



**Zum Programm der
Ballets Russes**

Ein einzigartiger Erwerb

Die Royaumont-Stiftung und das Orchester Les Siècles pflegen seit langem eine fruchtbare künstlerische Zusammenarbeit mit einzigartigen Projekten rund um die Meisterwerke des Repertoires - Berlioz, Debussy, Mahler... Die beiden Partner, die sich für die Erhaltung und Vermittlung von Kulturgütern engagieren, haben im März 2022 in einem bislang einmaligen Vorgang gemeinsam eine außergewöhnliche Sammlung von Programmheften der Ballets Russes erworben, die bei dem Verkauf der Landau-Sammlung in Vichy vom Auktionator Etienne Laurent versteigert wurde. Die Sammlung wurde ursprünglich von Pierre Landau (1955-2018) zusammengestellt, der sich leidenschaftlich für die Geschichte der Musik und des Tanzes in Frankreich interessierte. Sie umfasst 42 Programmhefte der «russischen Saisons», die die Pariser Aufführungen von 1907 bis 1929 und einige Auslandstourneen abdecken.



Pierre Landau Sammlung, Programmhefte der Ballets Russes (Musikbibliothek La Grange-Fleuret).
Fotog. Cyprien Tollet ©.

Die von Pierre Landau zusammengestellte Sammlung der Programmhefte der Ballets Russes zeugt von mehreren bemerkenswerten Ereignissen des Musiklebens in Frankreich. Besonders hervorzuheben sind die doppelte Entdeckung von Fjodor Schaljapin (1873-1938) in der Titelrolle von Mussorgskis Oper Boris Godunow (1907 und 1908) durch das Pariser Publikum, die legendäre Generalprobe für die Uraufführung der Ballets Russes am 18. Mai 1909 sowie die zahlreichen Aufführungen, die von Sergei Djagilews (1872-1929) Kompanie kreiert wurden: *Scheherazade*, *L'Oiseau de feu*, *L'Après-midi d'un faune*, *Daphnis et Chloé*...

Anhand dieser Programmhefte entdeckt der Leser darüber hinaus Djagilews ständiges Streben nach einer Gesamtkunst. Dafür umgab er sich mit hervorragenden Musikern (Strawinsky, Prokofjew, Debussy, Ravel), berühmten Malern und Bühnenbildnern (Bakst, Bilibin, Gontscharowa, Larionow, Picasso, Matisse) und schließlich genialen Tänzern und Choreografen (Fokine, Nijinsky, Balanchine, Massine). Aufführungen, bei denen - in den Worten des russischen Schriftstellers Boris Kochno (1904-1990) - «alles gleichermaßen bewundernswert war: die Musik, die Interpretation und die szenische Umsetzung».

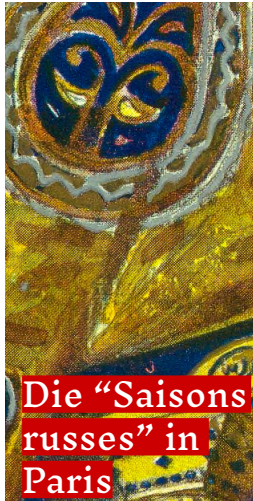
Themen



Djagilew der
Innovative



Vor den
Balletten



Die "Saisons
russes" in
Paris



Zusam-
menarbeit
zwischen
Künstlern



Ein
russischer
Auswanderer



1910 : L'Oiseau de feu



1911 : Petrouchka



1913 : Le Sacre du printemps

Les Siècles



Das Projekt des
Orchesters Les
Siècles



Interview mit
François-Xavier Roth



Djagilew der Innovative

Léon Bakst, Porträt von Sergei Djagilew und seiner Amme, 1905.
Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russisches Museum / Bridgeman Images.

Ein Scharlatan voller Pracht

“Ich bin :

1° ein Scharlatan, übrigens voller Pracht;

2° ein großer Charmeur ;

3° unverschämt

4° ein Mann mit viel Logik/ Verstand und wenig Skrupeln ;

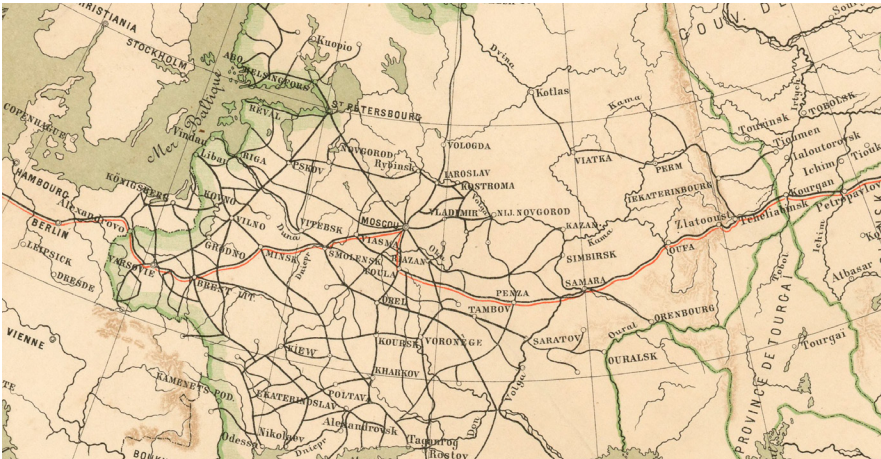
5° ein Mensch, der, wie es scheint, mit einem völligen Mangel an Talent geplagt ist.

Ich glaube übrigens, dass ich meine wahre Berufung gefunden habe: Mäzenatentum. Dafür habe ich alles, was ich brauche, außer Geld, - aber das kommt noch!».

Brief von Sergei Djagilew an seine Schwiegermutter Elena Panaeva-Djagilew, 1895,
zitiert in Serge Diaghilev, *L'art, la musique et la danse: lettres, écrits, entretiens* (Kunst, Musik
und Tanz: Briefe, Schriften, Gespräche) [2013].

Alle, die Serge Djagilew (1872-1929) kannten, betonten seinen starken Willen, die Bestimmtheit seines Charakters, seine Hartnäckigkeit, die Gewissheit seines künstlerischen Geschmacks und die Leidenschaft, die ihn antrieb. Launisch und flatterhaft, aber auch im Bewussten seines intensiven persönlichen Charmes und seiner außergewöhnlichen künstlerischen Sensibilität, vereinte er alle Eigenschaften eines «Menschenführers», wie ihm sein Freund, der Maler Alexandre Benois, zurechnete.

Das Athen von Perm



Ausschnitt aus einer Karte des Russischen Reiches im Jahr 1890. Quelle: gallica.bnf.fr / BnF.

Sergei Djagilew wurde 1872 in der Provinz Nowgorod in einer wohlhabenden Familie geboren, die in Perm, einer kleinen Stadt in der Nähe des Uralgebirges, ansässig war. Sein Vater, Pawel Pawlowitsch (1848-1914), war Mitglied des Ritter-Garde-Regiments des Zaren, und sein Großvater väterlicherseits besaß eine große Schnapsbrennerei, die 1890 Bankrott ging.

Das Haus der Diaghilews, das auch als das Athen von Perm bezeichnet wurde, war ein Treffpunkt für die Intellektuellen der Stadt. Ihre liberalen Ideen und ihre Vorliebe für die Künste, insbesondere für Musik, sind weithin bekannt. In ihrem Salon, der von Literaten und Musikern besucht wird, werden Auszüge aus Opern aufgeführt: Verdis Rigoletto, Ein Leben für den Zaren, Ruslan und Ludmila, zwei Opern von Glinka... Manchmal gesellte sich auch ihre angeheiratete Tante Alexandra Panayeva-Kartseva (1853-1942), eine Opernsängerin, die von Pjotr Tschaikowski (1840-1893) bewundert wurde, zu ihnen. Diaghilew, der der Familie des Komponisten nahe stand, erinnert sich in seinen Erinnerungen daran, wie er als Kind «Onkel Petia» in Klin besuchte.

In dieser kreativen Umgebung fällt Djagilews musikalisches Talent allmählich auf. Obwohl weder Musik noch Kunst im Mittelpunkt seiner Ausbildung stehen, erhält er ersten Klavier- und Gesangsunterricht und versucht sich sogar als Komponist.



Gesamtansicht der Stadt Perm (1910). Fotografie : Sergei Prokudin-Gorski.
Quelle : Library of Congress.

Sankt Petersburg und die Newski-Pickwickiens Gruppe

1890 zieht Djagilew nach Sankt Petersburg, um an der Universität Jura zu studieren und gleichzeitig seine musikalische Ausbildung bei dem Bariton Antonio Cotogni (1831-1918) und bei Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908) fortzusetzen. Obwohl er in Perm soziale Anerkennung genoss, wurde ihm - wie Jean-Michel Nectoux berichtet - schnell klar, dass seine weltliche Stellung im Petersburger Milieu «völlig neu aufgebaut werden musste».

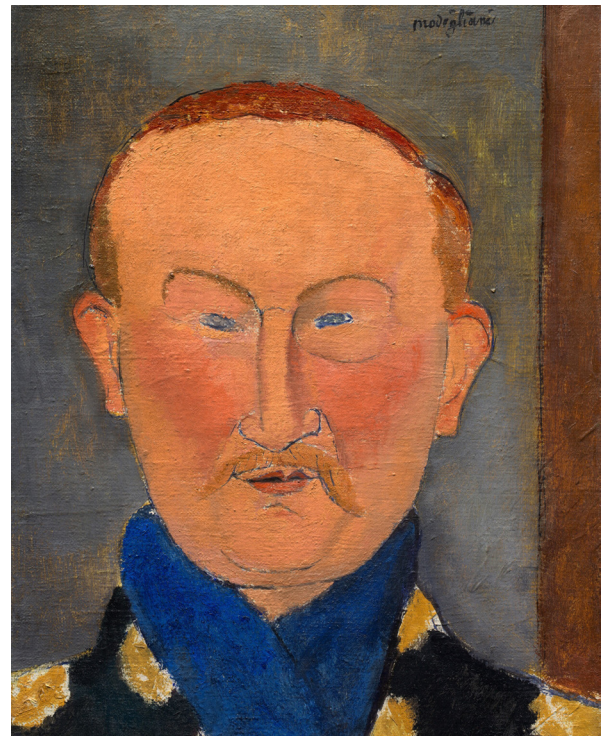


Léon Bakst, *Gemälde des Künstlers Alexander Benois, 1898. Aquarell und Pastell auf Papier, 64,5 x 100,3 cm. Sankt Petersburg, russisches Museum / Foto © Fine Art Images / Bridgeman Images*

Gefördert von seinem Cousin Dmitri Filosofov (1872-1940), wurde Diaghilev in seinen Freundeskreis, die Nevsky-Pickwickiens, eingeführt, eine kleine Gruppe, die aus ehemaligen Schülern des Gymnasiums von Karl Ivanovitch May bestand. Alexander Benois (1870-1960), Léon Bakst (1866-1924), Walter Nouvel (1871-1949) und Konstantin Somov (1869-1939) - die seine zukünftigen Mitarbeiter und Freunde wurden - nahmen Diaghilev zunächst als «Vetter von Dima» in ihren «Zönakel» auf. «Der Gesamteindruck war der eines guten Burschen», erinnert sich Benois, «ein bisschen ungehobelt, ein bisschen ländlich, nicht zu forschen».

Anfangs ertrug Djagilew die Kritik seiner neuen Freunde, die seine künstlerischen Vorlieben für «zweifelhaft» hielten. Doch nach und nach und mit ihrer Hilfe «[erweiterte] er seine Sympathien», überwand die «emotionale Sinnlichkeit» und brachte souverän die Gründe zum Ausdruck, die ihn - wieder laut Benois - «sprunghaft von der Gleichgültigkeit zur Begeisterung, von der völligen Unwissenheit zu einer erstaunlichen Kompetenz führten.»

Zwischen 1890 und 1896 unternahm Diaghilew in Begleitung von Filosofov längere Reisen durch Europa. Berlin, München, Wien, Paris, Nizza, Venedig, Florenz, Rom und Neapel liegen oft auf ihren Routen. Er besucht Museen und Künstlerateliers, erwirbt seltene Kunstgegenstände und denkt sogar über ein «Djagilew-Museum» nach. Auf diesen Reisen kommt es auch zu fruchtbaren Begegnungen. In Frankreich lernt er Charles Gounod (1818-1893), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912), Jacques-Émile Blanche (1861-1942) und Aubrey Beardsley (1872-1898) kennen.



Amedeo Modigliani, Léon Bakst, 1917. Öl auf Leinwand, 55,3 x 33 cm. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection.



Vor den Balletten, der russische Geist

Der Wille zu wollen

«Unbestritten ist, dass dieser junge Mann einen kolossalen Glauben an sich selbst hat und - was für einen Russen wirklich erstaunlich ist - einen unerschöpflichen Vorrat an Energie, einen unermüdlichen Erfindungsgeist und Hartnäckigkeit bei der Umsetzung seiner Projekte. Alles in allem, trotz allem, eine Abwesenheit von jeglicher Müdigkeit, Beschwerde oder Enttäuschung».

Wassili Rosanow über Sergei Djagilew.

Es wurde oft beobachtet, dass Diaghilew im eigentlichen Sinne des Wortes kein «Kunstschaffender» war. Manche sprechen sogar von einem «Scheitern»: dem des Sängers, des Musikers und des Komponisten. Trotz seines Enthusiasmus und seiner Bemühungen im Bereich der Musik fanden seine Kompositionsversuche nicht die Anerkennung seiner Umgebung. In den 1890er Jahren jedoch, dank der Unterstützung seiner Petersburger Freunde, vor allem Benois und Bakst, «ergänzte er seine musikalischen Kenntnisse durch eine echte Begeisterung für die Kunst». Wie J.-M. Nectoux feststellt, «[erwirbt] er mit verblüffender Geschwindigkeit ein 'Auge', das ihn später immer wieder die größten Künstler in der Frühzeit ihrer Kunst erkennen ließ.» Diese natürliche Beobachtungsgabe in Verbindung mit seinen angeborenen organisatorischen Fähigkeiten machten ihn schnell zu einem wichtigen «Akteur-Produzenten» des künstlerischen Lebens in Sankt Petersburg. So entwickelte er eine intensive Tätigkeit sowohl im schriftlichen Bereich (durch seine Kunstkritiken und Chroniken) als auch im Bereich der von ihm organisierten Ausstellungen. Die Artikel und Rezensionen, die zu dieser Zeit in der Presse veröffentlicht wurden, spiegeln seinen Charakter wider: Er war anspruchsvoll und leidenschaftlich (manchmal sogar hitzig), aber immer von einer Suche nach dem, was in seinen Augen Kunst sein sollte, getrieben.

(russische) Kunst vor allen Dingen

«Russland lebte damals von Erinnerungen und wandelte in den Schatten, die seine Vergangenheit warf. Erinnerungen [...] an eine sich auflösende Gesellschaft, die [...] sich in das flüchtete, was einmal war. [...] [Djagilew] wollte, dass Russland sich seiner selbst bewusst wird, seines Reichtums, seiner Virtualität, insbesondere im Bereich des Geistes, und dass es seine Vergangenheit durch einen engeren Kontakt mit der Gegenwart belebt und seinen Platz in ihr einnimmt.»

Robert Brussel, «Avant la féerie», La Revue musicale (1930).

In den 1890er Jahren wurde Diaghilew auf seinen zahlreichen Reisen durch ganz Europa, auf denen er Ausstellungen besuchte und Künstler traf, bewusst, wie sehr sich die russische Kunst in sich selbst zurückzog. In einer seiner ersten Kolumnen aus dem Jahr 1896 forderte er in Anlehnung an den militärischen Wortschatz eine Doppelstrategie: das von Russland verlorene Terrain zurückzuerobern und an der Entwicklung einer universellen Kunst mitzuwirken. «Wir müssen direkt nach vorne stürmen. Wir müssen furchtlos zuschlagen, uns mit einem Schlag durchsetzen, uns mit allen Qualitäten und Fehlern unseres nationalen Charakters vollständig offenbaren», rief Djagilew aus. Auf diese Phase der Offensive folgte die Eintracht, eine Zeit der «Solidarität» und des Austauschs zwischen der europäischen und der russischen Kunst, «sowohl in Form einer aktiven Teilnahme am Leben Europas als auch in Form einer Einladung an die europäische Kunst, bei uns aufzutreten».



Zeichnung von Iwan Bilibin und Fotografie traditioneller Stoffe für den Artikel "Volkskunst und Kunsthandwerk in Nordrussland", Mir Iskusstva, 1904.

Bereits im folgenden Jahr veranstaltete Djalilew seine erste Ausstellung mit englischen und deutschen Aquarellisten in der Halle des Stieglitz-Museums in Sankt Petersburg. Die Ausstellung, die als ein Ausdruck persönlicher Wünsche gedacht war, war alles andere als eine «elegante Veranstaltung», wie Alexandre Benois berichtet. «Gegenüber den herrschenden Ideen», betonte der Maler, «entfesselte diese Abwesenheit jeglichen ideologischen Programms, diese Emanzipation von einer auf den ersten Blick harmlosen, aber im Kern trotzigen utilitaristischen Doktrin» scharfe Kritik».

Diese erste Ausstellung im Stieglitz-Museum sollte weitere folgen lassen, insbesondere die von 1898, die russischen und finnischen Malern gewidmet war und es Djalilew ermöglichte, sowohl etablierte Künstler als auch Anfänger (darunter seine Freunde Bakst, Benois und Somov) zu versammeln. Jede dieser Veranstaltungen bot ihm die Gelegenheit, die gesellschaftlichen Kreise für einen Strom an künstlerischer Erneuerung zu sensibilisieren. J.-M. Nectoux sieht darin «ein ganz persönliches Bestreben, Innovation und Mondänität zu verbinden, wobei die eine die andere finanziert und ihren Erfolg sichert, was in Djalilews gesamten Aktivitäten zugunsten der russischen Oper und des Balletts zum Tragen kommt.»

Mir Iskusstva : die Welt der Kunst

«Im Moment bin ich damit beschäftigt, diese Zeitschrift zu gründen, in der ich unser gesamtes künstlerisches Leben vereinen will, d.h. in den Illustrationen die wahre Malerei zu zeigen, in den Artikeln offen zu sagen, was ich denke, dann im Namen der Zeitschrift eine Reihe von jährlichen Ausstellungen zu organisieren...».

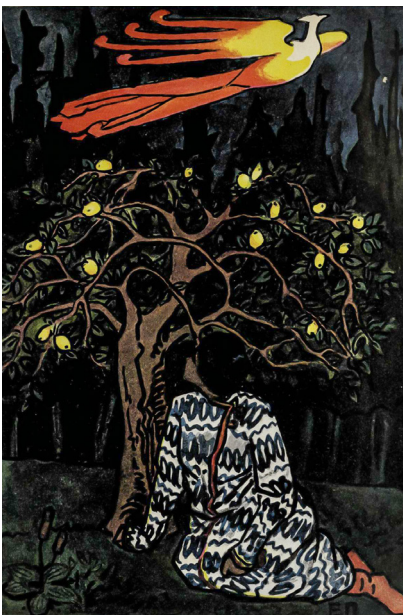
Brief von Djalilew an Benois, 8./20. Oktober 1897

Djalilew wurde sich relativ schnell der Notwendigkeit bewusst, all jene um sich zu scharen, die sein Projekt der Enthüllung und Erneuerung der russischen Kunst teilten. Dieses kollektive Handeln ermöglicht es, auf die Kritiken der akademischen Kreise zu reagieren, insbesondere durch die Herausgabe einer Zeitschrift und die Durchführung regelmäßiger Ausstellungen. Die aus dem Kern der Nevsky Pickwiciens hervorgegangene Gruppe Mir Iskusstva (Welt der Kunst) vereinte vor allem Maler, Dekorateure und Zeichner aus Sankt Petersburg und Moskau, die von Benois und Djalilew eingestellt worden waren. Bald wurde die Gruppe um Eugène Lanceray (1875-1946), Mstislav Dobujinsky (1875-1957), Valentin Serov (1865-1912), Constantin Korovin (1861-1939), Alexandre Golovine (1863-1930), Boris Koustodiev (1878-1927), Philippe Maliavine (1869-1940), Ivan Bilibine (1876-1942), Nicolas Roerich (1874-1947)... erweitert. so viele Künstler, die ihren Beitrag zu den «Russischen Saisons» leisten werden.



Umschläge und Prospekte der Zeitschrift Mir Iskusstva. Von links nach rechts: Von Marija Jakuncikova signiertes Titelbild (1899, Nr. 13-14), Titelbild von Léon Bakst (1902, Nr. 7) und Prospekt von Eugène Lanceray für das Jahr 1901. Die letztgenannte Illustration wurde 1907 in das Programm der «Cinq Concerts historiques russes» in Paris aufgenommen.

Die Zeitschrift *Mir Iskusstva* wurde anfangs von der Fürstin Marija Tenischewa (1858-1928) und dem Industriellen Sawa Mamontow (1841-1918) finanziell unterstützt und erschien ab November 1898. Doch wie andere Publikationen dieser Art (*Die Weiße Revue*, *The Yellow Book*, *Pan* oder *Ver Sacrum*) war auch *Mir Iskusstva* nur von kurzer Dauer, denn die letzte Ausgabe erschien 1904. Die reich illustrierte, teilweise mit Farbtafeln versehene Zeitschrift zeugt von einer frankophilen Neigung. Diese wurde insbesondere von den beiden *Miriskusniki* Alfred Nurok und Charles Biret mit Begeisterung gepflegt, die laut Avril Pyman die französischen Literaturnachrichten und die Bewegung des Impressionismus genau verfolgten. Die Inhaltsangaben von *Mir Iskusstva* in russischer und französischer Sprache veranschaulichen die von Diaghilew vorgeschlagene Öffnung gegenüber der europäischen Kunst: Whistler, Huysmans, Grieg, Degas, Ruskin und Maeterlinck stehen neben Puschkin, Tolstoi, Solowjow und Wolkonski.



Zwei Zeichnungen von Elena Polenova zu traditionellen Märchen. Links: Der Feuervogel, rechts: Die Geschichte von Synko-Filipko (Mir Iskusstva, 1899, Sonderausgabe zum Gedenken an Elena Polenova).

Obwohl wirtschaftliche Schwierigkeiten, Polemiken und interne Konflikte 1904 nach nur drei Ausstellungen zum unvermeidlichen Zerfall der Gruppe führten, ermöglichte diese Erfahrung Diaghilew, sein Netzwerk zu erweitern und den Keim für die zukünftigen «*Saisons russes*» in Paris zu säen.



Die “Saisons russes” in Paris (1906-1929)

Das Pariser Urteil

«In Paris zu erscheinen und geschätzt zu werden, schien uns der Gipfel der Glückseligkeit und eine endgültige Anerkennung zu sein. Die Meinung der Pariser zu kennen, erschien uns als die beste und subtilste aller Lehren.»

Alexandre Benois, «Sergei Djagilew», La Revue musicale (1930).

Nach der Trennung von Mir Iskusstva verfolgte Diaghilev seine persönlichen Ausstellungsprojekte. 1905 präsentierte er in St. Petersburg eine beeindruckende Auswahl russischer Porträts aus dem 17. und 19. Jahrhundert. Zwar konnte er durch den Erfolg dieser Ausstellung das Vertrauen der Behörden zurückgewinnen, doch das unsichere politische Klima war für die Entwicklung seines künstlerischen Projekts nicht förderlich. Tatsächlich ruinierten die Unruhen und sozialen Spannungen, die zur Revolution von 1905 führten, sowie die Folgen der Niederlage der kaiserlichen Truppen im russisch-japanischen Krieg die russische Wirtschaft, die nun vom Ausland abhängig war. Im Zusammenhang mit der Etablierung der berühmten russischen Anleihen und der diplomatischen Annäherung zwischen dem Zarenreich und Frankreich wurden russisch-französische Kunstinitiativen gefördert. Das kulturelle Treiben in Paris, das damals alle kreativen Bereiche (Musik, Malerei, Literatur...) betraf, zog natürlich auch Djagilew und seine Freunde und Mitarbeiter an.



*Blick auf die Brücke
Pont Alexandre III (Paris,
Weltausstellung, 1900).
Foto : Brüder Neurdein.
Quelle : INHA.*

Aufgrund seiner bisherigen Erfahrungen organisierte Diaghilew im pariser Grand Palais eine Ausstellung russischer Kunst im Rahmen des Salon d'automne 1906. Bei dieser ersten Veranstaltung stützte er sich auf die Zusammenarbeit mit seinen Freunden Léon Bakst und Alexandre Benois. Diaghilew blieb seinen Prinzipien treu und stellte die Vergangenheit und die Zukunft der russischen Kunst in den Vordergrund - Ikonen und Errungenschaften zeitgenössischer Maler -, indem er dem Publikum die Vertreter der Mir Iskusstva offenbarte und die eher akademischen Strömungen verschwieg. Der große Erfolg dieser Ausstellung, die von Großherzog Wladimir (1847-1909) unterstützt wurde, öffnete ihm die Türen zu den gesellschaftlichen und künstlerischen Pariser Kreisen. Laut Benois «raffinierte, selbstlose, sehr gebildete und lebhaft» Geister, die Diaghilew und seinen Verwandten dabei halfen, sich in Paris fest zu etablieren.

Dank dieser neuen Unterstützer dachte Diaghilew sofort daran, im Mai des folgenden Jahres ein Festival für russische Musik in Paris zu veranstalten. Die «Cinq Concerts historiques russes» [die fünf historischen russischen Konzerte] kombinierten Instrumentalwerke mit Auszügen aus Arien russischer Opern, manchmal in Anwesenheit oder unter Mitwirkung der Komponisten. Nicolai Rimski-Korsakow (1848-1908), Alexander Glasunow (1865-1936), Alexander Skrjabin (1872-1915) und Sergej Rachmaninow (1873-1943) reisten auf Diaghilews Einladung hin eigens nach Frankreich, um an dieser Veranstaltung teilzunehmen. Die Konzerte werden von außergewöhnlichen Interpreten gegeben: dem Bass Fjodor Schaljapin (1873-1938), der Sopranistin Félia Litvinne (1860-1936) oder dem Dirigenten Arthur Nikisch (1855-1922). Diese erste Erfahrung führte zu den sieben Galavorstellungen des Jahres 1908, in denen Diaghilew einem begeisterten Publikum Mussorgskis (1839-1881) Boris Godunow in voller Länge vorspielte. Nach dem Erfolg dieser ersten drei «russischen Saisons» begann Diaghilew ein neues künstlerisches Abenteuer, das ihn berühmt machen sollte: die Ballets Russes.

Die Ballets russes (1909-1929)

«Von der Oper zum Ballett ist es nur ein Schritt».

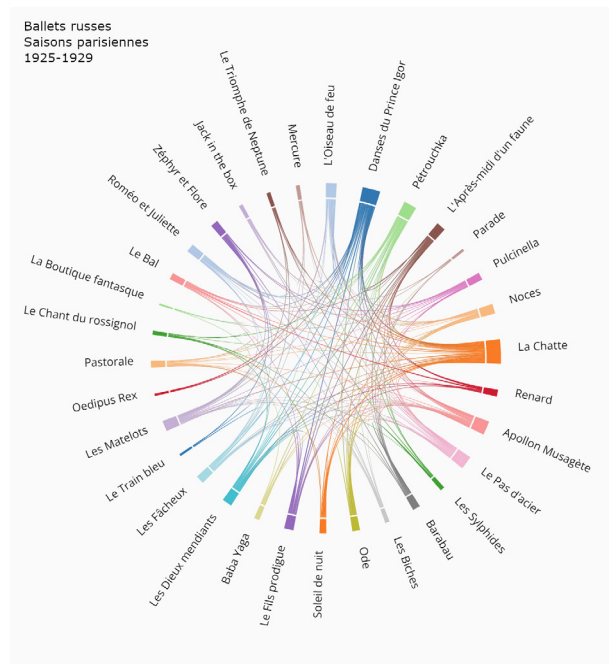
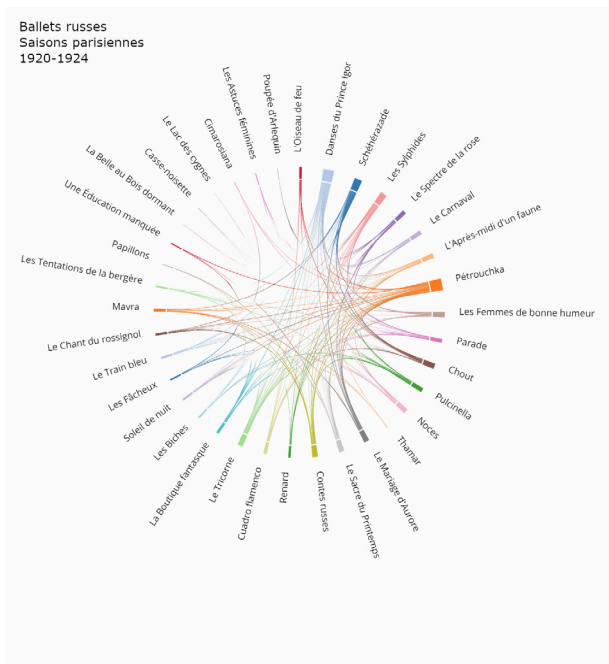
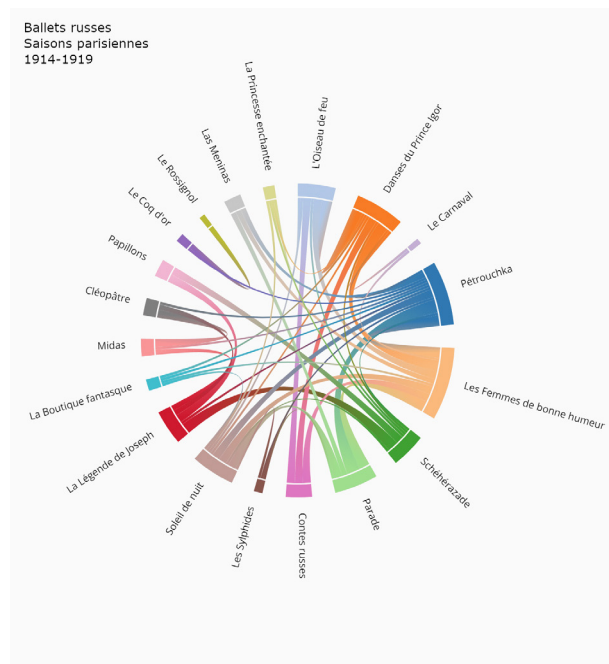
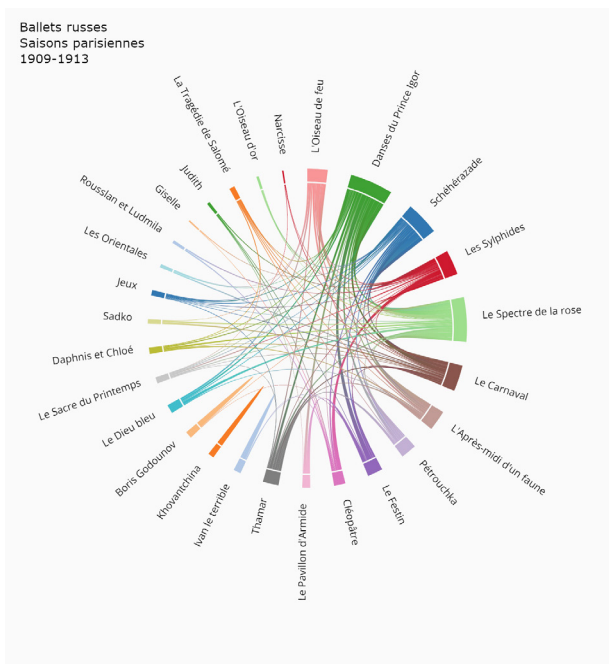
Brief von Djagilew an Lifar (1928)

Obwohl Diaghilew in seiner Jugend die Begeisterung seiner Pickwicker Freunde für die Welt des Tanzes keineswegs teilte, änderte er mit der Zeit und durch den Austausch mit seinen Kameraden seine Ansichten über diese Kunst. Während er im Oktober 1896 an Benois schrieb: «Valitchka [Walter Nouvel] ist mit seinem Ballett unerträglich», unterstützte er fünf Jahre später die Neuproduktion des Balletts Sylvia von Léo Delibes (1836-1891) auf der Bühne des Théâtre impérial. Das Projekt scheiterte an seinen Meinungsverschiedenheiten mit der Verwaltung, aber diese erste Erfahrung, die von seinen Freunden Benois, Korovine, Lanceray, Bakst und Serov gefördert wurde, ermöglichte es Diaghilew, unter den jungen Tänzern diejenigen auszumachen, die sich gegen «die klassische Tradition, die von Petipa so eifersüchtig aufrechterhalten wurde», durchsetzen konnten. Seitdem dachte er über die Möglichkeit nach, «eine Reihe neuer Ballette zu schaffen, die, obwohl sie künstlerisch wertvoll waren, eine engere Verbindung als bisher zwischen den drei Hauptfaktoren herstellen würden, aus denen sie bestehen sollten: Musik, dekoratives Design und Choreografie» (Lifar).

Die neuen Kontakte zu den Pariser Gesellschaftskreisen begünstigten dieses Vorhaben. Die ersten Aufführungen der Ballets Russes im Théâtre du Châtelet wurden durch die anhaltende Unterstützung des Impresarios Gabriel Astruc (1864-1938) ermöglicht. Die Schirmherrschaft von Mäzeninnen-Salonnières wie Gräfin Greffuhle (1860-1952) und Misia Sert (1872-1950) war wertvoll, als es darum ging, die Unterstützung der großen Pariser Vermögen zu gewinnen: Graf Isaac de Camondo (1851-1911), Baron Henri de Rothschild (1872-1947), Henri Deutsch de la Meurthe (1846-1919)... Diaghilew scheute keine Mühen, um seine Ziele zu erreichen: «es gab [...] den Willen zu wahrem Luxus und

vollständiger Opulenz, [...] Raffinessen aller Art; das großzügige Fehlen jeglicher Armut, jeglicher Sparsamkeit», erinnerte sich einer der ersten Zuschauer, Émile Henriot.

Djagilews Konzept sah vor, dass jede Aufführung aus drei bis fünf Balletten besteht, die nacheinander aufgeführt werden. Einige Werke, die in unmittelbarer Nähe zu bekannten Stücken entstanden (*Giselle*, *Schwanensee*, *Les Sylphides*), waren sofort ein Erfolg (*Les Danses du Prince Igor*, *Pétrouchka*, *Schéhérazade*). So zögerte Djagilew nicht, bei der Uraufführung von *Le Sacre du printemps*, einem Werk, das durch sein Argument, seine Musik und seine Choreographie verblüffte, es mit den romantischen *Sylphides* oder *Le Spectre de la rose* in Verbindung zu bringen. In diesen zwanzig Jahren französischer Produktionen (mit zwei Unterbrechungen in den Jahren 1916 und 1918) gab das Ensemble etwa 295 Vorstellungen und hatte über 70 Ballette in seinem Repertoire.



Werke, die an einem Abend am häufigsten miteinander kombiniert wurden.
Mit Datasmith erzeugte Streicherdiagramme, © 2023 Ben Peterson.



Zusammenarbeit zwischen Künstlern

“Welches Bild trägt der Orient mit sich ?”

«(...) Wenn ich ein Ballett produziere, verliere ich keinen dieser drei Faktoren [Musik, Tanz und Bühnenbild] auch nur einen Moment aus den Augen. Ich besuche oft die Ateliers der Kulissenmaler und die Schneiderei; ich nehme an den Orchesterproben teil und gehe jeden Tag ins Tanzstudio, um meine Künstler arbeiten zu sehen, von den Sternen bis zu den jungen Knaben des Corps de ballet.»

Brief von Djagilew an Lifar (1928)

Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs stützte sich der Erfolg der Ballets Russes vor allem auf einige grundlegende Figuren: Fokine, Strawinsky, Bakst und Benois. Das Repertoire dieser ersten Spielzeiten strebte nach einem Gleichgewicht zwischen Tradition und Moderne. Dies zeigt sich in [der Präsenz] der von Fokine überarbeiteten Choreografien der in St. Petersburg aufgeführten Ballette und in Aufführungen, die einen teils betörenden, teils barbarischen Orient heraufbeschwören.

Einer der Hauptdarsteller der Erfolge der Ballets Russes in dieser Anfangszeit war Michel Fokine (1880-1942). Gleich nach seinem Studium als erster Tänzer am Mariinski-Theater engagiert, entwickelte er eine doppelte Tätigkeit als Choreograf und Ballettmeister. Der Ansatz seines Unterrichts war innovativ. In seinen Aufzeichnungen erklärte er: «Ich versuchte, den Bewegungen und Posen eine Bedeutung zu geben; ich versuchte, den Tanz nicht in eine Gymnastik zu verwandeln». 1909 gab Fokine seine Tätigkeit am Mariinski-Theater auf und wurde bis 1912 Chefchoreograf von Djagilews Kompanie. Sein Ansatz stützte sich auf eine Rückkehr zum Wesentlichen: «die Präsentation eines künstlerisch gestalteten Bildes für den Zuschauer», auf eine Suche nach der Einheit von Libretto, Musik, Bühnenbild und Kostümen. In den ersten Spielzeiten arbeitete er mit Bakst (*Schéhérazade*, *Le Spectre de la Rose*, *Daphnis et Chloé*, *Thamar*, *Le dieu bleu*) und Benois (*Le Pavillon d'Armide*, *Les Sylphides*, *Pétrouchka*) zusammen.

Drei Tänzer ragten in den ersten Jahren innerhalb der Kompanie heraus: Enrico Cecchetti (1850-1928), der die Stars der Kompanie ausbildete und zeitlebens ein enger Berater Diaghilews blieb, Tamara Karsavina (1885-1978), die Gestalterin von Fokines Balletten, und ihr Partner Vaslav Nijinsky (1890-1950). Letzterer, der beim Pariser Publikum sehr beliebt war, gewann innerhalb der Kompanie allmählich an Vorrang und wurde mit der Choreografie von *L'Après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913) und *Le Sacre du printemps* (1913) betraut, womit er Fokine vom Podest verdrängte. Der Erfolg der ersten Spielzeiten war eng mit der Beschwörung des orientalischen oder wilden Charmes verbunden, ein Bereich, in dem sich das Duo Fokine-Bakst auszeichnete. Obwohl Nijinskys dalkrozanische Choreographien nicht auf allgemeine Zustimmung stießen, sorgten sie für einen Skandal und verhalfen der Kompanie zu größerer Bekanntheit.

“Überrasche mich”

«Diaghilev [...] schätzte seine Mitarbeiter nur insofern, als sie aus seiner Sicht etwas Neues beizutragen hatten».

Serge Grigoriev, *The Diaghilev Ballet* (1953).

«Überrasche mich!» war das Mantra, mit dem Djagilew seine Mitarbeiter dazu anspornte, sich neu zu erfinden. Der Krieg und die Abgänge von Fokine und Nijinsky zwangen Diaghilews Truppe, sich neu zu formieren. Neue Mitglieder traten dem Ensemble bei, darunter Leonide Massine (1896-1979), ein Schauspieler und Tänzer, der bereits durch seine Mitwirkung in *La Légende de Joseph* (*Die Legende von Joseph*) auf sich aufmerksam gemacht hatte. Massine wurde mit den Choreografien für *Soleil de nuit* (1915 mit Bakst), *Les Femmes de bonne humeur* (1917 mit Bakst), *La Boutique fantasque* (1919 mit Derain) und *Parade*, *Le Tricorne* und *Pulcinella* (mit Picasso 1917 und 1920) betraut. Seine Choreografien markieren eine Öffnung hin zu «alten Tanzformen und [...] der Burleske», so Pierre Michaut. Von allen seinen Werken ist *Parade* (1917) zweifellos das bemerkenswerteste, ein Ballett, das zu seiner Zeit eher schlecht aufgenommen wurde, aber die Ästhetik der Nachkriegszeit vorwegnahm. Massine beugte sich in den Worten Guillaume Apollinaires «auf überraschende Weise der Picasso-Disziplin» und erreichte eine Art «Sur-Realismus».

Nach Kriegsende wurden die Programme der Ballets erneuert, indem französische Musiker wie Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974) und Georges Auric (1899-1983) engagiert wurden, die mit Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) oder Georges Braque (1882-1963) zusammenarbeiteten. Strawinsky, der mittlerweile ein gutes Verhältnis zu Djagilew hatte, schrieb mehrere Werke für das Ensemble. Diese neue Phase war geprägt von den Kreationen von Bronislava Nijinska (1891-1972), Vaslavs Schwester und Ersatz für Massine, der die Kompanie 1921 verlassen hatte. Aus dieser Zeit stammen *Renard* (1922), *Noces* (1923), *Mavra* (1922), *Le Train bleu* (1924), *Les Biches* (1924) und *Les Fâcheux* (1924). Seine Choreographien galten als sehr technisch und wurden wegen ihres «Einfallsreichtums» (Strawinsky) und ihrer «Schönheit» (Poulenc) geschätzt.

Die letzten Jahre des Ensembles waren geprägt von Massines Rückkehr und der Ankunft von George Balanchine (1904-1983) und Serge Lifar (1905-1986). Ihre Choreografien trugen zu einer neuen Ausrichtung der Ballets Russes bei, die mehr dem Geist der «goldenen Zwanziger» entsprach. Djagilew beauftragt G. Auric, Henri Sauguet (1901-1989) und Sergej Prokofjew (1891-1953), um diese neue Wende zu verkörpern. Die Zeiten hatten sich jedoch geändert und die künstlerische Landschaft war nicht mehr dieselbe, die die Anfänge des Ensembles beherbergt hatte. Die Ballets Suédois machten den Ballets Russes ernsthafte Konkurrenz und Diaghilew starb im Sommer 1929 in Venedig, als er müde und geschwächt war.



Ein russischer Auswanderer

Der Vorabend des Ruhms

«Beobachten Sie diesen Mann genau», sagte er einmal zu mir und zeigte auf Strawinsky, «das ist jemand, der kurz davor steht, berühmt zu werden.»

Tamara Karsavina, *Souvenirs* (1931).

Igor Strawinsky (1882-1971), der in Frankreich bis dahin unbekannt und erst 28 Jahre alt war, wurde 1910 mit seinem Werk *Der Feuervogel* über Nacht berühmt. Er wurde in einer Familie von Großgrundbesitzern und Künstlern hineingeboren (sein Vater war Bassbariton am Kaiserlichen Theater) und erkannte sich selbst als musikalischen Autodidakten. Erst relativ spät, im Alter von 24 Jahren, erhielt er Unterricht bei Rimski-Korsakow, von 1906 bis zum Tod des Meisters 1908. Zu dieser Zeit war es Strawinsky gelungen, einige seiner Werke von der Hofkapelle spielen zu lassen, und zwar bei den Belajew-Konzerten und den Soiréen zeitgenössischer Musik, die von zwei ehemaligen Miriskusniki, Walter Nouvel und Alfred Nurok, veranstaltet wurden. Nachdem Diaghilew das *Scherzo fantastique* und *Feu d'artifice* gehört hatte, erteilte er Strawinsky seine ersten beiden Aufträge: die Orchestrierung der beiden Chopin-Stücke für *Les Sylphides* (auf dem Programm der Spielzeit 1909) und sein erstes Ballett, *L'Oiseau de feu*, für die folgende Saison.



Diaghilew und Strawinsky in Sevilla 1921.
Quelle: Houghton Library, Harvard University

Als russischer Musiker, der später die französische (1934) und amerikanische (1945) Staatsbürgerschaft erhielt, ließ er sich zu Beginn der 1920er Jahre zunächst in der Schweiz und später in Paris nieder. Nach seinem ersten Erfolg mit *L'Oiseau de feu* war seine vielversprechende musikalische Karriere von der Freundschaft und Unterstützung Diaghilews geprägt, für den er Ballette und Opern komponierte: *Petruschka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913), *Le Rossignol* (1914), *Feu d'artifice* (1917), *Le Chant du Rossignol* (1920), *Pulcinella* (1920), *Renard* (1922), *Mavra* (1922), *Noces* (1923), *Œdipus Rex* (1927) und *Apollon musagète* (1928).

Eine unvergleichliche Musik

“Kürzlich habe ich Strawinsky gesehen... Er sagt: «Mein «Oiseau de feu», mein «Sacre», wie ein Kind sagt: «Mein Kreisel, mein Reifen». Und das ist genau das: ein verwöhntes Kind, das manchmal seine Finger in die Nase der Musik steckt. Er ist auch ein junger Wilder, der turbulente Krawatten trägt, den Frauen die Hand küsst, während er ihnen auf die Füße tritt. Wenn er alt ist, wird er unerträglich sein, das heißt er wird keine Musik vertragen. Aber im Moment ist er unvergleichlich!

Brief von Claude Debussy an Robert Godet, 4. Januar 1916.



Igor Strawinsky und Claude Debussy (1915).
Fotografie von Erik Satie. Quelle: gallica.bnf.fr / BnF.

Strawinskys frühe Werke zeugen vom Einfluss russischer Komponisten (insbesondere Rimski-Korsakow, Glazunow, Borodin, Mussorgski, Glinka, Tschaikowski) und französischer Komponisten (Dukas, Debussy, Ravel) auf seine Komposition. Seine ersten Zuhörer bemerkten zwar den unerhörten Charakter seiner Musik (die rhythmische Dominanz, die sich wiederholenden Motive, die Verwendung folkloristischer Themen, die Gegensätzlichkeit der tonalen Pole, die Überlagerung von Linien usw.), doch stießen sie auf die Schwierigkeit, Strawinskys Stil anhand seiner auf den ersten Blick so disparaten Werke zu definieren. Für seinen Freund und Biografen André Schaeffner (1895-1980) zeugt jede seiner Kompositionen von einer konkreten Problematik, die er auf eine sehr persönliche Weise zu lösen versuchte. Diese Beobachtungen decken sich mit den Aussagen des Komponisten von 1935: «Ich habe es immer vorgezogen und ziehe es bis heute vor, meine Ideen zu verwirklichen und die Probleme, die sich mir im Laufe meiner Arbeit stellen, allein mit Hilfe meiner eigenen Kräfte zu lösen, ohne auf etablierte Verfahren zurückzugreifen.»



Fokus : 1910, Der Feuervogel

Auf der Suche nach einem Komponisten

«Ich brauche ein Ballett, ein märchenhaftes russisches Ballett, aber verstehen Sie, für die Franzosen, für Paris. Sie kennen hier alle jungen Komponisten. Was denken Sie, wer?»

Gespräch mit Diaghilev, wiedergegeben von Boris Assafiev.



1909 war Diaghilew auf der Suche nach einem Komponisten, der ein zauberhaftes Ballett vertonen konnte, das auf einem traditionellen Märchen basierte. Zwei Namen waren im Gespräch: Nicolai Tscherepnin (1872-1945) und Anatoli Ljadow (1855-1914). Schließlich erhielt der junge Strawinsky den Auftrag. Der Stil der Partitur, welche am 18. Mai 1910, also nur einen Monat vor der Uraufführung fertiggestellt wird, verwirrt die Tänzer. Anna Pawlowa (1881-1931) lehnte die Rolle des Vogels ab, während Tamara Karsawina (1885-1978) «die Rolle nur mit Strawinskys Hilfe übernehmen konnte, indem sie unermüdlich zum Klavier kam, um Teile seiner Partitur zu wiederholen». Die ersten Zuschauer waren von dem harmonischen Reichtum von Strawinskys Musik überwältigt, so dass der Kritiker Henri Ghéon ausrief: «Im Vergleich zu *L'Oiseau de feu* riecht Scheherazade ein wenig nach Anpassung».

Léon Bakst, Kostümentwurf für «*L'Oiseau de feu*» (Der Feuervogel) (1921). Bibliothèque-musée de l'Opéra, BnF

Datenblatt

Der Feuervogel (L'Oiseau de feu). Russisches Märchen in zwei Bildern von Michel Fokine.

Musik von Igor Strawinsky. Choreographie von Michel Fokine. Bühnenbild von Alexander Golowin, ausgeführt von Nicolai Sapunow und Charbey; Kostüme von Alexander Golowin und Léon Bakst (*Der Feuervogel*, *Iwan Zarewitsch*, *Die schöne Zarewna*), ausgeführt von Iwan Caffi. Regie von Serge Grigoriev.

Uraufgeführt in Paris, im Théâtre de l'Opéra, am 25. Juni 1910 unter der Leitung von Gabriel Pierné.

Hauptdarsteller/innen: Tamara Karsavina (*Der Feuervogel*), Vera Fokina (*Die schöne Zarewna*), Michel Fokine (*Iwan Zarewitsch*), Alexis Bulgakow (*Kostschej*).

Handlung

« Iwan Zarewitsch sieht eines Tages einen prächtigen Vogel aus Gold und Flammen; er verfolgt ihn, kann ihn aber nicht fangen, und es gelingt ihm nur, eine seiner funkelnden Federn auszureißen. Seine Jagd führte ihn in die Ländereien von Kosthej dem Unsterblichen, dem furchterregenden Halbgott, der ihn zu Stein verwandeln will, wie er es schon mit manchem Prinzen und Ritter getan hat. Doch Kostschejs Töchter und die dreizehn Prinzessinnen, die seine Gefangenen sind, setzen sich für Iwan Zarewitsch ein und versuchen, ihn zu retten. Da erscheint der Feuervogel, der den Zauber auflöst. Kostschejs Schloss verschwindet, und die befreiten Mädchen, Prinzessinnen, Iwan Zarewitsch und die Ritter nehmen die kostbaren goldenen Äpfel aus seinem Garten an sich. »



Jacques-Émile Blanche, «Tamara Karsavina in der Rolle von 'L'Oiseau de feu' (1910). Bibliothèque-musée de l'Opéra, BnF.

In ihren Erinnerungen berichtet Karsavina von den Sitzungen bei dem Maler:

«Blanche gestand mir, dass sein Sinn für das Malerische sehr amüsiert war über die schmalen Knochen meines Gesichts, die im Gegensatz zu der überraschenden Stärke meines Halses standen. Er hatte mich lange studiert, um herauszufinden, wie er diese Besonderheit darstellen konnte, und sich schließlich dazu entschlossen, mich mit zur Seite gedrehtem Kopf zu malen, was mir in meinem Feuervogel-Kostüm etwas Gebieterisches verlieh.»



1911 : Petruschka

Ein russischer “Pierrot”

«Musikalisch gesehen ist der schwierigste Teil für die Tänzer in diesem Ballett das Finale. Nachdem die Masken angekommen sind, wird der 5/8-Takt in einem sehr schnellen Tempo gespielt. Das war so schwer einzuprägen, dass sich meine Probe in eine Rythmusstunde verwandelte. Ich versammelte die Truppe um das Klavier und forderte sie alle auf, in die Hände zu klatschen. Jeder klatschte in die Hände, aber in einem anderen Rhythmus».

Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master* (1961).



Fotografie von Nijinski in der Rolle Petruschkas, 1911.
Library of Congress

Bei einem Besuch Strawinskys in der Schweiz im Spätsommer 1910 erfuhr Djagilew, dass der Komponist nicht am *Sacre du printemps* arbeitete, dessen Entwurf ihm gekommen war, als er die Instrumentierung vom Feuervogel abgeschlossen hatte. Djagilew hatte Interesse an einem Stück für Orchester und Klavier, einem «Concertstück», das Strawinsky ihm vorspielte, und schlug ihm vor, daraus ein Ballett zu machen. Benois schlägt eine Jahrmarktszene aus dem Karneval in St. Petersburg vor. In seinen *Reminiscences* berichtet der Maler: «Die Rollen und die Entwicklung der Handlung sowie die meisten Details stammten von mir, aber all das schien im Vergleich zur Musik eine Kleinigkeit zu sein. Dennoch fragte Strawinsky bei einer der letzten Proben: «Wer ist der Autor von *Petruschka*?» «Offensichtlich sind Sie es», antwortete ich. Strawinsky wollte dies jedoch nicht zugeben und protestierte energisch, indem er sagte, dass ich der wahre Autor sei. Unser Wettbewerb der Großzügigkeit endete damit, dass unsere beiden Namen genannt wurden, und ich bestand darauf, dass sein Name an erster Stelle stehen sollte. Mein Name erschien jedoch ein zweites Mal in der Partitur, da Strawinsky mir *Petruschka* widmete, was mich tief berührte.»

Datenblatt

Petruschka. Burlesque-Szenen in 4 Bildern von Igor Strawinsky und Alexandre Benois.

Musik von Igor Strawinsky. Szenen und Tänze geregelt von Michel Fokine.

Bühnenbild und Kostüme von Alexander Benois; Bühnenbild hergestellt von Anisfeld; Kostüme hergestellt von Caffi und Vorobiev; Regie von Serge Grigoriev.

Uraufgeführt in Paris, im Théâtre du Châtelet, am 13. Juni 1911 unter der Regie von Pierre Monteux.

Hauptdarsteller der Uraufführung: Tamara Karsawina (die Ballerina), Vaslav Nijinsky (*Petruschka*), Alexandre Orlov (der Mohr), Enrico Cecchetti (der Scharlatan).

Handlung

«Es ist Karnevalsmarkt in Sankt Petersburg. [...] Ein als Zauberer verkleideter Scharlatan verkündet von seinem Gestell aus, dass er animierte Puppen vorführen wird. Und wirklich, sein Trick kommt einem Wunder gleich. Seine Puppen, *Petruschka* (Kasper), ein Mohr und eine Ballerina, tanzen mit einer Beschwingtheit, die sie für lebendige Wesen halten könnte.

Im zweiten Bild sehen wir *Petruschkas* Privatleben. Er tanzt, er träumt, er leidet. Er ist in die Tänzerin verliebt und auf den Mohren eifersüchtig. [...] Im vierten Bild ist das Fest in vollem Gange. [...] Plötzlich



werden die Tänze und Gesänge durch Schreie unterbrochen, die aus dem kleinen Theater kommen. *Petruschka* kommt heraus, verfolgt von dem Mohren, den die Ballerina vergeblich zurückzuhalten versucht. Doch der wütende Mohr erreicht ihn und schlägt mit seinem Säbel auf ihn ein. *Petruschka* fällt mit zerschmettertem Schädel zu Boden.

Das Publikum wird unruhig und will nicht glauben, dass es sich hierbei um Puppen handelt. Die Polizei wird geholt und verhaftet den Zauberer. Dieser hebt in aller Ruhe *Petruschkas* Leiche auf, die sich zum Erstaunen des Publikums als eine armselige, mit Sägemehl gefüllte Puppe erweist.» [Doch *Petruschkas* Geist erscheint auf dem Dach des Jahrmarktstandes und bedroht den Zauberer, der entsetzt flieht].

Fotografie von Tamara Karsawina in der Rolle der Ballerina in *Petruschka*, c.a. 1911. Harvard Theatre Collection, Harvard University.



1913 : Le Sacre du printemps

“Ein schöner Albtraum”

«Ich habe noch immer die Erinnerung an die Aufführung Ihres *Sacre du printemps* bei Laloy in meinem Gedächtnis. Es verfolgt mich wie ein schöner Albtraum und ich versuche vergeblich, den schrecklichen Eindruck wiederzugewinnen. Deshalb erwarte ich die Aufführung wie ein gieriges Kind, dem man Marmelade versprochen hat.»

Brief von Debussy an Strawinsky, 7. November 1912.



Boris Kustodiev, Porträt des Künstlers Nicolas Roerich (1913). Pastell auf Karton, St. Petersburg, Russisches Museum / Bridgeman Images.

1931 erklärte Strawinsky, dass ihm die Idee zu *Sacre du printemps* gekommen sei, als er im Mai 1910 die Orchestrierung des Feuervogels abgeschlossen hatte. Er erinnerte sich, dass er im Traum den einsamen Tanz eines «jungen Mädchens vor einer Gruppe sagenhaft alter, vertrockneter, fast versteinertes Männer» gesehen hatte. Da die Handlung an prähistorische Bräuche im heidnischen Russland erinnerte, tat sich Strawinsky mit Nicolas Roerich (1874-1947) zusammen, einem Maler, Reisenden und Forscher, der Mitglied von Mir Iskusstva war und an archäologischen Ausgrabungen in der Provinz Nowgorod teilgenommen hatte. Diese Prägnanz der Vergangenheit wird in Musik umgesetzt. Obwohl von Strawinsky absichtlich versteckt, durchziehen mehrere folkloristische Themen die Partitur, wie die Forschungen von Lawrence Morton und Richard Taruskin zeigten. Der Komponist schöpfte höchstwahrscheinlich aus den Quellen traditioneller Melodien.

In Bezug auf die Choreografie wurde Nijinsky alle Freiheit gelassen. Dennoch konnte das Ergebnis den Komponisten nie überzeugen. Strawinsky erinnert sich in seinen Chroniken: «Wenn er beim Hören der Musik über Bewegungen nachdachte, musste er immer wieder daran erinnert werden, sie mit dem Takt in Einklang zu bringen [...]. Das war eine nervenaufreibende Arbeit [...]. Diese Arbeit wurde noch mühsamer, weil Nijinsky seine Tänze übermäßig verkomplizierte und überlastete und so den Ausführenden manchmal unüberwindbare Schwierigkeiten bereitete.

Über die turbulente Uraufführung des *Sacre* am 29. Mai 1913 ist bereits viel gesagt worden. Die Generalprobe, an der zahlreiche Musiker, Künstler und Literaten teilgenommen hatten, verlief jedoch friedlich. «Ich konnte nicht ahnen, dass die Aufführung einen solchen Aufruhr auslösen würde», sagte der Komponist erstaunt. Das Ballett, das 1913 auf dem Programm der Russischen Saisons stand, wurde erst 1920 wieder aufgeführt, diesmal mit einer Choreografie von Léonide Massine (1896-1979), die in enger Zusammenarbeit mit Strawinsky entstand und «keine anekdotischen Details oder literarischen Entwicklungen» mehr berücksichtigte.

Datenblatt

Bilder aus dem heidnischen Russland, in 2 Teilen, von Igor Strawinsky und Nicolas Roerich.
Musik von Igor Strawinsky.

Choreographie von Vaslav Nijinsky.

Bühnenbild und Kostüme von Nicolas Roerich; Regie von Serge Grigoriev.

Uraufgeführt in Paris, Théâtre des Champs-Élysées, am 29. Mai 1913 unter der Leitung von Pierre Monteux. Hauptdarstellerin: Marie Piltz (die Auserwählte).

Wiederaufnahme 1920 in einer neuen Choreografie von Léonide Massine mit Lydia Sokolova in der Rolle der Auserwählten.

Handlung

Handlung der ersten Fassung

«Erstes Bild: Die Anbetung der Erde.

Frühling. Die Erde ist mit Blumen bedeckt. Die Erde ist mit Gras bedeckt. Große Freude herrscht auf der Erde. Die Menschen geben sich dem Tanz hin und befragen die Zukunft nach den Ritualen. Der Älteste aller Weisen nimmt selbst an der Verherrlichung des Frühlings teil. Er wird herbeigeholt, um ihn mit der üppigen und prächtigen Erde zu vereinen. Jeder zertritt die Erde in Ekstase.

Zweites Bild: Das Opfer

Nach dem Tag, nach Mitternacht. Auf den Hügeln liegen die geweihten Steine. Heranwachsende Mädchen führen die mythischen Spiele an und suchen den großen Weg. Man verherrlicht und bejubelt Diejenige, die dazu bestimmt war, den Göttern ausgeliefert zu werden. Man ruft die Ahnen, die verehrten Zeugen. Und die weisen Ahnen der Menschen betrachten das Opfer. So wird Iarilo dem Herrlichen, dem Flammenden, das Opfer dargebracht.»



Les Siècles und die Ballets Russes

Das Orchesterprojekt

Das 2003 von François-Xavier Roth gegründete Orchester Les Siècles ist eine weltweit einzigartige Formation, die Musiker einer neuen Generation vereint, die jedes Repertoire auf den entsprechenden historischen Instrumenten spielen. So stellt Les Siècles auf relevante und unerwartete Weise mehrere Jahrhunderte des musikalischen Schaffens in eine neue Perspektive.

Ein Teil der Saison 2023 von Les Siècles feiert die drei Ballette von Strawinsky (*L'Oiseau de Feu*, *Petrouchka* und *Le Sacre du printemps*). Im Jahr 2022 hatte das Orchester die Glanzleistung vollbracht, diese drei Meisterwerke in ihrer vollständigen Fassung an einem einzigen Abend aufzuführen (in der Kölner Philharmonie, dann in Valenciennes und schließlich am 30. September 2022 im Théâtre des Champs-Élysées). Der Höhepunkt einer langjährigen Arbeit, die von F.-X. Roth und Les Siècles seit den 2010er Jahren geführt wurde, und welche somit diese Werke untrennbar mit der Geschichte des Orchesters verbindet.

Interview mit François-Xavier Roth

Was konnten Sie durch die Arbeit an diesen russischen Balletten alles erfahren?

Als wir mit den Recherchen begannen, war ich gleich fasziniert von der Zusammensetzung der Programme. Ich wusste über die bedeutenden Uraufführungen Bescheid, jedoch kaum über das, was in den Saisons auf den Spielplan kam. Davon hatte ich eine überkommene Vorstellung: Ich stellte mir nämlich vor, dass die Programme bloß in einem Aneinanderreihen von Uraufführungen bestanden. Weit gefehlt: Es gab enorm viel russische, französische und deutsche Musik, Diaghilew stellte verschiedene Repertoires zusammen, um Ballettzyklen zu schaffen. Das, wovon ich annahm, es handle sich um eine Folge von Premieren, war in Wirklichkeit eine Verherrlichung des Tanzes

mittels sehr unterschiedlicher Musik und in Verbindung mit einer Verherrlichung der russischen Kunst, eine Art Konzertzyklus, der eine Brücke zwischen dem 19. Jahrhundert und der Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts schlug.

Könnte man von einem französischen Klang sprechen?

Als Strawinsky nach Paris kam und mit *L'Oiseau de feu* von einem Tag auf den anderen zu einem Star wurde, konnte er von den europaweit besten Klangkörpern profitieren: das Orchester der Opéra, die Konzertgesellschaften... All diese Orchester wetteiferten miteinander um höchste kollektive Brillanz. Wagner sagte von Paris, es sei die Stadt, wo man Beethovens Sinfonien am besten zu hören bekam. Strawinsky standen auch Instrumente zur Verfügung, die er in Russland nicht gekannt hatte: Holz- oder Blechbläser, Harfen französischer Bauart...

Welchen Einfluss übten diese Werke auf das Orchester Les Siècles aus?

Es war ein tiefer Schock. Ich erinnere mich gut an die erste Probe für *L'Oiseau de feu*: Wir waren alle überwältigt davon, wie die Orchestrierung auf historischen Instrumenten zum Tragen kam. Wenn sich die mit Darmsaiten bespannten tiefen Streicher mit den französischen Fagotten von 1900 mischten, ergab dies eine dämmerige Stimmung. Man hatte den Eindruck, eine Klangwelt wiederzuentdecken, eine Herbheit, ein selbstverständlich funktionierendes Miteinander der Klänge. Die Farbe des Werks war vollkommen anders



In der kollektiven Wahrnehmung steht Strawinsky für das 20. Jahrhundert: warum den Einsatz von historischen Instrumenten anstreben?

Ja, man hat den Eindruck, dass Strawinsky zu dem Glanz der modernen Orchester gehört. Mit historischen Instrumenten entdeckt man eine andere Musik, man hört mit anderen Ohren. Streicher mit Darmsaiten und Blechbläser mit kleiner Bohrung werden mit modernen Instrumenten nie mithalten können beim Volumen, dafür aber bei der Diktion der Musik und was die Farben betrifft; man wird sich klar darüber, was Strawinsky damals ausdrücken wollte. Man findet ein dumpfes, bedrohliches Zittern vor Angst, aber auch Gewalt: Das Orchester schreit manchmal, wie in die Enge getrieben. Es gelingt einem, Strawinskys kompositorisches Vorgehen zu erfassen. Für die Instrumentalisten ist das alles andere als das komfortable Spiel, das man auf modernen Instrumenten haben kann. Heute

spielen Fagottisten die Introduktion des Sacre mit Leichtigkeit. Damals gab es jedoch noch keine Klappen, die den Zugang zu den hohen Lagen erleichtert hätten. Sie kamen praktisch nach dem Sacre dazu.

Was hat Strawinsky gebracht?

Das Abenteuer, an die Grenzen des instrumental Möglichen zu gelangen. Aber auch die Kräfteverhältnisse, wenn er z.B. ein Horn zum Brüllen bringt. Im ersten Bild von *Petrouchka* oder im Heiligen Tanz des Sacre lässt Strawinsky das Orchester als Ganzes rhythmische Gebilde spielen, die man vorher nie gehört hatte. Er erfindet eine neue kollektive Virtuosität, kein anderer Komponist hätte gewagt, was er wagte.

Es stellt sich auch die Frage nach der Fassung des Sacre...

Alles beginnt 2010/11 mit einem Gespräch mit Pierre Boulez. Im letzten Teil des Heiligen Tanzes hat er die Streicher pizzicato spielen lassen, obwohl sie in meiner Partitur mit arco bezeichnet waren. Warum? Boulez erklärt mir, dass es zahlreiche Fassungen gibt, die der definitiven Version vorausgingen und in denen Strawinsky im Lauf der Jahre Veränderungen vorgenommen hat. Er nennt mir den Namen eines Musikwissenschaftlers aus Québec, Sire, der sein ganzes Leben lang den *Sacre* studiert hat. Dieser sendet uns Mikrofilme, die erste Partitur von Pierre Monteux... Und diese Partitur ist wie ein Krimi. Sie entsteht 1913, nicht lange vor Ausbruch des Kriegs, wird nicht gleich ediert, Strawinsky führt im Orchester eine Revolution herbei, die Musiker lehnen sich gegen ihn auf, sie sind nicht in der Lage, diese Musik zu spielen, er stellt sogar Leibwächter an... Das Werk ist dennoch ein großer Erfolg, das Material kommt in Umlauf mit Korrekturen von Strawinsky und anderen Dirigenten, die komplizierte Passagen beseitigen. Es herrscht über viele Jahre ein solches Durcheinander, dass sein neuer Herausgeber ihn um eine definitive Version bittet, die dann erst 1947 kommt. Nach Jahren des Experimentierens versucht er, seine musikalischen Intentionen einfacher zu gestalten, auch in Hinblick auf mehr Effizienz. Ein Beispiel: Am Anfang des Heiligen Tanzes findet man eine Vorgabe pro Note, also arco, pizzi, ponticello, ordinario für vier Noten, und in der endgültigen Fassung: für alles arco in normaler Position. Es ist Strawinsky klar geworden, dass er nicht verlangen kann, dass in einem begrenzten Zeitraum im instrumentalen Bereich so viel Neues und Anstrengendes verarbeitet wird.

Und diese Partitur haben Sie benutzt?

Wir betätigten uns zwar wie verrückte musikalische Archäologen, aber die Partitur unterlag noch der Schutzfrist. Würden wir das Recht haben, das zu spielen? Ich fragte die Leiterin des Verlags Boosey & Hawkes in London, die Vorbehalte hatte. Wir haben sie dazu überredet, nach Paris zu kommen, wir haben nur für sie gespielt, und wir haben ihr live alle Abweichungen vorgeführt. Sie erlag dem Charme. Es war geschafft! 2013 erhielten wir die Erlaubnis, die Rekonstruktion der Originalfassung aufzuführen. Technisch hat es das Orchester gut bewältigt. Heute sind die Musiker bestens mit gemischten Takten wie 3/16 und dann 2/16 usw. vertraut; das ist kein Problem für sie, das ist verinnerlicht. Für damalige Musiker war das eine ganz andere Angelegenheit! Meiner Ansicht nach verdanken wir der Zeit, die vergangen ist, das Glück, die Wünsche des jungen Strawinsky erfüllen zu können.

Inwiefern haben die Werke von 1910 eine gewisse Modernität behalten?

Es gibt wenig Werke, von denen man weiß, dass nach ihrer ersten Aufführung etwas geschehen ist, dass es ein Vorher und ein Nachher gibt. Musiker und Publikum haben sich während des Konzerts verändert. Der *Sacre* gehört dazu. Das ist als Werk eine Ausnahmeerscheinung, fast physischer, biologischer Art. Genau wie Beethovens *Missa Solemnis* oder Wagners *Tristan*... Die beiden ersten Ballette, *L'Oiseau de feu* und *Petrouchka*, sind opulente, von Erfindungsgeist geprägte Werke. Man

kann die Gruppe der drei Ballette als einen entscheidenden Wendepunkt betrachten, mit einem Wetterleuchten schlägt die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts eine andere Richtung ein, die den Lauf der Geschichte ändern wird. Für alle intellektuellen und musikalischen Kreise war Strawinsky der am meisten souveräne Komponist. Das 20. Jahrhundert ist sein Jahrhundert. Dank dieser drei Werke. In äußerst kurzer Zeit gelingt es ihm auf endgültige Art, eine Identität zu schaffen, die für Jahrzehnte eine kulturelle Referenzgröße wird. Das entspricht umso mehr der Wahrheit, als der bemitleidenswerte Strawinsky ohne Unterlass zu belegen versuchte, dass er wirklich mehr ist als der Komponist dieser drei Werke. Für ihn war das eine Tragödie, er hatte das am Hals: Er blieb der Komponist der Ballette, des *Sacre*, dieser Werke, die alle, uns alle für immer prägen.

Das Interview führte GUILLAUME TION Übersetzung: Irène Weber-Froboese