499–551.

und arbeitete von dort aus vorwiegend als Korrespondent für verschiedene Zeitungen und Magazine in Russland.⁶⁴⁹ Über die *Sacre*-Premiere und Publikumsreaktionen berichtet er seinen Landsleuten einen Tag nach der Uraufführung in der Moskauer Tageszeitung *Utro Rossii* Folgendes:

Любопытно то, что европейская критика провозгласила Дягилева смелым новаторомъ и преобразователемъ хореографіи какъ разъ тогда, когда онъ ставилъ старыя, романтическія по содержанию и классическія по технике балеты [...]. Но какъ только Нижинскій, а вследъ за нимъ и Стравинскій задались целью кореннымъ образомъ преобразовать технику и содержание балета, публика озверела и критики заговорили о северныхъ варварахъ.⁶⁵⁰

Es ist erstaunlich, dass die europäische Kritik Djagilev ausgerechnet dann als mutigen Neudenker und Reformator der Choreografie proklamiert hat, als er veraltete, inhaltlich romantische und handwerklich klassische Ballette zeigte [...]. Doch sobald Nižinskij und in der Folge Stravinskij sich fest vornahmen, Technik und Inhalt des Balletts grundlegend zu verändern, geriet das Publikum außer sich, und Kritiker sprachen über die nördlichen Barbaren.

Sowohl die „europäischen“ Kritiker als auch er als russischer Korrespondent scheinen den *Sacre* also als eine ästhetische Zäsur im Werk der Ballets Russes wahrzunehmen. Doch zwei Dinge fallen hierbei besonders auf: Zum einen scheint es beinahe so, als hätten ‚die Russen‘ anders über die Ballets Russes berichtet als ‚die Franzosen‘ bzw. ‚Europäer‘.⁶⁵¹ Die französischen Kritiker hatten Djagilevs und insbesondere Fokins Ballettproduktionen aufgrund

649 Vgl. Maxim D. SHRAYER: Abschnitt ‚Nikolay Minsky (1855–1937)‘, in: *An Anthology of Jewish-Russian Literature. Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*, 2 Bde., hg. von DERS., Armonk 2007, Bd. 1: 1801–1953, S. 83–85: Minskij war Sympathisant der Bolševiki und gab zusammen mit Vladimir Lenin und Maksim Gor'kij von Oktober bis Dezember 1905 die Tageszeitung *Novaja Žizn'* heraus – die erste offizielle Zeitung der bolschewikischen Fraktion der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Russlands. Im Dezember 1905 wurde er verhaftet. Nachdem er gegen Kautionsfreigabe freigelassen worden war, floh er ins Ausland und lebte dort bis zu seiner Begnadigung 1913.

650 Nikolaj MINSKIJ: „Prazdnik“ Vesny“, in: *Utro Rossii*, Nr. 123, 30. Mai/12. Juni 1913, S. 2.

651 Minskij verweist durch seine Formulierung auf einen signifikanten Unterschied zwischen der „europäischen“ Kritik und seiner eigenen – der ‚russischen‘. Eine solche Dichotomie zwischen ‚Europäern‘ bzw. ‚Franzosen‘ und ‚Russen‘ muss natürlich als Generalisierung begriffen werden und ist allein deshalb schon problematisch, weil Journalisten und (Kunst-)Kritiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts größtenteils über einen bildungsbürgerlichen Hintergrund und eine akademische Ausbildung verfügten und auch die Leserschaft einen vergleichbaren Hintergrund vorwies. Dennoch sollen sich die folgenden Ausführungen an der von Minskij vorgebrachten Vereinfachung orientieren. Zur Situation der Journalisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Jörg REQUATE: *Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert. Deutschland im internationalen Vergleich*, Göttingen 1995.

ihrer Andersartigkeit nahezu ausnahmslos gelobt und als innovativ oder gar revolutionär charakterisiert;⁶⁵² Minskij hingegen beschreibt sie als antiquiert und uninspiriert. Und zum anderen beurteilt er auch den *Sacre* offenbar vollkommen anders als seine europäischen Kollegen: Zwar sieht auch er die erwähnte ästhetische Zäsur, bewertet diese aber gänzlich unterschiedlich. Die Europäer, so Minskij, seien plötzlich verärgert gewesen und hätten sich ob der augenscheinlichen Barbarei mokiert. Tatsächlich sei mit Stravinskis und Nižinskis neuem Werk nun aber zum ersten Mal etwas wirklich Neues auf der Ballettbühne zu sehen.

Einige Abschnitte später führt Minskij dies noch weiter aus. Dabei beschreibt er zwar nur die Choreografie, am Ende verweist er aber explizit darauf, dass alles von ihm Geschriebene auch für die Musik gelte:⁶⁵³

Нижинский въ своей новой манеръ постарался избегнуть той и другой опасности. Критикуя ‚Праздник Весны‘, Лало въ *Temps* восклицаетъ: ‚Во всемъ балете нетъ не одного движения, ни одной линии, которыя носили бы печать грации, изящества, легкости, благородства, красноречия и выразительности‘. Перефразируя эти слова, хочется воскликнуть: ‚Какъ хорошо, что в балете Нижинскаго нетъ не одной линии, ни одного движения, которые бы носили печать грации, изящества, легкости, благородства, красноречия и выразительности‘, ибо все эти термины не что иное, какъ румяна и белила, подъ которыми скрываются усталость и рутина.

[...] Я назвалъ [новую] манеру Нижинскаго не реализомъ, но нео-реализомъ. Если исходная точка его балета чисто реальная, то цель его – насквозь эстетическая. Посредствомъ ритма онъ отрываетъ реальное движение отъ действительности и делаетъ его не только объектомъ искусства, но искусственнымъ, почти автомато-образнымъ.⁶⁵⁴

Nižinskij hat sich auf seine eigene neue Art bemüht, die ein oder andere Gefahr zu vermeiden. ‚Das Frühlingsfest‘ kritisierend, verkündet Lalo in *Temps*: Im ganzen Ballett gibt es nicht eine Bewegung, nicht eine Linie, die die Signatur der Anmut, der Feinheit, der Leichtigkeit, des Edelmut, der Redekunst und der Ausdruckskraft tragen. Diese Wörter paraphrasierend, möchte man ausrufen: Ach, wie gut, dass es im Ballett von Nižinskij nicht eine einzige klare Linie gibt, keinerlei Bewegung, die die Signatur der Anmut, der Feinheiten, der Leichtigkeit, des Edelmut, der Redekunst und der Ausdruckskraft tragen würde, weil

652 Vgl. Juliet BELLOW: *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, Farnham 2013, S. 47.

653 Vgl. Minskij, „Prazdnik“ Vesny“, S. 2: „Все, что говорилъ о танцахъ Нижинскаго, вполне относится къ партитуре Стравинскаго [...]“. „Alles, was ich über die Tänze von Nižinskij gesagt habe, lässt sich durchaus auf die Partitur von Stravinskij [...] beziehen.“

654 Vgl. Minskij, „Prazdnik“ Vesny“, S. 2.

all diese Termini nichts anderes sind als rote und weiße Schminke, unter denen sich Trägheit und Schematismus verstecken.

[...] Ich würde den [neuen] Stil von Nižinskij [deshalb auch] nicht Realismus nennen, sondern Neo-Realismus. Wenn der Ausgangspunkt seines Balletts rein real ist, so ist sein Ziel ein durch und durch ästhetisches. Durch den Rhythmus entzieht er die reale Bewegung der Wirklichkeit und macht sie nicht nur zum Gegenstand der Künste, sondern sogar künstlich, fast schon automatenhaft.

Nicht nur macht Minskij hier noch einmal deutlich, dass er gerade jene Punkte an der *Sacre*-Choreografie als positiv empfand, die der französische Journalist Pierre Lalo kritisiert hatte; er weist auch darauf hin, dass das von den französischen Kritikern so negativ belegte Authentische nur als Ausgangspunkt der Choreografie zu bewerten sei. Durch den Rhythmus löse Nižinskij dann aber jene archaischen Bewegungen aus der Wirklichkeit heraus und verwandle sie in artifizielle, fast schon automatenhafte Kunstobjekte.

Um also den im fernen Russland weilenden Lesern seinen subjektiven Eindruck der tänzerischen Bewegungen auf der Bühne vor das geistige Auge zu führen, gebraucht Minskij ausgerechnet das Bild des Automaten. Die Tänze erinnerten ihn also offenbar an Maschinen, die eine ihnen einprogrammierte Tätigkeit ausführten – unbewusst, willenlos und fremdgeleitet.

Die meisten russischen Rezensionen, die unmittelbar nach der Pariser Uraufführung erschienen, stammen von Tanz- oder Theaterkritikern. Wie Minskij beschäftigen sie sich vor allem mit der Choreografie und erwähnen die Musik oft nur am Rande.⁶⁵⁵ Auch die französische Proklamation des Werkes als Skandalon rekurriert *grosso modo* auf die Choreografie.⁶⁵⁶ Im Folgenden sollen deshalb vor allem die Beschreibungen der Choreografie einer Revision unterzogen werden, und zwar auf zwei Ebenen. (1.) Da Kunstwerke und deren zeitgenössische Rezeption immer auch Seismografen des Zeitgeistes sind,⁶⁵⁷ kann anhand von Minskijs *Sacre*-Kritik gemutmaßt werden, dass die

655 Vgl. Svetlana SAVENKO: „Vesna svyashchennaya‘ in Its Homeland: Reception of ‚The Rite‘ in Russia and the Soviet Union“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 240–262, hier S. 245.

656 Vgl. Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 121. Das Gros der französischen Rezensionen ist versammelt bei Bullard, *The First Performance*. Auch bei François Lésure findet sich eine Auswahl an französischen Presseberichten. Vgl. Lésure, *Dossier de presse*. Die meisten von ihnen sind im Original über den Online-Katalog der Bibliothèque nationale de France zugänglich.

657 Dies zeigt beispielsweise Ursula Brandstätter auf. Vgl. Ursula BRANDSTÄTTER: *Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*, Augsburg 2004, S. 206.

kulturelle Disposition der russischen Rezipienten im Jahr 1913 eine andere war als die der französischen. Daraus ergeben sich folgende Fragen: Ist Minskij's Beobachtung repräsentativ für die russische Berichterstattung, und hatten die Russen die Ballets Russes im Allgemeinen und den *Sacre* im Besonderen tatsächlich anders rezipiert als die Franzosen? Unabhängig davon, wie Russen und Franzosen den *Sacre* bewerteten, soll infolgedessen (2.) danach gefragt werden, wie die Rezensenten über die Choreografie berichteten bzw. welche Bilder sie verwendeten, um die Bewegungen zu beschreiben. Oder konkret: Erkannten auch andere Kritiker im *Sacre* dieselbe mechanistische Ästhetik wie Minskij?

2.2 Hypnose und Kontrolle sowie die unterschiedliche Bewertung des archaischen Sujets

Aktuelle *Sacre*-Diskurse werden vielfach von Begriffen dominiert, die dem Phänomen des Primitivismus zuzuordnen sind: Archaismus, Ursprünglichkeit und Barbarei werden mindestens genauso häufig genannt wie Ritualität, Opfer und Gewalt.⁶⁵⁸ Vergleicht man damit die europäische Rezeption von 1913, ergeben sich auf den ersten Blick kaum wesentliche Unterschiede: Schon damals beschrieben französische Journalisten das Ballett überaus häufig als Stilisierung des Barbarischen oder gar rohe Darstellung desselbigen.⁶⁵⁹

Russland und sein Volk mit dem Unzivilisierten, Anderen und Exotischen zu konnotieren, war im Frankreich jener Zeit keine Novität. Noch bis weit ins

658 Vgl. Kapitel I.2.

659 Vgl. Nancy BERMAN: *Primitivism and the Parisian Avant-Garde. 1910–1925*, PhD Dissertation, McGill University 2001, S. 98f. Berman beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem Phänomen des Primitivismus im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts, untersucht, inwiefern sich dieser in musikalischen Werken äußert (*Le Sacre du printemps* [1913], *Les Noces* [1923] und *La Création du monde* [1923]) und bezieht sich hier unter anderem auf Pierre LALO: „Remarks on the Ballet ‚Le Sacre du printemps‘“, übers. von Daniel Gregory MASON, in: *The New Music Review* 12/143 (1913): „Believe me, I can fully appreciate all the value to our so-called amateurs and real snobs of an esthetics which represents things further back by principle or system of esthetics than the farthest archeology, and aspires to discover the principles of the primordial humanity to ‚stylize‘, as they say in their jargon, the original barbarism. But it is impossible for me to agree with them. There is no ‚stylisation‘ in the ‚Sacre du printemps‘, – one may note in passing that people never spoke so much of ‚style‘ as now, in a time which is almost destitute of it. The dances of Esquimaux in the natural state are exactly like those of the ‚Sacre‘, which could be mistaken for them, and neither of them has any style, for the simple reason that neither the crude nor the barbarious can have style.“ Ebd., ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 2, S. 238–249, hier S. 243. Der überwiegende Teil der französischen Kritiker hatte über den *Sacre* negativ berichtet – und zwar sowohl über die Musik als auch über die Choreografie. Vgl. Järvinen, *The Myth of Genius in Movement*, S. 299.

19. Jahrhundert hinein hatten Europäer das Zarenreich als Hybrid zwischen Europa und Asien gesehen und seinen zivilisatorischen Status quo irgendwo zwischen Gesittung und Barbarei verortet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich an dieser Vorstellung zwar noch nicht allzu viel geändert, Franzosen fingen nun aber an, die russischen Stereotype zu bewundern.⁶⁶⁰ Gerade weil man Russland also den westlichen Gesellschaften im zivilisatorischen Prozess als weit unterlegen erachtete, glaubte man, in deren Kunst, Bewegung und Verhalten eine naive Frische und Kraft zu erkennen, die dem Westen abhandengekommen war.⁶⁶¹ Im Tanz schien sich diese postulierte Körper-Geist-Dichotomie zwischen Russen und Franzosen besonders deutlich

660 Der Russlandbericht des französischen Reiseschriftstellers Astolphe de Custine hatte das Russlandbild der Franzosen entscheidend geprägt. *La Russie en 1839* war 1843 erschienen und aufgrund des großen Erfolgs noch im selben Jahr ins Englische und Deutsche übersetzt worden. Vgl. Berman, *Primitivism and the Parisian Avant-Garde*, S. 64–77. Custine entwirft in seinem Bericht aus unterschiedlichen Motivationen heraus ein äußerst negatives Russlandbild. Er wollte (1.) eine erste realistische Darstellung der russischen Verhältnisse geben, (2.) das autokratische System und die damit einhergehenden Missstände in der Gesellschaft anklagen und (3.) Europa vor der russischen Gefahr warnen. Vgl. hierzu unter anderem Christian SIGRIST: *Das Russlandbild des Marquis de Custine. Von der Zivilisationskritik zur Russlandfeindlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990, S. 23f. Raymond T. McNally beschreibt, wie auch schon die französische Russlandberichterstattung der 1910er- und 1920er-Jahre zur Russophobie in Frankreich beitrugen. Vgl. Raymond T. McNally: „The Origins of Russophobia in France. 1812–1830“, in: *The American Slavic and East European Review* 17/2 (1958), S. 173–189. Zum negativen Russlandbild, das in Europa seit über 500 Jahren existierte, vgl. Marshall T. Poe: *„A People Born to Slavery.“ Russia in Early Modern European Ethnography. 1448–1748*, Ithaca und London 2000; Martin Malia: *Russia under Western Eyes. From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge 1999; Effi Böhlke: „Russlandbilder aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Entworfen in der deutschen und französischen politisch-philosophischen Literatur“, in: *Osteuropa* 5 (2002), S. 576–597; Michel Mervau und Jean-Claude Roberti: *Une infinie brutalité. L'image de la Russie dans la France de XVI^e et XVII^e siècle*, Paris 1991. Die Beliebtheit der russischen Literatur soll genauso zum Gesinnungswandel beigetragen haben wie die Französisch-Russische Allianz. Vgl. hierzu Gianni Cariani: „La découverte de l'art russe en France. 1871–1914“, in: *Revue des études slaves* 71/2 (1999), S. 391–405; Murielle Avice-Hanoun: „L'alliance franco-russe (1892–1914)“, in: *Deutschland – Frankreich – Russland. Begegnungen und Konfrontationen*, hg. von Ilja Miecz und Pierre Guillen, München 2000, S. 109–124; George F. Kennan: *The Fateful Alliance. France, Russia, and the Coming of the First World War*, New York 1984.

661 Vgl. Hanna Järvinen: „The Russian Barnum'. Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes. 1909–1914“, in: *Dance Research* 26/1 (2008), S. 18–41, hier S. 25; Dies.: „Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun'. ‚Le Sacre du Printemps‘ in the Russian Context“, in: *Dance Research* 31/1 (2013), S. 1–28, hier S. 5. Zur Vorstellung, vorzivilisatorische Kunst könne die eigene Kultur wiederbeleben, vgl. unter anderem Colin Rhodes: *Primitivism and Modern Art*, London 1994, S. 8; Elazar Barkan und Ronald Bush: „Introduction“, in: *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture*

zu offenbaren. Der französische Schriftsteller Abel Bonnard konstatierte dementsprechend während der ersten Ballets-Russes-Saison 1910:

Nous [das heißt die Franzosen, LZ] ne savons plus qu'est la danse. Nous nous sommes plus assez sauvages. Nous sommes des gens trop civilisés, trop policés, trop effacés: nous avons perdu l'habitude d'exprimer notre sentiment par tout notre corps; à peine de nous le laissons se produire sur notre visage et disparaître dans nos paroles; et il ne lui reste bientôt plus que nos yeux où se réfugier. Nos gestes mêmes sont appauvris, limités, réduits et tombent de nous comme les branches d'un arbre qu'on émonde. Nous sommes tout en tête. Notre corps est pour ainsi dire abandonné [...].⁶⁶²

Jene „Russophilie“⁶⁶³, mit der Djagilevs erste Ballets-Russes-Saison zusammenfiel, trug nicht nur entscheidend zum phänomenalen Erfolg der Kompanie bei, sondern sorgte auch für das Stigma des Primitiven und Exotischen, das seine Produktionen von Anfang an trugen – ein Stigma, das das Pariser Publikum und die französische Presse allerdings nicht negativ bewerteten, sondern beinahe ausschließlich positiv.⁶⁶⁴ Pars pro toto steht dafür das Resümee von Jean-Louis Vaudoysers, das der Publizist im Anschluss an die Saison 1910 in der *Revue de Paris* zieht:

Restés barbares dans une Europe qui est, si l'on peut dire, civilisée jusqu'à la corde, les Russes sont au moment le plus fécond. Le plus beau, de leur développement intérieur. Très neuf, avides et sincères comme des enfants, ils se donnent tout entiers et se cherchent avec fièvre. Ils ne sont pas entravés comme nous par les formules, et l'incrédulité ne les a pas énervés; ils ignorent la satiété occidentale.⁶⁶⁵

Mit der Saison 1913 – insbesondere mit der Uraufführung des *Sacre* – erfuhr die Begeisterung der Franzosen für die russische Rohheit und Exotik allerdings eine

of *Modernism*, hg. von DIES., Stanford 1995, S. 1–19; Shearer WEST: *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, London 1993, S. 131–138.

662 Abel BONNARD: „Le Ballet Russe“, in: *Le Figaro*, 18. Juni 1910, S. 1.

663 Gianni CARIANI: *Une France russophile? Découverte, réception, impact. La diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, PhD Dissertation, Université de Strasbourg 1998, S. 166. Vgl. auch ebd., S. 156–187; Anne HOGENHUIS-SELIVERSTOFF: „Russophilie et germanophobie en France et en Russie entre 1878 et 1918“, in: *Deutschland – Frankreich – Russland*, hg. von Mieck und Guillen, München 2000, S. 71–86.

664 Einen Überblick über die Ballets-Russes-Berichterstattung in Frankreich gibt Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 115–159. Vgl. auch Joan ACOCELLA: *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London. 1909–1914*, PhD Dissertation, Rutgers University 1984.

665 Jean-Louis VAUDOYER: „Variations sur les Ballets Russes“, in: *La Revue de Paris* 17/4 (15. Juli 1910), S. 333–352, hier S. 333.

Wende. Zwar gab es durchaus auch positive Stimmen, doch wie von Minskij beobachtet, störte viele Rezensenten die veränderte Ästhetik, die die Ballets Russes mit einem Mal präsentierten, und so beklagten französische Kritiker am *Sacre* zum Beispiel, dass sein fremdes Sujet – anders als bei *L'Oiseau de feu* oder *Pétrouchka* – nicht in eine ihnen vertraute Sprache übersetzt worden sei.⁶⁶⁶ Der französische Musikwissenschaftler Louis Laloy machte diesen Wahrnehmungswandel in seiner Besprechung der *Sacre*-Premiere in der *Grande revue* sehr deutlich:

Le musicien qui imite un orchestre exotique ne renonce pas pour cela aux instruments nationaux; la danse comme la musique de nos pays a son langage, approprié à nos moeurs, à nos tempéraments, à nos traditions, à nos façons de penser et de sentir. C'est dans ce langage que l'artiste doit traduire les impressions qui lui viennent de la nature ou d'un art étranger; il sera conduit parfois à l'enrichir de locutions nouvelles; mais il est vain de prétendre le remplacer par autre langage, que personne n'entend, pas même celui qui le parle à la façon des perroquets, articulant des signes dont le sens lui échappe.⁶⁶⁷

Die Ballets Russes waren in Frankreich von ihrer ersten Saison an gerade wegen ihrer Andersartigkeit gelobt worden. Doch genau dieses Andere und Exotische konnotiert Laloy nun mit einem Mal negativ.⁶⁶⁸ Andere Kritiker machten sich darüber sogar lustig – zum Beispiel Adolphe Boschot, der in seiner viel zitierten *Sacre*-Rezension in der Tageszeitung *L'Écho de Paris* folgenden Abschnitt schrieb:

On veut nous montrer les danses de la Russie préhistorique: on nous présente donc, pour *faire primitif*, des danses de sauvages, de caraïbes et de canaques ... Soit, mais il est impossible de ne pas rire. Imaginez des gens affublés des couleurs

666 Vgl. Berman, *Primitivism and the Parisian Avant-Garde*, S. 93; Sarah KENNEL: „Le Sacre du printemps“. Primitivism, Popular Dance, and the Parisian Avant-Garde“, in: *Nottingham French Studies* 44/3 (2005), S. 4–23, hier S. 15.

667 Louis LALOY: „La Musique“, in: *La Grande Revue*, 25. Juni 1913, ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 3, S. 160–163.

668 Vgl. Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 144. Die Kritik an den Ballets Russes wurde durch den aufkeimenden Nationalismus und Antisemitismus noch zusätzlich geschärft. Auch gegen Gabriel Astruc, der sich in vielfältiger Weise für nicht französische Kunst einsetzte, wurde öffentlich protestiert. Vgl. Berman, *Primitivism and the Parisian Avant-Garde*, S. 93–99; Caddy, *The Ballets Russes and Beyond*, S. 136f. sowie Kapitel III.1.4. Zum Erstarken des Nationalismus in Frankreich vgl. Eugen WEBER: *The Nationalist Revival in France. 1905–1915*, Berkeley und Los Angeles 1959; Robert TOMBS (Hg.): *Nationhood and Nationalism in France. From Boulangism to the Great War. 1889–1918*, London 1991; James F. MCMILLAN: *Twentieth-Century France. Politics and Society. 1898–1991*, London u.a. 1992, S. 31–38.

les plus hurlantes, de bonnets pointus et de peignoirs de bains, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, [...] on trouverait toujours de quoi rire.⁶⁶⁹

Auch in Russland führte der *Sacre* dazu, dass die Ballets Russes 1913 anders wahrgenommen wurden – allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen, hatten viele russische Rezensenten Djagilev und seine Pariser Kompanie bislang doch vor allem kritisiert.⁶⁷⁰ Für die Russen war die Ästhetik der in Paris so gefeierten Fokin-Ballete alles andere als neu: Nicht nur orientierte sich ihre Ausstattung an derjenigen der Mamontov-Opern, und einige der Ballete waren bereits in Sankt Petersburg zu sehen gewesen;⁶⁷¹ viel entscheidender war die Tatsache, dass die choreografischen Neuerungen von Fokin – genau jene also, welche die Franzosen so euphorisch bejubelten – auf russischen Bühnen schon seit 1900 präsent waren, und zwar vor allem in den Arbeiten des russischen Choreografen Aleksandr Gorskij, der seit 1900 als Ballettregisseur des kaiserlichen Bol'soi-Theaters in Moskau wirkte.⁶⁷² Sowohl Gorskij als auch Fokin hatten

669 Adolphe BOSCHOT: „Le Sacre du printemps“. Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky“, in: *L'Écho de Paris*, Nr. 10518, 30. Mai 1913, S. 6.

670 Es gibt nur sehr wenige Untersuchungen zur Rezeption der Ballets Russes in Russland. Am ausführlichsten beschäftigte sich damit bislang die finnische Tanzhistorikerin Hanna Järvinen. Vgl. Järvinen, „The Russian Barnum“. Järvinen schreibt, dass die Russen nicht verstehen konnten, dass man die zaristische Kunstform Ballett mit Wörtern wie „wild“, „exotisch“ oder „barbarisch“ beschrieb. Vgl. ebd., S. 26. Deshalb äußerte sich die Kritik an Djagilev in Russland unter anderem auch darin, dass man ihm vorwarf, den Franzosen ein verzerrtes Russlandbild zu vermitteln oder gar zweitklassige Tänzer als anerkannte Stars zu vermarkten. Vgl. ebd., S. 28–30; dies., *Dancing Genius*, S. 191f. Zur spezifischen Rezeption des *Sacre* in Russland (und der Sowjetunion) vgl. Järvinen, „Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun“ sowie den Text der russischen Musikwissenschaftlerin Savenko, „Vesna svyashchennaya“ in Its Homeland“. Einige russische *Sacre*-Rezensionen finden sich auch bei Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1006–1022 und bei Irina VERŠININA: *Rannie balety Stravinskogo. „Žar-ptica“, „Petruška“, „Vesna svjaščennaja“*, Moskau 1967, S. 136–143. Dank eines Stipendiums des Deutschen Historischen Instituts Moskau war es mir möglich, diverse russische Ballets-Russes-Berichte aus den Beständen der Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka in Moskau einzusehen.

671 Vgl. Järvinen, *The Myth of Genius in Movement*, S. 147: Unter anderem war *Les Sylphides* (Paris, 1909) bereits 1907 unter dem Titel *Chopiniana* in Sankt Petersburg aufgeführt worden; *Le Pavillon d'Armide* (Paris, 1909) 1907 im Mariinskij-Theater in Sankt Petersburg zu sehen und *Carnaval* (Paris, 1910) zuvor (ebenfalls 1910) in Pavlovsk aufgeführt worden.

672 Das westliche Publikum wurde erst durch Fokin auf jene Reformästhetik aufmerksam, die Gorskij bereits ab 1900 in Moskau etabliert hatte. Vgl. Scholl, *From Petipa to Balanchine*. Dass Gorskij im Westen sehr lange kaum Aufmerksamkeit erzielte, ist sicherlich mitunter der Tatsache zuzuschreiben, dass sich Fokin im Westen auch als alleiniger Ballettreformer inszenierte. So hatte er beispielsweise 1914 einen Artikel in der *New York Times* veröffentlicht, in dem er fünf Prinzipien des Neuen Balletts aufstellte. Vgl. Michel FOKIN: „Five

es sich zum Ziel gemacht, mit Konventionen des klassischen Petipa-Balletts zu brechen, und sich dabei vom aktuellen russischen Sprechtheater beeinflussen lassen.⁶⁷³ Mit Erscheinen der Aufsatzsammlung *Teatr. Kniga o novom teatre*, die nicht nur in Theaterkreisen für Aufmerksamkeit sorgte,⁶⁷⁴ begannen russische Tanzkritiker, die sich darin manifestierende Reformterminologie auf die neuen Ballettformen anzuwenden: In Anlehnung an den Begriff des *novyj teatr* (Neues Theater) bezeichneten sie ab 1909 sowohl Gorskijs (ab 1900 in Moskau) als auch Fokins (ab 1905 in Sankt Petersburg, dann aber vor allem ab 1909 in Paris entstandene) Arbeiten vermehrt als *novyj balet* (Neues Ballett), um sie vom *staryj balet* (Alten Ballett) der Petipa-Ära abzugrenzen.⁶⁷⁵ Wie einflussreich der Reformband zu jener Zeit gewesen sein muss, zeigt sich unter anderem auch in der russischen Architekturszene: Auch hier bediente man sich der Reformausdrücke, um neuere Stile von älteren abzugrenzen.⁶⁷⁶ Nichtsdestoweniger – und das ist bezüglich der russischen Djagilev-Kritik entscheidend – galt den Theaterreformern Ballett per se als veraltet und zaristisch und daher als eine Kunstform, die ihnen für ihre zeitgenössischen Experimente – wie etwa das von ihnen geforderte Theater der Zukunft (*Teatr buduščego*) – nicht geeignet schien.⁶⁷⁷

Principles for the New Ballet“, in: *The New York Times*, 6. Juli 1914, o.S. Vier dieser fünf Prinzipien können aber schon in Gorskijs Œuvre nachgewiesen werden. Vgl. Järvinen, *The Myth of Genius in Movement*, S. 142f.; Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 60f. Zu Gorskijs und Fokins Ballettformen allgemein vgl. Elizaveta SURIC: *Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatykh godov*, Moskau 1979 bzw. die englische Übersetzung: Elizabeth SOURITZ: *Soviet Choreographers in the 1920s*, übers. von Lynn VISSON, hg. von Sally BANES, Durham 1990.

673 Gorskijs wichtigste Produktionen entstanden in Moskau und waren stark von den zeitgleich erfolgreichen Produktionen des Moskovskij Chudožestvennyj teatr beeinflusst. Fokins erste Arbeiten in Sankt Petersburg und dann später in Paris waren hingegen eher von den frühen Arbeiten des zu der Zeit in Sankt Petersburg wirkenden Mejerchol'd beeinflusst sowie von der Bewegungssprache Duncans. Vgl. Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 58f. Zur Ballettästhetik Marius Petipas vgl. unter anderem Lynn GARAFOLA: „Russian Ballet in the Age of Petipa“, in: *The Cambridge Companion to Ballet*, hg. von Kant, S. 151–163.

674 Vgl. Kapitel II.3.1. und III.1.2.

675 Vgl. Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 55. Scholl gibt an, dass zwischen 1909 und 1911 – direkt nach der Veröffentlichung von *Teatr. Kniga o novom teatre* – russische Tanzkritiker vermehrt von jenem neuen Ballettstil berichteten. So unter anderem Valerian SVETLOV: *Sovremennyj balet*, Sankt Petersburg 1911; Andrej LEVINSON: „O novom“ balet“, in: *Apollon* 8 (1911), S. 30–49; Andrej LEVINSON: „O starom“ i novom“ balet“, in: *Ežegodnik“ imperatorskich teatrov“* 1 (1913), S. 1–20.

676 Vgl. Scholl, *From Petipa to Balanchine*, S. 146; William CRAFT BRUMFIELD: *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, Berkeley 1991, S. 47–48.

677 Vgl. Kapitel II.3.1.

Vor diesem Hintergrund überrascht umso mehr, dass die russische *Sacre*-Berichterstattung größtenteils positiv ausfiel,⁶⁷⁸ denn schließlich waren es vor allem russische Ballett- und Theaterkritiker, die aus Paris berichteten.⁶⁷⁹ E. Pann⁸⁰ beispielsweise beschrieb das Werk in der Moskauer Theaterzeitschrift *Maski* als das Gelungenste, was die Djagilev-Kompanie bislang hervorgebracht habe, und ernannte Stravinskij und Nižinskij zu den Erneuerern von Tanz und Musik:

Можно рассматривать какъ самое крупное событие въ молодой пока истории Дягилевскаго предприятия: она ознаменовала собою решительное вступление на путь Ритма. Оба молодых новатора; одинъ въ области музыки, другой въ области хореографии, дали крупное и убедительное художественное усилие.⁶⁸⁰

Man kann es [das Ballett *Sacre*] als das größte Ereignis in der jungen Geschichte des Djagilev-Unternehmens betrachten: Es kennzeichnet den entschlossenen Eintritt auf den Weg des Rhythmus. Beide jungen Erneuerer haben sich in beachtenswerter Weise künstlerisch bemüht; der eine auf dem Gebiet der Musik, der andere auf dem Gebiet der Choreografie.

Auch der russische Theaterkritiker und Balletthistoriker Valerian Svetlov weist in der *Peterburgskaja Gazeta* darauf hin, dass der *Sacre* auf dem Gebiet der

678 Vgl. Järvinen, „The Russian Barnum“, S. 27; Järvinen zeigt, dass die positive Berichterstattung in Russland bereits mit Nižinskijs *Jeux*-Choreografie begann. Vgl. ebd., S. 34. Die Erstaufführung von *Jeux* fand ebenfalls während der Ballets-Russes-Saison 1913 statt, allerdings zwei Wochen vor dem *Sacre*. Die *Jeux*-Tänzer wurden von Rezensenten unter anderem mit Puppen oder Automaten verglichen. Vgl. Sarah KENNEL: *Bodies, Statues, and Machines: Dance and the Visual Arts in France, 1900–1925*, PhD Dissertation, University of California (Berkeley) 2003, S. 231.

679 Vgl. Savenko, „Vesna svyashchennaya‘ in Its Homeland“, S. 245. Es erschienen in Russland im unmittelbaren Anschluss an die Erstaufführung nur insgesamt drei Rezensionen, die sich vor allem mit der Musik des *Sacre* beschäftigten. Eine von ihnen soll hier vernachlässigt werden, da nur zwei der Kritiker an jenem Abend tatsächlich vor Ort gewesen waren. Von ihren Berichten fiel einer positiv und einer negativ aus. Und der negative Bericht stammte ausgerechnet von Andrej Rimskij-Korsakov. Taruskin begründet dessen negative Grundhaltung gegenüber dem *Sacre* deshalb mit den persönlichen Spannungen zwischen der Familie Rimskij-Korsakov und Djagilev, in die schließlich auch Stravinskij hineingezogen wurde. Zu einer näheren Besprechung der russischen Musikkrezensionen vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 1006–1022. Zu Taruskins Begründung der negativen Kritik von Andrej Rimskij-Korsakov vgl. ebd., S. 1013f. Zu den Streitigkeiten zwischen der Familie Rimskij-Korsakov und Djagilev bzw. Stravinskij vgl. außerdem Anm. 332.

680 E. Pann, zit. in: Järvinen, „Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun“, S. 14. Järvinen gibt als Quelle E. PANN, in: *Maski* 7–8 (1913–1914) an. Die zitierte Passage konnte an angegebener Stelle allerdings nicht gefunden werden.

Choreografie absolut neu und ohne Vorbilder sei, und lobt ferner die außergewöhnliche Leistung von Maria Piltz, die die *Auserwählte* getanzt hatte:

Девушка начинает танец, который длится четыре минуты. Вещь неслыханная въ летописяхъ хореграфий, и остается удивляться выносливости и мужеству молоденькой Пильцъ, которая выдерживаетъ эту хореографическую пытку, обессиливая лишь по требованию либретто, а не на самомъ деле.⁶⁸¹

Die junge Frau beginnt den Tanz, der vier Minuten dauert. Das ist unglaublich in der Geschichte der Choreografie, und man kann sich nur wundern über die Ausdauer und den Mut der jungen Piltz, die diese Tanzfolter über sich ergehen lässt; entkräftet (ist sie) lediglich, weil es das Libretto vorgibt, nicht tatsächlich.

Und selbst Anatolij Lunačarskij, Mitherausgeber des Reformbandes *Teatr. Kniga o novom teatre* und nachmaliger sowjetischer Volkskommissar für Bildungswesen, wirkt begeistert von der Uraufführung, wenn er in der Sankt Petersburger Kunst- und Kulturzeitschrift *Apollon* Folgendes notiert:

Нижинскаго прежде всего приходится похвалить за то, что движение на сцене съ великой точностью и замечательнымъ искусствомъ подчинено талантливой звукописи Стравинскаго. Для того же, чтобы обрести ключъ къ особенностямъ примитивнаго жеста или стаднаго порыва – Нижинский обратился къ вышивкамъ, очень старымъ лубкамъ и вообще разнаго рода примитивной живописи.⁶⁸²

Nižinskij muss man zunächst dafür loben, dass die Bewegung auf der Bühne mit großer Genauigkeit und herausragender Gekontheit dem talentvollen, musikalischen Stück von Stravinskij untergeordnet ist. Um allerdings den Schlüssel zu den Besonderheiten der primitiven Gesten oder der Impulse der Herde zu finden, wandte sich Nižinskij an Stickereien, sehr alte Lubki und im Allgemeinen an alle Arten von primitiven Gemälden.

Zwei Dinge hebt er hier an Musik und Tanz als besonders gelungen hervor: Zum einen, dass Nižinskij seine Choreografie in überzeugender Weise der Musik Stravinskijs „unterworfen“ habe; zum anderen, dass bei seinen primitiven

681 Valerian SVETLOV: „Russkij Sezon“ v“ Pariže (ot našego korrespondenta). „Svjaščennaja vesna“. Grandioznyj skandal“ na pervom“ predstavlenii baleta“, in: *Peterburgskaja Gazeta*, 23. Mai 1913 (julianischer Kalender), S. 14f., hier S. 15.

682 Anatolij LUNAČARSKIJ: „Russkie spektakli v' Pariže“, in: *Teatr i iskusstvo*, Nr. 23, 9./22. Juni 1913, S. 486–488. Stanley Rabinowitz beschäftigte sich in einem Aufsatz mit insbesondere Lunačarskijs Ballets-Russes-Rezeption. Vgl. Stanley RABINOWITZ: „From the Other Shore: Russian Comment on Diaghilev's Ballets Russes“, in: *Dance Research* 27/1 (2009), S. 1–27.

Gesten ein Einfluss russischer Lubki zu erkennen gewesen sei.⁶⁸³ Dies spezifiziert er einige Abschnitte später dann noch einmal wie folgt:

Но Стравинский и Нижинский [...] хотели воскресить примитивные пляски художественно, во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники.⁶⁸⁴

Aber Stravinskij und Nižinskij [...] wollten das Primitive der Tänze künstlerisch wiederbeleben, perfekt ausgerüstet mit moderner, musikalisch-orchestraler Ballett- und Bühnenausstattungstechnik.

Wie Minskij wertet auch Lunačarskij das dargestellte primitive Sujet des Balletts positiv und somit konträr zum Gros der Franzosen. Doch auch ihm geht es bei seinem Lob nicht um das Sujet selbst, sondern um die Art und Weise, wie Stravinskij und Nižinskij es auf die Bühne gebracht hatten: Sie hätten die primitiven Tänze mithilfe zeitgenössischer Orchester-, Ballett- und Ausstattungstechnik in einer künstlerischen Form „wiederbelebt“. Lunačarskij's Wortwahl erinnert stark an Fuchs und jene von ihm geforderten neuen (Tanz-)Formen. Diese sollten ja gerade nicht auf altes Material zurückgreifen, sondern die primitiven Tänze in einer neuen künstlerischen Form wiedergeben und gleichzeitig die aus der Musik ausschwingenden Rhythmen widerspiegeln (Kapitel III.1.2.). Auch Sergej Volkonskij's Aussage erinnert ein wenig an Fuchs' Reformforderungen, wenn er in seiner *Sacre*-Rezension, die ebenfalls im *Apollon* erschien, die Art der Darstellung des Archaischen hervorhebt. Wie Lunačarskij ist er davon überzeugt, dass Stravinskij und Nižinskij etwas geschaffen hatten, das derart noch nie zuvor zu hören bzw. zu sehen gewesen war. Er begründet dies mit dem Argument, dass ihm die Bewegungen auf der Bühne intentionslos und naiv erschienen seien:

Архаичность въ движенияхъ-опасный элементъ. Редко ей верится на сцене она всегда кажеца чемъ-то деланымъ, исканымъ, нарочнымъ. Но я долженъ сказать, что здесь, съ перваго мгновения верилось, ни разу не было

683 Bei einem *Lubok* (Plural: *Lubki*) handelt es sich um Volksbilderbögen, die in Russland sehr populär waren. Sie erschienen seit circa Mitte des 17. Jahrhunderts als Holzschnitte, später als Kupferstiche, Radierungen und Drucke. Allgemeine Informationen zum *Lubok* finden sich unter anderem bei Stephen M. NORRIS: *A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity. 1812–1945*, DeKalb 2006, S. 4–10; Jeffrey BROOKS: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature. 1861–1917*, Princeton 1985, S. 62–67.

684 Lunačarskij, „Russkie spektakli v' Pariže“.

„нарочно“. Я долженъ сказать, что въ первый разъ я поверилъ наивности на сцене.⁶⁸⁵

Das Archaische ist ein gefährliches Element bei Bewegungen. Selten glaubt man ihm auf der Bühne, es scheint immerzu etwas Hergestelltes, Gesuchtes, Absichtliches zu sein. Aber ich muss sagen, dass es hier vom ersten Moment an glaubhaft war, kein einziges Mal erschien es gewollt. Ich muss gestehen, dass ich erstmals der Naivität auf der Bühne Glauben geschenkt habe.

Auch hier lassen sich Analogien zu Fuchs ausmachen. Dieser hatte ja als Beispiel für die von ihm geforderte Tanzform den Schlaftanz der Magdeleine genannt, deren Bewegungen aufgrund von Hypnose aus dem unbewussten Inneren heraus entstanden waren.⁶⁸⁶

Es scheint also tatsächlich so, wie zu Anfang von Minskij skizziert: Sowohl französische als auch russische Kritiker erkannten im *Sacre* eine veränderte Ästhetik der Ballets Russes und machten diese am primitiven Sujet fest. Dessen jeweilige Bewertung fiel dann jedoch gegensätzlich aus: Während die Franzosen die archaischen Darstellungen im *Sacre* oft kritisierten und mitunter als fremd und/oder zu authentisch empfanden, beurteilten die Russen sie als positiv, und zwar weil die Choreografie der Musik untergeordnet schien und ihnen die Bewegungen eben nicht archaisch vorkamen, sondern unbewusst bzw. naiv und damit artifiziell.

Dass die russischen Rezensenten damit genau jene Tanzform beschrieben, deren Schaffung Fuchs in seiner Reformschrift *Der Tanz* gefordert hatte und die Stravinskij und Nižinskij umzusetzen geplant hatten, spricht für sich. Lediglich der dritte Reformpunkt, Gemeinschaftsrausch, war offenbar keinem der russischen Kritiker aufgefallen – ebensowenig wie jene mechanistische Ästhetik, die Minskij (in Bezug auf die Bewegungen der Tänzer) beschrieben hatte. War die Uraufführung des *Sacre* etwa schlicht kein rauschhaftes Gemeinschaftserlebnis gewesen? Und hatten Stravinskij und Nižinskij in diesem Punkt einfach nicht reüssiert?

2.3 Gemeinschaftsrausch und mechanistische Anklänge in der primitivistischen *Sacre*-Rezeption

„Primitivisme! Primitivisme!“⁶⁸⁷ Mit diesem Ausruf endet ein Abschnitt, in dem Jean Perros – wenngleich mit spürbarer Ermüdung – geschildert hatte,

685 Sergej VOLKONSKIJ: „Ptica i Čelovek“, in: *Apollon* 6 (1913), S. 39–43.

686 Vgl. Fuchs, „Der Tanz“, S. 21 sowie Kapitel III.1.2.1.

687 Jean PERROS: „Opinions. Après les Ballets Russes“, in: *La Critique Indépendante*, 15. Juni 1913, S. 1, Sp. 1–3, hier Sp. 2.

was die russische Ballettkompanie dem Pariser Publikum auch 1913 wieder geboten hatte:

Cette année encore, les fameux danseurs russes sont revenus, et avec eux, leurs costumiers, leurs accessoiristes, leurs décorateurs et dessinateurs, leurs metteurs en scène. [...] les Russes étaient venus et nous voyions enfin la lumière. Ils nous enseignaient la jeunesse, la candeur et la vérité. Ils nous offraient leur âme innocente, leur sensibilité jeune, leurs sentiments ingénus. Leur simplicité, leur ardeur, leur dévotion en face de la nature, voilà ce qui expliquait leur art et le rendait admirable. Ils étaient instinctifs comme des enfants. Ils ne raisonnaient pas leur vie, ils se laissaient aller à l'impulsion de leurs sens et tout ce qu'ils faisaient, tout ce qu'ils voyaient, tout ce qu'ils disaient portait la marque éblouissante du génie.⁶⁸⁸

Perros' Beitrag kann wohl als repräsentativ für jene positiv besetzte primitivistische Wahrnehmung der Ballets-Russes-Werke in Frankreich gesehen werden, die Minskij kritisiert hatte und die 1913 mit einem Mal ins Negative kippte. Und so ist durchaus nachvollziehbar, dass der *Sacre* sowohl in der Musik- als auch in der Tanzwissenschaft eine besondere Rolle einnimmt, wenn sich Forscher beider Disziplinen mit dem Phänomen des Primitivismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen (Kapitel I.2.). Eine wichtige Rolle nimmt hierbei Jacques Rivières ausführlicher *Sacre*-Essay vom 13. November 1913 ein.⁶⁸⁹ Die Tanzwissenschaft hat ihn schon oft als einen der wichtigsten zeitgenössischen Beiträge über Nižinskis Choreografie bezeichnet;⁶⁹⁰ Alexander Schwan macht darin „den ersten ausführlichen Kommentar zu *Le Sacre du Printemps* [aus], dessen Reflexionen über das Verhältnis von Tanz, Modernismus und die Denkfigur des ‚Primitiven‘ wegweisend für die Tanzmoderne werden sollen“⁶⁹¹. Taruskin hat bezüglich der primitivistischen Interpretation der Ballets-Russes-Werke einmal darauf hingewiesen, dass französische Kritiker damals dazu tendierten, in den Ballets Russes jene kreativen Bestrebungen erfüllt zu sehen, die sie sich selbst für ihre

688 Ebd., S. 1, Sp. 1f.

689 Vgl. Rivière, „Le Sacre du Printemps“, 1. November 1913. Eine ausführliche Analyse des Aufsatzes findet sich unter anderem bei Kennel, *Bodies, Statues, and Machines*, S. 236–252.

690 Vgl. unter anderem Acocella, *The Reception of Diaghilev's Ballets Russes*, S. 350; Kirstein, *Nijinsky Dancing*, S. 144; Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, S. xi; André LEPECKI: „Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt“. Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe“, in: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, hg. von Gabriele BRANDSTETTER und Hortensia VÖLCKERS, Ostfildern-Ruit 2000, S. 334–366, hier S. 340–442; Sarah Kennel, *Bodies, Statues and Machines*, S. 236.

691 Schwan, „Queer Stupidity“, S. 70.

eigene nationale Kultur erhofften.⁶⁹² Und so sah er in Rivières primitivistisch geprägter Stravinskij-Eloge eher eine Anleitung für jene Literatur, die sich jener für Frankreich gewünscht hätte.⁶⁹³

Allein folgende Beschreibung Rivières klingt verblüffend deutlich nach dem dritten Reformpunkt Gemeinschaftsrausch, den Stravinskij und Nižinskij im *Sacre* umzusetzen gedachten:

Voici le sentiment devant nous désigné, fixé, représenté [...] Rien de plus émouvant que cette image physique des passions de l'âme. C'est bien autre chose que leur expression par le langage articulé. Non pas profondeur plus grande, notation de détails en elles et de finesses que la parole ne pourrait atteindre. Mais par cette figure sensible nous sommes conduits plus près d'elles, nous sommes mis en leur présence d'une façon plus immédiate, nous les contemplons avant l'arrivée du langage, avant que ne s'empresse autour d'elles la foule innombrable et nuancée, mais bavarde, des mots. Pas besoin de traduire; ce n'est points un signe d'où il faille passer à la chose. Mais dans la nuit de l'intelligence, nous assistons; nous sommes là avec notre corps, et c'est lui qui comprend. Une certaine disposition, une certaine reconnaissance par l'intérieure ... Chaque geste du danseur est comme un mot qui me rassemblerait. Si quelquefois il me paraît étrange, ce n'est qu'aux yeux de ma pensée; car d'emblée il se rencontre avec mes membres, avec le fonds de mon organisme dans une harmonie basse, pleine et parfaite. De même que la musique faisait entrer en nous son récit 'par gros morceaux faciles', c'est ainsi que nous considérons cette danse extravagante avec je ne sais quelle crédulité grossière et dans une intimité qui 'passe toute parole'. Nous sommes devant elle comme les enfants à Guignol: ils n'ont pas besoin qu'on leur explique; mais ils rient, ils tremblent, ils comprennent à mesure.⁶⁹⁴

Ähnlich wie Lunačarskij und Volkonskij, die in der Choreografie eine gewisse Naivität zu erkennen glaubten, sieht auch Rivière das Innere der Tänzer nach außen gekehrt, wenn er ihre Bewegungen als physisches Bild ihrer Seele beschreibt. Was den Gemeinschaftsrausch angeht, erweist sich dann aber als ungleich interessanter, wenn er schildert, welchen Eindruck die auf der Bühne ausgeführten Bewegungen auf die Zuschauer gemacht hätten: Der Tanz wirke wie eine physische Sprache, die Rivière tiefsinniger, nuancierter und unmittelbarer erschien als ihr gesprochenes Pendant. Anders als die gesprochene sei diese physische Sprache auch nicht durch den Geist, sondern durch den Körper zu verstehen und brauche derart auch keinerlei Übersetzung: Selbst

692 Vgl. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Bd. 2, S. 989.

693 Vgl. ebd., S. 988–994. Kennel macht ebenfalls darauf aufmerksam, dass der *Sacre* in Frankreich durch die Linse eines primitivistischen Diskurses gesehen wurde, der bereits seit der Jahrhundertwende existierte. Vgl. Kennel, *Bodies, Statues, and Machines*, S. 16; dies., „Primitivism, Popular Dance, and the Parisian Avant-Garde“, S. 114f.

694 Rivière, „Le Sacre du Printemps“, 1. November 1913, S. 724f.

wenn der Geist einmal die dargebotenen Gesten als fremd oder sonderbar empfinde, absorbiere sie der gesamte Organismus mit all seinen Gliedmaßen sofort. Wie die Musik verstehe man derart das Bühnengeschehen in einer naiven und intimen Weise, die jedes Wort überflüssig mache. Schließlich vergleicht Rivière jenes physische vorsprachliche Erlebnis der Zuschauer und Zuhörer bei der *Sacre*-Premiere noch mit dem Erlebnis von Kindern, die vor (einem) Marionetten(-) oder Handpuppen(-Theater) stehen: Diesen Kindern müsse man nämlich nichts erklären, sie würden dennoch lachen, erschauern und genau richtig verstehen.

Jenes körperlich empfundene Erschaudern und Verstehen, mit dem Rivière das Erlebnis der Zuschauer bzw. Zuhörer des *Sacre* beschreibt, deutet unmissverständlich auf den von Fuchs intendierten Gemeinschaftsrausch hin. Denn genau dies hatte er sich gewünscht: Das Theaterpublikum sollte durch den neuen Tanz in das rauschhafte Bühnengeschehen integriert und so zu einer gesteigerten Körperlichkeit erzogen werden – und damit schließlich zu einer neuen Kultur.

Nicht nur russische Kritiker, sondern auch einige französische Premierenbesucher scheinen also *volens nolens* erkannt zu haben, was 1913 auf der Bühne des Théâtre des Champs-Élysées geschehen war. Denn, wenn auch nicht bewusst, es beschreiben doch Anwesende beider Provenienz alle drei Reformforderungen, die Stravinskij und Nižinskij im *Sacre* umgesetzt hatten. Dennoch: Minskij scheint bislang der Einzige von ihnen zu sein, der in den Bewegungen der Tänzer eine wie auch immer geartete mechanistische Ästhetik zu erkennen vorgab. Rivières Vergleich der Zuschauer mit dem Publikum eines Marionettentheaters lässt allerdings aufhorchen: Vermittelten die dargebotenen Bewegungen der Tänzer etwa tatsächlich den Eindruck fremd geleiteter Marionetten? Und wenn ja: Hatten andere Ähnliches beobachtet?

Liest man die französische *Sacre*-Berichterstattung vor dem Hintergrund von Minskij und Rivière, stößt man gleich mehrfach auf die von ihnen verwendeten Chiffren fürs Mechanische: den Automaten, die Puppe und/oder die Marionette. So schreibt beispielsweise Maurice Touchards in *La Nouvelle Revue* folgenden Absatz:

Cette cohue moutonnaire, ces groupements peureux, ces piétinements, ces gestes maniaques de bête en cage, ces paniques soudaines, cet automatisme guignolesques sont, je le veux bien, le propre d'une humanité mal degrossie, puisqu'on en retrouve de nos jours des vestiges chez telle peuplade inculte.⁶⁹⁵

695 Maurice TOUCHARD: „Ballets Russes et Français“, in: *La Nouvelle Revue*, 1. Juli 1913, ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 3, S. 173–179, hier S. 173.

Touchard erweckt hier ganz den Eindruck, als empfinde er „guignolesque [also quasi (hand-)puppenartige] Automatismen“ und Eigentümlichkeiten eines „unzivilisierten Volksstammes“ als vergleichbar.

Auch bei Jean Chantavoine findet sich diese ungewöhnliche Gleichsetzung von Mechanischem und Archaischem, wenn er den *Sacre* in der französischen Illustrierten *Excelsior* rezensiert:

La chorégraphie veut évoquer sans doute la barbarie des âges primitifs et les gestes rituels d'une sauvagerie superstitieuse: ce sont de petits trépignements, des hochements de tête, des frémissements mécaniques où se combinent l'archaïsme du ‚Faune‘ (encore!) et les pitreries guignolesques de ‚Petrouchka‘. Au second acte, la victime désignée gardant pendant dix minutes, avec une immobilité parfaite, une pose contournée qu'elle abandonne pour une danse incohérente.⁶⁹⁶

Zwar gibt er sich sehr überzeugt in der Annahme, dass Nižinskij durch die Choreografie die „Barbarei der Urzeit“ sowie „rituelle Gesten einer abergläubischen Wildheit“ evozieren wollte, rekuriert dann aber, um dem Leser die tatsächlich ausgeführten Bewegungen auf der Bühne näherzubringen, auf das Bild des Mechanischen oder Puppenhaften und beschreibt eine der Bewegungen beispielsweise als „mechanisches Zittern“, das ihm wie eine Kombination aus Archaismen und puppenhaftem Klamauk erschien.

In der Theaterzeitschrift *Comœdia* gibt auch Gustave de Pawlowski zu verstehen, dass ihm der Bewegungsstil im *Sacre* automatenartig vorgekommen sei:

Quelques gestes amusants, nouveaux, justes, suffisent à évoquer des peuplades barbares; il est inutile de les répéter trop longuement. [...] Au surplus, si l'idée générale de cet ouvrage nous paraît un peu faible, il n'en est pas moins vrai que par le soin avec lequel on le régla, par l'accord des gestes et de la musique, une sorte de stylisation étrange et nouvelle se dégage, un style que j'appellerai volontiers le style des mouvements réflexes, ou, si vous voulez, de l'automacité.⁶⁹⁷

Wie die russischen Kritiker Lunačarskij und Volkonskij, die ja in ihrer Rezension insbesondere die Kontrolle der unbewussten Bewegungen durch die Musik positiv hervorgehoben hatten, macht auch Pawlowski gerade am Zusammenspiel von Musik und Tanz jenen neuen Stil fest, den er beschreibt. Wie die beiden Russen beobachtete also auch er, dass die Bewegungen von

696 Jean CHANTAVOINE: „Au Théâtre des Champs-Élysées. ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Excelsior*, 30. Mai 1913, S. 6.

697 Gustave DE PAWLOWSKI: „Au Théâtre des Champs-Élysées. ‚Le Sacre du printemps‘. Ballet en deux actes de M. Igor Stravinsky“, in: *Comœdia*, 31. Mai 1913, S. 1f., hier S. 2.

der Musik geleitet und reflexartig ausgeführt wurden. Am Ende geht er dann allerdings noch einen Schritt weiter und vergleicht jene unbewussten Bewegungen mit denjenigen eines Automaten und merkt zusätzlich noch an, dass die Gesten der Tänzer in ihrer amüsanten Neuartigkeit genau richtig seien, um beim Publikum das Bild „primitiver Volksstämme“ hervorzurufen. Pawlowski sah im *Sacre* also nicht etwa ein tatsächliches Bild solcher Stämme vermittelt, sondern ging vielmehr davon aus, dass die von ihm beschriebenen automatenhaften Gesten der Tänzer beim Publikum ein solches evozieren würden.⁶⁹⁸ Einige Abschnitte später führt er dies noch weiter aus:

Il vous est arrivé sans doute d'être pris, dans une fête foraine, par cette sorte de vertige qui émane de la cacophonie orchestrale et de l'absurdité des gestes contradictoires que l'on remarque dans chaque boutique foraine. L'air que joue l'orgue des chevaux de bois n'est pas le même que celui des montagnes russes, la sirène de la machine à vapeur hurle sans se soucier des fanfares de victoire qui éclatent dans le tir, l'éclair de magnésium du photographe éclate pour son compte sans égard pour les coups de carabine ou les sonneries du jeu de massacre. Un général russe en sucre, juché sur un orgue, tape sur un triangle avec de petits gestes saccadés, d'autre automates, plus loin, se secouent, frénétiques, c'est un charivari intense dont se dégage cependant une étrange impression générale d'harmonie. C'est cette même impression que nous ressentons devant ces gestes saccadés d'automates préhistoriques, devant ces attitudes spontanées et irraisonnées que nous offre ‚Le Sacre du printemps‘, et tout cela, malgré les dissonances, donne une impression d'automaticité animale, de reflexes convulsifs d'un style très précis, d'un genre très délimité. Et n'est-ce poit tout justement cette impression d'animalité, de reflexes instinctifs que voulaient nous donner les auteurs?⁶⁹⁹

Ähnlich wie Rivière beschreibt Pawlowski das Rezeptionserlebnis als ein besonders intensives. Durch die „cacophonie orchestrale“ und die „absurdité des gestes contradictoires“ falle man in eine Art Taumel – einen Taumel, den er dann ausgerechnet mit dem Besuch eines Jahrmarkts vergleicht, wobei er erneut auf maschinenhafte und mechanische Bilder zurückgreift: Pferdekarusell

698 Auch Louis Laloy hatte das Gefühl, dass die dargestellten Tänze nicht primitiven Tänzen aus Russland entsprachen. Er geht davon aus, dass sich Nižinskij zwar möglicherweise an solchen orientiert, aus ihnen dann aber mechanische Bewegungen abgeleitet hatte: „M. Nijinsky n'a su que réunir, comme en une encyclopédie, des attitudes copiées un peu partout, depuis l'Afrique centrale jusqu'aux rivages samoyèdes, et de ces attitudes il n'a déduit que des mouvements mécaniques. S'il eût observé ces sauvages qu'il se donnait pour modèles, au lieu de feuilleter des traités d'ethnographie, il eût reconnu en leurs danses les plus désordonnées une sorte de grâce, et c'est cette grâce qu'il fallait s'attacher à reproduire.“ Vgl. Laloy, „La Musique“, S. 162.

699 De Pawlowski, „Au Théâtre des Champs-Élysées“, S. 2.

und Achterbahnen, die Sirene der Dampfmaschine und der Magnesiumblitz des Fotografen, ein russischer General aus Zucker, der mit ruckartigen Gesten auf eine Triangel schlägt, sowie Automaten, die sich frenetisch schütteln. Sie alle dienen Pawlowski dazu, dem Leser jene „automaticité animale“ näherzubringen, die er in den auf der Bühne präsentierten „gestes saccadés d'automates préhistoriques“ zu erkennen glaubte.

In Pawlowskis oxymoronartiger Verschränkung archaischer und mechanischer Bilder wird nun noch deutlicher, was bereits bei Touchard und Chantavoine beobachtet werden konnte: Entweder empfanden die Rezensenten keinen allzu großen Unterschied zwischen den Gebärden „primitiver Volksstämme“ und den Bewegungen fremdgeleiteter Automaten, oder sie konnten sich schlicht nicht entscheiden, was von beidem denn nun zu sehen war: Glichen die „primitiven“ Gesten „(hand-)puppenartigen Automatismen“, oder sah man hier fremdgeleitete Automaten, die sich reflexartig im Gewand „unzivilisierter Stämme“ bewegten?

Vielleicht lieferte Jacques-Émile Blanche (im Dezember 1913) in der *Revue de Paris* eine Antwort darauf. Er konnte sich nämlich auch ein halbes Jahr nach der skandalumwobenen *Sacre*-Premiere immer noch nicht erklären, warum Teile des Publikums auf die Darstellung eines so abscheulichen, archaischen Rituals wie des Opfertanzes im zweiten Akt derart belustigt reagiert hatten:

Que dire du second acte? L'entrée des vieillards-ours, puis la danse sacrée de l'Éluë, après un prélude qui nous ramène encore en pleine campagne crépitante d'insectes, le second acte, beaucoup plus déconcertant pour l'oreille que n'était le premier, me parut simplement terrifiant. Que des spectateurs, même non prévenus, aient ri, au lieu d'être saisis d'une sorte d'angoisse, demeure inexplicable. L'on pouvait, à la fin, être furieux, on pouvait se colleter de loge à loge, s'insulter comme on le fit, soit! Mais pourquoi ces plaisanteries, ces quolibets de collégiens, pendant que se célébraient sur la scène les rites funèbres de Demoiselle Éluë?⁷⁰⁰

Eine Antwort auf diese Frage findet er beim französischen Philosophen und späteren Nobelpreisträger Henri-Louis Bergson. Über dessen Aufsatz *Le Rire*⁷⁰¹ hatte er nämlich zuvor geschrieben:

M. Henri Bergson, dans son ‚Essai sur le Rire‘, propose une célèbre explication de ce phénomène spécial à l'homme. Selon lui, l'une des plus fréquentes causes du rire, c'est le cas où un de nos semblables, devant nous rompant l'harmonie du

⁷⁰⁰ Blanche, „Un bilan artistique de 1913“, S. 517–534.

⁷⁰¹ Vgl. Henri BERGSON: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900.

corps, par accident, par infirmité, prend l'aspect d'un automate, semble perdre contrôle sur lui-même.⁷⁰²

Der *Sacre* – so spezifiziert Blanche – „[déclenche] un rire irrépressible chez les spectateurs“⁷⁰³. Und deshalb würde Bergson auf seine Frage wohl Folgendes antworten: „Irrépressible rire, en face d'un automate passant du repos à une sorte de délire réglé et mécanique.“⁷⁰⁴

Auf die eigenartige Verschränkung von primitivistischen und mechanistischen Bildern in den Rezensionen zu Nižinskijs *Sacre*-Choreografie hat schon die amerikanische Kunsthistorikerin Sarah Kennel verwiesen.⁷⁰⁵ Sie sieht in Nižinskijs Choreografie zugleich den Wunsch als auch das Scheitern artikuliert, durch den Tanz zu körperlichen und kulturellen Ursprüngen zurückzukehren:

While the ballet tapped an entrenched set of discourses concerning the category of the ‚primitive‘, ‚Sacre‘ exceeded its established visual and metaphorical boundaries by incorporating signs of the modern and mechanical. Although the ballet manifested all of the signs of the ‚primitive‘ in its costumes, scenery, and narrative, the work nevertheless failed to yield the primary characteristics of what had come to signify as the ‚primitive‘, particularly in dance: that is, the characteristics of spontaneity, freedom, naiveté, unhindered expression. All that had traditionally revealed the ‚primitive‘ (and thus the antithesis of the modern) in dance was here reversed or negated by Nijinsky's conscientious stylisation of gesture and mechanisation of movement that verged on what one critic called ‚automaticity‘.⁷⁰⁶

Das Ballett sei also vor allem im Tanz darin gescheitert, die vornehmlichen Wesenszüge des Primitiven auszustellen. Was hier wie eine Niederlage klingt, muss jedoch als Erfolg gewertet werden, wenn dieses Scheitern beabsichtigt war – und alles deutet darauf hin. Zwar lassen es die Quellen aufseiten der Produktion nicht zu, eine eindeutige Aussage darüber zu treffen, ob Stravinskij und Nižinskij für den *Sacre* eine Ästhetik des Mechanischen intendierten. Ihre Beschäftigung mit den Theaterreformtheorien der Zeit und insbesondere mit den Schriften Craigs und Fuchs' weist allerdings eindeutig darauf hin, dass sich Komponist wie Choreograf vor und während ihrer Arbeit an jenem epochalen Werk mit mechanischen und fremdgeleiteten Bewegungsabläufen auseinandergesetzt und außerdem mit dem Gedanken gespielt hatten, diese

702 Blanche, „Un bilan artistique de 1913“, S. 529.

703 Ebd.

704 Ebd., S. 533.

705 Vgl. Kennel, *Bodies, Statues, and Machines*, S. 226–236.

706 Kennel, „Primitivism, Popular Dance, and the Parisian Avant-Garde“, S. 17. Vgl. auch Kennel, *Bodies, Statues, and Machines*, S. 232.

mithilfe der Musik zu steuern. Kritiker sowohl aus Russland als auch aus Frankreich erkannten im *Sacre* jene drei Reformpunkte, die Stravinskij und Nižinskij zwischen 1911 und 1913 immer wieder diskutiert hatten: die *Kontrolle* der Bewegungen durch die Musik, die quasi unter *Hypnose* ausgeführten Gesten der Tänzer sowie den *Gemeinschaftsrausch*, der das Publikum spätestens in der *Danse sacrée* erfasste. Dass Rezensenten beider Provenienz dabei auf eine Ästhetik des Mechanischen verweisen, scheint nur konsequent. Denn durch die von Craig inspirierte und von Stravinskij und Nižinskij intendierte Kontrolle der Musik sind die von Fuchs geforderten unbewusst agierenden Subjekte nicht mehr von fremdgeleiteten (und unbelebten) Objekten zu unterscheiden. Die eigenartige Verschränkung von Primitivismus und Modernismus, die die Kritiker in Musik wie Choreografie des *Sacre* immer wieder beschrieben haben, muss also zwingend auch damit erklärt werden, dass der Komponist Ideen und Ideengebern der ‚Theaterreform um 1900‘ begegnet war. Zentrale Forderungen dieser Bewegung fanden am Premierenabend des *Sacre* den Weg von Deutschland über Russland nach Paris – ins Théâtre des Champs-Élysées.

Schluss

Hat Igor' Stravinskij mit dem Choreodrama *Le Sacre du printemps* tatsächlich sein ‚Theater der Zukunft‘ verwirklicht, in dem er – mit Nižinskij als Relais – sowohl Tänzer als auch Publikum in rauschhafte Bewegung versetzte?

Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Frage muss Stravinskij's Brief an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911 sein. Diesen verfasste er nämlich, kurz nachdem er seine Arbeit am späteren *Sacre* wieder aufgenommen hatte. In dem Brief fordert er seinen Freund dazu auf, Georg Fuchs' *Der Tanz* zu lesen und ermutigt ihn implizit dazu, Fuchs' dringlicher Aufforderung Folge zu leisten, „neue [künstlerische] Formen“ zu schaffen. Die Spur führt also direkt ins Herz der ‚Theaterreform um 1900‘, einer pan-europäischen Bewegung, die in jenen Schriften und Theaterarbeiten Niederschlag findet, die Ende des 19. Jahrhunderts zunächst in Deutschland, um die Jahrhundertwende dann vermehrt in ganz Europa sowie Russland entstanden, allesamt zum Ziel hatten, das Theaterwesen zu reformieren, und als deren führender deutscher Theoretiker Georg Fuchs gilt. Mit ebendieser Reformbewegung hatte sich Aleksandr Benua, Ballets-Russes-Mitglied der ersten Stunde, schon 1908 beschäftigt. Derselbe Benua hatte damals auch im für Russland maßgeblichen Reformtheatersammelband *Teatr. Kniga o novom teatre* seinen Essay „Beseda o baletu“ veröffentlicht. Und mit ebenjenem Benua hatte Stravinskij ab 1910 intensiv am Ballett *Pétrouchka* zusammengearbeitet.

Es gibt aber noch weitere Spuren, die von Stravinskij zur Theaterreform führen. So vermerkt zum Beispiel Harry Graf Kessler in seinem Tagebuch Folgendes: Stravinskij habe Edward Gordon Craig mindestens einmal persönlich getroffen, zwischen seinen und dessen Bestrebungen eine „Art von Verwandtschaft“ empfunden und sogar einer Zusammenarbeit mit ihm offen gegenübergestanden. Kesslers Aufzeichnungen ist ferner zu entnehmen, dass sich auch Sergej Djagilev und Vaclav Nižinskij, die ja an der Realisierung des *Sacre* maßgeblich beteiligt waren, ab 1911 mit theaterreformatorischem Gedankengut auseinandersetzen und dass sie mit Craig sogar dessen Theorien diskutierten. Auch mit Fuchs lassen sich Djagilev und Nižinskij zusammenbringen: 1912 besuchten die beiden die Bildungsanstalt Hellerau, die der Musikpädagoge Émile Jacques-Dalcroze zwei Jahre zuvor eröffnet hatte. Über jenen Ort kursierte das Gerücht, Dalcroze hätte sich hierfür von Frank Wedekinds unvollendeter Erzählung *Mine-Haha. Oder die körperliche Erziehung junger Mädchen* beeinflussen lassen – einem Text, den Fuchs in seinem *Tanz* ausführlich zitiert. Als letzte Spur vom *Sacre* zu den Reformern erweist sich das Théâtre des Champs-Élysées, in dem das Choreodrama 1913 ja uraufgeführt

wurde. Dessen Baupläne von 1911 verweisen auf eine Bühnengestaltung, wie Fuchs sie theoretisch formuliert hatte und wie sie in München (Künstlertheater) und Weimar (Hoftheater) 1908 verwirklicht worden war. Henry van de Velde, der für diese (allerdings nie realisierten) Pariser Pläne verantwortliche Architekt, bewegte sich nachweislich im Umfeld der Reformen.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Ballets-Russes-Mitglieder – allen voran Benua, Stravinskij, Djailev und Nižinskij – nicht nur mit Protagonisten besagter Theaterreform verkehrten, sondern auch deren Texte und Theorien rezipierten und leidenschaftlich diskutierten, muss davon ausgegangen werden, dass jene Bewegung die Werke der Kompanie nachvollziehbar beeinflusst hat. Und tatsächlich: Gleicht man die zwischen 1910 und 1913 entstandenen Ballette – insbesondere den *Sacre* – mit den Ideen von Craig und Fuchs ab, ergeben sich erstaunliche Parallelen. Stravinskij muss spätestens durch die enge Zusammenarbeit mit Benua an *Pétrouchka* auf die Theaterreform aufmerksam geworden sein. Der von ihm und Benua für das Ballett so zentral erachtete Aspekt des Magischen und die damit zusammenhängende Kontrolle des Zauberkünstlers über die animierten Marionetten geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf die russische Rezeption deutscher Reformschriften zurück, zu denen auch deutsche Übersetzungen der Craig-Schriften gehören. Denn der namensgebende Protagonist des Balletts – die Marionette *Pétrouchka*, die mit den meisten Gefühlen ausgestattet ist und (deshalb) stark unter der absoluten Macht und Kontrolle des Zauberkünstlers leidet – kann als indirekte Kritik an Craigs Forderung verstanden werden, den Schauspieler durch eine (Über-)Marionette zu ersetzen, um derart als Regisseur die absolute Kontrolle über das Bühnengeschehen zu erhalten. Craigs Über-Marionetten-Idee war (frühestens ab 1905/06 und) spätestens ab 1908 in jenen theateraffinen Kreisen Russlands diskutiert worden, denen Benua angehörte.

Dann, noch vor dem 2./15. Juli 1911, muss Stravinskij Fuchs' *Tanz* gelesen und sich für dessen Forderungen begeistert haben. Fuchs zielte mittelfristig auf eine gesteigerte Körperlichkeit der Gesellschaft und langfristig auf eine Erneuerung der (deutschen) Kultur. Als Vermittlungsinstanz hierfür hatte er eine „Schaubühne modernen Stils“ auserkoren: Auf ihr sollte die „selbständig schöpferische“ Frau in einer neuen Form tanzen, um so zum Vorbild für die künftige Kultur zu werden. Und so fordert er mit „formaler Zeugungskraft“ begabte Individuen dazu auf, die von ihm gewünschten „neuen Tanzformen“ zu entwickeln. Sie sollten völlig frei von Vorbildern sein, und ihre Bewegungen sollten sich aus dem unbewussten Inneren heraus entwickeln sowie gleichzeitig die Rhythmen der Musik widerspiegeln. Der Rausch(zustand), wie er sich im neuen Tanz (der Frau) auf der neu gestalteten Schaubühne manifestieren würde, sollte dann auf das Publikum übertragen werden, um

so in einem alle Anwesenden umfassenden Gemeinschaftsrausch zu münden. Vieles spricht dafür, dass es die Fuchs-Lektüre war, durch die Stravinskij sich im Juli 1911 bemüßigt fühlte, die Arbeit am bereits 1910 gemeinsam mit Nikolaj Rerich skizzierten Ballett *Das große Opfer* wiederaufzunehmen und sich für den daraus hervorgehenden *Sacre* vorzunehmen, die vom deutschen Reformler geforderten „neuen (Tanz-)Formen“ zu verwirklichen. Denn wesentliche Um-entscheidungen, die Stravinskij in jenem Sommer das Werk betreffend getroffen hatte, lassen sich problemlos aus dem *Tanz* herleiten – so etwa seine plötzliche Abneigung gegenüber Michail Fokin und die daraus resultierende Ernennung Nižinskijs zum neuen Choreografen, die in Musik und Tanz bis zur Unkenntlichkeit reichende Manipulation der folkloristischen Vorbilder, das berühmte Fagottsolo zu Beginn der *Introduction*, die für die *Danse de la terre* beschriebene Tanzekstase am Ende des ersten Bildes oder der Höhe- und Schlusspunkt des Balletts: der Tanz der (Jung-)Frau. Des Weiteren deutet Nižinskijs Herangehensweise an die Choreografie darauf hin, dass zusätzlich der von Craig herrührende Aspekt der Kontrolle beim *Sacre* eine Rolle spielt: Nižinskij sprach sich zwar dagegen aus, seine Tänzer durch leblose Marionetten zu ersetzen; aber er wollte die ihm zur Verfügung stehenden (lebendigen) Tänzer durch seine choreografischen Anweisungen dergestalt bearbeiten, dass sie ihm willenlos – und damit wie fremdgeleitete Marionetten – gehorchten. Komponist und Choreograf gedachten also, im Werk drei Reformforderungen umzusetzen: (1.) die *Kontrolle* der Bewegungen (durch die Rhythmen der Musik); (2.) das Schaffen neuer (Tanz-)Formen ohne Vorbilder, die sich im Zustand der *Hypnose* entwickeln und die von der Musik ausgehenden Rhythmen widerspiegeln sollten; und (3.) das Integrieren des (Theater-)Publikums ins Bühnengeschehen – mittels eines *Gemeinschaftsrauschs*.

Diese drei Punkte manifestieren sich nicht zuletzt auch in der Musik selbst: Schon eine stichprobenartige Analyse zeigt, dass das von Anfang an präsente und im Gesamtverlauf sich steigernde Verzahnen und Gegen-einanderausspielen von irregulären und regulären Strukturen im *Sacre* den abschließenden *Gemeinschaftsrausch* von Tänzern und Publikum begünstigt, da der Zuhörer bzw. Zuschauer spätestens am Ende der *Danse sacrée* nicht mehr in der Lage ist, zu entscheiden, was wirklich Fixpunkt ist und was sich (nur) um diesen bewegt. Auch in den Rezensionen der ersten *Sacre*-Aufführungen können *Kontrolle*, *Hypnose* und *Gemeinschaftsrausch* ausgemacht werden. Hinzu kommt, dass sowohl französische als auch russische Kritiker – wenn gleich mit umgekehrtem Vorzeichen – den *Sacre* als qualitativen Sprung in der Ästhetik der Ballets Russes wahrgenommen hatten: die einen eher negativ, die anderen vermehrt positiv. Und es fällt auf, dass einige Rezensenten den *Sacre* bzw. die auf der Bühne ausgeführten Bewegungen als mechanisch beschrieben

hatten – ein weiterer Punkt, der darauf hindeutet, wie sehr sich Stravinskij und Nižinkij die Ideen der Reformen einverleibt hatten: Durch die von Craig angeregte Kontrolle der Musik sind die von Fuchs inspirierten unbewusst agierenden Subjekte in ihren Gesten nicht mehr von fremdgeleiteten (und unbelebten) Automaten zu unterscheiden. Und so erklärt schließlich Stravinskij (von der Theaterreform inspirierte) Beschäftigung mit Tänzern, die Bewegungsautomaten gleichen, auch seine Faszination für Musikautomaten bzw. seine langjährige Beschäftigung mit dem Pianola. Tatsächlich griffen die Ballets Russes mit dem *Sacre* also einer mechanistischen Ästhetik vor, die in Musik, Kunst und Theater merklich erst in den 1920er-Jahren in Erscheinung treten sollte – so etwa in den Theaterexperimenten der sowjetischen Avantgarde, in den insbesondere unter Oskar Schlemmer entstandenen Theaterarbeiten am Bauhaus, in den vielfältigen Arbeiten der Novembergruppe oder in (teils dazugehörigen) Kompositionen von George Antheil, Aleksandr Mosolov, Paul Hindemith oder Hans-Heinz Stuckenschmidt.⁷⁰⁷

Fest steht: Der *Sacre* kann ohne die Theaterreform nicht vollständig verstanden werden. Nicht nur hatten sich Stravinskij und Nižinkij hierfür dezidiert mit einigen ihrer zentralen Forderungen auseinandergesetzt; auch die oft beschworene radikale Modernität des Werks muss zwingend auf sie zurückgeführt werden. Und so stellt sich freilich die Frage, in welchem Maße dies auch für weitere Ballets-Russes- oder Stravinskij-Werke gilt. Eine befriedigende Antwort darauf müsste selbstverständlich Erkenntnisse aus Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaft sowie anderen benachbarten Disziplinen gleichberechtigt berücksichtigen – genauso wie jede zukünftige Auseinandersetzung mit dem *Sacre* so interdisziplinär wie möglich sein muss, um sein ursprüngliches Wesen (noch) umgreifender zu erfassen.

⁷⁰⁷ Stellt man den *Sacre* in den Kontext der Theaterreform um 1900, scheinen – zumindest auf den ersten Blick – einige Parallelen zu anderen Theaterproduktionen der Zeit sichtbar zu werden. Obwohl es durchaus vielversprechend wäre, sie alle näher zu untersuchen, konzentriert sich diese Arbeit auf das Aufzeigen der Verbindungslinien zwischen Ballets Russes und Theaterreform, um eine solide Basis für weiterführende Untersuchungen zu gewährleisten. Der zeitgleich stattfindende Futurismus, insbesondere in seiner russischen Ausprägung als Kubo-Futurismus soll an dieser Stelle dennoch nicht unerwähnt bleiben. Diese Bewegung war, wie Wolfgang Mende treffend formuliert, „von einem Lebenserneuerungsimpuls getragen, der auf die Entfesselung ungebändigter Kreativität und Intuition zielte“ und fand ihren Höhepunkt 1913 mit der Uraufführung der Oper *Pobeda nad solncem* (*Der Sieg über die Sonne*) in Sankt Petersburg. Vgl. Wolfgang MENDE: *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Köln, Weimar und Wien 2009, S. 42–59. Die Oper sollte „den Sieg über die klassische Kunst veranschaulichen“. Thematisiert wurde u.a. der ‚Kraftmensch der Zukunft‘, der sich in der technischen Welt sein eigenes Energiezentrum erschaffen hat und deshalb die Sonne – das alte Energiezentrum – vom Himmel reißt. Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 4, Stuttgart 2003, S. 771–782.

Offen bleibt bei alledem, was dies für die (Aufführungs-)Praxis bedeutet: Ist nun jeder konzertant aufgeführte *Sacre* zweifelhaft, weil der Tanz auf der Bühne fehlt? Oder korrumpiert eine *Sacre*-Choreografie, bei der die Musik vom Band erklingt, das Gesamtkunstwerksideal von 1913?

Möglicherweise stehen solcherlei Fragen aber gar nicht zur Debatte, berücksichtigt man einen Hinweis des Kunsthistorikers Neil MacGregor. In seiner populären *History of the World in 100 Objects* beschreibt er die javanische Schattenspielfigur Bhima.⁷⁰⁸ Derartige Figuren hatte Gordon Craig gesammelt und studiert,⁷⁰⁹ und höchstwahrscheinlich war er mit dem javanischen Schattentheater sogar schon vertraut, als er 1905/06 seine Über-Marionette erdachte.⁷¹⁰ MacGregor erzählt, dass bei Aufführungen die Schatten der etwa 70 Zentimeter großen Marionetten mithilfe einer Lichtquelle auf ein weißes Tuch geworfen worden seien und der Puppenspieler dann sowohl Puppen hätte bewegen als auch das dazu aufspielende Gamelanorchester hätte dirigieren müssen. Als Zeugen für diese anspruchsvolle Aufgabe zitiert er den javanischen Musiker und Gamelanexperten Sumarsam:

You need to control the puppets themselves, sometimes two, three or sometimes up to six puppets at one time, and the puppet master will have to know when to give a signal to the musicians to play. [...] He will have to use his arms and legs [...]. It's fun to do it, but also a fairly challenging task. The stories can be updated, but the structure of the plot is always the same.⁷¹¹

Es mag zu weit gehen, Stravinskij mit einem solchen Puppenspieler zu vergleichen – trotz der Tatsache, dass Craig als Mittelsmann nach Java zur Verfügung stünde. Jedoch gerade die heutige *Sacre*-Aufführungspraxis betreffend, scheint ein Zusammendenken jener zwei Welten gar nicht allzu abwegig. Denn, wie Sumarsam ganz richtig formuliert, *the stories can be updated* – ob nun konzertant, als Performance oder gar als Ballett. Aber der *plot*, die Struktur des Stücks – und damit Stravinskij's (auf den körperlich erfahrbaren Gemeinschaftsrausch abzielende) Partitur –, bleibt unverändert bestehen.

708 Vgl. Neil MACGREGOR: *A History of the World in 100 Objects*, London 2011, S. 539–544, vor allem S. 539f.

709 Vgl. Taxidou, *The Mask*, S. 150–154.

710 Dies mutmaßt Matthew Isaac COHEN: *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages. 1905–1952*, New York 2010, S. 41. Von Craigs Faszination an (diesen und anderen) Marionetten zeugen unter anderem die Dorothy Nevile Lees Papers Relating to Edward Gordon Craig and *The Mask*, MS Thr 423, Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard University.

711 Zitiert nach MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, S. 540f.

Anhang

(1a) Александр Бенуа: *Беседа о балете*

Балетоман: Я рад, что вижу Вас сегодня. Я слышал, что Вы пишете статью о театре для сборника, целиком посвященного будущему театру. Не коснетесь ли Вы и балета?

Художник: Я не только ‚коснусь‘ балета, но я всю статью собираюсь посвятить ему. Правда, это несколько суживает поставленную сборником задачу, и я, прямо, сомневаюсь, подойдет ли моя специальная статья ко всему изданию. Но я все же задумал написать статью исключительно о балете, будучи уверен в том, что мои товарищи по сборнику зададутся одной только драмой.

Балетоман: Позвольте, насколько я знаю отношение Ваших ‚новых людей‘ к театру – они едва ли вообще пожелают сохранить наши деления на специальности, так что Ваша специальная статья будет идти вразрез с прочим уже потому, что Вы держитесь ‚установленного репертуара‘, тогда как они, вероятно, захотят вводить новые зрелища, в которых все деления драматического искусства сольются воедино. Вы напрасно думаете, что они будут говорить о драме; они будут говорить о Gesamtkunstwerk'e. Я в этом уверен.

Художник: Очень возможно. Но в таком случае они будут говорить о далеком будущем, а я о ближайшем ... Или нет. Дело, разумеется, не в названиях. Скажем, что слово ‚балет‘ прямо как-то не годится для разговоров о будущем. Он слишком характерен для известного периода культуры и как-то неуместен в другом периоде. Но это только касается самого слова. Что же касается сути, то суть балета вечная и именно, если подразумевать под ‚балетом‘ не одно искусство танцев, но целую драматическую отрасль и целое драматическое настроение. Я же буду настаивать на том, что и все прочие отрасли *вечны*, как таковые. Что значит *театр будущего*? Один род зрелища или множество разнородных зрелищ? Пусть Бог будет один, но пусть он является под разными видами. Если мне скажут, что он может явиться в одном и том же зрелище под разными видами, то я буду утверждать, что каждое такое его явление будет менее ярко, нежели, если посвятить явлению целое зрелище. ‚Пантомима‘ в Фенелле, ‚балет‘ в Тангейзере, ‚комедия‘ или ‚драма‘, прерывающие всякую Opera Comique, ‚опера‘ в мелодраме – все это слишком убедительно говорит против ‚смещения стилей‘. Вводить рельеф в картину, вводить музыку в чтение! живопись в скульптуру, уделять скульптуре слишком

значительное место в архитектурном памятнике, все это такие промахи против ‚хорошего вкуса‘, которые коробят эстетическое чувство.

Балетоман: Вы заговорили, как профессор эстетики, даже решились произнести старомодные слова ‚хороший вкус‘. Но я не стану придирааться. Мне кажется, что Вы ошибаетесь, протестуя против, ‚скрещивания пород‘, когда рассуждаете о такой области искусства, в которой это скрещивание является необходимостью. Отрицать же нельзя, что в театральном зрелище принимают участие все искусства: и литература, и музыка, и танец, и живопись, и даже скульптура (поскольку мы имеем дело с пластикой живых людей). Если до сих пор одно из искусств каждый раз затирало все другие, то это не потому ли только, что мы еще не ‚спелись‘, что не найден секрет такой оперной декламации, в которой каждое слово было понятным, не найдена тысяча технических секретов, которые заставили бы артистов и хоры играть и декламировать без того, чтоб коробило от их ‚лицедейского пошиба‘; не найден секрет такого появления танцев, которое выходило бы естественным и т. д.?

Художник: Да будто бы это так уже желанно? Неужели и Вы станете заботиться о том, чтобы на сцене была естественность?

Балетоман: Естественность еще может быть под сомнением, но убедительность – это категорическое требование.

Художник: Согласен. Но убедительность вовсе не зависит от всех Вами приводимых условий. Убедительность художественного произведения есть вообще одна из самых таинственных вещей на свете. Ее нарочно не достигнешь. Для нее невозможно установить правила. Известные, самые абсурдные с точки зрения ‚здравого смысла‘, вещи – кажутся вполне убедительными, другие, точно воспроизведенные с действительности и отвечающие всем требованиям ‚здравого смысла‘, кажутся невероятными, ненужными, вздорными.

Ни одна эстетическая теория еще не докопалась до сути прелести художественного произведения или до ее убедительности, что, если хотите, одно и то же. Неизвестно также, почему целый, тот или иной, род искусства убедителен и прелестен. Но во всяком случае убедительность есть такой ‚вид на жительство‘, который не требует никаких утверждений. *Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux* – не столь легкомысленное определение, как это принято считать, если под *ennuyeux* подразумевать все, что не прельщает и не убеждает, а потому и скучно. Как это ни странно, но балет, несмотря на всю кажущуюся его абсурдность, принадлежит именно к *убедительным* зрелищам. Немые действующие лица, за которые говорит музыка, и который иногда принимаются плясать – ведь это, с точки зрения здравого смысла, такая нелепость, что прямо непонятно,

как ее терпят. А вот же терпят, а мы с вами даже любим это зрелище так, как ни одно другое!

Балетоман: Ну, любить то мы его любим с вами по-разному: от вашей любви *моему* балету не поздоровится. Мы *как будто* говорим об одном и том же, но на самом деле говорим о совершенно разных вещах. У Вас все как-то выходит: *durch das gegenwärtige Ballet über dasselbe hinaus*. Мне же дорог балет в том виде, в котором он доживает в настоящее время. Для меня представляется аксиомой: или не быть балету вовсе или же 'балет будущего' должен быть 'балетом прошлого'.

Художник: С этим я, действительно, не соглашусь, и не потому вовсе, что я не люблю балета, каким мы его видим и каким он нам достался от дедовских времен. Напротив того, и мне многое в нем мило. Это очаровательный фантастичный пережиток давно минувших дней, нежная и хрупкая вещь, которую следовало бы бережно хранить в музее. Но, к сожалению, живых людей не поместишь в музей, а потребность в обновлении или даже в полной замене этой старины, грозящей рассыпаться, назрела в высшей степени. Главное, сохранение старого или старомодного балета не годится уже потому, что история балета далеко не завершена, что впереди у него, быть может, больше задач, нежели у оперы и у драмы.

Балетоман: Куда хватили! Вы знаете, как я предан балету, но я должен сознаться, что настоящее существование его представляется мне недоразумением или прямо *чудом*. Какое отношение имеет эта тонкая, чисто аристократическая забава ко всем 'серьезным' вопросам, поставленным нашим временем? Что в нем демократического и социального?

Держится наш балет только по традиции, вроде того, как до сих пор держатся придворные ливреи и всякий этикет. Наступи у нас переворот или просто кризис, и балет провалится бесследно. С чего ему держаться, кому он нужен? Наконец, балет почему-то считается безнравственным, а вы не станете отрицать, что тупой пуританизм и новомодное ханжество постоянно усиливаются как со стороны реакции, так даже и со стороны передового общества.

Художник: Положим, и для меня иногда представляется загадкой, каким чудом балет продолжает жить. Но отчего же и не допустить чуда? Как жид у Боккаччо убедился в богоспасаемости церкви, побывав в Риме и увидав тамошний разврат, так точно стоит пойти в балет, чтобы убедиться (но уже без иронии!) в том, что его хранят тайные силы, что это странное бравирующее всякую рассудочность зрелище держится лишь милостью какого-то божества. И что всего удивительнее так это то,

что современное состояние балета далеко не столь блестяще, чтоб его можно было ,терпеть' как нечто всепокоряющее своим совершенством. Можно еще, пожалуй, как Вы, мечтать о возвращении к прошлому, но невозможно удовлетворяться современным балетом ни иностранным, ни *даже* русским. За границей балет уже давно превратился в официально признанный лупанар – в публичную выставку красивых и продажных женщин. В двух же русских столицах (Варшавы я не знаю), если и продолжает доживать иной стиль, то, Боже мой, во что этот стиль превратился!

На днях я как-то был на ,Спящей Красавице'. Еще на моей памяти спектакль ,Спящей' был настоящей поэмой, в которой – начиная с музыки и кончая исполнением малейших ролей – все было в гармонии, ярко и вдохновенно. Куда исчезла вся эта прелесть? Беда не в обветшалых декорациях, которые никогда не были хороши, и не в изношенных костюмах, в которых патина сгладила некоторую резкость – а беда в обветшалости и изношенности всей ,души' этого (и всякого другого) балета.

Балетоман: Мне хочется обнять Вас за эти слова. ,Спящая' и для меня теперь похороны. Но, простите, не Вы ли сами во всем этом виноваты? Кто кричал о рутине, требовал новшеств? На мой взгляд, тот упадок балета, который я и Вы одинаково ощущаем, является прямым следствием отступления от традиции, презрением к заветам школы, метанием из стороны в сторону в поисках за ,новыми идеалами'.

Художник: Совершенное недоразумение. – Это правда, что традиция и школа забываются с каждым днем все больше и больше. Их вытесняет убеждение в том, что они скучны, а от скуки бежит всякий. Но вся беда именно в том, что при этом ,бегстве' нет и помину ,поисков за новыми идеалами'. Идеал современного русского балета: ,сорвать успех', а послужить искусству – это – никого не занимает. Все, от акробатизма балерины до полного запущения мимической части, свидетельствует о том, что наш балет забыл о красоте и об искусстве. Мало-помалу и он сходит по той лесенке, которая ведет к цирку и к феерии.

Балетоман: Еще бы! Когда на эту лесенку его поставило всесильное начальство! Какое там искусство и поэзия, когда балет наш превратился в отделение департамента полиции, и когда мечта наших заправил только в том и заключается, чтоб балет сделался сверкающим зрелищем и выставкой хорошеньких женщин. Там, где нет уважения к артистам, не может и у артистов быть уважения к своему искусству. Вы думаете, много было искусства в крепостных балетах гг. Юсуповых и Шереметевых? У нас теперь такой же крепостной балет, да вдобавок, мы не имеем во главе его ни Юсупова, ни Шереметева!

Художник: Верю, что не мало вреда принес делу тот дух, который губит всю нашу культуру за последние десятилетия. Но все же я не соглашусь с тем, что в этом весь грех. Будь у нас в балете живой дух, его бы не давила администрация. Скорее администрация принуждена была бы ,подать в отставку'. Наконец, балет мог бы просто уйти от администрации, – рискнуть существовать самостоятельно.

Балетоман: Чего захотели! Балет такая роскошная затея, что существовать без поддержки правительства он не может, – а там, где помощь правительства, туда фатально станет вмешиваться и мешать наша бестолковая бюрократия.

Художник: А я так думаю наоборот, что балет мог бы существовать *самостоятельно* (быть может, и в менее пышном составе – что вовсе не повредило бы делу). Вся беда в том, что балет не верит в себя, что ему необходима новая жизненная сила, новое самоутверждение.

Вот мы и вернулись к отправному пункту: в волшебную лампу балета нужно влить нового масла или, еще лучше, нужно прямо заменить прежнюю прекрасную, но фатально от времени затускневшую лампу новой. Повторяю, история балета не завершена и, как ни приятно в этой области реконструкции, но нужно работать для будущего, нужно создавать новое, а новое, таков закон, создается лишь посредством забвения старого или удаления от него!

Не думайте, что мне не дорого милое поэтичное настроение, выразителями которого явились Чайковский и Делиб. Я вырос на этом настроении, это было моим духовным питанием в продолжение самых важных для моего развития лет, но напрасно было бы тратить силы на то, что *невозможно*. Назад вернуться *нельзя*. Нам нужен пламень энтузиазма, а таковой немислим по отношению к явлениям вчерашнего дня. Пусть себе вся эта прелесть отойдет в область предания. Тогда будет время ее снова вызвать к свету, тогда, быть может, явится и энтузиазм к старому, как к совершенно забытому, а потому новому. В балете нужно новое ,во имя'.

Балетоман: Да откуда взять его? Не выдумать же! Выйдет омерзительная поза, фальшь, которую обязательно подхватят все прихвостни нашего декадентства. Я уже вижу, что столь желанная Вами новая эра будет отличаться от той, которая кончается, тем, что в последней были как ни как искренность и теплота, а в новой будет фальшь и ледяная напыщенность. Спасибо, мне противны все эти мозговые ,во имя', которые теперь изобретаются любым гимназистом.

Художник: И мне они противны. Но все же для меня несомненно, что почки налились и лето близко. Когда оно наступит, как и где сначала – это

покамест тайна. Одно ясно. После всех искушений нашего мозга, после всех *слов*, то сбивчивых и нудных, то пошлых и дурацких, то туманных и выпренных, хочется на сцене молчания и зрелища.

Балетоман: Так идите в кинематограф!

Художник: Что же, быть может, именно в этом одном безотчетная причина его подавляющего успеха. Молчание золото, ибо оно скрывает все возможности, и в молчании укладывается всякая мысль. Но, разумеется, не одна пассивная черта молчания составляет соль и прелесть балета. Главный смысл его в том, что молчание (как отсутствие слова) здесь заполнено прекрасными звуками и прекрасными пластическими формами. Напрасно называть балет немым, балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время.

Балетоман: *Nous y songeons*. Я ожидал, что Вы придете к литургии, к Богу, к соборности. Неужели же нельзя говорить об искусстве, не затрагивая теологических вопросов? Мне кажется, соль балета в танце, а вовсе не в какой-то литургичности. Мне вот все же кажется, что Вы подкапываетесь под самый танец, и за это я зол на Вас. Ведь для Вас танец не нераздельная часть балета, а какой-то исторически сохранившийся придаток – какой-то археологический курьез, не имеющий внутренней связи с самим действием балета.

Художник: Вы взводите на меня напраслину. Ведь мы же говорим о *балете*. Балет же без танца не балет, а пантомима. Речь идет о чем-то более полном, нежели пантомима, и более полном именно благодаря присутствию в нем, помимо музыки и драматического жеста, еще жестов абсолютно эстетического характера, которые мне хочется назвать литургическими. И я говорю: подлинная натура балета – в танце, а не в драме. Разумеется, драматическое начало должно быть вплетено в танцы. Вроде того, как церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцуя, т. е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов. Эти же два начала были в тесной связи в мистериях древних и в первоначальных трагедиях. Но танец в балете может существовать и отдельно, т. е. как нечто прекрасное *и потому* самоцельное, являясь уже прямо отражением улыбки Божества!

Балетоман: Вот Вы заговорили и о Боге. Как я был прав! Какие там боги в нашей мрачной и темной, все более и более грубеющей жизни. В балете

я признаю улыбки балерин (за которой их теперь штрафуют) но, ей-ей, мне дела нет до улыбки божества и до литургии.

Художник: Согласен с Вами, что наша жизнь мрачна и темна, и не вполне согласен с тем, что она грубеет. Во всяком случае ,улыбка божества' существует сама по себе и не оттого, что станете ли Вы ее признавать или нет. Мы можем ее не замечать, как свинья не замечает красоты дуба, а столоначальник – прелести весенних почек. Но от этого и дуб и весенняя зелень не менее ,улыбчивы'. Улыбка в них заключена ,абсолютно'.

Мы умеем по-звериному гоготать над пошлостями фарса, мы страстно следим за ристалищами, мы с подпольным удовольствием копаемся в той грязи, которую нам выволакивает современная драма; наиболее культурные среди нас умеют еще возноситься мыслями, внимая печально мудрым пророчествам и темным символам наших поэтов, но лишь редкие из нас *умеют улыбаться*. А между тем, чем было Возрождение, как не попыткой человечества улыбнуться после многовековой тоски, навязанной ему еретическим убеждением, что ,Христос никогда не улыбался'? – Мое убеждение, что нет ничего священнее ,улыбки'. Слезы мудры, но улыбка божественна. Недаром нянюшки говорят про улыбающихся младенцев, что они смеются ангелам. И, действительно, улыбка такого эмбриона, такой ,заведенной куклы' прямо страшна загадочной своей сутью. Улыбка – прерогатива человечества. Ни одно животное не улыбается за исключением, пожалуй, собаки. Прерогативу эту человек получает с самой колыбели, как дар доброй феи ...

Балетоман: Позвольте, я не совсем пойму, причем здесь балет? И я очень горжусь оставляемой вами за человечеством прерогативой, но я не вижу связи между нянюшками, заведенной куклой, собакой и реформами нашей ,académie de danses'.

Художник: Немного терпения. Мне необходимо установить самую суть ,улыбки'. Ведь вы не станете спорить, что в улыбке чище, чем в чем-либо, сказывается эстетическое начало, как противоположное или, вернее, постороннее утилитарному. Плачущий о молоке ребенок утилитарен и скучен, улыбающийся же – свят, окружен ореолом божественности, полон лучезарной царственности.

Искусство в своем чистом проявлении не что иное, как та же улыбка ангелам. Можно, впрочем, сказать и наоборот: ,улыбка ангелам' есть первичное эстетическое отношение человека к жизни. Корень эстетики – ее посторонность всякому утилитаризму. Я улыбаюсь, потому что такова моя *добрая воля*. Или: я улыбаюсь ,милостью Божией'. Вот почему улыбка такая же часть орната ,Божией милостью' государей, как корона и горностаевая мантия.

Драма, даже самая отвлеченная и возвышенная, всегда отягчена утилитаризмом. В большинстве случаев в ней сокрыта (иногда очень искусно) дидактическая утилитарность, или же в самых перипетиях драмы отражается наша суетная возня, наши искания, ухищрения, подножки, карабкания и захваты. В драматическом театре можно только плакать или смеяться ...

Балетоман: Вы забываете французскую *haute comédie*, ставящую себе чисто эстетические задачи: приятного обмена мыслей.

Художник: Не будем трогать *haute comédie*. Это явление слишком специфически национальное, вроде клоунских пантомим в Англии или *comédia del Arte* в старой Италии. *Haute comédie* требует специальной культуры мозга, совершенно так же, как шампанское требует сложнейшей алхимии. В результате же *haute comédie* такой же вредный продукт, как шампанское. Она растлевает душу, она заставляет принимать глупость за остроумие, пошлость за утонченность, словом, столько на нее идет стряпни, что блюдо оказывается фальсификатом.

Балетоман: Простите, но мне кажется, что под такую характеристику может подойти и балет. Он ли не требует специальной культуры, он ли не морочит людей, заставляя их всерьез принимать ребяческий вздор? Я должен прибавить, что для меня именно ‚послеобеденная вздорность‘ и составляет главную прелесть балета.

Художник: Совсем нет. Балет, главный смысл которого тоже в улыбке, (а не в смехе и не в плаче) тем и отличается от *haute comédie*, что это зрелище без малейшего хитрения и фальсификата: искреннее, прямое, подлинное. И Вы забываете, что в балете все – поэзия, а, наоборот, из *haute comédie* поэзия изгнана, как нечто не вяжущееся с правилами светского приличия. И тут спешу оговориться: вовсе не требуется, чтоб в балете была одна сплошная улыбка в тесном смысле слова. Мы так созданы, что нам не хватит сил улыбаться беспрестанно хотя бы в продолжение двух или трех часов, вечная улыбка уже прерогатива богов. Чтоб человеческая улыбка была ясной и живительной – полезно ее окружить контрастными моментами. Наконец, особой сладостью обладает ‚улыбка сквозь слезы‘, улыбка меланхолии ...

Балетоман: Отчего бы вам сейчас не заговорить о религии страдающего Диониса?

Художник: И заговорил бы, если б не боялся упоминать священного имени всуе. Разумеется, в зале идеального балетного театра следует поставить кумиры как светозарному ровно-сияющему Аполлону, так и переменчивому, коварному, то радостному, то печальному богу

экстаза. Но не место в этом зале ни грузной Мельпомене, ни разбитной Талии. В драме главный момент тот, когда зритель наиболее потрясен изображенными переживаниями; в комедии главный момент тот, когда зритель ,прыскает от смеха'; в балете же главный момент тот, когда зритель *улыбается*. Для этого только балет существует.

Балетоман: Значит с Вашей точки зрения балет с драматической развязкой ересь. Спешу засвидетельствовать, что я согласен с Вами!

Художник: Нисколько ... или, вернее, *смотря как*. Герой может погибнуть, но и в этой гибели важно, чтоб чувствовалась сладость, ,улыбка божества'. В этом отношении смерть Ипполита балетна, а катастрофа в Отелло абсолютно нет. В высшей степени балетна развязка ,Лебединого озера', хотя она и полна меланхолии.

Балетоман: Опять Вы мне говорите о всякой всячине, но только не о танце. С Вашей улыбкой далеко не уедешь. Мне, любящему танцы, было бы безумно скучно в вашем улыбающемся (или сквозь слезы улыбающемся) балете.

Художник: Это потому, что Вы хотите сузить мою мысль. Разумеется, под улыбкой я не разумею одно ,полувеселое' настроение, символизирующееся на человеческом лице умеренным раздвижением мускулов рта. Улыбкой может явиться движение не одних губ, но и всего тела. Танец не что иное, как ,улыбка во весь рост', улыбка всем телом. И танец носит в себе оба момента того, что я называю улыбкой божества.

Танец радуется внутреннему миру танцующего и в то же время он заражает своим настроением других людей: зрителей или тоже танцующих. Танец мыслим и у себя, в тиши кабинета. Но, разумеется, такой танец явление половинчатое, болезненное, как все половинчатое. Для того, чтоб танец был настоящим, полным требуется *пара*, и требуется еще (обязательно) зритель не танцующий.

Мало мне любоваться своей дамой и улыбаться ей, нужно, чтоб наши улыбки видели другие, чтоб эти зрители улыбались нашим улыбкам. Лишь с момента такого обмена улыбкой устанавливается электричество танца, священный ток, дающий радость и восторг.

Балетоман: Вы говорите вовсе не о балете, а о танце вообще. Пойдите на бал и полюбуйтесь, как там меняются улыбками во время кадрили или котильона.

Художник: Почему бы всем только что названным условиям не существовать на *идеальном* балу? Но на самом деле они не существуют. Бал к балету относится так, как шарада, разыгранная в семейном кругу – к драме, исполненной настоящими актерами в театре.

Улыбки танцевального восторга могут явиться и на балу, но эти улыбки лишь бледные зарницы сравнительно с тем, что могут вызвать настоящие вдохновенные, одержимые божеством артисты на священных подмостках. Подбор артистов создает театр, выделяя этих жрецов из массы богомольцев. С момента же этого выделения создается храм и литургическое действие. Жрецы продолжают так же наслаждаться своим действием, как простодушные танцоры на балах, но в то же время их несет и поднимает особое настроение, чуждое балльным танцорам и являющееся равнодействующей ‚молитвенного экстаза‘ всей зрительной залы. Мне случалось бывать на таких спектаклях, когда присутствие божества становилось ощутительным ‚до жути‘. В такие дни легкомысленные люди говорят: ‚сегодня как-то все в ударе‘, а в сущности нужно бы проникновенно благодарить божество за дарованную *сверхъестественную* радость.

Балетоман: Это верно, что спектакль от спектакля разнится, и что бывают дни, когда и действующие лица и зал наэлектризованы совершенно особым образом. Пожалуй, случаи такой электризации бывают в балете чаще, чем где-либо, и объясняются опьянением, получающимся вследствие пляса (а может быть и вследствие особенно откровенных костюмов). Но я не хочу с вами соглашаться и видеть во всем этом ‚милость Божью‘. Вообще я не чужд религиозных настроений *et j'ai ma petite religion pour moi*, но выносить ее на стогны мне противно, и говорить о Боге по поводу балета, я, несмотря на всю мою беззаветную преданность балету, считаю чуть-чуть кощунственным.

Художник: Вы жрец, сами того не зная. А по своему духовному воспитанию Вы принадлежите к той еще эпохе, когда Бог непременно означал далекого и грозного начальника, к которому иначе не приближались, как в смятении и холопском ужасе. Я не стану отрицать возможности и такого отношения к Божеству, ибо гнев Божий действительно ужасен, но не нужно забывать, что все идет от Бога, и что наш единственный Бог (если не считать ‚сил небесных‘) воплощает в себе разнообразие античного Олимпа. Наш Бог не только Зевс и Хронос, но и Аполлон, и Дионис, и Арес, и Гермес, и Афродита, и Эрос ...

Балетоман: Я слишком стар, чтобы теперь менять веру, но меня учили другому, и я тому поверил. Однако, продолжайте; хоть я и не признаю Вашего многобожия во Едином, однако, вызванные Вами облики мне дороги по-своему, и совершенно отречься от них не стану.

Художник: Вы не отдаете себе отчета, но Вы просто верите в многоэтажную пирамиду небесной иерархии, на вершине которой восседает тот Бог, которому Вас ‚выучили‘ поклоняться.

Однако, это богословие завлекло бы нас слишком в сторону. Позвольте мне только развивать мою мысль дальше согласно с *моей* верой. Итак, балет есть культ Божества радости. Слезы в балете допустимы, как приправа (слезы в драме, повторяю, – главное). Балет имеет дело с драматической пантомимой, как с необходимым остовом, который, однако, нужно облечь в восхитительное и благоухающее тело. Это тело балета, эта видимость и есть танец, который является настоящей натурой балета, точно так же, как настоящий человек – его внешний облик, по снятии которого остается лишь скелет, уродливая карикатура на человека. Но в свою очередь человек без своего остова немислим, и точно также балет без драматической подкладки теряет свой театральный характер, превращается в бал. Для театральности балета необходимо завертеть пляшущие человеческие фигуры вокруг какой-нибудь фабулы, нужна пантомима.

Балетоман: Славу Богу, мы, кажется, наконец, выбрались из общих положений и можем перейти к частностям. Я никак не ожидал, что мы будем говорить о Боге и о литургии. Мне хотелось лишь пощупать Вас на более доступные темы, разузнать, какие в сущности реформы Вы предлагаете произвести в балете. Очевидно, у Вас намечена целая программа. И, во-первых, какие бы Вы рекомендовали сюжеты?

Художник: Вы ошибаетесь. Никакой настоящей программы у меня нет, и то, что Вы считаете болтовней, то как раз для меня главное. Именно важно возгореться новым огнем к театру, поверить в него глубже и ближе, нежели до сих пор. Именно важно, чтобы заговорили о театре вообще и о балете в особенности, как о литургии, а там, какие именно мистерии станут даваться – это иное дело. Здесь опять все в ‚милости Божией‘ – во вдохновении, и лишь важно открыть доступ до себя этому вдохновению, – с верой подойти к делу. Что-либо придумывать было бы даже кощунственным и противоположным тому ‚пиетизму‘, который я требую от художника.

Мне кажется, впрочем, что на вопрос, каков должен быть сюжет для балета, ответ может быть простой и всеобъемлющий: сюжет должен быть *ясным*. Правильнее построить ответ на отрицании: сюжет не должен быть сбивчивым. Балет должен смотреться без заглядывания в либретто, точно так же, как драма или как та идеальная несбыточная опера, в которой были бы понятны все спетые слова.

Балетоман: До сих пор Ваши тезисы, несмотря на требования ясности, очень туманны. Я бы хотел ближе подойти к вопросу. Какой характер Вы считаете идеальным для балетной завязки?

Художник: Рискаю совершенно потерять в Ваших глазах, я отвечу: самый произвольный. Нет ,неподходящих' для балета сюжетов. Те, которые восстают против ,профанации' Фауста перенесением его в балет, не понимают священного смысла балета. Пляс в нашем домостройном обществе все еще считается чем-то предосудительным, и там, где пляшут, туда как-то неловко брать такие ,евангелия', как ,Фауст'. Мне бы, наоборот, казалось, что в плясовом зрелище всякое евангелие и даже христианское могло бы только осветиться и освятиться. Мне кажется совершенно возможным и даже в высшей степени желательным появление в балете настоящих религиозных мистерий. Я уже не говорю о таких дивных балетных сюжетах, как библейская Эсфирь или история у Иосифа, но даже многие страницы из жизни Мессии представляются мне прекрасными балетами. Вы напрасно испугались. В этом нет ничего греховного. Ничего не может быть греховнее со скукой (следовательно, с величайшим кощунством) отваленной церковной службы, знаменующей религиозное таинство. Напротив того, драматическое действие, которое стройным движением в музыке и в жестах изобразило бы символ таинства так, что слезы умиления или радости выступили бы на глазах у зрителей, – такое драматическое действие было бы полно благодати. Я видел как-то в Париже очень трогательную мистерию: детство Христа. Играли ее с большим рвением и прямо от всей души. Спектакль этот запал мне в душу, как один из самых трогательных. Но как бы выиграл этот спектакль, как бы приблизился к религиозному таинству, если бы вместо декламации ненужных слов мы бы слышали одну музыку видели одни ритмические жесты ...

Балетоман: Воля Ваша, но я как-то не умещаю в одном месте, на одних подмостках какую-нибудь ,Жавотту' и христианскую мистерию. Вы прямо оскорбляете мое религиозное чувство.

Художник: По недоразумению, по гордыне или, простите, по фарисейству: Вы не хотите признавать ,малых сих' и пташек божьих. В вас нет истинно христианского духа. Почему милая повесть о любви крестьянской девушки не может быть рассказана там же, где вам расскажут о Магдалине и об Эсфири. Какая грандиозная, чудная святость заключена в готических соборах, где вперемежку изображены и святцы, и ремесла, и ,языческие' легенды, и всякие иногда очень ,рискованные' шутки. Вот люди, которые беседовали запросто с Богом, видели его лицом к лицу. И действительно *видели* его. В этом уже усомниться нельзя: те же люди строили эти ,каменные таинства', при входе в которые даже в наш бэдекеровский век – точно погружаешься в очищающую купель!

Я именно буду даже настаивать на том, чтобы театр *не превращался* в одну только мистерию. Театр должен быть шире современной церкви, ибо театр теперь бесконечно ближе к жизни, нежели церковь. Когда-то, впрочем, и театр был в церкви. Там даже совершали такие непотребные ‚балеты‘, как коронавание шутов и всякие оргии. Хорошо ли это или дурно, – другой вопрос, но во всяком случае с тех пор, как церковь стала очищаться, академизироваться, она стала и умирать. Театру грозила бы та же участь, если бы в нем восторжествовала только одна форма Дионисийского культа. Водевиль, фарс имеет такое же право на существование, как самая мудрая и глубокая трагедия. Единственный паспорт, требующийся от драматического произведения для того, чтобы быть вынесенным перед толпой на священный помост, – это отмеченность Божией благодатью – то, что мы называем подлинностью. Я видел на своем веку таких клоунов, которые были *гениальны*, как Шекспир и Мольер, и место им, разумеется, там же, где кривляется Фальстаф и Маскариль, где страдают Гамлет и Дон-Жуан. Изгнать из храма надлежит лишь тех, которые превратили дом Божий в пошлое торжище или в скучный департамент.

Так и балет может быть и сложным, священно-литургическим, и простым, шутивным, как ребяческая игра. И в том и в другом случае может светиться улыбка Божества: то сквозь дымку меланхолии, то ясная и беззаботно веселая. Не годятся только те балеты, где нет никакой улыбки, никакой души. Во всяком случае, говоря о сюжете будущего балета, нужно пожелать, чтобы этот вопрос не ограничивался никакими пуританскими и вообще внехудожественными соображениями. *Все годится* для балета, если только возможно найти способ перенесения в пантомиму и танец данной темы без ущерба для ее ясности и красоты.

Балетоман: Ну, допустим, что все годится для балета. Это еще не реформа. Это только разрешение сделать реформу.

Художник: Я вижу реформу совсем не там, где Вы ее видите. Для меня представляется важным вывести балет из той узкой колеи, в которой он теперь застрял. Мой клич при этом не такой: давайте делать то-то и то-то, а приступим к делу с молитвой и энтузиазмом, преисполненные глубокого благоговения к балету; перестанем на него смотреть, как на забаву или на какой-то компромиссный вздорный род сценического искусства, а уверуем в то, что балет может возродить самую сцену, он ей может дать тот таинственно-литургический характер, по которому мы томимся.

Как общее правило, впрочем, в этом выборе сюжета я указал бы еще на то, что балет прямо в силу своего мистического характера – чуждается реальных, проверяемых фактов, слишком конкретных, тесных

в своих рамках, событий. Танец, 'немота' балета, музыка, необходимая ритмичность движений – все это незаменимые средства для изображения явлений, имеющих чисто поэтический (а следовательно и религиозный) смысл, и совершенно идут вразрез, когда мы имеем дело с прозой реальных событий.

Даже 'Иоанна д'Арк' или 'Освобожденный Иерусалим' не дали бы хороших балетов. Я бы сказал даже: Дон-Кихот нехороший балетный сюжет не только потому, что герой его не улыбается, но и потому, что автор смеется над поэзией своего создания! что он иронизирует над восхитительным человеком, принимающим ветряные мельницы за гигантов и заступающимся за марионетную красавицу. Для балета нужно бы сочинить нового Дон-Кихота, в котором было бы меньше житейской и больше божеской правды. 'Ромео и Джульетта' восхитительный балетный сюжет, но я предпочту 'Дафниса и Хлою' (прямо гениальный сюжет!) только потому, что в первом есть какая-то, хотя и слабая, 'историчность'. Но перехожу к перечислению тем ...

Балетоман: Верю на слово. Вы не оставите в покое ни античную, ни индийскую, ни старогерманскую, ни скандинавскую мифологию. К этому Вы прибавите все сказки и повестушки и закончите какой-нибудь барыбой – барабой или жар-птицей ...

Художник: Еще бы я оставил в покое то, что Вы величаете барыбой барабой! Да мне следовало бы начать с этого. В славянской мифологии, что ни эпизод, то сюжет для балета. Но только трудно в наш век подходить к этой, быть может, самой драгоценной сокровищнице. Сцена слишком запружена операми в 'истинно русском' стиле, и необходимо найти новый стиль передавать 'славянское' настроение, не прибегая к трафарету Римского (я ли не поклонник его? но, правда же 'запрудить!'). А какие горизонты открылись бы здесь! И как бы хотелось, чтоб случилось это завтра, послезавтра, пока у нас такие театральные художники, как Коровин и Головин, пока еще мы имеем настоящую русскую деревню-вдохновительницу, а вся Россия не превратилась еще в избирательный околоток или фабричный митинг ...

Балетоман: Мы совсем отвлеклись. Но такова уже судьба русских собеседований в наше время. 'Surtout ne parlons pas de l'affaire', а к десерту непременно сядем на 'affaire', к избирательному околотку и к митингу. Мне это, впрочем, напомнило, что я должен ехать сегодня на заседание. У меня всего четверть часа в распоряжении, поэтому, *abregeons* и, чтобы кончить интервью, которому я Вас подверг, я еще предложу Вам несколько вопросов, которые могу резюмировать в одном; каково должно быть то *зрелище*, о котором Вы мечтаете? О внутреннем содержании Вы уже

сообщили Ваш взгляд (повторяю, довольно расплывчатый); не угодно ли будет Вам теперь сказать несколько слов о внешности Вашего будущего балета. Пари держу, что для Ваших мифологий Вы прибегнете к ,формуле‘ Айседоры Дункан.

Художник: Формула не так плоха. Но она требует огромного развития. То, что давала нам (весьма почтенная) Дункан было лишь дилетантским проектом, а не реализацией нового балетного стиля. Впрочем, это в порядке вещей. Дункан ,примитив‘ нового балета. От нее во всяком случае идут пути, и я бы вовсе не противился тому, чтоб искатели новых балетных идеалов пустились по ним. Одно для меня ясно: это то, что акробатизм кончается. Довольно той профанации танца, которой мы постоянные свидетели в современном балете. Все эти пуанты и туры должны отойти в предание или же им нужно найти новую манеру. В особенности это касается мужского танца. Здесь все основано на прыжке и верчении. И то и другое прекрасно, когда сделано со вкусом, но безобразно в том виде, в котором это происходит в современном балету ...

Балетоман: Вот Вы коснулись мужских танцев. Не находите ли Вы, что вообще давно пора упразднить эту ересь. Мне представляется несовместимым с достоинством мужчины плясать и кривляться на общее увеселение. Мне всегда казалось, что лишь люди абсолютно безмозглые или же несчастные могут быть танцовщиками. Я еще допускаю исполнение чисто мимических ролей в балете мужчинами, пусть также роль ,первого любовника‘ будет исполнена мужчиной для большей иллюзии романа (*travesti*, действительно, имеют в себе как-то противный характер), но зачем выпускать всех этих попрыгунчиков и кукербальников! Вот я сорок лет, как сижу в балете, а к этому привыкнуть не могу, и мной каждый раз овладевает тоска, когда исполняются мужские вариации. Мне даже становится стыдно.

Художник: Вы совершенно неправы. О достоинстве мужчины здесь не может быть речи. Посвятить свою жизнь такому высокому искусству, как танец (искусству, по крайней мере, равному музыке) – есть такой же подвиг во имя Аполлона, как всякая другая артистическая карьера. И мужской танец необходим в балете совершенно так же, как вообще мужской элемент необходим во всяком искусстве. Хороша нежность, ласка, гибкость женщины, но не менее прекрасна сила, крепость, бодрость, известная даже грубость мужчины. В том ,симфоническом оркестре‘, каким должен представляться балет для глухого, одинаково ценны флейты и *трубы*, скрипки и *басы*, челеста и *цимбалы*. Одно без другого – дает приторность, вялость. Как пошлы и уродливы заграничные балеты, где все танцевальные роли исполняются женщинами. И это не потому,

что каждая пара танцующих непременно символизирует любовную пару, (а пара из двух женщин явление болезненное, приторное до боли), но и потому, что требуются резкие и бодрые контрасты в движениях, требуются тени, рядом с пятнами света (и под словом тень я вовсе не разумею что-то менее прекрасное).

Однако, потребность реформы в мужском танце еще более назрела, нежели в женском. В женском необходимо переменить костюм. Перемена костюма фатально повлечет за собой перемену в танцах. В мужском – нужно переменить самое отношение к делу. Нужно, чтоб мужская фигура в танце давала *красивый* образ. Нужна настоящая пластика, а не взлетания под потолок и восемьдесят поворотов в минуту.

Балетоман: Вы, вот, вскользь упомянули о перемене женского балетного костюма. Неужели Вы и в этом адепт Дункан, в крайних своих выводах допускающей даже совершенную наготу? Мне это кажется неэстетичным. Голое или мало прикрытое женское тело прекрасно в минуты отдыха, но я сомневаюсь, чтобы в сильном, порывистом движении эта красота сохранялась. Корсет, по моему, является прямой необходимостью.

Художник: Я не хочу и *думать* об этом. У Вас прямо неверный исходный пункт. Вы все говорите о теперешнем багете, а я мечтаю о чем-то другом. Ну, разумеется, оденьте Вы наших балерин завтра же à la Дункан официальную или à la Дункан приватную (Вы знаете, что у себя Дункан танцует нагой), то получится нечто очень дикое. Но перемените самый характер танца, подберите такую труппу, которая благоговейно относилась бы к делу, без желания зажечь плотоядные аппетиты, и получится нечто совершенно иное, – высоко прекрасное.

Балетоман: Поближе бы к делу. В какие именно Вы хотите одеть костюмы наш или Ваш балет?

Художник: Разумеется, костюм зависит от сюжета, и самый танец может быть до бесконечности разнообразен. Моя ‚Хлоя‘ иначе танцевала бы и иначе была бы одета, нежели моя Джульетта. Точно также нельзя установить один тип танцевального костюма и для ‚Жизели‘, и для ‚Людмилы‘, и для ‚Манон‘, и для ‚Альцесты‘. Вся безнадежная тупость современного балетного танца в том, именно, что балерина обязана танцевать в тарлатановых ‚тюниках‘. И танцы так сочинены, что всякий другой костюм, кроме этого кукольного, покажется прямо неприличным и уродливым. Попробуй-ка балерина станцевать выход ‚Авроры‘ в другом костюме – и получится чепуха. Нужно отрешиться от ‚тюников‘. Можно и ‚тюники‘ сохранить между прочим, так как действительно и они допускают красивые эффекты. Но из-за этих, довольно приевшихся, эффектов отказываться от безграничного разнообразия других эффектов – досадно

и грешно. Ведь в наше время нечего и мечтать поставить, действительно, стильный балет, в котором балерина была бы настоящим поэтичным человеком, а неакробатической вертушкой. Всякая затея обрушится на этом первом условии: сохранить костюм удобный для тех выкрутасов, без которых балерине стыдно выступить перед публикой.

Балетоман: Ну, для меня балет без тюников – не балет. Я сам против акробатизма, но смотреть целый вечер вариации на тему Дунканши по меньшей мере скучно.

Художник: Утешьтесь, я Вам оставлю тюники в таких балетах, которые были созданы для них. Пусть ‚Жизель‘ исполняется в стиле 1840-х, а ‚Коппелия‘ в стиле 1870-х годов. Но позвольте нам видеть на сцене не одни только арии и колоратуры, а дайте испытать в балете то, что дал Вагнер в опере: живую драму и живое искусство.

Балетоман: Вот я Вас и словил. Вы хотите оставить старое и тут же насадить новое. Да кто будет в состоянии, обучившись одному, исполнять и другое? Нет, уж хороните храбро и Коппелию и Жизель, как истинные Вагнерианцы хоронят ‚Фенеллу‘ и ‚Фра-Диаволо‘.

Художник: Я презираю ‚истинных‘ Вагнерианцев. От их глупостей Вагнер должен содрогаться в гробу. Сам же Вагнер, вы знаете, предпочитал Обера многим другим музыкантам. Мне думается, что ‚старое‘ не будет мешать ‚новому‘, а, наоборот, в старое проникнет живительная струя, исчезнет в нем заплесневелость академизма, и, наоборот, при сохранении и чтимости известных традиций, ‚новое‘ не рискует погибнуть в дилетантизме и в грубости.

Балетоман: А практически как? Вы будете учить и тому и другому?

Художник: Я буду учить *одному*, но в это одно войдет все хорошее из старого и все нужное из нового.

Балетоман: Мечта всех эклектиков и основателей вам же ненавистных академий. Связать несвязуемое! Рассчитывать на это – значит ждать чуда.

Художник: А почему и не ждать чуда? Академизм получался, когда было одно убеждение рассудка и не было порывов веры. Здесь все дело в том, чтоб исполниться верой, пойти приступом на святыню и с торжеством завоевать ее. Не забывайте, что моя реформа балета вся зиждется на вере в помощь богов. Спросим с верой, и нам дастся, что спросим.

Балетоман: Опять все слова и слова. А вот еще несколько вопросов практических: что сделаете Вы с театральной школой, со всем штатом чиновников? Ведь Вы достаточно благоразумны, чтоб серьезно рассчитывать на ‚частный‘ балет.

Художник: Я бы не хотел касаться этого вопроса. Это не ‚мое дело‘. В этом я ничего не понимаю. Думаю, однако, а priori, что без чиновничества

балет был бы гармоничнее, что школа могла бы существовать и без штатов, что частный балет у нас мог бы так же существовать, как он существует за границей. Быть может, количество танцующих ,у воды‘ уменьшилось бы, но от этого балет только бы выиграл, ибо теперь ,у воды‘ слишком много и на сцене толчея. А, впрочем, я в Лондоне видел на частных сценах такие многолюдные балеты, какие нам здесь и не снились. И танцуют там гораздо ровнее и старательнее.

Балетоман: Однако, мне пора. Скажите же еще в двух словах о постановках. Вот тут Вы были бы в своей сфере. Это *Ваше* дело.

Художник: Вы торопитесь, а это такая сложная тема, что изложение ее взяло бы у меня несколько часов.

Балетоман: Ну, хоть в двух словах.

Художник: Так и быть. О том, что все должно представлять одно красочное целое, я не стану говорить – это элементарно. Только под красочностью я не разумею непременно гамму ,вкусных‘ тонов или яркий блеск красок. Местами я бы желал видеть декорации почти монохромные: точно огромные рисунки тушью или гравюры. Необходимо было бы ввести полную реформу освещения, а также самой навески декораций. Между прочим следовало бы ставить танцы иногда в виде силуэтов, иногда в виде барельефов (но делать из этого общее правило – бессмысленно). Что касается навески декораций, то пора отказаться от кулис и позволять себе изображения безграничных горизонтов. Здесь рутина чудовищная. Каждый год строятся новые театры, но ни в одном из них не хотят испробовать устройство широкой, полукруглой сцены, с двойной высотой для софитов. Видеть настоящую ширь степи, настоящую ширь моря, настоящую даль неба на все стороны, – сколько бы это дало бодрости и радости зрителям и исполнителям. Как расцвело бы декорационное искусство, до сих пор душимое тисками всевозможных условностей. Вообразите такой спектакль, где бы не было кулис! Я бы пожертвовал шириной выреза арки, только бы добиться этих результатов, а если бы уменьшение пространства сцены повлекло к сокращению числа танцующих, то, повторяю, мне казалось это прямо желательным. Да и не пришлось бы уменьшать, ибо танцующие размещались бы иначе: все пространство, занятое теперь кулисами, было бы в их распоряжении.

Балетоман: Вы совсем зафантазировались. Даже уже строите новые театры. К сожалению, едва ли найдутся у Вас на то средства.

Художник: Дело не в средствах – дело в идеях. Важно наметить новые пожелания, а реализуются ли они сегодня или завтра, – это безразлично.

Балетоман: При таком отношении Вы рискуете никогда не увидеть реализации Ваших проектов. Хотите, я Вам выскажу, какое впечатление я

выношу из нашей беседы: Вы полны добрых намерений, но Вам не достает одного: той тупой и упрямой прямолинейности, которая необходима реформатору. Быть может, выражаясь повашему, Вы ,перед Аполлоном‘ и более правы, нежели человек который опрокинул бы все старое и наделал бы кое как новое, только чтоб наделать его. Но вот беда: с вашей прямотой Вы далеко не уйдете. Вашими же идеями воспользуются другие и непременно изгадят их.

Художник: В этом я не сомневаюсь, но, вероятно, ,так нужно‘. Навинчивать же себе прямолинейность я во всяком случае не хочу, а если кто воспользуется моими идеями, то и прекрасно, лишь бы это было *ad majorem deorum gloria*. Изгадят – тоже не беда. Без этого невозможно, а все-таки что-нибудь и через ошибки пробьется. На исправление же ошибок перед нами вечность.

(1b) **Alexandr Benua: *Eine Unterhaltung über das Ballett***⁷¹¹

Ballettliebhaber: Ich bin froh, Sie heute anzutreffen. Ich habe gehört, dass Sie für einen Sammelband einen Artikel über das Theater schreiben, der sich vollständig der Zukunft des Theaters widmet. Werden Sie im Zuge dessen in einigen Worten das Ballett anreißen?

Künstler: Ich werde das Ballett darin nicht bloß anreißen, sondern gedenke, dieser Thematik den ganzen Artikel zu widmen. Zugegebenermaßen schränkt solch eine Entscheidung die vom Sammelband gestellte Aufgabe etwas ein, und ich zweifle regelrecht daran, ob mein Ansatz eines solch spezifischen Artikels sich überhaupt für die (gesamte) Publikation eignet. Dennoch habe ich beschlossen, einen Artikel ausschließlich über das Ballett zu schreiben, da ich davon überzeugt bin, dass meine Kollegen sich im Sammelband einzig und allein mit dem Drama beschäftigen werden.

Ballettliebhaber: Gestatten Sie, insoweit mir das Verhältnis Ihrer ,neuen Leute‘ [die Reformer] zum Theater bekannt ist, werden diese sich kaum wünschen, unsere Art der Unterteilung in Fachbereiche beizubehalten. Ihr spezifischer Artikel wird allein deshalb gegen den Wind segeln, da Sie auf ,das etablierte Repertoire‘ setzen, während sie [die Kollegen aus dem Sammelband] wahrscheinlich neue Spektakel einführen wollen, in denen alle Abteilungen der dramatischen Kunst miteinander verschmelzen werden. Sie irren sich, zu glauben, dass sie [die Kollegen] über das Drama reden werden; sie werden von einem Gesamtkunstwerk sprechen. Davon bin ich überzeugt.

⁷¹¹ Den hier abgedruckten Text hat größtenteils Ivan Syrov übersetzt.

Künstler: Gut möglich. Aber in solch einem Fall werden sie über eine ferne Zukunft sprechen und ich über die unmittelbare ... oder auch nicht. Es geht hier gewiss nicht um Bezeichnungen. Sagen wir es so: der Begriff ‚Ballett‘ eignet sich irgendwie nicht für Gespräche, die die Zukunft betreffen. Dieser steht äußerst charakteristisch für eine prominente kulturelle Periode und wirkt deshalb in einer anderen Periode irgendwie fehl am Platz. Dies betrifft jedoch lediglich den Begriff.

Was das Wesen angeht, so ist das Wesen des Balletts ein ewiges, vorausgesetzt, man versteht unter ‚Ballett‘ nicht nur eine Kunst der Tänze, sondern eine gesamte Abzweigung des Dramas und eine ganze Stimmung des Dramas. Ich werde darauf bestehen, dass auch alle übrigen Zweige als solche ewig sind. Was heißt *Theater der Zukunft*? Eine bestimmte Art der Aufführung oder eine Mehrzahl vielfältiger Aufführungen? Selbst wenn es auch nur einen Gott geben mag, so wird er uns doch in vielen Formen erscheinen. Würde man behaupten, dass er in ein und demselben Spektakel unter verschiedenen Formen erscheinen kann, dann würde ich darauf bestehen, dass jede seiner Erscheinungen weniger ausdrucksstark sein würde, als wenn einer Erscheinung ein ganzes Spektakel gewidmet werden würde. ‚Die Pantomime‘ in Fenelle, ‚das Ballett‘ von Tannhäuser, ‚die Komödie‘ oder ‚die Dramen‘, die jede Opera Comique unterbrechen, ‚die Oper‘ im Melodrama – das alles spricht in sehr hohem Maße gegen ‚die Vermischung der Stile‘. Das Relief ins Bild einzuführen, die Musik in die Lektüre einzuführen; die Malerei in die Bildhauerei, der Bildhauerei die viel zu bedeutende Stelle im architektonischen Denkmal zu geben, all dies sind solch Gräueltaten am ‚guten Geschmack‘, die wie eine Beleidigung des ästhetischen Gefühls wirken.

Ballettliebhaber: Sie klingen ja beinahe wie ein Professor der Ästhetik, haben sich sogar dafür entschieden, den altmodischen Begriff des ‚guten Geschmacks‘ zu verwenden. Aber ich möchte nicht Ihre Wortwahl bemäkeln. Mir scheint, dass Sie sich in Ihrem Protest gegen ‚die Kreuzungen der Arten‘ irren, da Sie in diesem Fall über ein Gebiet der Kunst urteilen, in dem solch Kreuzung eine Notwendigkeit darstellt. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass an der Theaterschau alle Künste beteiligt sind: sowohl die Literatur als auch die Musik, der Tanz, die Malerei und sogar die Bildhauerei (da haben wir es nämlich mit der Plastik des lebendigen Menschen zu tun). Wenn bis dato eine der Kunstformen jedes Mal alle anderen in den Hintergrund drängte, dann womöglich nur deshalb, weil wir uns noch nicht aufeinander abgestimmt haben und das Geheimrezept eines Rezitativs in der Oper, bei der jedes Wort verständlich ist, noch nicht entdeckt wurde. Genauso wenig wurden bereits Tausende technischer Kunstgriffe entdeckt, die den Künstlern und Chören eine Rezitationsart ermöglichen würden, die den Zuschauer nicht durch ihre

Künstlichkeit erschauern ließe; ebenfalls unentdeckt bleibt das Geheimnis eines tänzerischen Einsatzes, der natürlich wirkt u.s.w.

Künstler: Ist solches denn überhaupt wünschenswert? Würden Sie sich denn ernsthaft um die Natürlichkeit auf der Bühne sorgen?

Ballettliebhaber: Ob Natürlichkeit so wichtig ist, lässt sich gewiss noch bezweifeln, doch Überzeugung ist eine kategorische Forderung.

Künstler: Da stimme ich Ihnen zu. Jedoch hängt die Überzeugungskraft keineswegs von all den von Ihnen genannten Bedingungen ab. Die Überzeugungskraft eines Kunstwerkes ist eines der geheimnisvollsten Phänomene dieser Welt. Man kann sie nicht durch bloße Absicht erreichen. Ebenso wenig ist es möglich, dafür Regeln aufzustellen. Uns bekannte, vom Standpunkt des ‚gesunden Menschenverstandes‘ aus völlig absurde Sachen scheinen in der Tat vollkommen überzeugend zu sein, während andere, ganz und gar der Wirklichkeit entsprungene und allen Anforderungen des ‚gesunden Menschenverstandes‘ entsprechende Werke unglaublich, unnützlich und unsinnig scheinen.

Keine einzige ästhetische Theorie hat es bisher geschafft, der Anmut des Kunstwerkes oder dessen Überzeugungskraft auf den Grund zu kommen, was – wenn man so will – dasselbe ist. Ungeklärt bleibt ebenfalls, weshalb ausgerechnet die eine oder andere Richtung der Kunst als überzeugend und anmutig empfunden wird. In jedem Fall ist die Überzeugungskraft eine Art ‚Daseinsberechtigung‘, die keinerlei weiterer Argumentation bedarf. *Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux* – diese Bestimmung ist gar nicht so plump wie für gewöhnlich angenommen, wenn man unter *ennuyeux* all das versteht, was nicht anzusprechen und zu überzeugen vermag und deshalb eben langweilig. So merkwürdig es auch sein mag, gehört das Ballett, trotz seiner ganzen scheinbaren Absurdität, ausgerechnet zu den überzeugenden Schauen.

Stumm agierende Darsteller, für die die Musik das Sprechen übernimmt und die manchmal zu tanzen beginnen – das ist doch, aus der Sicht eines gesunden Menschenverstandes, solch Unsinn, dass man sich regelrecht den Kopf darüber zerbricht, wie dieser zu ertragen sein kann. Und doch scheint man es zu ertragen – in unser beidem Falle sogar zu lieben – wie kein anderes Spektakel!

Ballettliebhaber: Nun, was die Liebe angeht, so lieben wir es doch auf unterschiedliche Weise: Ihre Liebe wird meinem Ballett nicht zur Besserung verhelfen. Wir sprechen hier vermeintlich über ein und dasselbe, doch in Wahrheit reden wir über vollkommen verschiedene Dinge.

Bei Ihnen geht es schlussendlich irgendwie immer um: ‚durch das gegenwärtige Ballett über dasselbe hinaus‘ [im Original auf Deutsch]. Mir wiederum liegt das Ballett in jener Form am Herzen, wie es gegenwärtig gelebt wird.

Für mich gilt somit folgendes Axiom: Entweder wird es gar kein Ballett mehr geben, oder ‚das Ballett der Zukunft‘ wird ‚ein Ballett der Vergangenheit‘ sein.

Künstler: Dem kann ich nun wirklich nicht zustimmen. Nicht, weil mir das Ballett, wie wir es heute kennen und wie es uns seit Generationen überliefert worden ist, zuwider sei. Im Gegenteil, vieles daran gefällt mir sehr.

Dieses bezaubernde, fantastische Relikt längst vergangener Tage ist solch eine zarte und zerbrechliche Erscheinung, dass man sie behutsam im Museum bewahren sollte. Allerdings ist es leider unmöglich, lebendige Menschen in einem Museum auszustellen, während das Bedürfnis nach einer Erneuerung oder sogar einem Austausch dieses Reliktes, das zu zerfallen droht, bereits in höchstem Maße herangereift ist. Doch allem voran macht die Erhaltung des alten oder altmodischen Balletts deshalb keinen Sinn, weil die Geschichte des Balletts bei Weitem noch nicht zu Ende geschrieben ist – da dem Ballett womöglich mehr Aufgaben bevorstehen als der Oper und dem Drama.

Ballettliebhaber: Nun gehen Sie aber zu weit! Sie wissen, wie sehr ich mich dem Ballett verschrieben habe, doch muss ich gestehen, dass dessen gegenwärtige Existenz mir rätselhaft, wenn nicht gar wie ein schieres Wunder vorkommt. Welchen Bezug hat dieses feine, rein aristokratische Vergnügen zu allen ‚ernsthaften‘ Fragen, die sich uns durch die heutige Zeit stellen? Was ist daran demokratisch und sozial?

Unser Ballett hält sich nur aufgrund von Tradition, so ähnlich wie sich die Hoflivrees und jegliche Etikette bis jetzt halten. Sobald bei uns eine Revolution oder bloß eine Krise eintreten sollte, wird das Ballett restlos untergehen. Woran soll es sich klammern, wer braucht es? Schließlich gilt das Ballett aus irgendeinem Grunde als unsittlich, und Sie können sicher nicht abstreiten, dass stumpfer Puritanismus und neumodische Scheinheiligkeit immer stärker zunehmen, sowohl seitens der Reaktion als auch seitens der führenden Gesellschaft.

Künstler: Zugegebenermaßen erscheint es mir manchmal auch rätselhaft, durch welch Wunder das Ballett sich am Leben hält. Aber wieso sollte man solch Wunder nicht zulassen? Genau wie der Jude bei Boccaccio sich von Gottes Erlösung durch die Kirche überzeugt hat, nachdem er in Rom gewesen war und die dortige Unzucht gesehen hatte, sollte man ins Ballett gehen, um sich (in diesem Fall ohne Ironie!) davon zu überzeugen, dass geheime Kräfte es behüten, dass dieses seltsame, jeglicher Rationalität entbehrende Spektakel nur durch die Gnade irgendeiner Gottheit erhalten wird.

Was all dies allerdings noch viel verwunderlicher macht, ist, dass der heutige Zustand des Balletts längst nicht mehr so glanzvoll ist, als dass man es aufgrund der überwältigenden Vollkommenheit ‚ertragen‘ könnte. Man könnte vermutlich, wie Sie, von einer Rückkehr in die Vergangenheit träumen, aber

es ist unmöglich, das moderne Ballett zu genießen, weder für Ausländer noch für Russen.

Im Ausland hat sich das Ballett schon längst in ein offiziell anerkanntes Lupanar verwandelt – in ein öffentliches Zurschaustellen schöner und käuflicher Frauen. In den zwei russischen Hauptstädten jedoch (was Warschau betrifft, weiß ich es nicht) hat sich jener Stil, selbst wenn er sein Dasein weiter fristen mag, in weiß Gott was verwandelt!

Neulich bin ich in *Dornröschen* gegangen. Ich hatte das Spektakel der ‚Schlafenden‘ noch als wahrhaftige Poesie in Erinnerung, in dem – angefangen bei der Musik und bis hin zur Darbietung der kleinsten Rollen – alles miteinander harmonierte, eindrucksvoll und inspirierend. Wohin ist all diese Pracht verschwunden? Schuld sind nicht die verfallenen Dekorationen, die nie gut gewesen waren, und nicht die verschlissenen Kostüme, denen durch die Patina eine gewisse Intensität genommen wurde. Die eigentliche Misere liegt in der Verkommenheit und dem Verfall der ‚Seele‘ dieses (und anderer Formen des) Balletts.

Ballettliebhaber: Ich möchte Sie für diese Worte umarmen. Die ‚Schlafende‘ gleicht für mich inzwischen ebenfalls einer Beerdigung. Aber verzeihen Sie, sind Sie nicht selbst daran schuld? Wer empörte sich denn über die Routine, wer forderte denn die Neuerungen? Meiner Meinung nach ist jener Verfall des Balletts, den ich und Sie gleichermaßen wahrnehmen, eine unmittelbare Folge der Abweichung von der Tradition, der Verachtung der Vermächtnisse der Schule, des Hin und Her auf der Suche nach ‚neuen Idealen‘.

Künstler: Das ist ein absoluter Irrtum. Es stimmt, dass Tradition und Schule von Tag zu Tag immer mehr in Vergessenheit geraten. Diese werden durch eine Überzeugung verdrängt, langweilig zu sein, und vor der Langeweile flüchtet ein jedermann.

Das Schreckliche daran ist, dass es bei dieser ‚Flucht‘ keinerlei ‚Suche nach neuen Idealen‘ gibt. Das Ideal des modernen russischen Balletts: ‚den Erfolg abzureißen‘ und der Kunst zu dienen – scheint niemanden zu beschäftigen. Alles, von der Akrobatik der Ballerina bis hin zur völligen Nachlässigkeit in Sachen Mimik, zeugt davon, dass unser Ballett Schönheit und Kunst vergessen hat. Schritt für Schritt steigt es jenes Treppchen hinab, welches zum Zirkus und zum Märchenspektakel führt.

Ballettliebhaber: Kein Wunder! War es schließlich die allmächtige Leitung selbst, die es dieses Treppchen heruntergeschickt hat! Wie kann denn noch von Kunst und Poesie die Rede sein, wenn sich unser Ballett in eine Polizeidienststelle verwandelt hat und wenn der Traum unserer Leitenden ausschließlich darin besteht, aus dem Ballett nur noch ein glitzerndes Spektakel und ein Zurschaustellen ansehnlicher Frauen zu machen. Wo es keinen Respekt vor

den Künstlern gibt, kann der Künstler auch keine Achtung für seine Kunst empfinden. Glauben Sie, dass die Leibeigenen im Haustheater von Jusupov und Šeremetev im Namen der Kunst getanzt haben? Heutzutage haben wir doch das gleiche ‚Ballett der Leibeigenen‘, nur haben wir an dessen Spitze weder Jusupov noch Šeremetev!

Künstler: Ich glaube auch, dass jene geistige Gesinnung, die unsere gesamte Kultur im letzten Jahrzehnt mehr und mehr zugrunde richtet, der Sache nicht gerade wenig schadet. Dennoch kann ich nicht damit übereinstimmen, dass dies der Kern allen Übels sei. Gäbe es bei uns im Ballett einen lebendigen Esprit, würde die Verwaltung ihn nicht unterdrücken. Noch eher würde die Verwaltung sich dann gezwungen sehen, zurückzutreten. Zu guter Letzt könnte das Ballett sich der Verwaltung einfach entziehen und riskieren, selbständig zu existieren.

Ballettliebhaber: Was Sie sich nicht alles wünschen! Das Ballett ist solch ein prachtvolles Unterfangen, dass es wohl kaum ohne Unterstützung der Regierung existieren kann – und wo es staatliche Unterstützung gibt, wird sich unsere schwachsinnige Bürokratie auf fatale Weise einmischen und stören.

Künstler: Ganz im Gegenteil, ich glaube, dass das Ballett selbständig existieren könnte (wenn auch vermutlich in weniger prunkvollem Gefüge – was der ganzen Sache gar nicht schaden würde). Das Schlimme ist doch, dass das Ballett nicht an sich glaubt und dass es neue Lebenskraft, eine neue Eigenbehauptung benötigt.

Und so kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück: Die Wunderlampe des Balletts müsste man mit neuem Öl befüllen, oder, noch besser, man müsste diese alte und schöne, doch auf fatale Weise von der Zeit verschlissene Lampe glatt durch eine neue ersetzen. Ich wiederhole: Die Geschichte des Balletts ist nicht beendet, und, egal wie angenehm es auf diesem Gebiet der Rekonstruktion auch sein mag, man muss dennoch für die Zukunft arbeiten; man muss Neues erschaffen, und Neues, so heißt es, kann nur entstehen, wenn man Altes vergisst oder sich davon entfernt!

Denken Sie nicht, mir wäre die angenehme, poetische Stimmung nicht lieb und teuer, deren Wortführer Čajkovskij und Delibes waren. Ich bin mit dieser Stimmung aufgewachsen, sie war meine seelische Nahrung im Verlauf der für meine Entwicklung wichtigsten Jahre – aber wozu vergeblich Kraft für etwas aufbringen, was unmöglich ist? Man kann die Zeit nicht zurückdrehen. Wir brauchen die Flamme der Begeisterung, doch diese ist in Bezug auf das Gestern undenkbar. Soll all diese Pracht doch der Vergangenheit angehören. Irgendwann wird die Zeit kommen, es erneut ans Licht zu bringen, dann wird auch die Leidenschaft zum Alten erneut erwachen. Zum Alten im Sinne von

vollkommen Vergessenem und deshalb Neuem. Im Ballett brauchen wir Neues ‚in dessen Namen‘.

Ballettliebhaber: Woher soll man es denn nehmen? Man kann es sich doch nicht einfach ausdenken! Das würde auf eine ekelhafte Vortäuschung, eine Heuchelei hinauslaufen, die alle Mitläufer unserer Dekadenz zweifellos aufgreifen würden. Ich sehe es bereits vor mir – die von Ihnen so sehr ersehnte neue Ära wird sich von der ausklingenden insofern unterscheiden, als es in der vorhergehenden immerhin noch Aufrichtigkeit und Wärme gab, während die neue aus Falschheit und eiskalter Selbstgefälligkeit bestehen wird. Vielen Dank, doch mir sind all diese verkopften ‚in dessen Namen‘ zuwider, die inzwischen von jedem beliebigen Gymnasiasten erfunden werden.

Künstler: Mir sind sie genauso zuwider. Dennoch ist für mich gewiss, dass die Knospen bereits zu blühen beginnen und der Sommer vor der Tür steht. Wann er eintreten wird, wie und wo, bleibt vorerst ein Geheimnis. Eins ist jedoch klar: Nach allen Versuchungen unseres Gehirns, nach all den Worten, mal verworren und mühseelig, mal anstößig und einfältig, mal vage und geschwollen, wünscht man sich lediglich Schweigen und Schauspiel auf der Bühne.

Ballettliebhaber: Dann gehen Sie doch in die Filmkunst!

Künstler: Nun, womöglich liegt gerade darin ein unbewusster Grund ihres überwältigenden Erfolges. Schweigen ist Gold, weil es alle Möglichkeiten verbirgt und jeglichen Gedanken im Schweigen eingebettet lässt. Doch selbstverständlich bildet nicht die Passivität des Schweigens den Kern und die Anmut des Balletts. Dessen Sinn besteht hauptsächlich darin, dass das Schweigen (im Sinne der Abwesenheit des Wortes) in diesem Fall mit wunderbaren Klängen und schönen, plastischen Formen gefüllt ist. Es scheint widersinnig, das Ballett als stumm zu bezeichnen – ist gerade das Ballett womöglich das redseligste aller Spektakel, da es zwei solch vortrefflichen Arten des Denkens die Entfaltung ermöglicht wie dem musikalischen Laut und den Gesten, in ihrer ganzen Fülle und Tiefe, ohne ihnen Worte aufzubinden, den Gedanken stets an sich fesselnd und diesen vom Himmel herab auf die Erde führend. Dem Ballett wohnt jenes Liturgische inne, von dem wir in letzter Zeit begonnen haben, verstärkt zu träumen.

Ballettliebhaber: *Nous y sommes*. Ich habe bereits damit gerechnet, dass Sie auf Liturgie, Gott und Kirche [Sobornost] zu sprechen kommen werden. Kann man denn nicht über Kunst sprechen, ohne theologische Fragen zu berühren? Mir scheint, der Kern des Balletts liegt im Tanz und ganz und gar nicht in irgendetwas Liturgischem. Mir scheint ebenfalls, dass Sie ebendiesen Tanz untergraben, und das nehme ich Ihnen übel. Denn für Sie ist der Tanz kein

ureigener Bestandteil des Balletts, sondern irgendein historisch erhaltenes Überbleibsel – irgendein archäologisches Kuriosum, ohne innere Verbindung zum eigentlichen Akt des Balletts.

Künstler: Das ist aber eine Unterstellung. Wir reden ja hier vom Ballett. Ballett ohne Tanz ist doch kein Ballett, sondern Pantomime. Es geht hier um etwas Vollständigeres als die Pantomime – vollständiger gerade dank der Gesten absolut ästhetischen Charakters, neben Musik und Dramaturgie. Diese Gesten wirken auf mich wie eine Art Liturgie. Und deshalb sage ich: Die unverfälschte Natur des Balletts liegt im Tanz und nicht im Drama. Natürlich muss das dramatische Element in die Tänze verwoben sein. So ähnlich wie die kirchliche Liturgie während des Gottesdienstes das größte Drama tanzend aufführt, das heißt eine Reihe wundervoller Übergänge und Gesten vollführt. Dieselben zwei Elemente standen in enger Verbindung mit den altertümlichen Mysterien und den ursprünglichen Tragödien.

Jedoch kann der Tanz im Ballett auch separat existieren, das heißt als etwas, was Schönheit zum Selbstzweck hat und deshalb ein Spiegelbild des Lächelns Gottes selbst ist!

Ballettliebhaber: Jetzt fangen Sie auch noch an, über Gott zu sprechen. Wie recht ich doch hatte! Von welchen Göttern kann in unserem düsteren und dunklen, immer raueren Leben noch die Rede sein? Im Ballett kann ich höchstens das Lächeln der Tänzerinnen anerkennen (für welches sie inzwischen bestraft werden), aber – ganz ehrlich – das Lächeln von Gottheiten und Liturgie interessiert mich nicht im Geringsten.

Künstler: Ich gebe Ihnen recht, dass unser Leben düster und finster ist, doch bin ich nicht vollkommen damit einverstanden, dass es immer rauer wird. Jedenfalls hängt die Existenz ‚des Lächelns Gottes‘ an und für sich nicht davon ab, ob Sie dieses anerkennen oder nicht. Es kann sein, dass man es nicht bemerkt, so wie ein Schwein die Schönheit eines Eichenbaums nicht bemerkt oder der Beamte die Anmut der Frühlingsknospen. Das heißt aber nicht, dass die Eiche oder das Frühlingsgrün weniger ‚lächeln‘. Das Lächeln wohnt ihnen ‚absolut‘ inne.

Wir lachen uns, wie die Hühner gackernd, über die Plattitüden der Farce tot, wir fiebern leidenschaftlich bei Wettkämpfen mit, wir suhlen uns mit Vergnügen in jenem Schmutz, den uns das moderne Drama vor die Füße wirft; die kulturell etwas Fortgeschrittenen unter uns verstehen es noch, gedanklich in die Höhen emporzusteigen, traurig den weisen Prophezeiungen und den dunklen Symbolen unserer Dichter zuhörend. Doch nur einige wenige von uns verstehen es, zu lächeln. Und nebenbei erwähnt: Was war denn die Auferstehung, wenn nicht der Versuch der Menschheit, nach jahrhundertelangem Schwermut zu lächeln? Ein Seelenschmerz, der der Menschheit durch die

ketzerische Überzeugung aufgebunden wurde, dass ‚Christus niemals lächelte‘. Ich bin überzeugt, dass es nichts Heiligeres gibt als ‚das Lächeln‘. Tränen sind weise, aber das Lächeln ist göttlich. Nicht umsonst sprechen Hebammen davon, dass lächelnde Säuglinge den Engeln zulachen. Und tatsächlich erschreckt das Lächeln solcher Embryos, solcher ‚Aufziehpuppen‘, gerade durch seine rätselhafte Natur.

Das Lächeln ist das Vorrecht der Menschheit. Es gibt kein einziges Tier, das lächeln kann, abgesehen vielleicht von Hunden. Dieses Vorrecht bekommt der Mensch bereits in die Wiege gelegt, wie ein Geschenk der guten Fee ...

Ballett Liebhaber: Verzeihen Sie, doch ich verstehe nicht ganz, was das mit Ballett zu tun hat. Ich bin sehr stolz darauf, dass Sie der Menschheit solch Vorrecht einräumen, doch kann ich die Verbindung zwischen den Hebammen, der Aufziehpuppe, dem Hund und den Reformen unserer Académie de danses nicht erkennen.

Künstler: Gedulden Sie sich ein wenig. Ich muss zunächst unbedingt das Wesen ‚des Lächelns‘ ermitteln. Sie werden schließlich nicht bestreiten können, dass sich im Lächeln das Ästhetische in reinster Form zeigt, ganz im Gegensatz zu bzw. abseits von rein Nützlichem. Das um die Muttermilch weinende Kind ist utilitaristisch und langweilig, das lächelnde jedoch – ist von einer göttlichen Aura umgeben, voll strahlender Herrlichkeit.

Die Kunst – in ihrer reinen Erscheinungsform – ist nichts anderes als eben dieses den Engeln zugewandte Lächeln. Man kann dies im Übrigen auch umgekehrt formulieren: ‚Den Engeln zulächeln‘ ist die primäre ästhetische Beziehung des Menschen zum Leben. Die Wurzel der Ästhetik ist ihre Ferne zur Nützlichkeit. Ich lächle, weil dies mein guter Wille ist. Oder: Ich lächle dank der ‚Gnade Gottes‘. Deshalb ist das Lächeln ein ebenso unentbehrliches Attribut des ‚von Gott begnadeten‘ Herrschers wie die Krone und der Hermelinpelzmantel.

Selbst das erhabenste Drama, das nichts mehr mit der Realität zu tun hat, ist immer durch das Nützliche erschwert. In den meisten Fällen versteckt sich in jenem (manchmal sehr geschickt) ein didaktischer Nutzen. Die Wendungen des Dramas spiegeln unser nichtiges Tun, unsere Bestrebungen, die Tricks, die von uns gestellten Fallen, unsere Kraxeleyen und unsere Eroberungen wider. Im Schauspielhaus kann man nur lachen ... oder weinen.

Ballett Liebhaber: Sie vergessen die französische *haute comédie*, die sich mit rein ästhetischen Aufgaben auseinandersetzt: mit dem Austausch angenehmer Gedanken.

Künstler: Lassen wir die *haute comédie* beiseite. Solch Erscheinung ist zu sehr auf ihre Nationalität bezogen, so ähnlich wie die Clownpantomimen in England oder die Commedia dell'Arte im alten Italien. Die *haute comédie*

erfordert eine spezifische kulturelle Denkweise, genau so, wie der Champagner ein komplexes Alchemieverfahren erfordert. Daraus resultierend ist die *haute comédie* ein ebenso schädliches Produkt wie der Champagner. Sie verdirbt die Seele, sie zwingt einen, Dummheiten als scharfsinnig zu erachten, Banalität für Raffinesse. Kurz gesagt: Es werden so viele Zutaten beigemischt, dass das Gericht letztlich zur reinen Täuschung der Sinne wird.

Ballettliebhaber: Verzeihen Sie, aber mir scheint, dass in solch eine Charakteristik auch das Ballett passen könnte. Erfordert es nicht ebenso spezielles Kulturverständnis, führt es nicht ebenfalls Leute an der Nase herum und zwingt sie bubenhaften Unfug ernst zu nehmen? Dem sollte ich hinzufügen, dass für mich gerade diese ‚seichte Unterhaltung‘ den hauptsächlichsten Reiz des Balletts ausmacht.

Künstler: Ganz und gar nicht. Das Ballett, dessen Hauptsinn auch im Lächeln besteht (und nicht im Gelächter oder im Weinen), unterscheidet sich genau dadurch von der *haute comédie*, dass diese Schau ohne List und Täuschung ist: aufrichtig, direkt, wahrhaftig. Außerdem vergessen Sie, dass im Ballett alles Poesie ist – umgekehrt wurde die Poesie aus der *haute comédie* verbannt als etwas, das nicht mit den gesellschaftlichen Anstandsregeln vereinbar ist. Und auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden: Es ist ganz und gar nicht erforderlich, dass das Ballett von einem ununterbrochenen Lächeln im engen Sinne des Wortes durchdrungen ist. Wir sind so geschaffen, dass uns die Kräfte nicht ausreichen würden, ständig zu lächeln, selbst im Verlauf von zwei, drei Stunden. Das ewige Lächeln ist das Vorrecht der Götter. Damit das menschliche Lächeln klar und belebend ist, ist es von Nutzen, dieses mit kontrastreichen Momenten einzurahmen. Zu guter Letzt verfügt ‚das Lächeln durch Tränen‘ über eine besondere Süße – das Lächeln der Melancholie ...

Ballettliebhaber: Wieso sprechen Sie an dieser Stelle nicht über die Religion des leidenden Dionysos?

Künstler: Genau dies würde ich auch tun, wenn ich nicht befürchten würde, den heiligen Namen umsonst auszusprechen. Natürlich müsste man im Saal des idealen Balletttheaters dem leuchtend strahlenden Apollo wie auch dem wechselhaften, tückischen, mal fröhlichen, mal traurigen Gott der Ekstase Denkmäler errichten. Aber in diesem Saal gäbe es weder Platz für die schwerfällige Melpomene noch für die zügellose Thalia. Im Drama ist jener Moment am wichtigsten, wenn der Zuschauer von den gezeigten Ereignissen emotional erschüttert wird; in der Komödie ist es jener, der den Zuschauer in schallendes Gelächter ausbrechen lässt; im Ballett wiederum ist jener Augenblick am wichtigsten, wenn der Zuschauer lächelt. Nur deshalb existiert das Ballett.

Ballettliebhaber: Dies würde bedeuten, dass das Ballett mit einer dramatischen Auflösung des Konflikts in Ihren Augen eine Ketzerei darstellt. Ich kann Ihnen beteuern, dass ich diese Meinung teile! ...

Künstler: Nicht im Geringsten ... oder – vielmehr – je nachdem wie man es sieht. Der Held kann sterben, doch ist bei seinem Tode wichtig, dass der Zuschauer eine milde Süße verspürt, ein ‚Lächeln Gottes‘. In dieser Hinsicht ist der Tod Hippolytos im Ballett denkbar, die Katastrophe in *Othello* dagegen absolut nicht. Für das Ballett höchst geeignet ist die Schlusszene in *Schwanensee*, obwohl sie voll von Melancholie ist.

Ballettliebhaber: Sie reden erneut über alle möglichen Dinge, nur nicht über den Tanz. Mit Ihrem ‚Lächeln‘ kommen wir nicht weit. Ich, der den Tanz über alles liebt, würde mich in Ihrem lächelnden (oder durch Tränen lächelnden) Ballett wahnsinnig langweilen.

Künstler: Das liegt daran, dass Sie versuchen, meinen Gedanken einzuengen. Selbstverständlich verstehe ich unter dem Lächeln keine ‚halblustige‘ Stimmung, die durch eine gleichmäßige Bewegung der Mundwinkel auf dem Gesicht einer Person symbolisiert wird. Das Lächeln kann nicht nur eine Lippenbewegung sein, sondern auch eine Bewegung des ganzen Körpers. Der Tanz ist nichts anderes als ‚das Lächeln in ganzer Größe‘, das Lächeln des ganzen Körpers. Deshalb trägt der Tanz beide Momente dessen in sich, was ich als das ‚Lächeln Gottes‘ bezeichne.

Der Tanz erfüllt die Innenwelt des Tanzenden mit Freude und steckt gleichzeitig andere Menschen mit seiner Stimmung an: die Zuschauer oder auch andere Tanzende. Wir denken uns den Tanz auch bei uns selbst, in der Stille des Kabinetts, aber gewiss ist solch ein Tanz eine unbestimmte Erscheinung, als solche hinfällig, wie alles Unbestimmte. Damit der Tanz wirklich und vollkommen wird, erfordert es ein Paar und (unbedingt) den nicht tanzenden Zuschauer.

Es reicht nicht, sich am Anblick der Dame zu erfreuen und ihr zuzulächeln; es ist vonnöten, dass andere unser Lächeln sehen – dass die Zuschauer unserem Lächeln zulächeln. Erst ab dem Moment solchen Austausches von Lächeln wird eine Elektrizität des Tanzes hergestellt, ein heiliger Strom, der Freude und Begeisterung überträgt.

Ballettliebhaber: Sie sprechen gar nicht über das Ballett, sondern über den Tanz an sich. Gehen Sie doch einmal auf einen Ball und beobachten Sie, wie dort Lächeln während der Quadrille oder des Figurentanzes ausgetauscht wird.

Künstler: Warum können alle soeben genannten Bedingungen auf einem idealen Ball nicht existieren? In Wirklichkeit existieren sie nämlich nicht. Der Ball verhält sich zum Ballett so wie eine Scharade, die im Kreis der Familie

gespielt wird, zu Dramen, die von echten Schauspielern im Theater aufgeführt werden.

Das Lächeln tänzerischer Begeisterung kommt auch auf einem Ball vor, doch dieses Lächeln ist nicht mehr als ein blasses Aufflackern im Vergleich zu dem Lächeln, welches die wahrhaftig begeisterten und vom Göttlichen geleiteten Künstler auf der heiligen Bühne herbeirufen können. Das Theater entsteht durch die richtige Wahl der Künstler, die wie Priester aus der Masse der Pilger auserkoren werden. Ab dem Moment dieser Auslese entstehen die geweihte Stätte und die liturgische Handlung. Die Priester genießen weiterhin in selber Manier wie die treuherzigen Tänzer auf den Bällen ihre Handlung, aber gleichzeitig trägt und hebt sie eine besondere Stimmung empor, die den Balltänzern fremd ist und die einer ‚Gebetsekstase‘ der ganzen Gemeinde gleichkommt. Ich hatte die Gelegenheit, solchen Spektakeln beizuwohnen, bei denen die Anwesenheit Gottes ‚schauderhaft‘ spürbar war. An solchen Tagen sagen leichtsinnige Menschen: ‚Heute sind alle irgendwie erschlagen‘, obwohl man im Grunde Gott für die geschenkte übernatürliche Freude dankbar sein sollte.

Ballettliebhaber: Es stimmt, dass sich eine Aufführung von der anderen unterscheidet und dass es Tage gibt, an denen sowohl die Akteure als auch der Saal auf ganz besondere Weise elektrisiert sind. Möglicherweise kommen diese Elektrisierungen im Ballett öfter vor als sonst irgendwo und lassen sich mit der Trunkenheit, die durch die Tänze (vielleicht aber auch aufgrund der besonders aufrichtigen Kostüme) entsteht, erklären. Aber ich will Ihnen da nicht zustimmen und in alledem ‚die Gnade Gottes‘ sehen. Generell sind mir religiöse Gefühle nicht fremd, *et j'ai ma petite religion pour moi*, aber mir ist es zuwider, meinen Glauben der Öffentlichkeit preiszugeben; und anlässlich des Balletts über Gott zu sprechen, halte ich, trotz meiner grenzenlosen Ergebenheit dem Ballett gegenüber, für ein Sakrileg.

Künstler: Sie sind ein Priester, ohne es selbst zu wissen. Und aufgrund Ihrer geistigen Erziehung gehören Sie noch der Epoche an, in der Gott als eine ferne und angsteinflößende Obrigkeit gesehen wurde, der man sich nur als verängstigter und verwirrter Sklave nähern durfte. Ich lehne die Möglichkeit einer solchen Beziehung zum Göttlichen nicht ab, da der Zorn Gottes wahrlich furchterregend ist, aber man darf nicht vergessen, dass alles von Gott ausgeht und unser einziger Gott (ohne die ‚himmlischen Kräfte‘ dazuzuzählen) in sich die Vielfältigkeit des antiken Olymp verkörpert. Unser Gott ist nicht nur Zeus und Kronos, sondern auch Apollo und Dionysos, Ares, Hermes, Aphrodite und Eros ...

Ballettliebhaber: Ich bin viel zu alt, um jetzt noch meinen Glauben zu ändern. Mir hat man etwas anderes beigebracht, und ich habe es geglaubt.

Aber fahren Sie fort; auch wenn ich Ihre polytheistischen Gottheiten in Einem nicht anerkenne, sind mir die von Ihnen genannten Figuren auf meine Art wichtig, und deshalb werde ich mich nicht ganz von ihnen lossagen.

Künstler: Sie sind sich dessen nicht bewusst, dass Sie schlicht und ergreifend an eine mehrstöckige Pyramide der himmlischen Hierarchie glauben, an deren Spitze jener Gott sitzt, den zu huldigen man Ihnen ‚beigebracht‘ hat.

Allerdings schweifen wir durch solch Theologie zu sehr ab. Erlauben Sie mir bloß, meinen Gedanken weiterhin gemäß meinem Glauben zu entwickeln. Nun denn. Das Ballett ist ein Kult der göttlichen Freude. Tränen sind im Ballett als Zutat erlaubt. (Ich wiederhole: Tränen sind im Drama das Wichtigste.) Für das Ballett ist die dramatische Pantomime wie das notwendige Skelett, das man allerdings in einen entzückenden und wohlriechenden Körper hüllen muss. Dieser Körper des Balletts, ebendiese Veranschaulichung, ist der Tanz, der die wahre Natur des Balletts darstellt. Genauso wie bei einem echten Menschen die äußere Gestalt die wahre Natur darstellt, nach dessen Abnahme nur das Skelett bleibt – eine hässliche Karikatur des Menschen. Andererseits ist der Mensch ohne Skelett undenkbar – genauso verliert das Ballett ohne dramatischen Unterbau den theatralen Charakter und verwandelt sich in einen Ball. Für die Theatralik des Balletts müssen tanzende, menschliche Figuren in irgendeine Handlung verwickelt werden, es braucht die Pantomime.

Ballettliebhaber: Gott sei Dank. Wir scheinen endlich von allgemeinen Bestimmungen wegzukommen und können nun zu Einzelheiten übergehen. Ich hätte niemals erwartet, dass wir über Gott und Liturgie sprechen würden. Ich wollte Ihnen lediglich durch zugängliche Themen nachspüren, um herauszufinden, welche tatsächlichen Reformen für das Ballett Sie vorschlagen. Offenbar haben Sie ein ganzes Programm geplant. Und zuallererst einmal: Welche Sujets würden Sie empfehlen?

Künstler: Sie irren sich. Ich habe überhaupt kein richtiges Programm, und das, was Sie für Geschwätz halten, ist für mich gerade am wichtigsten. Es geht gerade darum, mit neuer Flamme für das Theater zu brennen, tiefer und inniger an es zu glauben als bisher. Genauso wichtig ist, dass man grundsätzlich anfängt, über Theater zu sprechen, insbesondere über das Ballett wie auch über die Liturgie, und dann sieht man, welche Mysterien sich ergeben werden – das ist dann wieder eine andere Sache. Hierbei müssen wir uns wiederum auf ‚die Gnade Gottes‘ verlassen – man muss sich der Eingebung öffnen können und sich vom Glauben leiten lassen. Etwas von sich aus zu erdenken, könnte man Sakrileg nennen, denn das wäre das Gegenteil der Frömmigkeit, die ich vom Künstler fordere.

Im Übrigen scheint mir, dass es auf die Frage, welches Sujet für das Ballett empfohlen werden kann, eine einfache und allumfassende Antwort gibt: Das

Sujet soll klar sein. Noch sinnvoller ist es, die Antwort auf einer Negation aufzubauen: Das Sujet sollte nicht verworren sein. Das Ballett sollte sich ohne Nachschlagen im Libretto anschauen lassen können, genauso wie das Drama oder wie jene ideale unerfüllbare Oper, in der alle gesungenen Wörter verständlich wären.

Ballettliebhaber: Bis jetzt sind Ihre Thesen, ungeachtet der Forderungen nach Klarheit, sehr diffus. Ich würde der Frage gerne näherkommen. Welchen Charakter halten Sie im Ballett für ideal?

Künstler: Auf die Gefahr hin, in Ihren Augen gänzlich zu verlieren, antworte ich: den willkürlichsten. Es gibt keine ‚unpassenden‘ Sujets für das Ballett. Diejenigen, die gegen die ‚Profanierung‘ des *Faust* rebellieren, indem sie ihn in das Ballett überführen, verstehen den heiligen Sinn des Balletts nicht. Das Getänzel gilt in unserer patriarchalischen Gesellschaft als verurteilungswürdig, und deshalb ist es irgendwie prekär, solche ‚Evangelien‘ wie *Faust* zum Tanzen zu nehmen. Mir scheint im Gegenteil, dass bei einer Tanzaufführung jegliches Evangelium, sogar das christliche, lediglich geweiht und erleuchtet werden würde. Mir scheint das Auftreten wahrhaftiger religiöser Mysterien im Ballett absolut möglich und sogar in höchstem Maße wünschenswert. Ich spreche gar nicht mal über solch wunderbare Ballettsujets wie die biblische Geschichte von Esther oder die von Joseph, doch selbst viele Seiten aus dem Leben des Messias stelle ich mir als wundervolle Ballettstücke vor. Sie haben sich grundlos gesorgt. Daran gibt es nichts Sündhaftes. Nichts könnte sündhafter sein als ein mit Langeweile (und folglich höchst blasphemisch) durchgeführter Gottesdienst, der das religiöse Sakrament sein sollte. Im Gegensatz dazu könnte die dramatische Handlung, geprägt von starken und bestimmten Bewegungen in der Musik und in den Gesten, das Symbol des Sakramentes so darstellen, dass es den Zuschauern Tränen der Rührung oder der Freude in die Augen treiben würde – solch dramatische Handlung wäre voller Glückseligkeit. Ich habe in Paris irgendwann einmal ein sehr rührendes Mysterium sehen können: *Die Kindheit Jesu Christi*. Es wurde mit großem Eifer und aus ganzem Herzen aufgeführt. Diese Vorstellung hat mich tief in der Seele berührt als eine der herzergreifendsten. Aber die Vorstellung würde nur gewinnen und sich dem religiösen Sakrament annähern, wenn wir anstelle der Deklamation der unnützen Worte nur Musik hören und rhythmische Gesten sehen würden ...

Ballettliebhaber: Wie Sie wollen, aber ich kann mir irgendeine Javotte und das christliche Mysterium auf ein und derselben Bühne irgendwie nicht vorstellen. Sie verletzen damit geradezu mein religiöses Gefühl.

Künstler: Doch nur aus reinem Missverständnis, aus übertriebenem Stolz oder – verzeihen Sie – aus Heuchelei: Sie wollen den ‚kleinen Mann‘ partout

nicht anerkennen. Sie haben keinen wahrhaft christlichen Geist. Warum kann eine reizende Erzählung von der Liebe des bäuerlichen Mädchens nicht dort erzählt werden, wo Ihnen von Maria Magdalena und Esther erzählt wird? Welch grandiose, wundervolle Heiligkeit wohnt in den Wänden gotischer Kathedralen, wo, miteinander vermischt, sowohl Kirchenkalender als auch Zünfte und ‚heidnische‘ Legenden und alle möglichen, manchmal sehr ‚gewagten‘ Scherze dargestellt sind. Dies waren Leute, die sich ungezwungen mit Gott unterhielten, ihn von Angesicht zu Angesicht gesehen haben. Und sie sahen ihn tatsächlich. Daran besteht nun wirklich kein Zweifel: Dieselben Leute bauten diese ‚steinernen Sakramente‘, beim Betreten derer wir uns sogar in unserem Baedeker-Jahrhundert so fühlen, als tauchten wir ins reinigende Taufbecken!

Ich werde sogar darauf bestehen müssen, dass sich das Theater nicht in ein reines Mysterium verwandelt. Das Theater muss weitreichender als die moderne Kirche sein, weil das Theater momentan unendlich viel näher am Leben ist als die Kirche. Einst war im Übrigen das Theater sogar in der Kirche. Dort gab es dann solche unzüchtigen ‚Ballette‘ wie die Krönung der Clowns und irgendwelche Orgien. Ob das gut oder töricht ist, ist eine andere Frage. Jedenfalls, seitdem die Kirche anfing, gereinigt und akademisiert zu werden, begann sie zu sterben. Dem Theater würde dasselbe Schicksal drohen, wenn darin nur eine Form des dionysischen Kultes triumphiert hätte. Das Vaudeville und die Farce haben selbiges Recht auf Existenz wie die klügste und tiefgründigste Tragödie. Um den Zutritt auf die heilige Bühne zu erlangen, braucht ein Theaterstück nur eines: das Siegel der Gottesglückseligkeit – das, was wir Echtheit nennen. Ich habe zu meinen Lebzeiten solche Clowns gesehen, die ebenso genial wie Shakespeare und Molière waren und die natürlich denselben Platz verdienen, an dem Mascarille und Falstaff Grimassen schneiden, wo auch Hamlet und Don Juan leiden. Aus dem Hause Gottes sollten nur die vertrieben werden, die dieses in einen vulgären Marktplatz oder eine fantasie-lose Behörde verwandelt haben.

So kann das Ballett kompliziert sein, heilig-liturgisch und auch simpel, scherzhaft wie ein kindliches Spiel. In beiden Fällen kann das Lächeln Gottes leuchten: mal durch den Dunst der Melancholie, mal klar und sorglos fröhlich. Nur jene Ballette sind untragbar, wo es kein Lächeln, keine Seele gibt. Jedenfalls wäre es, wenn es um das Sujet des zukünftigen Balletts geht, wünschenswert, dass diese Fragestellung nicht durch puritanische, überhaupt nicht künstlerische Vorstellungen beschränkt wird. Alles passt für das Ballett, wenn es denn gelingt, eine Art und Weise der Übertragung des vorliegenden Themas ohne Schaden für dessen Klarheit und Schönheit in die Pantomime und den Tanz zu finden.

Ballettliebhaber: Also gut, angenommen, alles passt fürs Ballett. Das ist noch keine Reform. Es ist nur eine Erlaubnis, eine Reform zu machen.

Künstler: Ich sehe die Reform überhaupt nicht dort, wo Sie sie sehen. Für mich ist es wichtig, das Ballett aus jener engen Spur herauszuführen, in der es jetzt feststeckt. Mein Appell dabei lautet nicht: Lasst uns dieses und jenes machen und dabei mit Gebeten und Enthusiasmus zur Tat schreiten, erfüllt mit tiefer Ehrfurcht gegenüber dem Ballett; hören wir auf, es als Spaß oder als eine Art nichtige Theatralik voller Kompromisse zu sehen, und lasst uns glauben, dass das Ballett sogar das Theater selbst wiederbeleben kann, es kann ihm den geheimnisvollen, liturgischen Charakter verleihen, den wir lange schon ersehnen.

Als allgemeine Regel bei der Wahl eines Sujets möchte ich im Übrigen darauf hinweisen, dass sich das Ballett gerade aufgrund seiner mystischen Natur realen, nachprüfbaren Fakten und zu spezifischen, in zu engem Rahmen gehaltenen Ereignissen entzieht. Der Tanz, die ‚Stummheit‘ des Balletts, die Musik, die rhythmischen Bewegungen – all das sind unverzichtbare Werkzeuge bei der Darstellung der Phänomene rein poetischer (und daher religiöser) Natur, die sich als absolut unnütz im Umgang mit realen, nicht poetischen Begebenheiten des Lebens erweisen.

Selbst *Johanna von Orléans* oder *Das befreite Jerusalem* würden nicht als Sujet zum Ballett passen. Ich würde sogar sagen, dass die Geschichte von Don Quichotte keinen guten Stoff fürs Ballett hergibt – nicht nur, weil der Held nicht lächelt, sondern weil sein Autor sich über die Poesie seines Werkes lustig macht! Er verspottet einen wunderbaren Menschen, der Windmühlen für Riesen hält und eine marionettenhafte Schönheit heldenhaft verteidigt. Für das Ballett sollte man eine neue Version von Don Quichotte verfassen, die weniger von der alltäglichen Realität, dafür aber mehr von der göttlichen Wahrheit zeigt. *Romeo und Julia* ist zwar fantastischer Ballettstoff, aber ich bevorzuge trotzdem *Daphnis und Chloé* (einfach geniale Handlung!), weil in *Romeo und Julia* eine – wenn auch schwache – ‚Geschichtlichkeit‘ vorhanden ist. Jetzt fange ich aber schon an, Themen aufzuzählen ...

Ballettliebhaber: Das glaube ich Ihnen aufs Wort. Sie werden weder die antike noch die indische noch die altgermanische noch die skandinavische Mythologie auslassen. Dazu kommen dann auch noch Märchen und Erzählungen, und dann hören Sie mit Baryba-Baraba oder dem Feuervogel auf ...

Künstler: Wie könnte ich denn das, was Sie Baryba-Baraba nennen, auslassen! Ich sollte eigentlich genau damit anfangen. In der slawischen Mythologie liefert fast jede Episode Ballettstoff. Doch ist es in unserer Zeit fast unmöglich, aus dieser möglicherweise kostbarsten Schatztruhe zu schöpfen.

Das Theater platzt vor lauter Opern im ‚wahrhaftig russischen‘ Stil, und man müsste einen neuen Stil für die Wiedergabe der ‚slawischen‘ Stimmung finden, ohne Rückgriff auf die Klischees von Rimskij-Korsakov (eigentlich bin ich sein Verehrer, aber irgendwann reicht es auch!). Welch Möglichkeiten sich dabei eröffnen könnten! Wie schön wäre es, wenn all dies morgen oder übermorgen geschehen würde, solange wir noch solche Bühnenbildner wie Korovin und Golowin haben, solange wir noch die uns inspirierenden, echten, russischen Dörfer haben und ganz Russland sich noch nicht zu einem Wahlbezirk oder zur streikenden Fabrik gewandelt hat ...

Ballettliebhaber: Wir schweifen völlig ab. Aber das ist offenbar bei russischen Debatten in unserer Zeit üblich. *Surtout ne parlons pas de l'affaire*, aber schlussendlich landen wir dennoch bei *l'affaire* und reden von Wahlbezirk oder Streik. Dies erinnert mich im Übrigen daran, dass ich heute noch zu einer Sitzung gehen muss. Ich habe nur noch eine Viertelstunde, also *abregeons*, und um das Gespräch, dem ich Sie unterzogen habe, zu beenden, stelle ich Ihnen noch ein paar Fragen, die ich in einer einzigen zusammenfassen kann: Welcher Art sollte diese Schau sein, von der Sie träumen? Über die Inhalte haben Sie Ihre Meinung bereits kundgetan (auch wenn diese recht vage erscheint); so verlieren Sie doch, wenn es Ihnen genehm ist, ein paar Worte über die äußere Erscheinung des zukünftigen Balletts. Jede Wette, dass Sie für Ihre Mythologie auf die ‚Formel‘ von Isadora Duncan zurückgreifen.

Künstler: Diese Formel ist gar nicht so schlecht. Aber sie bedarf einer enormen Weiterentwicklung. Das, was uns die (im Übrigen sehr geehrte) Isadora Duncan präsentiert hatte, war ein dilettantisches Projekt und nicht ein neuer Ballettstil. Dies ist jedoch völlig in Ordnung. Duncan stellt das ‚Primitive‘ des neuen Balletts dar. Sie eröffnet allerdings neue Wege, und ich hätte nichts dagegen einzuwenden, wenn diejenigen, die neue Ballettideale suchen, diese Wege einschlagen würden. Eines ist mir klar: Das ‚Akrobatische‘ im Ballett geht zu Ende. Wir haben genug von der Profanierung des Tanzes, deren ständige Zeugen wir im zeitgenössischen Ballett sind. All diese *en pointe* und *tour jeté* sollten vergessen oder neu erfunden werden. Dies gilt insbesondere für den männlichen Tanz. Hier basiert alles auf den Sprüngen und Drehungen. Beides kann hervorragend sein, wenn es geschmackvoll ausgeübt wird, ist allerdings grässlich, wenn es wie im zeitgenössischen Ballett geschieht.

Ballettliebhaber: Sie haben den männlichen Tanz angesprochen. Finden Sie nicht, dass es schon längst an der Zeit ist, diesen Unfug abzuschaffen? Es scheint mir unvereinbar mit der Würde eines Mannes, für die allgemeine Vergnügung zu hopsen und sich affig zu benehmen. Ich hatte schon seit jeher den Eindruck, dass nur absolut hirnlöse oder unglückliche Menschen Tänzer werden können. Es lässt sich noch ertragen, wenn Männer rein mimische

Ballettrollen spielen. Auch die Rolle eines ‚Liebhabers‘ könnte für die größere Wahrhaftigkeit eines Romans von einem Mann gespielt werden. (Travestie hat in der Tat irgendwie einen unangenehmen Beigeschmack.) Aber wozu die ganzen Hopser und Affentänzer! Ich gehe seit 40 Jahren ins Ballett, doch kann ich mich nicht daran gewöhnen, und mich ergreift jedes Mal eine unerträgliche Langeweile, wenn ich den männlichen Tanzvariationen zuschauen muss. Ich schäme mich sogar regelrecht deswegen.

Künstler: Sie liegen völlig falsch. Von der Würde des Mannes kann hier nicht die Rede sein. Sein Leben einer solch hohen Kunst wie dem Tanz zu widmen (der Kunst, die zumindest ebenso erhaben ist wie die Musik), ist genauso eine Heldentat im Namen Apollos wie jede andere künstlerische Karriere. Und der männliche Tanz ist genauso unentbehrlich fürs Ballett, wie das männliche Element an sich in jeder Kunstform unverzichtbar ist. Die Zärtlichkeit, die Anmut, die Biagsamkeit der Frau ist schön, aber nicht weniger schön ist die Kraft, die Stärke, der Lebensmut, sogar eine gewisse Grobheit des Mannes. Im ‚Sinfonieorchester‘, das das Ballett für Gehörlose darstellt, sind die Querflöte und die Trompete, die Violine und der Bass, die Celesta und das Zymbal gleich viel wert. Das eine wirkt ohne das andere eintönig und kraftlos. Wie banal und grotesk sind ausländische Ballette, wo alle Rollen von Frauen getanzt werden. Nicht nur, weil jedes tanzende Paar ein Liebespaar symbolisiert (und ein Paar aus zwei Frauen wirkt schmerzhaft überzuckert), sondern weil es scharfer und unbändiger Kontraste in den Bewegungen bedarf, es braucht die Schatten neben den Flecken aus Licht (und mit Schatten meine ich nicht etwas weniger Schönes).

Jedoch ist die Notwendigkeit von Reformen im männlichen Tanz weit- aus überfälliger als im weiblichen. Bei den Tänzerinnen muss man schlicht das Kostüm ändern. Die Kostümänderung wird unweigerlich eine fatale Veränderung im Tanz mit sich bringen. Im männlichen Tanz muss man die grundlegende Einstellung ändern. Die männliche Figur sollte im Tanz ein schönes Bild abgeben. Man braucht wahrhaftig plastische Bewegungen anstatt der Sprünge zur Decke und 80 Umdrehungen pro Minute.

Ballettliebhaber: Sie haben soeben beiläufig Veränderungen im weiblichen Ballettkostüm erwähnt. Sind Sie hierbei tatsächlich erneut einig mit Duncan, die im Extremfall sogar vollkommene Nacktheit auf der Bühne zulässt? Ich halte das für unästhetisch. Ein nackter oder nur wenig verschleierter weiblicher Körper ist wunderbar in Momenten der Entspannung, doch ich bezweifle, dass während einer heftigen, intensiven Bewegung diese Schönheit erhalten bleibt. Das Korsett ist, meiner Meinung nach, unumgänglich.

Künstler: Daran möchte ich nicht einmal denken. Sie haben einen völlig falschen Ausgangspunkt. Sie sprechen über das aktuelle Ballett, doch ich

träume von etwas anderem. Sicher, wenn Sie unsere Tänzerinnen morgen à la Duncan kleiden werden (,öffentliche‘ oder ,private‘ Duncan – Sie wissen, dass Duncan bei sich nackt tanzt), werden Sie etwas sehr Wildes bekommen. Doch änderten Sie die Charakteristik des Tanzes, stellten Sie eine Truppe zusammen, die ehrfürchtig tanzen würde, ohne Wollust zu entzünden – dann bekämen Sie etwas vollkommen anderes, wahrhaftig Schönes.

Ballettliebhaber: Bleiben Sie doch bitte beim Thema. Welche Kostüme wünschen Sie sich konkret bei unserem oder Ihrem Ballett?

Künstler: Selbstverständlich hängt dies von der Handlung ab, und der Tanz kann endlos variiert werden. Sonst würde meine Chloé anders tanzen und wäre anders gekleidet als meine Juliette. Ebenso wenig kann man dieselbe Art von Tanz und Kostüm für Ludmila, Manon, Giselle und Alceste wählen. All die hoffnungslose Absurdität des modernen Balletts äußert sich darin, dass die Ballerina in Tarlatan-Tutu tanzen muss. Zusätzlich ist der Tanz so beschaffen, dass jedes andere Kostüm außer diesem Puppenspielkostüm recht unanständig und grässlich erscheint. Ein Versuch der Ballerina, die Aurora in einem anderen Kostüm zu tanzen, wäre absoluter Stuss. Wir müssen weg vom Tutu. Wir könnten natürlich unter anderem auch die Tutus behalten, weil sie wirklich schöne Effekte ermöglichen. Aber wegen dieser ziemlich langweiligen und gewöhnlichen Effekte auf die grenzenlose Vielfalt von anderen Effekten zu verzichten, wäre eine ärgerliche Sünde. Doch können wir in unseren Zeiten leider nicht einmal davon träumen, ein stilvolles Ballett zu inszenieren, in dem die Ballerina tatsächlich eine poetische Person wäre und nicht bloß Akrobatin. Jeglicher Ansatz endet im Misserfolg, allein wegen dieser ersten Bedingung: Das Kostüm muss für jenen akrobatischen Schnickschnack bequem sein, ohne welchen die Ballerina sich schämen würde, vor dem Publikum zu erscheinen.

Ballettliebhaber: Nun, für mich ist das Ballett ohne Tutu kein Ballett. Ich selbst bin ebenfalls gegen Akrobatismus, aber den ganzen Abend lang Variationen im Stil von Duncan sehen zu müssen, ist zumindest langweilig.

Künstler: Keine Sorge, ich werde Ihretwegen die Tutus in solchen Balletten beibehalten, die für jene geschaffen wurden. Soll *Giselle* ruhig im Stil der 1840er-Jahre aufgeführt werden und *Coppélia* im Stil der 1870er-Jahre. Aber lassen Sie uns doch auf der Bühne nicht nur Arien und Koloraturen bestaunen, sondern auch diejenigen Erfahrungen im Ballett, die Wagner der Oper gab: das lebendige Drama und die lebendige Kunst.

Ballettliebhaber: Jetzt habe ich Sie erwischt. Sie wollen das Alte beibehalten, doch zugleich durch Neues ersetzen. Wer soll denn in der Lage sein, in dem einen ausgebildet worden zu sein, doch etwas anderes aufzuführen? Nein, nein, dann begraben Sie lieber weiterhin tapfer *Coppélia* und *Giselle*, so wie wahre Wagner-Anhänger Fenella und Fra Diavolo begraben.

Künstler: Ich verachte die ‚wahren‘ Wagner-Anhänger. Ihrer Torheiten wegen dreht sich Wagner bestimmt in seinem Grabe um. Wie Sie wissen, bevorzugte Wagner selbst Auber gegenüber vielen anderen Musikern. Ich denke nicht, dass das ‚Alte‘ das ‚Neue‘ stören wird; ganz im Gegenteil: Das Alte wird von einem lebensspendenden Strom durchdrungen werden, die akademische Fäulnis wird verschwinden und, umgekehrt, unter Beibehaltung und Lesbarkeit bekannter Traditionen läuft das ‚Neue‘ keine Gefahr, wegen Dilettantismus und Ungehobeltheit zu verenden.

Ballettliebhaber: Und wie soll das bitte aussehen? Werden Sie sowohl das eine wie auch das andere lehren?

Künstler: Ich werde nur eines lehren, aber dieses eine wird all das wertvolle Alte wie all das erforderliche Neue umfassen.

Ballettliebhaber: Der Traum aller Eklektiker und Gründer der von Ihnen so verhassten Akademien. Das Unvereinbare zu vereinen! Damit zu rechnen heißt, auf ein Wunder zu warten.

Künstler: Warum nicht auf ein Wunder warten? Der Akademismus funktionierte, solange es nur die reine Vernunft, aber keine Impulse des Glaubens gab. Es geht darum, vom Glauben erfüllt, einen Ansturm auf das Heiligtum zu wagen und dieses feierlich zu erobern. Vergessen Sie nicht, dass meine Reform des Balletts sich voll und ganz auf den Glauben an die Hilfe der Götter stützt. Wenn wir mit innerem Glauben bitten, wird uns das gegeben, wonach wir fragen.

Ballettliebhaber: Schon wieder lauter leere Worte. Hier sind noch einige praktische Fragen: Was gedenken Sie mit der Theaterschule, mit den ganzen Beamten zu tun? Schließlich sind Sie vernünftig genug, ernsthaft mit dem ‚privaten‘ Ballett zu rechnen.

Künstler: Ich möchte dieser Frage gern ausweichen. Es ist nicht ‚meine Sache‘. Ich verstehe nichts davon. Ich denke jedoch a priori, dass das Ballett ohne Beamtschaft harmonischer wäre, dass die Schule auch ohne Administration existieren könnte, dass das private Ballett bei uns ebenso existieren könnte, wie es im Ausland der Fall ist. Mag sein, dass sich dann die Zahl der ‚am Wasser‘ (in der letzten Reihe des Corps de ballet) Tanzenden verringert, aber davon würde das Ballett nur profitieren, da momentan ‚am Wasser‘ ein viel zu großes Gedränge auf der Bühne herrscht. Nebenbei bemerkt sah ich in London auf privaten Bühnen solch gefüllte Ballette, von denen wir hier nur träumen können. Außerdem tanzen sie dort viel sauberer und fleißiger.

Ballettliebhaber: Ich muss inzwischen wirklich los. Sagen Sie doch in wenigen Worten noch etwas zur Inszenierung. Dann wären Sie in Ihrer Sphäre. Dies ist doch Ihre Sache.

Künstler: Sie müssen sich beeilen, doch ist dies ein solch schwieriges Thema, dass dessen Darlegung mich einige Stunden kosten würde.

Ballettliebhaber: Ganz kurz, wenn auch nur in zwei Worten.

Künstler: Nun gut. Darüber, dass alles zusammen eine farbenreiche, glanzvolle Vorstellung ergeben soll, werde ich nicht sprechen, da es elementar ist. Allerdings verstehe ich unter dem Farbenreichtum nicht unbedingt das Gamma ‚der schmackhaften‘ Farbtöne oder den hellen Glanz der Farben. Ich würde sogar wünschen, dass die Dekorationen stellenweise fast monochrom wären: exakte, riesige Zeichnungen mit Tusche oder als Gravüre. Man müsste eine komplette Reform der Beleuchtung sowie der Hängung von Dekorationen einführen. Im Übrigen müsste man die Tänze manchmal in Form von Silhouetten, manchmal in Form von Basreliefs inszenieren (doch daraus eine allgemeine Regel zu machen, ist sinnlos). Was die Hängung von Dekorationen angeht, so ist es höchste Zeit, auf Kulissen zu verzichten und sich die Darstellung grenzenloser Horizonte zu erlauben. Hier herrscht grauenvoller Schematismus. Jedes Jahr werden neue Theater gebaut, aber in keinem von ihnen möchte man die Vorrichtung der breiten halbrunden Bühne mit doppelter Höhe für die Soffittenlampen ausprobieren. Die tatsächliche Weite der Steppe, die Weite des Meeres, die tatsächliche Tiefe des Himmels zu allen Seiten hin zu sehen: Wie viel Munterkeit und Freude dies den Zuschauern und Darstellern geben würde. Wie sehr die Kunst der Dekoration plötzlich aufblühen würde, die bis jetzt vom Schraubstock allerlei Bedingungen eingeengt wurde. Stellen Sie sich doch nur eine Aufführung vor, wo es keine Kulissen gäbe! Ich würde die Breite des Ausschnittes des Bogens opfern, nur um solch Resultate zu erzielen. Selbst wenn die Verkleinerung der Bühne zur Kürzung der Anzahl der Tanzenden führen würde, so – ich wiederhole – erscheint mir dies gerade wünschenswert. Man müsste vermutlich gar nicht kürzen, da die Tänzer einfach anders aufgestellt würden: Der ganze Raum, der momentan mit Kulissen belegt ist, stünde ihnen zur Verfügung.

Ballettliebhaber: Nun fangen Sie ja an, völlig zu fantasieren. Sie bauen sogar schon neue Theater. Bedauerlicherweise werden Sie kaum die nötigen Mittel dafür finden.

Künstler: Es geht hier nicht um die Mittel – es geht um Ideen. Es ist wichtig, neue Wünsche formulieren zu können. Ob diese heute oder morgen realisiert werden, ist unbedeutend.

Ballettliebhaber: Mit solch einer Haltung riskieren Sie, niemals die Umsetzung Ihrer Projekte zu sehen. Wenn Sie wollen, kann ich Ihnen sagen, welchen Eindruck ich aus unserem Gespräch entnehme. Sie sind voller guter Absichten, aber Ihnen fehlt es an einer entscheidenden Sache: jener stumpfen

und sturen Geradlinigkeit, derer ein Reformator bedarf. Möglicherweise haben Sie, um es mit Ihren Worten auszudrücken, ‚im Sinne des Apollo‘ recht, im Gegensatz zu jemandem, der das ganze Alte nur umgeworfen und daraufhin das Neue irgendwie gemacht hätte, hauptsächlich um es gemacht zu haben. Doch hier ist das Problem: Mit Ihrer Aufrichtigkeit werden Sie nicht weit kommen. Ihre Ideen werden von anderen ausgenutzt und verdorben werden.

Künstler: Daran zweifle ich nicht im Geringsten, aber wahrscheinlich ‚muss es so sein‘. Sich selbst die Geradlinigkeit aufzwingen, das will ich jedenfalls nicht, und wenn sich jemand meiner Ideen bedienen möchte, umso besser, Hauptsache es geschieht *ad majorem deorum gloria*. Wenn jene dann ruiniert werden, wäre es auch nicht tragisch. Das ist nun mal unausweichlich, und dennoch wird sich etwas durch die Fehler hindurch entfalten können. Für die Korrektur der Fehler haben wir eine ganze Ewigkeit.

Verzeichnis

Quellen

- ACOCCELLA, Joan: „After the Ball was Over“, in: *The New Yorker*, 18. Mai 1992, Wiederabdruck in: *Twenty-eight Artists and Two Saints. Essays*, hg. von DIES., New York 2007, S. 169–190.
- Ankündigung der Ballets-Russes-Saison 1913 im *Programme des Ballets russes*, 1912, zit. in: Roland HUESCA: „Le Théâtre des Champs-Élysées à l’heure des Ballets Russes“, in: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* 63 (1999), S. 3–15, hier S. 13.
- Ankündigung von *Великая Жертва (Das große Opfer)*, in: *Peterburgskaja Gazeta*, 28. August 1910, S. 4.
- Ankündigung von *Великая Жертва (Das große Opfer)*, in: *Russkoe Slovo*, 15. Juli 1910, S. 4.
- Ankündigung von *Праздник весны (Frühlingsfest)*, in: *Peterburgskaja Gazeta*, 7. September 1911, zit. in: Elena Ivanovna POLJAKOVA: *Nikolaj Rerich (Žizn’ v Iskusstve)*, Moskau 1973, S. 170.
- ASTRUC, Gabriel: *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs* (1929), neue und erw. Ausgabe, hg. von Olivier CORPET, Paris 2003.
- ASTRUC, Gabriel: *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs*, Paris 1929.
- ASTRUC, Gabriel: *Mes Scandales*, mit einem Vorwort von Emile VUILLERMOZ (1936) und Texten von Olivier CORPET und Myriam CHIMÈNES, Paris 2013.
- BALANCE, John: „Kleptomania, or the Russian Theatre“, in: *The Mask. A Quaterly Journal of the Art of the Theatre* 4/2 (1911), S. 97–101.
- BELYJ, Andrej: „Teatr i sovremennaja drama“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 261–289.
- BENOIS, Alexandre: „The Origins of the Ballets Russes“, in: Boris KOCHNO: *Diaghilev and the Ballets Russes*, New York 1970, S. 2–21.
- BENOIS, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941.
- BENUA, Aleksandr: „Beseda o baletе“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 95–121.
- BENUA, Aleksandr: „Chudožestvennye pis’ma: Russkie spektakli v Pariže ‚Žar-ptica‘“, in: *Reč’*, 18. Juli 1910.
- BENUA, Aleksandr: „Chudožestvennye pis’ma“, in: *Reč’*, 4. August 1911.
- BENUA, Aleksandr: „Russkie spektakli v Pariže. ‚Šecherazada‘“, in: *Reč’*, 12./25. Juli 1910, abgedruckt in: Aleksandr Nikolaevič BENUA: *Chudožestvennye pis’ma 1908–1917. Gazeta Reč’. Peterburg*, Bd. 1: 1908–1910, Sankt Petersburg 2006, S. 453–459.
- BERGSON, Henri: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900.

- BIE, Oscar: „Tanzschule“, in: *Die neue Rundschau* 18/1 (1907), S. 638–639.
- BLANCHE, Jacques-Émile: „Un bilan artistique de 1913. Les Russes. – ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *La Revue de Paris* 20/6 (1. Dezember 1913), S. 517–534.
- BONNARD, Abel: „Le Ballet Russe“, in: *Le Figaro*, 18. Juni 1910, S. 1.
- BOSCHOT, Adolphe: „Le Sacre du printemps‘. Ballet de MM. Roerich, Stravinsky et Nijinsky“, in: *L'Écho de Paris*, 30. Mai 1913, S. 6, Sp. 1f.
- BRANDENBURG, Hans: *Der moderne Tanz* (München 1913), 3. erw. Aufl., München 1921.
- Brief von Aleksandr Benua an Igor' Stravinskij vom 12./25. Dezember 1910, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 256.
- Brief von Ernest Ansermet an Igor' Stravinskij vom 12. Juli 1919, ediert in: *Stravinsky in Pictures and Documents*, hg. von Craft und Stravinsky, S. 164f.
- Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal vom 22. November 1904, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Varunc, S. 67f.
- Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal vom 25. Juni 1911, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Varunc, S. 331f.
- Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal vom 28. Mai 1909, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Varunc, S. 233f.
- Brief von Hugo von Hofmannsthal an Harry Graf Kessler vom 10. Juni 1911, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Varunc, S. 329f.
- Brief von Hugo von Hofmannsthal an Harry Graf Kessler vom 28. Mai 1911, ediert in: *Briefwechsel Hofmannsthal – Kessler*, hg. von Varunc, S. 328.
- Brief von Igor' Stravinskij an Aleksandr Benua vom 30. Juni/13. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 285–287.
- Brief von Igor' Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24. September/7. Oktober 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300–302.
- Brief von Igor' Stravinskij an Nikolaj Findejzen vom 2./15. Dezember 1912, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 386–388.
- Brief von Igor' Stravinskij an Nikolaj Rerich vom 13./26. September 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 300.
- Brief von Igor' Stravinskij an Nikolaj Rerich vom 14./27. Juli 1910, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 231f.
- Brief von Igor' Stravinskij an Nikolaj Rerich vom 19. Juni/2. Juli 1910, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 224–226.
- Brief von Igor' Stravinskij an Nikolaj Rerich vom 2./15. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 289f.
- Brief von Igor' Stravinskij an seine Mutter vom 4./17. März 1912, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 319–321.
- Brief von Igor' Stravinskij an Vladimir Rimskij-Korsakov vom 8./21. Juli 1911, ediert in: *Perepiska*, Bd. 1, hg. von Varunc, S. 290–294.

- Brief von Sergej Djagilev an Gabriel Astruc vom 12. Juli 1911, Papers of Gabriel Astruc. 1906–1914, Dance Collection, The New York Public Library for the Performing Arts, New York, Collection Number ZBD-161, Reel 1, Folder 51.
- Brief von Val'ter Nuvel' an Konstantin Somov vom 14. September 1897 (julianischer Kalender), ediert in: *Konstantin Andreevič Somov. Pis'ma. Dnevniki. Suždenija sovremennikov*, hg. von Julija PODKOPAEVA und Anastasija SVEŠNIKOVA, Moskau 1979, S. 457f.
- BRJUSOV, Valerij: „Realizm i uslovnost' na scene“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 243–259.
- BUCKLE, Richard (Hg.): *Nijinsky on Stage. Action Drawings by Valentine Gross of Nijinsky and the Diaghilev Ballet Made in Paris between 1909 and 1913. Being a Donation to the Museum of Theatre Arts, London, by Jean Hugo. With a Chronology by Jean Hugo and an Introduction and Notes by Richard Buckle*, London 1971.
- BURGER, Hilde (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*, Frankfurt a.M. 1968.
- CHANTAVOINE, Jean: „Au Théâtre des Champs-Élysées. ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Excelsior*, 30. Mai 1913, S. 6.
- COCTEAU, Jean: *Dessins*, Paris 1923.
- CRAIG, Edward Gordon: „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre* 1/2 (1908), S. 3–15.
- CRAIG, Edward Gordon: „The Art of the Theatre“ (Berlin 1905), abgedruckt in: *On the Art of the Theatre*, hg. von ders., S. 137–181.
- CRAIG, Edward Gordon: *Die Kunst des Theaters*, übers. und eingeleitet von Maurice MAGNUS, mit einem Vorwort von Harry GRAF KESSLER, Berlin und Leipzig 1905.
- CRAIG, Edward Gordon: *On the Art of the Theatre*, London 1911.
- DE PAWLOWSKI, Gustave: „Au Théâtre des Champs-Élysées. ‚Le Sacre du printemps‘. Ballet en deux actes de M. Igor Stravinsky“, in: *Comœdia*, 31. Mai 1913, S. 1f.
- DJAGILEV, Sergej: „O Klassike“ (1928), in: *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju, perezpiska, sovremenniki o Djagileve*, 2 Bde., hg. von Il'ja ZILBERŠTEJN und Vladimir SAMKOV, Moskau 1982, Bd. 1, S. 250–252.
- DOLGE, Alfred: *Pianos and Their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*, Covina 1911.
- DUNCAN, Isadora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, übers. und eingeleitet von Karl FEDERN, Leipzig 1903.
- DUNCAN, Isadora: *Memoiren*, nach dem englischen Manuskript bearbeitet von Clemens ZELL, Zürich, Leipzig und Wien 1928.
- EINSTEIN, Carl: „Léon Bakst“, in: *Carl Einstein. Werke*, Bd. 2: 1919–1928, hg. von Marion SCHMID unter Mitarbeit von Henriette BEESE und Jens KWASNY, Berlin 1981, S. 341–368.

- Ežegodnik imperatorskich teatrov. Izdanie Direkcii Imperatorskich Teatrov*, Sankt Petersburg 1892–1915.
- FOKIN, Michail: *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejstera. Stat'i, interv'ju i pis'ma*, Leningrad 1981, S. 256.
- Fokin, Michel: „Five Principles for the New Ballet“, in: *The New York Times*, 6. Juli 1914, o.S.
- FOKINE, Michel: *Fokine. Memoirs of a Ballet Master*, übers. von Vitale FOKINE, hg. von Anatole CHUJOY, Boston und Toronto 1961.
- FRIEDRICH, Paul: *Frank Wedekind* (Der moderne Dichter, Bd. 1), Berlin 1913.
- FUCHS, Georg: „Der Tanz“, in: *Flugblätter für Künstlerische Kultur* 6 (1906), S. 1–45.
- FUCHS, Georg: „Die Schaubühne. Ein Fest des Lebens“, in: *Wiener Rundschau* 3/20 (1899).
- FUCHS, Georg: *Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen Volkes. Aus den Papieren eines Unverantwortlichen*, München und Leipzig 1904.
- FUCHS, Georg: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstler-Theater*, München und Leipzig 1909.
- FUCHS, Georg: *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin und Leipzig 1905.
- FUKS, Georg: „Tanec“, übers. von L. KRASIL'SČIK“, in: *Fial strastej*, Sankt Petersburg 1910, S. 59–96.
- FUKS, Georg: *Revolucija teatra. Istorija Mjunchenskogo Chudožestvennogo teatra*, übers. und redigiert von Akim L'vovič VOLYNSKIJ, Sankt Petersburg 1911.
- GEORGES-MICHEL, Michel: „Les Deux ‚Sacre du printemps‘“, in: *Comœdia*, 11. Dezember 1920, S. 1.
- GRAF KESSLER, Harry: Tagebucheintrag vom 1. November 1911, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 736f.
- GRAF KESSLER, Harry: Tagebucheintrag vom 13. April 1912, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 808.
- GRAF KESSLER, Harry: Tagebucheintrag vom 23. Februar 1913, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 869.
- GRAF KESSLER, Harry: Tagebucheintrag vom 23. Mai 1912, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 825f.
- GRAF KESSLER, Harry: Tagebucheintrag vom 3. November 1911, ediert in: *Das Tagebuch*, Bd. 4, hg. von Kamzelak und Ott, S. 737f.
- KAMZELAK, Roland S. und OTT, Ulrich unter Beratung von SIMON, Hans-Ulrich; VOLKE, Werner und ZELLER, Bernhard (Hg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880–1937*, 9 Bde., Stuttgart 2004–2018, Bd. 4: 1906–1914, hg. von Jörg SCHUSTER unter Mitarbeit von Janna BRECHMACHER, Christoph HILSE, Angela REINTHAL und Günter RIEDERER, Stuttgart 2005.

- KOHLRAUSCH, Robert: „Theater und Malerei“, in: *Hannoverscher Courier*, 1. März 1906, zit. in: Grund, *Zwischen den Künsten*, S. 21.
- KUTSCHER, Artur: *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, 3 Bde., München 1922–1931, Bd. 2, München 1927.
- LALO, Pierre: „Remarks on the Ballet ‚Le Sacre du printemps‘“, übers. von Daniel Gregory MASON, in: *The New Music Review* 12/143 (1913), ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 2, S. 238–249.
- LALOY, Louis: „La Musique“, in: *La Grande Revue*, 25. Juni 1913, ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 3, S. 160–163.
- LÉSURE, François in Zusammenarbeit mit HABERKAMP, Gertraut; TURNER, Malcom und ZANETTI, Emilia (Hg.): *Igor Stravinsky. ‚Le Sacre du printemps‘. Dossier de Presse* (Anthologie de la Critique musicale. Dossiers de Presse, Bd. 1), Genf 1980.
- LEVINSON“, Andrej: „O novom“ balete“, in: *Apollon* 8 (1911), S. 30–49.
- LEVINSON“, Andrej: „O starom“ i novom“ balete“, in: *Ežegodnik“ imperatorskich teatrov“* 1 (1913), S. 1–20.
- LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasil’evič u.a. (Hg.): *Teatr. Kniga o novom teatre. Sbornik statej*, Sankt Petersburg 1908.
- LUNAČARSKIJ, Anatolij: „Russkie spektakli v’ Pariže“, in: *Teatr i iskusstvo*, Nr. 23, 9./22. Juni 1913, S. 486–488.
- LUNAČARSKIJ, Anatolij: „Socializm i iskusstvo“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von ders., S. 7–40.
- MEJERCHOL’D, Vsevolod Ėmil’evič: „Edward Gordon Craig“, ediert in: *V.Ė. Mejerchol’d. Stat’i, pis’ma, reči, besedy*, Bd. 1: 1891–1917, hg. von Aleksandr FEVRAL’SKIJ, Moskau 1968, S. 167–169.
- MEJERCHOL’D, Vsevolod Ėmil’evič: „Teatr (K istorii i tehnike)“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 123–176.
- MEYERHOLD, Wsewolod E.: „Edward Gordon Craig“, ediert in: *Wsewolod E. Meyerhold. Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche*, Bd. 1: 1891–1917, hg. von Aleksandr V. FEVRAL’SKIJ, Gesamtedaktion der deutschspr. Ausg. von Gisela SEEGER, Berlin 1979, S. 161–163.
- MINSKIJ, Nikolaj: „Prazdnik“ Vesny“, in: *Utro Rossii*, Nr. 123, 30. Mai/12. Juni 1913, S. 2.
- N.N.: „Lady Diana goes to the Ballet“, in: *The English Review* 9 (1911), S. 167–169.
- N.N.: „Naši Besedy. U N.K. Rericha“, in: *Obozrenie Teatrov*, Nr. 1187, 30. September 1910, S. 14.
- NEWMAN, Lindsay Mary (Hg.): *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903–1937*, London 1995.
- NIJINSKA, Bronislava: *Early Memoirs*, hg. und übers. von Irina NIJINSKA und Jean RAWLINSON, Durham und London 1992.
- PANN, E., in: *Maski* 7–8 (1913–1914), o.S.

- PERROS, Jean: „Opinions. Après les Ballets Russes“, in: *La Critique Indépendante*, 15. Juni 1913, S. 1, Sp. 1–3.
- RAMBERT, Marie: *Quicksilver. An Autobiography*, London 1972.
- REED, Arnold (Hg.): *Gordon Craig on Movement and Dance*, New York 1977.
- RIVIÈRE, Jacques: „Le Sacre du Printemps“, in: *La Nouvelle Revue Française* 5/59, 1. November 1913, S. 705–730, Wiederabdruck in: *Dossier de Presse*, hg. von Lésure, S. 38–48.
- ŠALJAPIN, Fëdor: *Chaliapin. An Autobiography as Told to Maxim Gorky*, mit ergänzender Korrespondenz und Notizen hg. und aus dem Russischen übers. von Nina FROUD und James HANLEY, New York 1967.
- SCHAEFFNER, André: *Strawinsky (Maîtres de la musique ancienne et moderne, Bd. 10)*, Paris 1931.
- SCHWARZSCHILD, Karl: *Ueber die totale Sonnenfinsternis vom 30. August 1905*, Göttingen 1906.
- SOLOGUB, Fëdor: „Teatr odnoj voli“, in: *Teatr. Kniga o novom teatre*, hg. von Lunačarskij u.a., S. 177–198.
- SOLOGUB, Fyodor: „The Theatre of the Single Will“, in: *The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts*, hg. und übers. von Michael GREEN, Ann Arbor 1986, S. 147–162.
- STANISLAVSKI, Constantin: *My Life in Art*, übers. von Jacob J. ROBBINS, New York 1956.
- STRAVINSKY, Igor (Hg.): ‚*The Rite of Spring*‘. *Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autographs*, London u.a. 1969.
- STRAVINSKY, Igor und CRAFT, Robert: *Dialogues and a Diary*, London 1968.
- STRAVINSKY, Igor: ‚*Le Sacre du Printemps*‘. *Tableaux de la russie païenne en deux parties. Réduction pour piano à quatre mains par l’auteur*, Berlin, Moskau und Sankt Petersburg 1913, Klavierauszug mit russischen Eintragungen zur Choreografie (1913) von Marie Rambert, Rambert Dance Archive, London, MR/07/012.
- STRAVINSKY, Igor: ‚*Le Sacre du printemps*‘. *Tableaux de la russie païenne en deux parties. Réduction pour piano à quatre mains par l’auteur*, Berlin, Moskau und Sankt Petersburg 1913. Handexemplar Stravinskijs mit handschriftlichen Eintragungen, Sammlung Igor Strawinsky, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- STRAVINSKY, Igor: ‚*Petrushka*‘ (*Sketches*), Juilliard Manuscript Collection, New York, online einsehbar unter: juilliardmanuscriptcollection.org (Stand: September 2017).
- STRAVINSKY, Igor: „Appendix III: The Stravinsky-Nijinsky Choreography“, in: ‚*The Rite of Spring*‘. *Sketches 1911–1913*, hg. von ders., S. 35–43.
- STRAVINSKY, Igor: „Ce que j’ai voulu exprimer dans ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Montjoie!*, 29. Juni 1913, abgedruckt in: *Dossier de presse*, hg. von Lésure, S. 13–15.
- STRAVINSKY, Igor: *An Autobiography*, London 1975.

- STRAVINSKY, Igor: *Chroniques de ma vie*, Neuausgabe, Paris 2000.
- STRAWINSKY, Igor: *Chroniques de ma vie*, 2 Bde., Paris 1935.
- STRICH, Fritz (Hg.): *Frank Wedekind. Gesammelte Briefe*, 2 Bde., München 1924.
- SVETLOV, Valerian: „Russkij Sezon“ v“ Pariže (ot našego korrespondenta). „Svjaščennaja vesna“. Grandioznyj skandal“ na pervom“ predstavlenii baleta“, in: *Peterburgskaja Gazeta*, 23. Mai 1913, S. 14f.
- SVETLOV, Valerian: *Le Ballet Contemporain*, hg. in Zusammenarbeit mit Lev BAKST, französische Übersetzung von Michel Dimitri CALVOCORESSI, Paris 1912.
- SVETLOV, Valerian: *Sovremennyj balet*, Sankt Petersburg 1911.
- Telegramm von Sergej Djagilev an Igor' Stravinskij vom 5./18. Dezember 1912, Sammlung Igor Strawinsky, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- TELJAKOVSKIJ, Vladimir Arkad'evič: *Dnevnik direktora imperatorskich teatrov. 1903–1906*, Moskau 2006.
- TOUCHARD, Maurice: „Ballets Russes et Français“, in: *La Nouvelle Revue*, 1. Juli 1913, ediert in: Bullard, *The First Performance*, Bd. 3, S. 173–179.
- TROCKIJ, Lev: „Frank Wedekind“, in: *Die neue Zeit. Wochenzeitschrift der deutschen Sozialdemokratie* 28 (1908), S. 63–70.
- TROTZKI, Leo: *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, autorisierte Übersetzung nach dem Manuskript von Alexandra RAMM, Berlin 1929.
- VAN DE VELDE, Henry: *Geschichte meines Lebens*, hg. und übertr. von Hans CURJEL, München 1962.
- VAN DE VELDE, Henry: *Récit de ma vie*, 2 Bde., Brüssel 1992–1995, Bd. 2: 1900–1913: *Berlin, Paris, Weimar*, hg. und kommentiert von Anne VAN LOO in Zusammenarbeit mit Frabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel 1995.
- VARUNC, Victor (Hg.): *I.F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*, 3 Bde., Moskau 1998–2003, Bd. 1: 1882–1912, Moskau 1998.
- VAUDOYER, Jean-Louis: „Variations sur les Ballets Russes“, in: *La Revue de Paris* 17/4 (15. Juli 1910), S. 333–352.
- VOLKONSKIJ, Sergej: „Čelovek i ritm. Sistema Žaka Dal'kroza“, in: *Apollon* 6 (1911), S. 33–50.
- VOLKONSKIJ, Sergej: „Ptica i Čelovek“, in: *Apollon* 6 (1913), S. 39–43.
- VON SCHRENCK-NOTZING, Albert: *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst*, Stuttgart 1904.
- WAGNER, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.
- WEDEKIND, Frank: „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“, in: DERS.: *„Mine-Haha“ und andere Erzählungen*, München 1955, S. 5–52.
- ZIL'BERŠTEIN, Il'ja; SAMKOV, Vladimir (Hg.): *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju, perepiska, sovremenniki o Djagileve*, 2 Bde., Moskau 1982.

Literatur

- ACOCELLA, Joan; GREENE, Jonnie und GARAFOLA, Lynn: „The Rite of Spring‘ Considered as Nineteenth-Century Ballet“, in: *Ballet Review* 20/2 (1992), S. 68–71.
- ACOCELLA, Joan: „Vaslav Nijinsky“, in: *The Art of Enchantment*, hg. von Van Norman Baer, S. 96–111.
- ACOCELLA, Joan: *The Reception of Diaghilev’s Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London. 1909–1914*, PhD Dissertation, Rutgers University 1984.
- ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* (Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 12), hg. von Rolf TIEDEMANN unter Mitwirkung von Gretel ADORNO u.a., Frankfurt a.M. 2003.
- ALBRIGHT, Daniel: *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago und London 2004.
- ARCHER, Kenneth und HODSON, Millicent: „Confronting Oblivion. Keynote Adress and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets“, in: *Preservation Politics. Dance Revived. Reconstructed. Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton. November 1997*, hg. von Stephanie JORDAN, London 2000, S. 1–20.
- ARCHER, Kenneth: „Nicolas Roerich et la genèse du ‚sacre‘“, in: *Le Sacre du printemps‘ de Nijinsky*, hg. von Souriau u.a., S. 75–95.
- ARENZON, Evgenij Ruvimovič: *Savva Mamontov*, Moskau 1995.
- AUNER, Joseph: *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries. Western Music in Context*, New York u.a. 2013.
- AVICE-HANOUN, Murielle: „L’alliance franco-russe (1892–1914)“, in: *Deutschland. Frankreich. Russland*, hg. von Mieck und Guillen, S. 109–124.
- BACHREVSKIJ, Vladislav Anatol’evič: *Savva Mamontov*, Moskau 2000.
- BALME, Christopher (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988.
- BARKAN, Elazar und BUSH, Ronald: „Introduction“, in: *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, hg. von DIES., Stanford 1995, S. 1–19.
- BARTLETT, Rosamund: *Wagner and Russia*, Cambridge 1995.
- BARZANTNY, Tamara: *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor. Mäzen. Initiator*, Köln 2002.
- BAYER, Waltraud: *Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen. 1850–1917*, Wien 1996.
- BELIKOV, Pavel Fëdorovič und KNJAZEVA, Valentina Pavlovana (Hg.): *Rerich*, Moskau 1972.
- BELLOW, Juliet: *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, Farnham 2013.

- BERMAN, Nancy: *Primitivism and the Parisian Avant-Garde. 1910–1925*, PhD Dissertation, McGill University 2001.
- BERNARD, Jonathan: „Le Sacre‘ Analysed“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 284–305.
- BHOGAL, Gurminder Kaur: *Details of Consequence. Ornament, Music, and Art in Paris*, New York 2013.
- BÖHLKE, Effi: „Russlandbilder aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Entworfen in der deutschen und französischen politisch-philosophischen Literatur“, in: *Osteuropa* 5 (2002), S. 576–597.
- BORCHMEYER, Dieter: Art. ‚Gesamtkunstwerk‘, in *MGG 2, Sachteil*: Bd. 3, Kassel u.a. 1994, Sp. 1282–1289.
- BOULEZ, Pierre: „Stravinsky demeure“, in: *Relevés d'apprenti*, hg. von Paule THÉVENIN, Paris 1966, S. 75–145.
- BOWLT, John Ellis: „Designing Dance“, in: *The Ballets Russes and the Art of Design*, hg. von Alston PURVIS, Peter RAND und Anna WINESTEIN, New York 2009, S. 13–36.
- BOWLT, John Ellis: *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the ‚World of Art‘ Group*, Newtonville 1979.
- BRANDSTÄTTER, Ursula: *Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*, Augsburg 2004.
- BRANDSTETTER, Gabriele und KLEIN, Gabriele: „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du printemps‘*, hg. von DIES., Bielefeld 2007, S. 9–29.
- BRANDSTETTER, Gabriele und NEUMANN, Gerhard: „Opferfest. ‚Penthesilea‘ – ‚Sacre du Printemps‘“, in: *Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge, Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, hg. von Jürgen LEHMANN, Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 105–139.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Le Sacre du printemps‘ 1913/2013“, in: *Sacré 101*, hg. von Gyax, S. 149–161.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes“, in: *Spiegelungen*, hg. von Jeschke, Berger und Zeidler, S. 147–163.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Grenzgänge II. Auflösungen und Umschreibungen zwischen Ritual und Theater“, in: *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste* (Forum Modernes Theater, Bd. 24), hg. von DIES., Helga FINTER und Markus WEßENDORF, Tübingen 1998, S. 13–20.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Harry Graf Kessler und die Ballets Russes. Nijinskys ‚Le Sacre du printemps‘ im Kontext der europäischen Moderne“, in: *Sacré 1913/2013*.

- Tanz, Opfer, Kultur*, hg. von DIES. und Katja SCHNEIDER, Freiburg i.Br., Berlin und Wien 2017, S. 227–252.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der ‚Traumtänzerin‘ Magdeleine G.“, in: *Ausdrucks-tanz*, hg. von Oberzaucher-Schüller u.a., S. 199–211.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Konzepte der Moderne*, hg. von Gerhart VON GRAEVENITZ, Stuttgart 1999, S. 367–388.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftliche Herausforderung“, in: *Wissen in Bewegung*, hg. von Gehm, Husemann und von Wilcke, S. 37–48.
- BRANDSTETTER, Gabriele: „Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft“, in: *Theater der Zeit* 12 (2003), S. 4–12.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, New York 2015.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 2., erw. Ausgabe, Freiburg i.Br. 2013.
- BRAUN, Edward: *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London 1995.
- BRAUNECK, Manfred (Hg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hamburg 1995.
- BRAUNECK, Manfred (Hg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, vollständig überarbeitete und erw. Neuausgabe, Hamburg 2009.
- BRAUNECK, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart 1993–2007, Bd. 3, Stuttgart 1999 und Bd. 4, Stuttgart 2003.
- BRAUNECK, Manfred: *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte. Eine Einführung*, Hamburg 2012.
- BRIDGMAN, Elena: „Mir Iskusstwa. Origins of the Ballets Russes“, in: *The Art of Enchantment*, hg. von Van Norman Baer, S. 26–43.
- BROOKS, Jeffrey: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature. 1861–1917*, Princeton 1985.
- BRZOSKA, Matthias: *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 14), Laaber 1995.
- BUCH, Esteban: „The Scandal at ‚Le Sacre‘: Games of Distinction and Dreams of Barbarism“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 59–78.
- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*, London 1979.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky*, New York 1971.

- BULLARD, Truman Campbell: *The First Performance of Igor Stravinsky's 'Sacre du Printemps'*, PhD Dissertation, 3 Bde., University of Rochester 1971.
- CADDY, Davinia: *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*, Cambridge 2012.
- CALELLA, Michele und URBANEK, Nikolaus (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart und Weimar 2013.
- CARIANI, Gianni: „La découverte de l'art russe en France. 1871–1914“, in: *Revue des études slaves* 71/2 (1999), S. 391–405.
- CARIANI, Gianni: *Une France russophile? Découverte, réception, impact. La diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, PhD Dissertation, Université de Strasbourg 1998.
- CLAYTON, Douglas: *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Montreal 1993.
- COHEN, Matthew Isaac: *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages. 1905–1952*, New York 2010.
- CORPET, Olivier: „Astruc-Le-Magnifique ou les folies d'un grand parisien“, in: Astruc, *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs* (1929), 2003, S. 7–24.
- CORPET, Olivier: „Vorwort“, in: *Gabriel Astruc. Meine Skandale. Strauss, Debussy, Strawinsky*, aus dem Französischen von Joachim KALKA, Berlin 2015, S. 7–15.
- CRAFT BRUMFIELD, William: *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, Berkeley 1991.
- CRAINE, Debra und MACKRELL, Judith: Art. ‚Ballet‘, in: *The Oxford Dictionary of Dance*, 2. Aufl., hg. von DIES., Oxford 2000, S. 40–41.
- CROSS, Jonathan: *The Stravinsky Legacy*, Cambridge 1998.
- DAHLHAUS, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- DAHMS, Sibylle (Hg.) in Zusammenarbeit mit JESCHKE, Claudia und WOITAS, Monika: *Tanz*, Kassel 2001.
- DAHMS, Sibylle; WOITAS, Monika; OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild; BRÖCKER, Marianne u.a.: Art. ‚Tanz‘, in: *MGG 2, Sachteil*: Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 228–408.
- DANUSER, Hermann (Hg.): *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*, hg. von Carl DAHLHAUS, fortgeführt von Hermann DANUSER, 13 Bde., Wiesbaden und Laaber 1980–1992), Bd. 7, Laaber 1984.
- DANUSER, Hermann und ZIMMERMANN, Heidy (Hg.): *Avatar of Modernity. 'The Rite of Spring' Reconsidered*, London 2013.
- DANUSER, Hermann und ZIMMERMANN, Heidy: „Multifarious Rites of Passage. An Introduction“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von dies., S. 9–21.
- DAVIS, Mary E.: *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London 2010.

- DEPPERMAN, Maria: *Russland um 1900. Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch, in: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten, Teil 2* (Musik-Konzepte, Bd. 37/38), hg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN, München 1984, S. 61–106.
- DÖMLING, Wolfgang: *Igor Strawinsky. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1982.
- DRUMMOND, John: *Speaking of Diaghilev*, London 1997.
- DRUSKIN, Michail: *Igor Strawinsky. Persönlichkeit. Schaffen. Aspekte*, hg. und übertr. aus dem Russischen von Christof RÜGER, Leipzig 1976.
- DÜMLING, Albrecht: „Meine kleine Nähmaschine“. Kurt Tucholskys Grammophon-Vorlieben“, in: *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005 „Wir leben in einer merkwürdigen Zeit“* (Schriftenreihe der Kurt Tucholsky-Gesellschaft, Bd. 3), hg. von Friedhelm GREIS und Ian KING, Sankt Ingbert 2006, S. 83–102.
- DUMOVA, Natal'ja Georgievna: *Moskovskie mecenaty*, Moskau 1992.
- DUSZ, Elena: „Russian Art in Search of Identity“, in: *Russia and Western Civilization. Cultural and Historical Encounters*, hg. von Russell BOVA, Armonk und London 2003, S. 177–209.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: „Funktionale Musik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30/1 (1973), S. 1–25.
- EKSTEINS, Modris: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age* (1989), Toronto 2012.
- ERCK, Alfred und KERN, Volker: „Die ‚Meininger‘ in Europa“, in: *Die Meininger kommen!*, hg. von Kern, S. 7–33.
- ERCK, Alfred und KERN, Volker: „Die Meininger Prinzipien“, in: *Die Meininger kommen!*, hg. von Kern, S. 79–86.
- FOAUSER, Annegret und SCHWARTZ, Manuela: „Einleitung“, in: *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik. Literatur. Kunst. Politik*, hg. von DIES., Leipzig 1999, S. 9–34.
- FAUSER, Annegret: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993.
- FLAMM, Christoph: *Igor Strawinsky. ‚Der Feuervogel‘. ‚Petruschka‘. ‚Le Sacre du printemps‘*, Kassel u.a. 2013.
- FORTE, Allen: *The Harmonic Organization of ‚The Rite of Spring‘*, New Haven und London 1978.
- FREIGANG, Christian: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die ‚Konservative Revolution‘ in Frankreich 1900–1930*, München 2003.
- GARAFOLA, Lynn: „A Century of Rites. The Making of an Avant-Garde Tradition“, in: *Sacré 101*, hg. von Gyax, S. 23–32.
- GARAFOLA, Lynn: „Diaghilev's Ballets Russes. A New Kind of Company“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 25–41.

- GARAFOLA, Lynn: „Russian Ballet in the Age of Petipa“, in: *The Cambridge Companion to Ballet*, hg. von Kant, S. 151–163.
- GARAFOLA, Lynn: *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1989.
- GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko und VON WILCKE, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007.
- GERŠENZON, Pavel und MANULKINA, Ol'ga (Hg.): *1913/2013. Vek Vesny syjaščennoj – vek modernizma*, Moskau 2013.
- GESS, Nicola; MOSER, Christian und WINKLER, Markus (Hg.): *Primitivismus intermedial* (Colloquium Helveticum 44 [2015]), Bielefeld 2015.
- GESS, Nicola; MOSER, Christian und WINKLER, Markus: „Vorwort“, in: *Primitivismus intermedial*, hg. von dies., S. 9–14.
- GESS, Nicola: „Literarischer Primitivismus. Chancen und Grenzen eines Begriffs“, in: *Literarischer Primitivismus* hg. von DIES., Berlin 2013, S. 1–9.
- GLATZER ROSENTHAL, Bernice: „Wagner and Wagnerian Ideas in Russia“, in: *Wagnerism in European Culture and Politics*, hg. von David Clay LARGE und William WEBER in Zusammenarbeit mit Anne Dzamba SESSA, Ithaca und London 1984, S. 198–245.
- GOFFMANN, Erving: *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, Chicago 1967.
- GOFFMANN, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980.
- GRAF, Ruedi: *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*, Tübingen 1992.
- GRAY, Camilla: *Das große Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*, Köln 1974.
- GRAY, Cecil: *A Survey of Contemporary Music*, London 1924.
- GREGOR, Joseph: *Kulturgeschichte des Balletts. Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten*, Wien 1944.
- GRIGORIEV, Serge L.: *The Diaghilev Ballet. 1909–1929*, London 1953.
- GROSCH, Nils: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart u.a. 1999.
- GROVER, Stuart R.: *Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870–1905. Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art*, PhD Dissertation, University of Wisconsin 1971.
- GRUBER, Gernot: „Das ‚Archaische‘ in der Musikkultur der Wiener Moderne. Eine Skizze“, in: *Kunst, Kontext, Kultur. Manfred Wagner. 38 Jahre Kultur- und Geistesgeschichte an der Angewandten*, hg. von Gloria WITHALM, Anna SPOHN und Gerald BAST, Wien 2012, S. 132–146.
- GRUBER, Gernot: „Webern und die Suche der Wiener Moderne nach dem ‚Archaischen‘ in der Musik“, in: *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900* (Webern-Studien. Beihefte der Anton-Webern Gesamtausgabe, Bd. 2a), hg. von Monika KRÖPFL und Simon OBERT, Wien 2015, S. 77–96.

- GRUND, Uta: *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*, Berlin 2002.
- GUMPERT, Gregor: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994.
- GUTJAHR, Ortrud: „Erziehung zur Schamlosigkeit. Frank Wedekinds ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘ und der intertextuelle Bezug zu ‚Frühlings Erwachen‘“, in: *Frank Wedekind (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 20)*, hg. von DIES., Würzburg 2001, S. 93–124.
- GUTJAHR, Ortrud: „Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Körperordnung in Frank Wedekinds ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘“, in: *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1903–1918) (Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FU Darmstadt im Oktober 1999)*, hg. von Sigrid DREISEL und Hartmud VINÇON, Würzburg 2001, S. 33–56.
- GYGAX, Raphael (Hg.): *Sacré 101. An Anthology on ‚The Rite of Spring‘*, Zürich 2014.
- AFEMANN, Katrin: *Schamlose Tänze. Bewegungsszenen in Frank Wedekinds ‚Lulu‘-Doppeltragödie und ‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘*, Würzburg 2010.
- HALDEY, Olga: „Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism“, in: *The Journal of Musicology* 22/4 (2005), S. 559–603.
- HALDEY, Olga: *Mamontov’s Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington 2010.
- HAMM, Kristen Elizabeth: *„The Friendship of Peoples“. Soviet Ballet, Nationalities Policy, and the Artistic Media. 1953–1968*, M.A. Thesis, University of Illinois 2009.
- HANDSCHIN, Jacques: *Igor Strawinsky. Versuch einer Einführung* (121. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich), Zürich und Leipzig 1933, 38 S., abgedruckt in: *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, hg. vom KUNSTMUSEUM BASEL und der PAUL SACHER STIFTUNG BASEL, Basel 1984, S. 187–225.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca; GOODWIN, Noël und PERCIVAL, John: Art. ‚Ballet‘, in: *The New Grove*, Bd. 2, S. 565–596.
- HARTMANN, Annette: „Dancing Noises of Modern Life. ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Strawinskys ‚Motor Drive‘*, hg. von Woitas und Hartmann, S. 211–227.
- Hartung, Günter: „Völkische Ideologie“, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘*, hg. von Puschner, Schmitz und Ulbricht, S. 22–41.
- Hausbacher, Eva: „Mir Iskusstva“, in: *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*, hg. von Stefan SIMONEK, Bern 2006, S. 39–58.
- HECHT, Christian: *Streit um die richtige Moderne. Henry van de Velde, Max Littmann und der Neubau des Weimarer Hoftheaters* (Weimarer Schriften, Bd. 59), Weimar 2005.

- HEISLER JR., Wayne: *The Ballet Collaborations of Richard Strauss*, Rochester 2009.
- HEPP, Corona: *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende* (Deutsche Geschichte der neuesten Zeit vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart), München 1987.
- HILL, Peter: *Stravinsky. ‚The Rite of Spring‘*, Cambridge 2000.
- HIRSBRUNNER, Theo: *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber 1982.
- HODSON, Millicent: „Sacre‘. Searching for Nijinsky’s Chosen One“, in: *Ballet Review* 15/3 (1987), S. 53–66.
- HODSON, Millicent: „Nijinsky’s Choreographic Method. Visual Sources from Roerich for ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Dance Research Journal* 18/2 (1986/1987), S. 7–15.
- HODSON, Millicent: „Puzzles choréographiques. Reconstitution du ‚Sacre‘ de Nijinsky“, in: *Le Sacre du printemps‘ de Nijinsky*, hg. von Souriau u.a., S. 45–74.
- HODSON, Millicent: „The Fascination Continues. Searching for Nijinsky’s ‚Sacre‘“, in: *Dance Magazine* 54/6 (1980), S. 64–75.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky’s Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography of ‚Le Sacre du printemps‘*, New York 1996.
- HODSON, Millicent: *Nijinsky’s New Dance. Rediscovery of Ritual Design in ‚Le Sacre du Printemps‘*, PhD Dissertation, University of California (Berkeley) 1985.
- HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne: „Russophilie et germanophobie en France et en Russie entre 1878 et 1918“, in: *Deutschland. Frankreich. Russland*, hg. von Mieck und Guillen, S. 71–86.
- HOMANS, Jennifer: *Apollo’s Angels. A History of Ballet*, New York 2010.
- HORLACHER, Gretchen G.: *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, New York 2011.
- HUESCA, Roland: „Gabriel Astruc. Un entrepreneur de spectacle à la Belle-Époque“, in: *Directeurs de théâtre (XIX^e–XX^e siècles). Histoire d’une profession*, hg. von Pascale GOETSCHER und Jean-Claude YON, Paris 2008, S. 143–165.
- HUESCA, Roland: „Le Théâtre des Champs-Élysées à l’heure des Ballets Russes“, in: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire* 63 (1999), S. 3–15.
- HUESCA, Roland: *Triumphes et Scandales. La belle époque des Ballets Russes*, Paris 2001.
- HUSCHKA, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000.
- IMBRIE, Andrew: „Extra‘ Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven“, in: *Beethoven Studies*, Bd. 1, hg. von Alan TYSON, New York 1973, S. 45–66.
- JACKSON, David: *The Art of Ilya Repin. The Russian Vision*, Schoten 2006.
- JAFFÉ, Daniel: Art. ‚Evenings of Contemporary Music‘, in: *Historical Dictionary of Russian Music*, hg. von DERS., Lanham 2012, S. 120.
- JANZ, Tobias: „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, in: *Historische Musikwissenschaft*, hg. von Calella und Urbanek, S. 56–81.
- JÄRVINEN, Hanna: „Great Horizons Flooded with the Alien Light of the Sun‘. ‚Le Sacre du Printemps‘ in the Russian Context“, in: *Dance Research* 31/1 (2013), S. 1–28.

- JÄRVINEN, Hanna: „The Russian Barnum‘: Russian Opinions on Diaghilev’s Ballets Russes. 1909–1914“, in: *Dance Research* 26/1 (2008), S. 18–41.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, Basingstoke 2014.
- JÄRVINEN, Hanna: *The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend*, PhD Dissertation, University of Turku 2003.
- JESCHKE, Claudia (u.a.) unter der Leitung von NECTOUX, Jean-Michel: *Nijinsky. Préludes à ,l’après-midi d’un faune‘*, Paris 1989.
- JESCHKE, Claudia und HAITZINGER, Nicole (Hg.): *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, Leipzig 2009.
- JESCHKE, Claudia und HUTCHINSON GUEST, Ann: *Nijinsky’s ,Faune‘ Restored. A Study of Vaclav Nijinsky’s 1915 Dance Score ,L’après-midi d’un faune‘ and his Dance Notation System*, Philadelphia 1991.
- JESCHKE, Claudia und VETTERMANN, Gabi: „François Delsarte“, in: *Ausdruckstanz*, hg. von Oberzaucher-Schüller u.a., S. 15–24.
- JESCHKE, Claudia und VETTERMANN, Gabi: „Isadora Duncan, Berlin and Munich in 1906. Just an Ordinary Year in a Dancer’s Career“, in: *Dance Chronicle* 18/2 (1995), S. 217–229.
- JESCHKE, Claudia; BERGER, Ursel und ZEIDLER, Birgit (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin 1997.
- JESCHKE, Claudia: „... retrouver la source de variété ...‘: Nijinsky’s Choreographic Textures“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 130–152.
- JESCHKE, Claudia: „Russische Bildwelten in Bewegung. Bewegungstexte“, in: *Schwäne und Feuervögel*, hg. von dies. und Haitzinger, S. 58–89.
- JESCHKE, Claudia: Art. ‚Duncan‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 1592–1594.
- JONES, Susan: „Diaghilev and British Writing“, in: *Dance Research* 27/1 (2009), S. 65–92.
- JORDAN, Stephanie: *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London 2000.
- JORDAN, Stephanie: *Stravinsky Dances. Re-Visions Across a Century*, Alton 2007.
- JOSEPH, Charles M.: *Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention*, New Haven 2002.
- JOSEPH, Charles M.: *Stravinsky’s Ballets*, New Haven 2011.
- JÜRGENSEN, Knut Arne: *The Verdi Ballets*, Parma 1995.
- KADEN, Christian: „Klang als Brücke zwischen den Welten. Musik und Trance. Musik und Ekstase“, in: *Rausch. Trance. Ekstase. Zur Kultur psychischer Ausnahmezustände* (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 78), hg. von Michael SCHETSCHKE und Renate-Berenike SCHMIDT, Bielefeld 2016, S. 239–260.
- KAMENSKIJ, Aleksandr (Hg.): ‚Welt der Kunst‘. *Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leningrad 1991.
- KANT, Marion (Hg.): *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge u.a. 2007.

- KANT, Marion: „Ein Plädoyer für die Tanzgeschichte. Identitätsproblematiken einer Wissenschaftsdisziplin“, in: *Tanz. Politik. Identität* (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 11), hg. von Sabine KAROß und Leonore WELZIN, Hamburg 2001, S. 81–102.
- KELLY, Catriona: *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge 1990.
- KENNAN, George F.: *The Fateful Alliance. France, Russia, and the Coming of the First World War*, New York 1984.
- KENNEDY, Janet: *The ‚Mir iskusstva‘ Group and Russian Art, 1898–1912*, PhD Dissertation, Columbia University 1977.
- KENNEL, Sarah: „Le Sacre du printemps‘. Primitivism, Popular Dance, and the Parisian Avant-Garde“, in: *Nottingham French Studies* 44/3 (2005), S. 4–23.
- KENNEL, Sarah: *Bodies, Statues, and Machines: Dance and the Visual Arts in France, 1900–1925*, PhD Dissertation, University of California (Berkeley) 2003.
- KERN, Volker (Hg.): *Die Meininger kommen! Hoftheater und Hofkapelle zwischen 1874 und 1914 unterwegs in Deutschland und Europa*, Meiningen 1999.
- KIM, Jin-Ah: „Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘“, in: *Die Musikforschung* 64/1 (2011), S. 24–45.
- KIRSTEIN, Lincoln: *Four Centuries of Ballet. Fifty Masterworks*, New York 1984.
- KIRSTEIN, Lincoln: *Nijinsky Dancing*, New York 1975.
- KLEIN, Gabriele: „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in: *Wissen in Bewegung*, hg. von Gehm, Husemann und von Wilcke, S. 25–36.
- KNORPP, Elina: „Ilja Repin. ‚Wahrheit des Lebens‘ oder sozial(istisch)er Realismus?“, in: *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, hg. von Ada RAEV und Isabel WÜNSCHE, Berlin 2007, S. 103–111.
- KOLB, Alexandra: *Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism*, Bern 2009.
- KONERSMANN, Ralf (Hg.): *Kulturphilosophie*, Leipzig 1996.
- KOSS, Juliet: *Modernism after Wagner*, Minneapolis 2010.
- KRASOVSKAJA, Vera: *Russkij batetnyj teatr načala dvadcatogo veka*, 2 Bde., Bd. 1, Leningrad 1971.
- LAMBERT, Constant: *Music Ho! A Study of Music in Decline*, London 1934.
- LANDREH, Konrad: *Manuel de Fallas Ballettmusik*, Laaber 2004.
- LAUDON, Robert Tallant: *Sources of the Wagnerian Synthesis. A Study of the Franco-German Tradition in 19th-Century Opera*, München und Salzburg 1979.
- LAWSON, Rex: „Stravinsky and the Pianola“, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Pasler, S. 284–301.
- LAZAROWICZ, Klaus und BALME, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2008.
- LEAL, César Andrés: *Re-Thinking Paris at the Fin-de-Siècle. A New Vision of Parisian Musical Culture from the Perspective of Gabriel Astruc (1854–1938)*, PhD Dissertation, University of Kentucky 2014.

- LEBAILLIF, PIERRE: „Le rêve d'un directeur“, in: Astruc, *Le Pavillon des Fantômes. Souvenirs* (1929), 2003, S. 25–33.
- LEPECKI, André: „Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt'. Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe“, in: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, hg. von Gabriele BRANDSTETTER und Hortensia VÖLCKERS, Ostfildern-Ruit 2000, S. 334–366.
- LEVITZ, Tamara: „Syvilla Fort's Africanist Modernism and John Cage's Gestic Music. The Story of ‚Bacchanale‘“, in: *South Atlantic Quarterly* 104/1 (2005), S. 123–149.
- LEVITZ, Tamara: „The Chosen One's Choice“, in: *Beyond Structural Listening? Post-modern Modes of Hearing*, hg. von Andrew DELL'ANTONIO, Berkeley 2004, S. 70–108.
- LEVITZ, Tamara: *Modernist Mysteries. Perséphone*, New York 2012.
- LINSE, Ulrich: „Mit Trance Medien und Fotoapparat der Seele auf der Spur. Die Hypnose-Experimente der Münchner ‚Psychologischen Gesellschaft‘“, in: *Trance-Medien und neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne* (Medienumbrüche, Bd. 39), hg. von Marcus HAHN und Erhard SCHÜTTPELZ, Bielefeld 2009, S. 97–144.
- LOUPIAC, Claude: „Le ballet des architectes“, in: 1913. *Le Théâtre des Champs-Élysées*, hg. von Nectoux, S. 22–53.
- LOUPIAC, Claude: *L'architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 1993.
- MACGREGOR, Neil: *A History of the World in 100 Objects*, London 2011.
- MAES, Francis: *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley 2006.
- MALIA, Martin: *Russia under Western Eyes. From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, Cambridge 1999.
- MALKIEWICZ, Michael und ROTHKAMM, Jörg (Hg.): *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 23.–25. März 2006*, Berlin 2007.
- MALKIEWICZ, Michael und ROTHKAMM, Jörg: „Vorwort“, in: *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, hg. von dies., S. 7–12.
- MALMSTAD, John E.: „Birds of a Feather. The Ballets Russes and the Legacy of Symbolism“, in: *Stanford Slavic Studies* 29/39 (2005), S. 553–579.
- MARREY, Bernard: „Qui est l'architecte du Théâtre des Champs-Élysées?“, in: *L'Architecture aujourd'hui* 174 (1974), S. 114–125.
- MARREY, Bernard: *Revers d'un chef-d'œuvre. La Naissance du théâtre des Champs-Élysées. 1910–1922*, Paris 2007.
- MARX, Wolfgang: „The Ballet as a ‚Genre‘. Initial Thoughts on the Generic Identity of a Multimedia Art Form“, in: *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, hg. von ders. und Rothkamm, S. 13–26.

- MAUSER, Siegfried und SCHMIDT, Matthias (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 14 Bde., wiss. Beirat Elmar BUDDE u.a., Laaber seit 1999, Bd. 1), Laaber 2005.*
- MAUSER, Siegfried und SCHMIERER, Elisabeth (Hg.): *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik (Handbuch der Musikalischen Gattungen, 17 T. in 24 Bde., hg. von Siegfried MAUSER, Laaber 1993–2010, Bd. 17.1), Laaber 2009.*
- MAWER, Deborah: „Jolivet’s Search for a New French Voice. Spiritual ‚Otherness‘ in ‚Mana‘ (1935)“, in: *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, hg. von Barbara L. KELLY, Rochester 2008, S. 172–193.
- MAWER, Deborah: *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot 2006.
- MAZO, Margarita: „Igor Stravinsky’s ‚Les Noces‘. The Rite of Passage“, in: *Igor Stravinsky. ‚Les Noces‘. Study Score*, hg. von DIES., London 2005, S. v–xxiii.
- McFARLAND, Mark: „Stravinsky and the Pianola. A Relationship Reconsidered“, in: *Revue de Musicologie* 97/1 (2011), S. 85–109.
- MCMILLAN, James F.: *Twentieth-Century France. Politics and Society. 1898–1991*, London u.a. 1992.
- McNALLY, Raymond T.: „The Origins of Russophobia in France: 1812–1830“, in: *The American Slavic and East European Review* 17/2 (1958), S. 173–189.
- MENDE, Wolfgang: *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Köln, Weimar und Wien 2009.
- MERVAU, Michel und ROBERTI, Jean-Claude: *Une infinie brutalité. L’image de la Russie dans la France de XVI^e et XVII^e siècle*, Paris 1991.
- MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d’ornitologie*, 7 Bde., Paris 1994–2002, Bd. 2, Paris 1995, S. 91–147.
- MEYER, Andreas: „Disrupted Structures. Rhythm, Melody, Harmony“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 102–129.
- MGG 2 = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begr. von Friedrich BLUME, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig FINSCHER, 26 Bde. in zwei Teilen, *Sachteil*: 9 Bde. und Reg.-Bd., Kassel u.a. 1994–1999; *Personenteil*: 17 Bde. und Reg.-Bd., Suppl., Kassel u.a. 1999–2008.
- MIECK, Ilja und GUILLEN, Pierre (Hg.): *Deutschland – Frankreich – Russland. Begegnungen und Konfrontationen*, München 2000.
- MILLER, Max und SOEFFNER, Hans-Georg (Hg.): *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1996.
- MILNER, John: Art. ‚World of Art‘, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane TURNER, London 1996, 34 Bde., Bd. 33, S. 379–380.
- MONIGHETTI, Tatiana Baranova: „Working on ‚The Rite of Spring‘. Stravinsky’s Sketches for the Ballet at the Paul Sacher Stiftung“, in: *Igor Stravinsky. Sounds and Gestures of Modernism*, hg. von Massimiliano LOCANTO, Turnhout 2014, S. 101–136.

- MORRISON, Simon: „The Origins of ‚Daphnis and Chloé‘ (1912)“, in: *19th Century Music* 28/1 (2004), S. 50–76.
- MORRISON, Simon: *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley 2002.
- MORTON, Lawrence: „Footnotes to Stravinsky Studies. ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Tempo* 128 (1979), S. 9–16.
- MÜLLER, Michael u.a.: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a.M. 1972.
- NECTOUX, Jean-Michel (Hg.): 1913. *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris 1987.
- NECTOUX, Jean-Michel: „La Saison Astruc“, in: 1913. *Le Théâtre des Champs-Élysées*, hg. von ders., S. 104–132.
- NEFF, Severine; CARR, Maureen A. und HORLACHER, Gretchen G. mit REEF, John (Hg.): *‚The Rite of Spring‘ at 100*, Bloomington 2017.
- NEHRING, Elisabeth: *Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und ‚Versinnlichung‘* (Forum Modernes Theater, Bd. 32), Tübingen 2004.
- NEWMAN, Lindsay Mary: „Gordon Craig in Germany“, in: *German Life and Letters* 40 (1986), S. 11–33.
- NEWMAN, Lindsay Mary: „Introduction“, in: *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler*, hg. von dies., S. 3–16.
- NORRIS, Stephen M.: *A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity. 1812–1945*, DeKalb 2006.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild und SURITZ, Elisabeth: „Aus den Anfängen der modernen Choreographie (III). ‚Die Musik durchdringt den menschlichen Körper und wandelt sich zur Freude für das Auge‘. Vaslav Nijinsky und die Methode Jaques-Dalcroze“, in: *Bühnenkunst* 4 (1988), S. 81–85.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild unter Mitarbeit von OBERZAUCHER, Alfred und STEIERT, Thomas (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Tanzkultur, Bd. 4), Wilhelmshaven 1992.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild: „Aus den Anfängen der modernen Choreographie (IV). ‚Ihre Musik tönt nicht nur in meinen Ohren, mein ganzer Organismus vibriert‘. Über den Stellenwert von Émile Jaques-Dalcrozes ‚Rhythmischer Gymnastik‘ in Vaslav Nijinskys ‚Sacre‘-Choreographie“, in: *Bühnenkunst* 1 (1989), S. 68–74.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild: Art. ‚Petipa‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 393–396.
- ODOM, Selma Landen: „The Dalcroze Method, Marie Rambert, and ‚Le Sacre du printemps‘“, in: *Modernist Cultures* 9/1 (2014), S. 7–26.
- OECHSLE, Siegfried: „Nationalidee und große Symphonie. Mit einem Exkurs zum ‚Ton‘“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER, Schliengen 2001, S. 166–184.

- OSBORNE, John: *The Meiningen Court Theatre. 1866–1890*, Cambridge 1988.
- PASLER, Jann (Hg.): *Confronting Stravinsky. Man, Musician, and Modernist*, Berkeley, Los Angeles und London 1986.
- PASLER, Jann: „Music and Spectacle in ‚Petrushka‘ and ‚The Rite of Spring‘“, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von dies., S. 53–81.
- PASTON, Eleonora: „Die Künstlerkolonie Abramzewo. Geburtsstätte des neorussischen Stils und Wiege der russischen Moderne“, in: *Russland 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren*, hg. von Ralf BEIL, Köln 2008, S. 169–182.
- PETROVA, Evgenija Nikolaevna (Hg.): *Mir Iskusstva. Russia's Age of Elegance*, Sankt Petersburg 2005.
- PETROVA, Evgenija Nikolaevna: *Mir iskusstva*, Sankt Petersburg 1998.
- PICKETT, Joseph (Hg.): *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 5. Ausg., Boston 2011.
- PLOEGAERTS, Léon und PUTTEMANS, Pierre: *L'Œuvre architecturale de Henry van den Velde*, Brüssel und Québec 1987.
- POE, Marshall T.: *„A People Born to Slavery.“ Russia in Early Modern European Ethnography. 1448–1748*, Ithaca und London 2000.
- POLJAKOVA, Elena Ivanovna: *Nikolaj Rerich (Žizn' v Iskusstve)*, Moskau 1973.
- PROPP, Vladimir Ja.: „The Russian Folk Lyric“, in: *Down Along the Mother Volga. An Anthology of Russian Folk Lyrics*, hg. von Roberta REEDER, Philadelphia 1975, S. 1–73.
- PRÜTTING, Lenz: *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München 1971.
- PUSCHNER, Uwe; SCHMITZ, Walter und ULBRICHT, Justus H. (Hg.): *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘. 1871–1918*, München 1999.
- PUSCHNER, Uwe; SCHMITZ, Walter und ULBRICHT, Justus H.: „Vorwort“, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘*, hg. von dies., S. IX–XXIII.
- PYTLIK, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn u.a. 2005.
- RABINOWITZ, Stanley: „From the Other Shore: Russian Comment on Diaghilev's Ballets Russes“, in: *Dance Research* 27/1 (2009), S. 1–27.
- REDEPENNING, Dorothea: „Russischer Stoff, europäische Form. Der Dialog der Kulturen in der Musik“, in: *Osteuropa* 53/9f. (2003), S. 1262–1280.
- REDEPENNING, Dorothea: *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, 2 Bde., Laaber 1994–2008, Bd. 1: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994.
- REGITZ, Hartmut; REGNER, Otto Friedrich und SCHNEIDERS, Heinz-Ludwig: *Reclams Ballettführer*, 11. Aufl., Stuttgart 1992.
- REQUATE, Jörg: *Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert. Deutschland im internationalen Vergleich*, Göttingen 1995.
- RHODES, Colin: *Primitivism and Modern Art*, London 1994.
- ROSLAVLEVA, Natalia: *Era of the Russian Ballet*, London 1966.
- ROSSICHINA, Vera: *Operryj Teatr S. Mamontova*, Moskau 1985.

- ROTHKAMM, Jörg: *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz u.a. 2011.
- RUBIN, William: „Modernist Primitivism. An Introduction“, in: *„Primitivism‘ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 Bde., hg. von DERS., New York 1984, Bd. 1, S. 1–84.
- RUHWINKEL, Brigitte: „Georg Fuchs. Theater als Völkischer Ritus“, in: *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘*, hg. von Puschner, Schmitz und Ulbricht, S. 747–761.
- RUSAKOVA, Alla Aleksandrovna: *Simvolizm v russkoj živopisi. Protosimvolizm, Michail Vrubel, ‚Mir iskusstva‘, Viktor Borisov-Musatov, ‚Golubaja roza‘, Kuz‘ma Petrov-Vodkin*, Moskau 1995.
- SALMOND, Wendy Ruth: *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries. 1870–1917*, Cambridge 1996.
- SAVENKO, Svetlana: „Vesna svyashchennaya‘ in Its Homeland: Reception of ‚The Rite‘ in Russia and the Soviet Union“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 240–262.
- SAVENKO, Svetlana: *Mir Stravinskogo*, Moskau 2001.
- SCHAUL, Bernd-Peter: *Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt*, München 1987.
- SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*, London 2010.
- SCHERLIESS, Volker: Art. ‚Igor‘ Fëdorovič Stravinskij‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 16, Kassel u.a. 2006, Sp. 116–166.
- SCHERLIESS, Volker: *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983.
- SCHERLIESS, Volker: *Igor Strawinsky. ‚Le Sacre du Printemps‘*, München 1982.
- SCHMIDT, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, Berlin 2002.
- SCHMIDT, Steffen: *Musik der Schwerkraft. Die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945, dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Berlin 2012.
- SCHMIERER, Elisabeth: „Literarische Pantomime und Ballettpantomime. ‚Der Schleier der Pierrette‘ von Arthur Schnitzler und Ernst von Dohnányi“, in: *Arthur Schnitzler und die Musik* (Akten des Arthur-Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, Bd. 3), hg. von Achim AURNHAMMER, Dieter MARTIN und Günter SCHNITZLER, Würzburg 2014, S. 157–175.
- SCHMITZ, Walter und SCHNEIDER, Uwe: „Editorische Nachbemerkung“, in: Frank WEDEKIND: *‚Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen‘*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 92–96.
- SCHOLL, Tim: „The Ballet Avant-Garde II. The ‚New‘ Russian and Soviet Dance in the Twentieth Century“, in: *The Cambridge Companion to Ballet*, hg. von Kant, S. 212–223.
- SCHOLL, Tim: *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London 1994.
- SCHROEDER, Manfred; BORCHER, Hans-Jürgen und VOIGT, Hans-Heinrich: „Physik um die Jahrhundertwende“, in: *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*, hg. von Ulrich MÖLK, Göttingen 1999, S. 145–148.

- SCHULZE, Ulrich: „Formen für Reformen. Henry van de Veldes Theaterarchitektur“, in: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, hg. von Klaus-Jürgen SEMBACH und Birgit SCHULTE, Köln 1992, S. 341–357.
- SCHÜMANN, Daniel: „Zum Begriff und zur Denkfigur ‚neuer Mensch‘ um 1900. Beobachtungen zu Texten von M.P. Arcybašev, Z.N. Gippius, S. Przybyszewski und F. Wedekind“, in: *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat*, hg. von Peter THIERGEN unter Mitarb. von Martina MUNK, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 369–394.
- SCHÜMANN, Daniel: *Die Suche nach dem ‚neuen Menschen‘ in der deutschen und russischen Literatur der Jahrhundertwende. Frank Wedekinds ‚Mine-Haha‘ und Michail Petrovič Arcybaševs ‚Sanin‘* (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 40), München, Berlin und Washington D.C. 2001.
- SCHÜTTPELZ, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005.
- SCHWAN, Alexander: „Queer Stupidity. Ornament und Primitivismus in ‚Le Sacre du Printemps‘“, in: *Primitivismus intermedial*, hg. von Gess, Moser und Winkler, S. 69–89.
- SEIDEL, Wilhelm: Art. ‚Absolute Musik‘, in: *MGG 2, Sachteil*: Bd. 1, Kassel u.a. 1994, Sp. 15–24.
- SENELICK, Laurence: *Gordon Craig’s Moscow ‚Hamlet‘. A Reconstuction*, Westport 1982.
- SERGENT, Nathalie (Hg.): *Théâtre. Comédie et studio des Champs-Élysées. Trois scènes et une formidable aventure*, Paris 2013.
- SHRAYER, Maxim D.: Abschnitt ‚Nikolay Minsky (1855–1937)‘, in: *An Anthology of Jewish-Russian Literature. Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry*, 2 Bde., hg. von DERS., Armonk 2007, Bd. 1: 1801–1953, S. 83–85.
- SIGRIST, Christian: *Das Russlandbild des Marquis de Custine. Von der Civilisationskritik zur Russlandfeindlichkeit*, Frankfurt a.M. 1990.
- SIMHANDL, Peter: „Die Theaterreform um 1900“, in: *Theatergeschichte in einem Band*, 4. aktual. Aufl., hg. von DERS., Leipzig 2014, S. 366–379.
- SMITH, Marian: *Ballet and Opera at the Age of ‚Giselle‘*, Princeton und Oxford 2000.
- SOURIAU, Étienne u.a. (Hg.): *Le Sacre du printemps de Nijinsky*, Paris 1990.
- SOURITZ, Elizabeth: „Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers“, in: *The Ballets Russes and its World*, hg. von Lynn GARAFOLA und Nancy VAN NORMAN BAER, London 1999, S. 97–115.
- SOURITZ, Elizabeth: „Isadora Duncan’s Influence on Dance in Russia“, in: *Dance Chronicle* 18/2 (1995), S. 281–291.
- SOURITZ, Elizabeth: *Soviet Choreographers in the 1920s*, übers. von Lynn VISSON, hg. von Sally BANES, Durham 1990.
- SPERLING, Walter: *Der Aufbruch der Provinz. Die Eisenbahn und die Neuordnung der Räume im Zarenreich*, Frankfurt a.M. und New York 2011.

- STEIERT, Thomas: „Zur Kompositionsstruktur von Ballettmusik“, in: *Gesellschaftsmusik, Bläsermusik, Bewegungsmusik*, hg. von Mauser und Schmierer, S. 225–231.
- STEIN, Jack M.: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Detroit 1960.
- STEINBECK, Wolfram: „Musik und nationale Identifikation im 19. Jahrhundert“, in: *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung* (Sonderheft 13 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft), hg. von Wolf Gerhard SCHMIDT, Jean-François CANDONI und Stéphane PESNEL, Hamburg 2014, S. 229–242.
- STELTNER, Ulrich: „Mir iskusstva‘, ‚Vesy‘, ‚Zolotoe runo‘. Rußlands Zeitschriften am Beginn der Moderne“, in: *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*, hg. von DERS. und Andreas OHME, München 2000, S. 85–107.
- STRAVINSKY, Igor und CRAFT, Robert: *Expositions and Developments*, London 1962.
- STRAVINSKY, Vera und CRAFT, Robert (Hg.): *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979.
- STÜDEMANN, Natalia: *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Bielefeld 2008.
- SURIC, Elizaveta: *Baletmeister A.A. Gorskij. Materialy, vospominaniya, stat'i*, Sankt Petersburg 2000.
- SURIC, Elizaveta: *Choreografičeskoe iskusstvo v dvadcatykh godov*, Moskau 1979.
- TARUSKIN, Richard (Hg.): *The Oxford History of Western Music*, 6 Bde., Oxford 2005, Bd. 4: *The Early Twentieth Century*, Oxford 2005.
- TARUSKIN, Richard: „From Subject to Style. Stravinsky and the Painters“, in: *Confronting Stravinsky*, hg. von Pasler, S. 16–38.
- TARUSKIN, Richard: „How ‚The Rite‘ Became Possible“, in: *Avatar of Modernity*, hg. von Danuser und Zimmermann, S. 380–400.
- TARUSKIN, Richard: „Resisting ‚The Rite‘“, in: *‚The Rite of Spring‘ at 100*, hg. von Neff, Carr und Horlacher mit Reef, S. 417–446.
- TARUSKIN, Richard: „Russian Folk Melodies in ‚The Rite of Spring‘“, in: *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (1980), S. 501–543.
- TARUSKIN, Richard: „Stravinsky and the Subhuman. A Myth of the Twentieth Century. The Rite of Spring, the Tradition of the New, and ‚the Music itself‘“, in: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, hg. von DERS., Princeton und Oxford 1997, S. 360–388.
- TARUSKIN, Richard: „Stravinsky and the Traditions. Why the Memory Hole?“, in: *Opus* 3/4 (1987), S. 10–17.
- TARUSKIN, Richard: „Stravinsky’s ‚Petrushka‘“, in: *‚Petrushka‘*, hg. von Wachtel, S. 67–114.
- TARUSKIN, Richard: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, 2 Bde., Oxford 1996.

- TAUBMAN, Howard: „Preface to the 1973 Edition“, in: Giulio GATTI-CASAZZA: *Memories of the Opera*, New York 1973, S. V–XVII.
- TAXIDOU, Olga: *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (Contemporary Theatre Studies, Bd. 30), Amsterdam 1998.
- The New Grove = The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausg., hg. von Stanley SADIE, 29 Bde., London 2001.
- TOMBS, Robert (Hg.): *Nationhood and Nationalism in France. From Boulangism to the Great War. 1889–1918*, London 1991.
- UNSELD, Melanie: „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaft – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt“, in: *Historische Musikwissenschaft*, hg. von Calella und Urbanek, S. 266–288.
- VALKENIER, Elizabeth K.: *The Wanderers. Masters of 19th-Century Russian Painting. An Exhibition from the Soviet Union*, Dallas 1991.
- VAN DEN TOORN, Pieter C.: *Stravinsky and ‚The Rite of Spring‘. The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley und Los Angeles 1987.
- VAN NORMAN BAER, Nancy (Hg.): *The Art of Enchantment. Diaghilev’s Ballets Russes. 1909–1929*, San Francisco 1988.
- VASILYEV, Gennady: *Wiener Moderne. Diskurse und Rezeption in Russland*, Berlin 2015.
- VERŠININA, Irina: *Rannie balety Stravinskogo. ‚Žar-ptica‘, ‚Petruška‘, ‚Vesna svjaščennaja‘*, Moskau 1967.
- VOGELER, Martha S.: *Austin Harrison and the ‚English Review‘*, Columbia und London 2008.
- VON HERRMANN, Hans-Christian: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München 2005.
- WACHTEL, Andrew (Hg.): *‚Petrushka‘. Sources and Contexts*, Evanston 1998.
- WACHTEL, Andrew: „The Ballet’s Libretto“, in: *‚Petrushka‘*, hg. von ders., S. 11–41.
- WALSH, Stephen: Art. ‚Stravinsky‘, in: *The New Grove*, Bd. 24, S. 528–567.
- WALSH, Stephen: *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France. 1882–1934*, London 2000.
- WALSH, Stephen: *The Music of Stravinsky*, London 1988.
- WARNER, Elizabeth A.: *The Russian Folk Theater*, Den Haag 1977.
- WATKINS, Glenn: *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge (Mass.) 1994.
- WEBER, Eugen: *The Nationalist Revival in France. 1905–1915*, Berkeley und Los Angeles 1959.
- WEHRMEYER, Andreas: „Rimsky-Korsakow als Vertreter der St. Petersburger Komponistenschule“ (1999), in: *Nikolai Rimsky-Korsakow. Zugänge zu Leben und Werk. Monographien – Schriften – Tagebücher – Verzeichnisse*, aus dem Russischen übers. und hg. von Ernst KUHN, Berlin 2000, S. XVII–XXIX.

- WEISS, Stefan: „Vom ‚russischen‘ zum ‚sowjetischen Primitivismus‘. Wandlungen einer musikästhetischen Denkfigur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“, in: *Primitivismus intermedial*, hg. von Gess, Moser und Winkler, S. 169–181.
- WESENBERG, Angelika; HARTJE, Nicole und WERNER, Anne-Marie (Hg.): *Ilja Repin. Auf der Suche nach Russland*, Berlin 2003.
- WEST, Shearer: *Fin de Siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, London 1993.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky. The Composer and his Works*, 2. Ausg., Berkeley und Los Angeles 1979.
- WHITTALL, Arnold: „Defusing Dionysus? New Perspectives on ‚The Rite of Spring‘“, in: *Music Analysis* 21/1 (2002), S. 87–104.
- WHITTALL, Arnold: „Music Analysis as Human Science? ‚Le Sacre du printemps‘ in Theory and Practice“, in: *Music Analysis* 1/1 (1982), S. 33–53.
- WILEY, Roland John: *Tchaikovsky's Ballets. ‚Swan Lake‘. ‚Sleeping Beauty‘. ‚Nutcracker‘*, Oxford 1985.
- WILSON, G.B.L.: Art. ‚Duncan‘, in: *The New Grove*, Bd. 5, S. 715f.
- WOITAS, Monika und HARTMANN, Annette (Hg.): *Strawinskys ‚Motor Drive‘* (Aesthetica Theatralia, Bd. 7), München 2010.
- WOITAS, Monika: „Von Marionetten und Metropolen. Anmerkungen zu ‚Petruschka‘“, in: *Strawinskys ‚Motor Drive‘*, hg. von Woitas und Hartmann, S. 195–210.
- WOITAS, Monika: Art. ‚Djagilev‘, in: *MGG 2, Personenteil*: Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 1134–1136.
- WOITAS, Monika: Art. ‚Viganò, Salvatore‘, in: *Das große Tanz-Lexikon. Tanzkulturen. Epochen. Personen. Werke*, hg. von Annette HARTMANN und Monika WOITAS, Laaber 2016, S. 665–667.
- WOITAS, Monika: *Geschichte der Ballettmusik. Eine Einführung*, Laaber 2018.
- WOITAS, Monika: *Leonide Massine. Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde* (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 18), Tübingen 1996.
- ZAKRAVSKY, Katherina: „Re-Membering ‚Le Sacre‘“, in: *Tanz anderswo. Intra- und Interkulturell* (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 14), hg. von Krassimira KRUSCHKOVA und Nele LIPP unter Mitarbeit von Sabine KAROß, Münster 2004, S. 205–235.
- ZEUNER, Katja: „Theaterbau um 1900. Das Hoftheater Weimar“, in: *Thesis* 48/2 (2002), S. 68–93.
- ZICKGRAF, Leila: „Des Zauberkünstlers Marionetten. Igor' Stravinskijs ‚Pétrouchka‘ im Kontext der Theaterreformbewegung um 1900“, in: *Musiktheorie* 3 (2015), S. 245–256.
- ZICKGRAF, Leila: *Igor Strawinskys ‚Le Sacre du Printemps‘ unter besonderer Berücksichtigung von Vaslav Nijinskys Choreografie und deren Stellung im Ursprungswerk*, Mschr. Magisterarbeit, Universität Freiburg 2010.

Multimedia

JORDAN, Stephanie und NICHOLAS, Lorraine: *Stravinsky the Global Dancer. A Chronology of Choreography to the Music of Stravinsky*, London Roehampton University, online verfügbar unter: <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky> (Stand: September 2017).

GRIMM, Thomas und KINDBERG, Kudy (Regie und Produktion): *The Search for Nijinsky's 'Rite of Spring'*, WNET/THIRTEEN und Danmarks Radio 1989.

Abbildungen

Abb. 1: Auszug eines Skizzenblatts von Valentine Gross für ‚Le Sacre du printemps‘ (1913). Die vollständige Skizze ist abgedruckt in Danuser und Zimmermann, *Avatar of Modernity*, S. 423

[Zum Original: Victoria & Albert Museum, London, Ekstrom Collection, THM/7/8/3/1]

Abb. 2: Fotografie von Igor' Stravinskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Nadežda Rimskaja-Korsakova, Maksimilian Oseevič Štejnberg und Ekaterina Gavrilovna Stravinskaja, in der Wohnung der Rimskij-Korsakovs, Sankt Petersburg 1908

© Copyright Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Igor Strawinsky

Abb. 3: Fotografie von Sergej Djagilev und Igor' Stravinskij, Sevilla 1921

© Copyright Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Igor Strawinsky

Abb. 4: Fotografie von Vaclav Nižinskij und Igor' Stravinskij, circa 1911

© Copyright Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Igor Strawinsky

Abb. 5: Fotografie von Sergej Djagilev, Igor' Stravinskij und Vaclav Nižinskij, circa 1911

[Library of Congress, Music Division, Bronislava Nijinska Collection]

Abb. 6: Fotografie von Aleksandr Nikolaevič Benua mit seinem Sohn, abgebildet auf der Vorderseite einer Postkarte (Sankt Petersburg – Moskau) von Aleksandr Nikolaevič Benua an Konstantin Sergeevič Stanislavskij vom 30. März 1915

[Museum des Moskauer Künstlertheaters (Музей МХАТ), K.S.–7248]

Abb. 7: Fotografie der Ballets Russes mit Tasja Botkina, Pave Georgievič Koribut-Kubitovič, Tamara Karsavina, Vaclav Nižinskij, Igor' Stravinskij, Sergej Djagilev, Šypa Botkina, sitzend: Ekaterina Oblikova vor dem Riviera Palace, Monte Carlo, April 1911

© Copyright Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Igor Strawinsky

Abb. 8: Zeichnung von Aleksandr Benua: *Stravinsky déchiffrant Pétrouchka*, 1911

© Copyright 2019, ProLitteris, Zürich [Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, MUSEE 1699]

Abb. 9: Zivilporträt von Georg Fuchs 1893 (Rötzelzeichnung von Heinz Heim)

© Copyright Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. II 27374 (F 8500)

- Abb. 10: Fotografie von Henry van de Velde vor dem Modell des Dumont Theaters mit Harry Graf Kessler, Felix Hollaender, Ludwig von Hofmann, Edward Gordon Craig, 1903/04
© Copyright Klassik Stiftung Weimar, GSA 101/454
- Abb. 11: Werbeplakat für die Juli-1913-Ausgabe der von Edward Gordon Craig herausgegebenen Zeitschrift *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of the Theatre*
© Copyright Edward Gordon Craig Estate [Houghton Library, Harvard University, Harvard Theatre Collection, Dorothy Nevile Lees papers relating to Edward Gordon Craig and the Mask, 1905–1963, MS Thr 423 (4097)]
- Abb. 12: Titelblatt der Zeitschrift *Flugblätter für Künstlerische Kultur* im Juni 1906
- Abb. 13: Schmutztitel von *Teatr. Kniga o novom teatre. Sbornik statej*, hg. von Anatolij Vasil'evič Lunačarskij u.a., Sankt Petersburg 1908
- Abb. 14: Karikatur von Jean Cocteau: *Stravinskij spielt ‚Sacre‘*, 1913, erstmals publiziert in: Cocteau, *Dessins*
- Abb. 15: Die Fassade des Théâtre des Champs-Élysées am Eröffnungsabend 1913, angestrahlt vom Eiffelturm aus, Titelblatt der französischen Wochenzeitung *L'Illustration* vom 5. April 1913
© Copyright Théâtre des Champs-Élysées Archives
- Abb. 16: Auszug aus dem Programm des Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe, 29. Mai 1913
© Copyright Théâtre des Champs-Élysées Archives
- Abb. 17: Fotografie der Tänzerinnen in ‚Le Sacre du printemps‘ von Charles Gerschel (1871–1948), Paris 1913
[Bibliothèque nationale de France]

Notenbeispiele

- Notenbeispiele 1 und 2: STRAVINSKY, Igor: ‚Pétrouchka‘. Bourlesque in Four Scenes. Original Version 1911. Corrected Edition, London 2008
© Copyright 1912 by Hawkes & Son (London) Ltd. Revised Version: © Copyright 1948 by Hawkes & Son (London) Ltd. U.S. Copyright Renewed. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin
- Notenbeispiele 2 bis 6: STRAVINSKY, Igor: ‚The Rite of Spring. Pictures from Pagan Russia in Two Parts‘ by Igor Stravinsky and Nicolas Roerich. Full Orchestral Score. Revised 1947. Re-engraved Edition 1967, London 1997
© Copyright 1912, 1921 by Hawkes & Son (London) Ltd. Mit freundlicher Genehmigung Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Tafelteil



Abb. 1 Auszug eines Skizzenblatts von Valentine Gross für ‚Le Sacre du printemps‘ (1913). Zeichnung einer Gehbewegung der Frauen, bei der die Fersen nicht den Boden berühren und die Hände hinter dem Kopf gefaltet sind. Hodson identifizierte diese Bewegung zum ersten Mal zu Beginn der ‚Rondes printanières‘ [Ziffer 49]. Die vollständige Skizze ist abgedruckt in Danuser und Zimmermann, *Avatar of Modernity*, S. 423. Das Original befindet sich im Victoria & Albert Museum, London



Abb. 2 Fotografie von (von links nach rechts) Igor' Stravinskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Nadežda Rimskaja-Korsakova, Maksimilian Oseevič Štejnberg und Ekaterina Gavrilovna Stravinskaja, in der Wohnung der Rimskij-Korsakovs, Sankt Petersburg 1908. Paul Sacher Stiftung, Basel



Abb. 3 Fotografie von Sergej Djagilev und Igor' Stravinskij, Sevilla 1921. Paul Sacher Stiftung, Basel



Abb. 4 Fotografie von Vaclav Nižinskij und Igor' Stravinskij, circa 1911. Paul Sacher Stiftung, Basel



Abb. 5 Fotografie von Sergej Djagilev, Igor' Stravinskij und Vaclav Nižinskij, circa 1911.
Library of Congress, Washington DC



Abb. 6 Fotografie von Aleksandr Nikolaeviĉ Benua mit seinem Sohn, abgebildet auf der Vorderseite einer Postkarte (Sankt Petersburg – Moskau) von Aleksandr Nikolaeviĉ Benua an Konstantin Sergeeviĉ Stanislavskij vom 30. März 1915. Museum des Moskauer Künstlertheaters, Moskau



Abb. 7 Fotografie der Ballets Russes mit (von links nach rechts) Tasja Botkina, Pavel Georgievič Koribut-Kubitovič, Tamara Karsavina, Vaclav Nižinskij, Igor' Stravinskij, Sergej Djagilev, Šypa Botkina, sitzend: Ekaterina Oblikova vor dem Riviera Palace, Monte Carlo, April 1911. Paul Sacher Stiftung, Basel

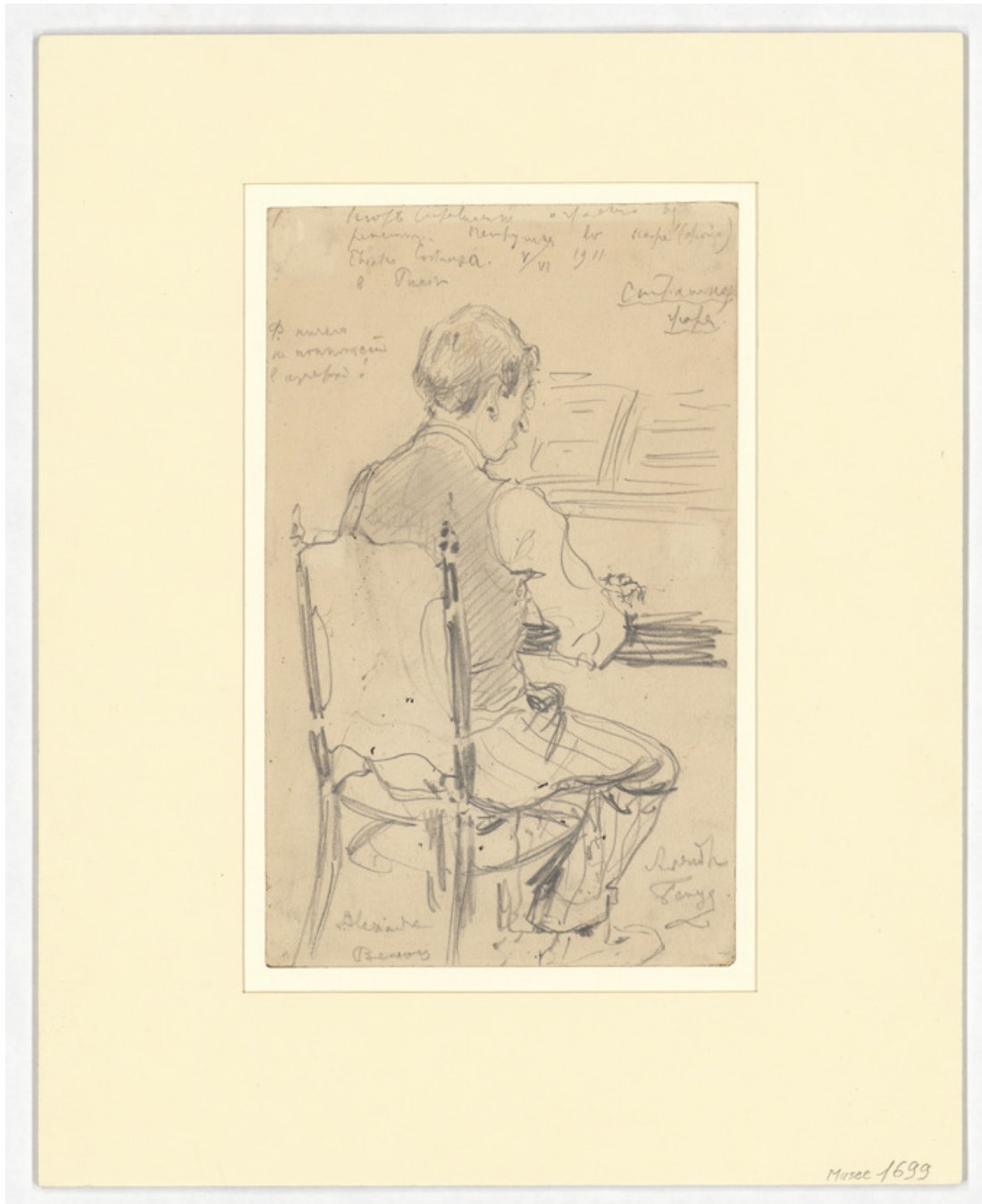


Abb. 8 Zeichnung von Aleksandr Benua: ‚Stravinsky déchiffrant Pétrouchka‘, 1911.
Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Paris



Abb. 9 Zivilporträt von Georg Fuchs, 1893 (Rötelzeichnung von Heinz Heim). Deutsches Theatrumuseum, München



Abb. 10 Fotografie von Henry van de Velde vor dem Modell des Dumont Theaters mit (von links nach rechts) Harry Graf Kessler, Felix Hollaender, Ludwig von Hofmann, Edward Gordon Craig, 1903/04. Klassik Stiftung Weimar

THE MASK

NEW
NUMBER

JUST
OUT



Gordon Craig
defends

Russian Ballet

ORDER AT ONCE

7 JOHN ST. ADELPHI TELEPHONE
REGENT 1601

London: Printed at the Chiswick Press.

Abb. 11 Werbeplakat für die Juli-1913-Ausgabe der von Gordon Craig herausgegebenen Zeitschrift *The Mask. A Quarterly Journal of the Art of the Theatre*. Houghton Library, Cambridge, MA

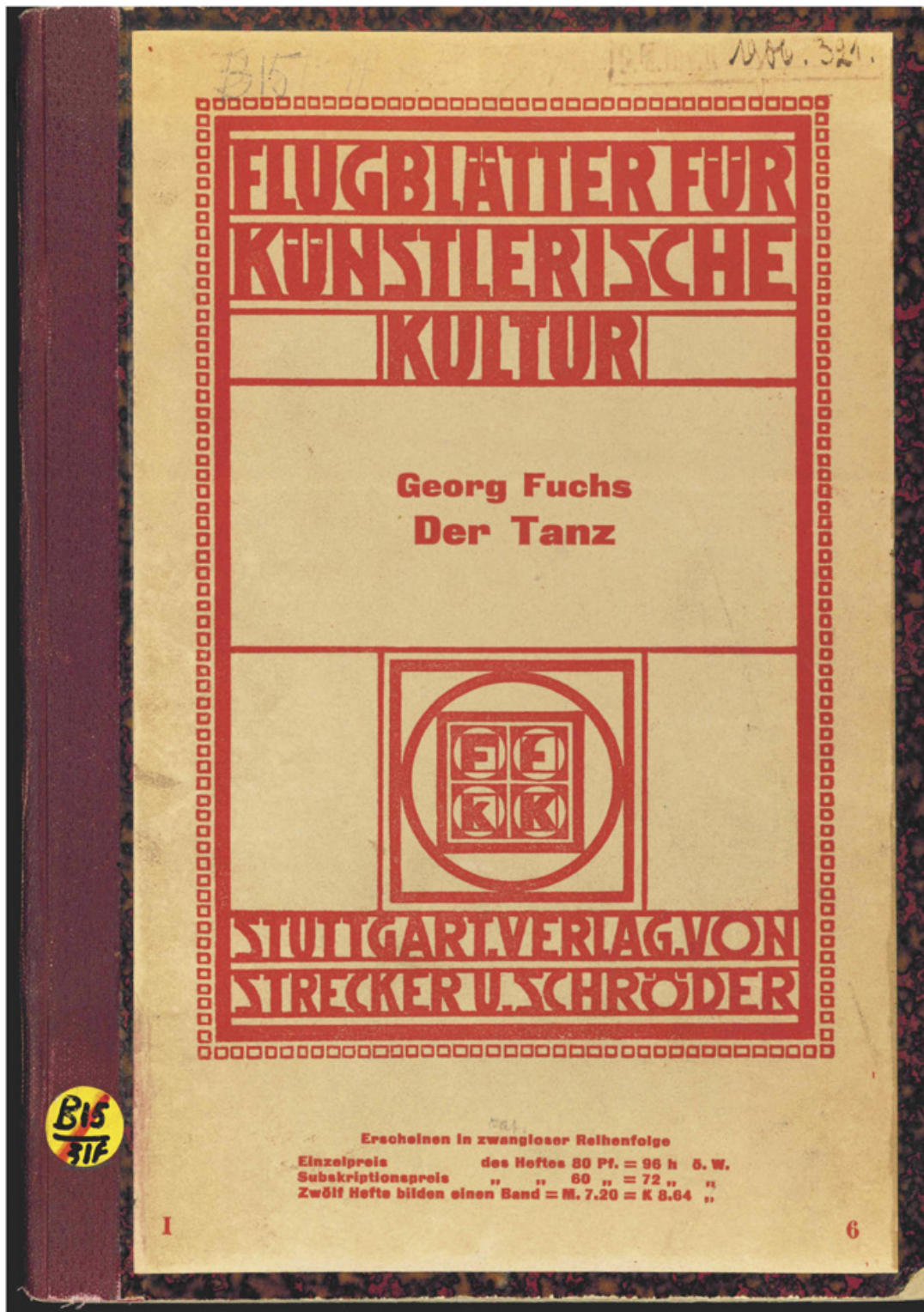


Abb. 12 Titelblatt der Zeitschrift *Flugblätter für Künstlerische Kultur* im Juni 1906

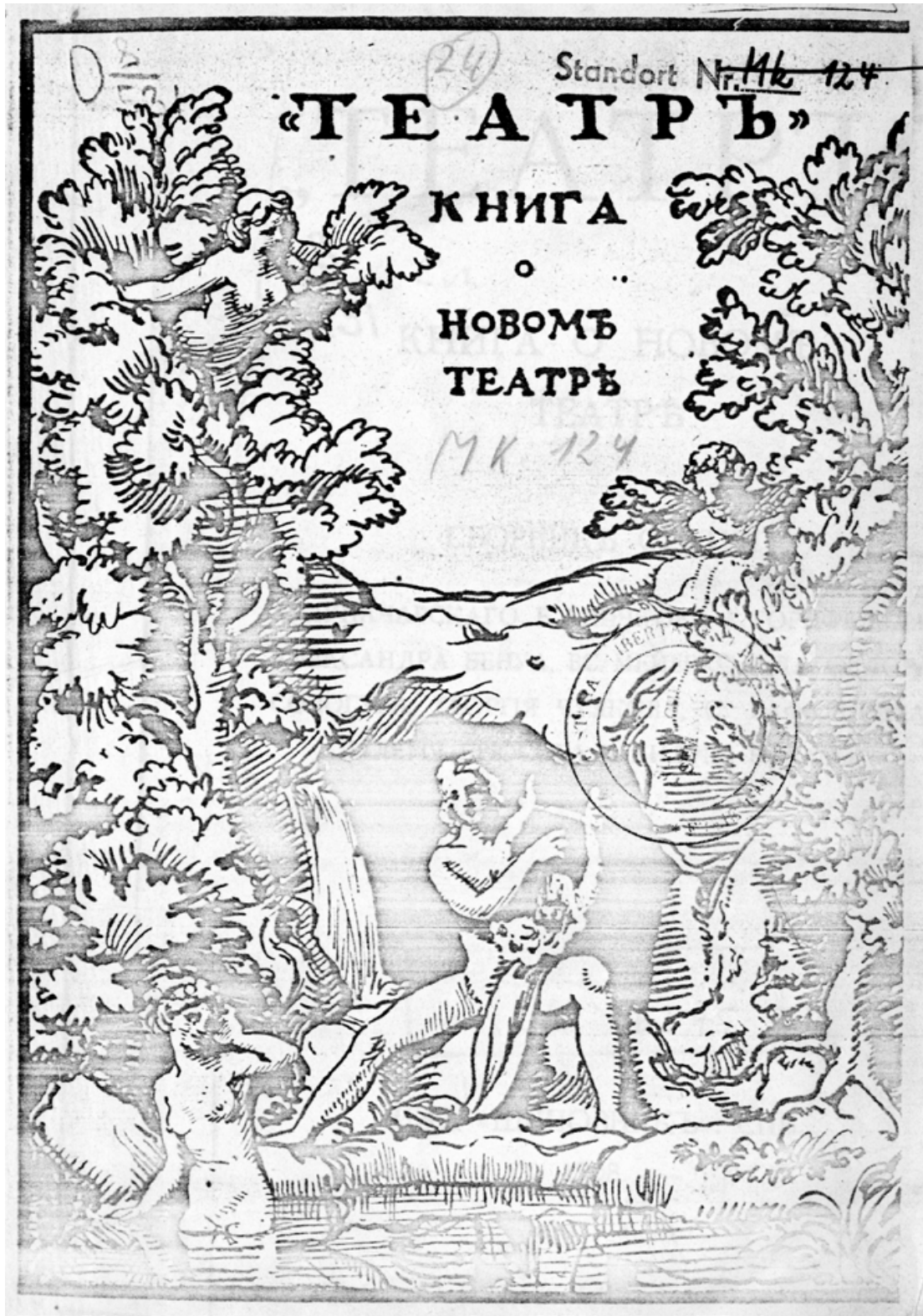


Abb. 13 Schmutztitel des 1908 in Sankt Petersburg erschienenen *Kniga o novom teatr*

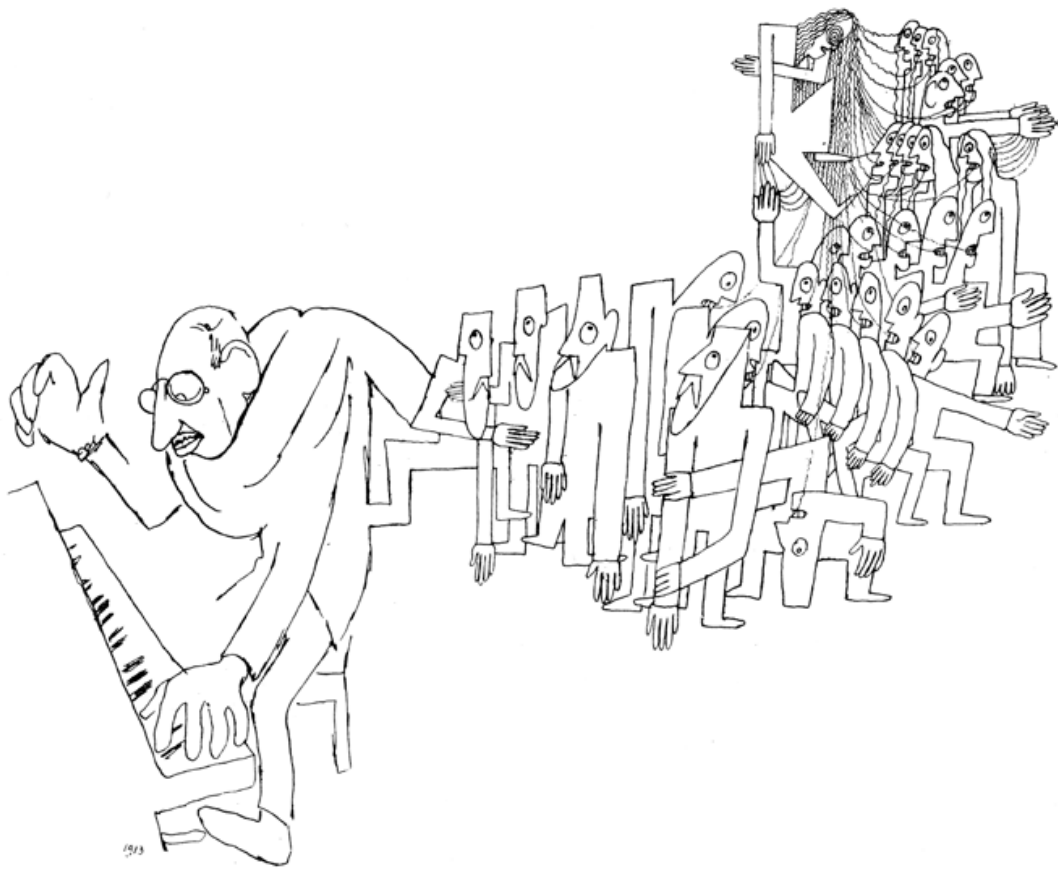


Abb. 14 Karikatur von Jean Cocteau: ‚Stravinskij spielt Sacre‘, 1913. Erstmals publiziert in: Jean Cocteau: *Dessins*, Paris 1923



Abb. 15 Die Fassade des Théâtre des Champs-Élysées am Eröffnungsabend 1913, angestrahlt vom Eiffelturm aus (Titelblatt der französischen Wochenzeitung *L'illustration* vom 5. April 1913). Théâtre des Champs-Élysées Archives, Paris

LE SACRE DU PRINTEMPS

Tableaux de la Russie païenne en 2 actes, de Igor STRAWINSKY et Nicolas RČERICH

Musique de Igor STRAWINSKY

Chorégraphie de NIJINSKY

Décors et Costumes de Nicolas RČERICH

Décor du 1^{er} acte exécuté par M. ALLEGRI; Décor du 2^e acte exécuté par MM. IAKOVLEW et NAOUMOW
Costumes exécutés par M. CAFFI

1^{er} ACTE

Les adolescentes: M^{mes} Piltz, Tchernychowa, Maikerska, Pflanz, Kopytsinska, Konietska, Kokhlowa, Poiré, Ramberg, Doris.

Les femmes: M^{mes} Wasilewska, Bonietska, Ie-serska, Dombrowska, Pojerska, Razoumowitch, Boni, Maningsowa, Joulitska, Bromney.

Une vieille femme de 300 ans: M^{me} Gouliouk.

Un vieux sage: M. Vorontzow.

Les vieillards: Fedorow, Froman, Sergueiew, Stalkevitch, Kowalsky, Maliguine, Kostetsky, Zelinsky.

Cinq jeunes gens: MM. Kremnew, Kotchetowsky, Gavrilow, Bourman, Zverew.

Six adolescents: MM. Semenow, Rakmanow, Ivanowsky, Warzinsky, Romanow, Oumansky.

Cinq jeunes hommes: MM. Savitsky, Tarassow, Kegler, Loboiko, Goudine.

2^e ACTE

La vierge Elue: M^{lle} Piltz.

Les adolescentes: M^{mes} Tchernychowa, Kopytsinska, Maikerska, Pflanz, Bonietska, Dombrowska, Hokhlowa, Doris, Maningsowa, Poiré, Ramberg, Boni.

Les Aïeux des Hommes: MM. Semenow, Rakmanow, Romanow, Ivanowsky, Oumansky, Warzinsky, Froman, Fedorow, Kowalsky, Stalkevitch, Kotchetowsky, Kremnew, Bourman, Gavrilow, Sveriew, Tarassow, Savitsky, Kegler, Loboiko, Goudine.



Photo Bert.

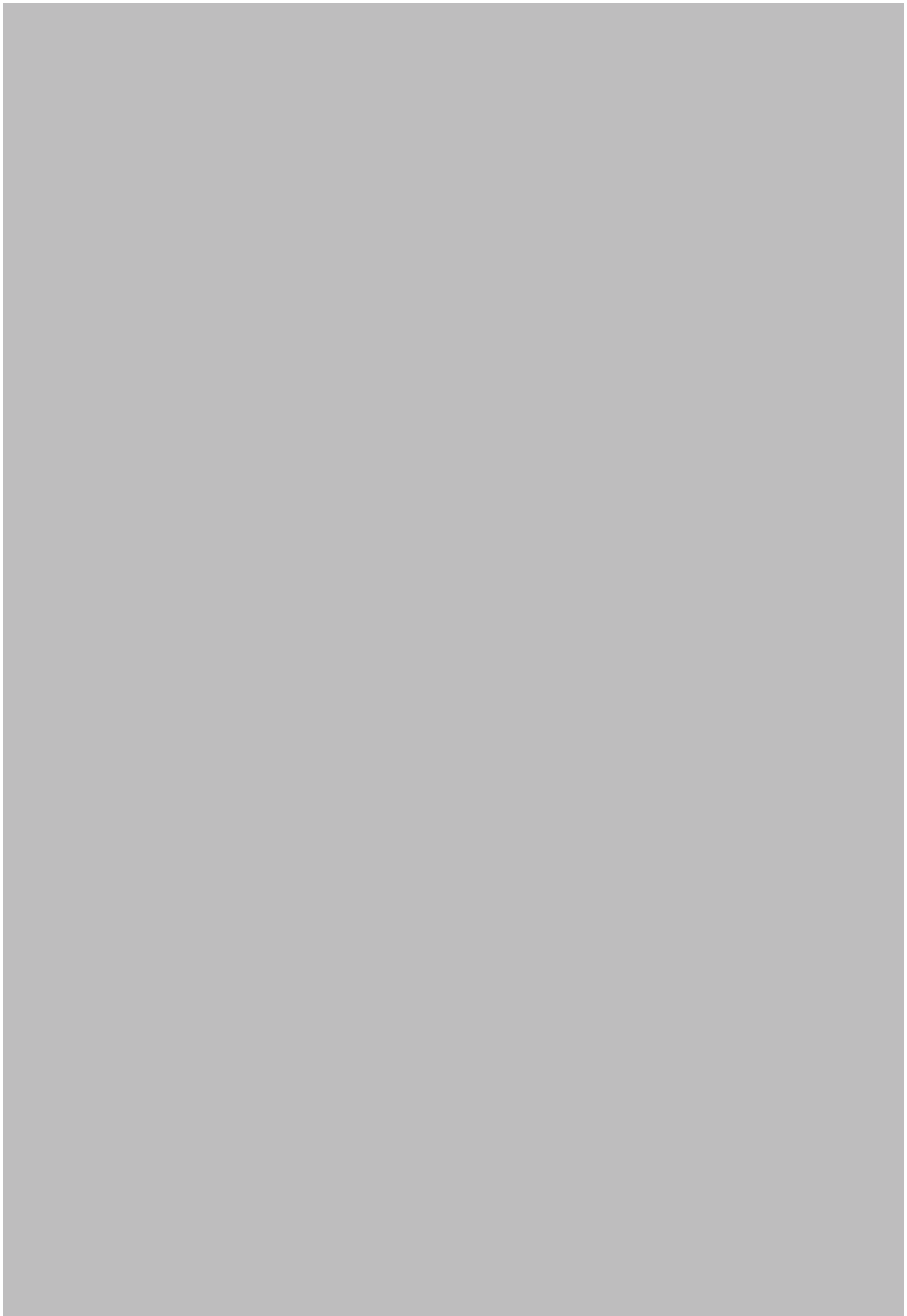
M. STRAWINSKY

Abb. 16

Auszug aus dem Programm des Théâtre des Champs-Élysées, Saison russe, 29. Mai 1913. Théâtre des Champs-Élysées Archives, Paris



Abb. 17 Fotografie der Tänzerinnen in ‚Le Sacre du printemps‘ von Charles Gerschel, Paris 1913. Bibliothèque nationale de France, Paris



Notenbeispiel 1 Igor' Stravinskij: *Pérouchka*, *Russkaja*, Teil A, Ziffer 33 bis 34
Bild unkenntlich gemacht



Notenbeispiel 2 Igor' Stravinskij: *Pétrouchka*, *Russkaja*, Ziffer 40 bis 41: Erstmaliger Wechsel
der Taktgruppenstruktur von der regelmäßigen Viertaktigkeit zu zwei
Dreierphrasen drei Takte vor Ziffer 41
Bild unkenntlich gemacht



Notenbeispiel 3 Igor' Stravinskij: *Le Sacre du printemps*, *Danse Sacrale*, Teil A, Motiv a, ein Takt nach Ziffer 142 bis 143 sowie Beginn von Motiv a', fünf Takte nach Ziffer 143
Bild unkenntlich gemacht



Notenbeispiel 4 Igor' Stravinskij: *Le Sacre du printemps, Danse Sacrale*, Teil A, Motiv a', ein Takt vor Ziffer 144 bis ein Takt nach Ziffer 144
Bild unkenntlich gemacht



Notenbeispiel 5 Igor' Stravinskij: *Le Sacre du printemps*, *Danse Sacrale*, Teil A,
Kleinterzmotiv b, Ziffer 146
Bild unkenntlich gemacht



Notenbeispiel 6 Igor' Stravinskij: *Le Sacre du printemps*, *Danse Sacrale*, Teil B,
Akkordrepetitionen, ab Ziffer 149
Bild unkenntlich gemacht