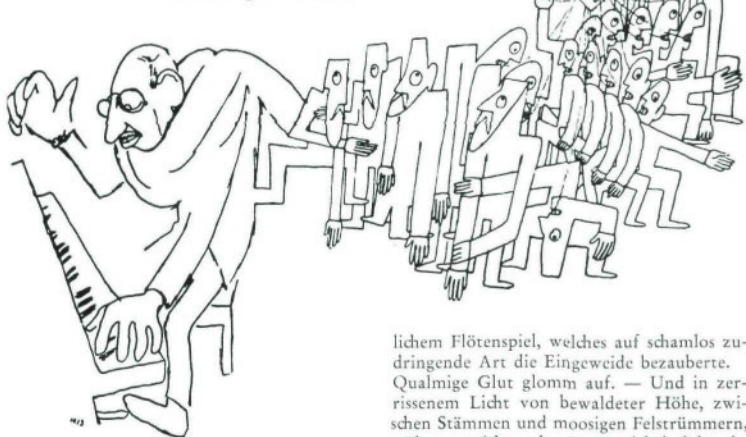


Strawinsky spielt „Le Sacre“
Zeichnung von Cocteau



Klaus Geitel

IGOR STRAWINSKY: LE SACRE DU PRINTEMPS

„Angst war am Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. — Von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, alles durchsetzt und grauenhaft süß übertrönt von tief girendem, rucklos beharr-

„Le Sacre“ Choreographie von Maurice Béjart



lichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Qualmige Glut glomm auf. — Und in zerrissenem Licht von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern, wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte — und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuption, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen.“

Seitenlang geht sie weiter, die Beschreibung dieses wüsten Rituals, dieser kultischen Feier, die sich liest, als sei sie auf Strawinskys „Sacre du printemps“ gemünzt, das den Untertitel trägt: „Bilder aus dem heidnischen Rußland.“ Doch hat sie nichts mit Strawinsky, nichts mit den „Ballets Russes“ zu tun. Sie findet sich in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“.

Es ist ein Traum, den Thomas Mann seinen Helden Gustav Aschenbach träumen läßt,

ein barbarischer Traum, Kündler kommenden Geschicks.

Im gleichen Jahr, da der „Tod in Venedig“ erschien, hob sich der Vorhang zum ersten Male über Strawinskys „Sacre du printemps“.

1913. Das „Théâtre des Champs-Élysées“ in Paris wird festlich eröffnet. Dem Direktor des Theaters, Astruc, ist es gelungen, für die erste Saison eine der berühmtesten Compagnien zu verpflichten, die Europa je gesehen hatte: Die „Ballets Russes“ Serge de Diaghilew. Er zahlt der Truppe, die bisher ihre Pariser Gastspiele im alten Théâtre du Châtelet und an der Grand Opéra für eine Abendgag von 1200 Francs absolviert hatte, für zwanzig Abende die ungeheure Summe von 25 000 Francs pro Vorstellung. Es geht ihm dabei nicht um den Verdienst — dieser Betrag läßt sich selbst bei ausverkauftem Hause nicht einspielen —, es geht um das Renommée dieses elegantesten, modernsten Saales von Paris. Als Uraufführung setzt Diaghilew das neue Ballett Strawinskys aufs Programm: den „Sacre du printemps“ — „Das Frühlingsopfer“. Die Premiere wird ein Skandal ohnegleichen.

120 Proben sind ihr vorausgegangen. Pierre Monteux dirigiert, Vazlaw Nijinsky, der Tänzer, dessen Name zur Legende wurde, schuf die Choreographie. Die Musik geht im Lärm des tobenden Publikums unter. Nijinsky steht schreiend in der Kulisse und stampft den Takt mit den Füßen. Diaghilew wendet sich aus seiner Loge beschwörend an das Publikum: „Bitte lassen sie uns die Vorstellung zu Ende bringen“ ruft er in den Tumult. Es sind fast die gleichen Worte, die Hermann Scherchen 1959 bei der Berliner Premiere von Schönbergs „Moses und Aron“ vom Dirigentenpult aus zum dritten Rang der Städtischen Oper hinaufruft.

Jean Cocteau hat das Ende der tumultuösen „Sacre“-Uraufführung beschrieben. Gegen zwei Uhr morgens fahren er, Diaghilew, Nijinsky und Strawinsky hinaus in den Bois de Boulogne. Diaghilew murmelt unentwegt vor sich hin. Tränen überströmen sein Gesicht. Seine beiden Landsleute hören ihm bedrückt und ergriffen zu. Er rezitiert Verse von Puschkin. „Zu russisch“, meint Strawinsky, „um sie zu übersetzen“. Es sind Verse, die jenen Abend wiederheraufbeschwören, an dem der Plan, den „Sacre du printemps“ zu schreiben, entstand. Nur sechs Aufführungen sollte es in Nijinskys Choreographie erleben.

Viele Jahre später hat Strawinsky in seiner Autobiographie „Chroniques de ma vie“ weniger bedrückt und ergriffen über die Aufführung geurteilt. Er hat sie heftig kritisiert und vor allem die Choreographie Nijinskys verurteilt.

Strawinsky schreibt: „Die einfachsten musikalischen Regeln waren ihm (Nijinsky) unbekannt. Der arme Kerl konnte weder Noten lesen noch irgendein Instrument spielen ... Wenn man ihm die Musik vorspielte und er dabei über den Aufbau der Tänze nachdachte, mußte man ihn immer wieder daran erinnern, daß die Bewegungen des Tanzes mit den einzelnen Takten, ihrer Länge und ihren Notenwerten übereinstimmen mußten. Diese Arbeit wurde dadurch noch schwieriger, daß Nijinsky viel zu komplizierte Bewegungen erfand; alles war maßlos überladen.“

Strawinsky fährt fort: „Während ich den ‚Sacre‘ komponierte, sah ich das Schauspiel vor mir als Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig

aufgebauten Gruppen ausgeführt werden, so daß ein unmittelbarer Eindruck auf den Zuschauer entsteht. Alle überflüssigen Einzelheiten, alle Verwicklungen, die den großen Eindruck hätten abschwächen können, sollten verbannt sein; nur für den „Sakralen Tanz“, mit dem das Werk endet, war eine Solotänzerin vorgesehen. Die klare, eindeutige Musik verlangt eine entsprechende Choreographie, die ebenso klar ist wie sie und ebenso faßlich. Nijinsky begriff den dramatischen Charakter dieses Tanzes sehr gut, aber er war wieder einmal unfähig, ihn in verständlicher Form darzustellen, und er komplizierte alles aus Ungeschicklichkeit oder Mangel an Einsicht.“

Heute scheint es uns denkbar, daß Nijinskys Choreographie weniger an der Musik als am Untertitel des Werks scheiterte. Er hielt sich an die Vorschrift, „Bilder aus dem heidnischen Rußland“ entwerfen zu müssen und setzte eine Art „Saurier-Petruschka“ in Szene, in der Plumpheit und Ungeschicklichkeit, eine künstlich erzeugte Unbeholfenheit Vorzeit-Stimmung erzeugen sollten. Er inszenierte das „Anti-Ballett“ mit einwärts gedrehten Füßen und geknickten Knien, wohl im Glauben, der Neuheit der Musik mit einer äußerlichen Abwendung vom althergebrachten, traditionellen Formenkanon des klassischen Balletts bekommen zu können, den ja gerade die „Ballets Russes“ bis dahin gepflegt hatten.

Auch Leonid Massine hielt sich noch 1920 in seiner choreographischen Neufassung des Werks, die von derselben Truppe herausgebracht wurde, streng an die Vorschrift der Autoren und beließ dem Werk sein russisches Kolorit.

Inzwischen hat man mit dieser Auffassung gebrochen, da man mehr und mehr die Aspekte der Neuen Musik als die Überlieferung aus russischen Traditionen in den Vordergrund stellte, die außerdem mit den „Ballets Russes“ dahingegangen waren. Es ist symptomatisch, daß schon 1930 bei den amerikanischen Aufführungen von Massines „Sacre“-Choreographie die Solopartie der „Erwählten“ einer Tänzerin übertragen wurde, die nicht vom klassischen Ballett, sondern vom „modernen“ Tanz herkommend ihre Rolle gestaltete: Martha Graham, der Protagonistin des „freien“ Tanzes in Amerika.

Seine faszinierendsten Gestaltungen hat folgerichtigerweise der „Sacre“ dann auch nicht klassischen Ballettcompagnien zu verdanken, sondern Truppen unter der Leitung von Choreographen wie Mary Wigman und Maurice Béjart, zweier Nicht-Russen, die beide, wenn auch auf verschiedene Weise, das Reglement des klassischen Balletts sprengten. Mary Wigman setzte den „Sacre“ 1957 mit großem Erfolg an der Berliner Städtischen Oper in Szene in einer Choreographie, die wohl dem Handlungsfaß des Librettos folgte und im Tanz des zum Opfer erwählten Mädchens, das Dore Hoyer darstellte, gipfelte, sich aber jeder Festlegung auf einen geographischen Ort der Handlung enthielt. Ins Zeitlose entrückt, mit hochstilisierter Gebärde, ballten sich Tänzerinnen und Tänzer zu einer kultischen Feier zusammen, die überall und nirgends möglich schien. Dennoch deckte sich gerade Mary Wigmans Vision mit der Strawinskys, dem der Aufbau des Werks — wie wir schon schrieben — als „eine Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig aufgebauten Gruppen ausgeführt wer-



Kostüme zu „Le Sacre“ 1913



den“ vor Augen schwebte. Der Nerv des Werkes wurde getroffen, nicht sein äußerer Habitus. Was zeitbedingt war, wurde abgestreift; die Erinnerungen an Rußland schwiegen — die Gestalt des „Sacre“ hatte sich verändert, sein Gehalt kam erst jetzt unverstellt auf die Bühne.

Maurice Béjart ging in seiner Choreographie, die im Théâtre de la Monnaie in Brüssel uraufgeführt wurde, noch einen Schritt weiter. Aus der Zeitlosigkeit, in die Mary Wigman das Werk entrückt hatte, riß er es zurück in die Zeit, in die Gegenwart, eine völlig unrealistische Gegenwart allerdings. Die kultische Feier, zu der bei ihm Mädchen und Jungen zusammentreten, gleicht einer Orgie der Twens, in der zunächst die Jungen ihren Anführer wählen, dem später die Erwählte der Mädchen zugeführt wird. Ein Ritus wird zelebriert nach genauso strengen und geheimen Gesetzen wie in der Vorzeit, doch mitten unter uns spielend. Im hautengen Trikot, fleischfarben wie farbig, entfaltet sich kaum verhüllt der Kult des Sexus. Das Werk erfährt durch Béjart eine ebenso kühne wie erschreckende Neugestaltung.

In dieser Form wird man an die Riten gemahnt, die Hieronymus Bosch in seinem

Bilde vom — fälschlich so benannten — „Garten der Lüste“ festhielt, die Riten einer Sekte, die es zur kultischen Vereinigung der Geschlechter trieb, wie Wilhelm Fraenger in seinem Buch vom „Tausendjährigen Reich“ des Hieronymus Bosch darlegte. Wir möchten darauf wetten, daß diese Perspektive Béjart selbst unbekannt ist. Um so mehr überzeugt seine Interpretation des „Sacre“: sie hat einen Quell freigelegt, der seit eh und je unterirdisch fließt. Es ist ein Quell, der auch Strawinskys Werk speiste. Das gibt Béjarts Deutung ihre tiefste Berechtigung.

Diskografie

Orchestre de la Suisse Romande / Ernest Ansermet
Dec. LXT 5388
(Stereo) SXL 2042

RIAS-Symphonie-Orchester, Berlin / Ferenc Fricsay
DG 18 189 LPM

Philharmonia Orchestra London / Igor Markevitch
Elec. E 80 044
(Stereo) STE 91 066

Conservatoire Orchestre Paris / Pierre Monteux
RCA LM 2085
(Stereo) LSC 2085

New Yorker Philharmoniker / Igor Strawinsky
Phil. A 01 307 L

„Le Sacre“ Choreographie von Mary Wigman

