

Diaghilew und die Ballets Russes

Tamara Karsawina, Serge Diaghilew und Waslaw Nijinsky, dem man nachsagte, „daß sein Element die Luft war“. Diaghilew gilt als der Erneuerer des klassischen russischen Balletts, er strebte den Zusammenklang von Dichtung, Tanz, Musik und Malerei in einem Kunstwerk höchster Ausdruckskraft an.



Am 19. Mai sind es fünfzig Jahre her, daß die — allerdings erst später so genannten — Ballets Russes zum erstmalig im Pariser Théâtre du Chatelet vor das westeuropäische Publikum traten. Genau drei Monate danach, am 19. August, jährt sich zum dreißigsten Male der Tag, an dem Serge Diaghilew starb, der Mann, dessen persönlichste Schöpfung die Ballets Russes waren. Die dazwischen liegenden Jahre von 1909 bis 1929 markieren nicht nur die vielleicht entscheidendste Epoche der Ballettgeschichte überhaupt, sondern darüber hinaus einen der interessantesten Abschnitte der neueren Kulturgeschichte.

Was die Pariser an der aus den besten Tänzern der Petersburger und Moskauer Hofballette bestehenden Kompanie so faszinierte, war zunächst einmal deren tänzerisch-virtuose Vitalität. Seit ein paar Jahrzehnten schon befand sich ja das europäische Ballett in einer fortwährenden Agonie, war es, künstlerisch gesehen, nicht viel mehr als ein lebender Leichnam. So daß Isadora Duncan, als sie um die Jahrhundertwende die Flamme der tänzerischen Revolution über Meere und Kontinente trug, überall offene Türen eintanzte. Und nun bewiesen Pawlowa und Karsawina, Nijinsky und Bolm nebst ihren russischen Kollegen, daß der klassisch-akademische Tanz nach wie vor genug pralle Lebenskraft, genug viriles Temperament besaß, um das fast schon endgültig totgesagte Ballett nicht nur geradezu schockartig wiederzubeleben, sondern gleichzeitig neuen, kaum je zuvor erreichten Höhen künstlerischer Vollendung zuzuführen.

Ob diese Regeneration allerdings allein aus den Kraftreserven des erneut in seine dramatisch-expressiven Rechte eingesetzten, klassisch-akademischen Tanzes hätte erfolgen können, ist denn doch die Frage. Hinzu kam bei den Ballets Russes eine neue Ästhetik, die das Verhältnis von Choreographie, Tanz, Libretto, Musik, Décor und Inszenierung neu definierte, oder doch redefinierte, und zwar im Sinne eines tänzerischen Gesamtkunstwerks. Das war das Ballett zwar schon einmal, in seiner höfisch-absolutistischen Anfangszeit gewesen, aber seit der Emanzipierung und zunehmenden Professionalisierung dieser Kunstgattung, die Fuß an Fuß mit ihrer technischen Evolution verlor, hatte sich der Tanz allmählich auf Kosten der anderen beteiligten Künste in den Vordergrund und diese in die völlige Unterwerfung unter sein Diktat der Virtuosität gedrängt. Die Ballets Russes stellten das verlorengegangene Gleichgewicht zwischen den

Künsten wieder her. Sie waren eben nicht nur eine tänzerische, sondern eine wirkliche Theatersensation.

Sie waren es dank der überragenden Persönlichkeit ihres Begründers und Leiters Serge Diaghilew. Indem er, ein aufgeklärter Despot echt russischer Provenienz, seine Kompanie zum Instrument und Abbild seines subjektiven künstlerischen Willens und Geschmacks formte, schuf er dasjenige Ensemble, an dessen Inszenierungen zwanzig Jahre lang die entscheidenden Stilprobleme des modernen musikalischen Theaters diskutiert wurden. Ohne eigentlichen Beruf, halb ausgebildet als Jurist, Sänger, Komponist und Kunsthistoriker, aber mit einem ingenieösen Spürsinn für alle zeitfühligen Tendenzen in der Kunst begabt, war er der berufene Manager eines Unternehmens, das die besten Choreographen und Tänzer mit den fortschrittlichsten Komponisten und Bühnenbildnern in der Zusammenarbeit an Werken vereinte, die legitime künstlerische Manifestationen ihrer Zeit waren.

Den Weg der Ballets Russes von ihrem Debut im Pariser Théâtre du Chatelet bis zu ihrer Schlußvorstellung im Londoner Opernhaus von Covent Garden zu verfolgen, heißt die Stilgeschichte zweier Dezennien rekapitulieren, von den der folkloristischen Art nouveau verhafteten Anfängen über die Experimente mit expressionistischen, surrealistischen und kubistischen Ausdrucksformen, bis zu dem reinen Neoklassizismus der Spätzeit. Die Namen von Bakst und Benois, Picasso und Derain, Miró und Utrillo, Chirico und Rouault, die alle als Bühnenbildner für Diaghilew gearbeitet haben, stehen für den enormen Stilradius der Ballets Russes nicht weniger stellvertretend als die von Diaghilews Choreographen — von Fokine über Nijinsky, Massine bis zu Lifar und Balanchine. Und an Jean Cocteau zu erinnern, heißt den geistigen Katalysator der zwanzigjährigen Existenz der Ballets Russes benennen.

Nicht minder stattlich ist die Liste der musikalischen Mitarbeiter Diaghilews. Auf den Programmen der ersten Pariser Saison erscheint der Name Strawinsky noch ganz klein gedruckt, als der des Bearbeiters einiger Orchesternummern des Chopin-Ballets „Les Sylphides“. Im nächsten Jahr schon, 1910, jubelt Paris seinem „Feuervogel“ zu. Auf dem Plakat der letzten Londoner Premiere wird das Debut Igor Markevitds (als Pianist) angezeigt, und auf der Reise nach Venedig, die seine letzte werden sollte, diskutiert Diaghilew beim Baden-Badener Musikfest mit Hindemith über ein Ballett, das dieser für seine Kompanie schreiben sollte. Dazwischen steht die Zusammenarbeit mit Debussy

und Ravel, mit Florent Schmitt und Richard Strauss, mit de Falla und Satie, mit Les Six, steht die Entdeckung des jungen Prokofieff und des jungen Nebokov. Und immer wieder die Beauftragung Strawinskys, von dem Diaghilew „Feuervogel“, „Petuschka“, „Sacre du printemps“, „Pulcinella“, „Les noces“, „Renard“ und „Apollon Musagètes“ (diesen allerdings nur für Europa) uraufgeführt hat, von dem er aber auch die beiden Fassungen von „Le Rossignol“ und „Oedipus Rex“ aus der Taufe gehoben hat. — Nie zuvor hat es in der Musikgeschichte eine Epoche gegeben, in der sich der größere Teil der Phalanx der modernen Komponisten so leidenschaftlich zum Ballett bekannt hat wie während dieser zwanzig Jahre der Ballets Russes. Nach Tschairowsky und Delibes vollzogen erst sie die endgültige künstlerische Freisprechung der Ballettmusik.

Es gibt wohl kaum ein Kapitel der Musik unseres Jahrhunderts, das so ausgiebig auf Schallplatten dokumentiert wird wie das der Ballets Russes. Nicht vollständig zwar, das wäre zuviel gesagt, und nicht durchweg auch auf Schallplatten, die in Deutschland erhältlich sind, aber doch mit allen entscheidenden Werken. Zu den nicht von den deutschen Firmen übernommenen Aufnahmen gehört allerdings leider gerade die Kollektion, die das Repertoire der Ballets Russes in seiner ganzen Breite am konzentriertesten repräsentiert: die drei Langspielplatten (33 CX 1197-9), die die englische Columbia unter dem Titel „Homage to Diaghilew“ im Anschluß an die Edinburgher Diaghilew-Ausstellung des Jahres 1954 herausbrachte und auf denen Markevitch das Philharmonia Orchestra in Werken von Tschairowsky, Weber, Chopin, Debussy, Ravel, de Falla, Satie („Parade“), Scarlatti-Tommasini („Die gutgelaunten Frauen“), Liadow („Kikimora“), Prokofieff („Le pas d'acier“ — einzige Aufnahme bisher!) und natürlich Strawinsky dirigiert. — Wie es so geht, erscheint übrigens auch die einzige Aufnahme der Strauß'schen „Josephslegende“ nicht in den deutschen Katalogen (Eichhorn mit dem Bayerischen Staatsoperenorchester auf Urania).

Dem deutschen Schallplattensammler bleibt darum nur übrig, sich seine Diaghilew-Auswahl selbst zusammenzustellen. Dabei kann er sich fast blindlings dem Decca-Katalog anvertrauen, denn das heißt nichts anderes, als sich Ernest Ansermet anzuvertrauen, dem Doyen unter den Ballettdirigenten, der die Ballets Russes seit 1915 dirigiert hat, und dem kein Geringerer als Strawinsky eine ganz besondere Affinität für das Ballett bescheinigt hat. Ansermets „Petuschka“ von 1950 galt von Anfang an als ein

Klassiker unter den Langspielplatten, und es gehört keine besondere prophetische Gabe dazu, vorauszusagen, daß seine 1958er Neuaufnahme ebenfalls bald in die Reihe der Stereo-Klassiker aufgenommen werden wird. In seinem nachwandlerischen Gefühl für genuin tänzerische Tempi wird er so leicht von keinem anderen Dirigenten erreicht. Seine Aufnahmen vom „Dreisitz“, von Debussys erst heute in ihrer Bedeutung richtig erkannten „Jeux“ und von Strawinskys „Feuervogel“, „Chant du Rossignol“, „Renard“, „Pulcinella“, „Oedipus Rex“ und „Apollon Musagètes“ sind durchweg Standardaufnahmen des Ballett-Schallplattenrepertoires. Lediglich bei den Strawinsky-Werken wird man sich zu überlegen haben, ob man vielleicht aus Authentizitäts-Gründen Strawinskys eigenen, trockeneren, weniger Rücksicht auf das Körpergefühl des Tänzers nehmender Interpretationen den Vorzug gibt. Alle Strawinsky-Aufnahmen dieser Werke sind bei Philips erschienen.

Ich habe hier bewußt ein paar — wenige — Aufnahmen des Ansermet-Diaghilew-Repertoires ausgelassen. Beispielsweise „Sacre du printemps“, der in der Monteux'schen RCA-Aufnahme klanglich so viel transparenter und auch musikalisch genauer als bei Ansermet kommt, daß die Entscheidung aus ganz rationalen Gründen (und nicht etwa, weil Monteux der Dirigent der Uraufführung von 1913 war) zu seinen Gunsten fällt. Dazu gehört auch Ravel's „Daphnis und Chloe“, das in der Charles Munch'schen RCA-Aufnahme, seiner sirenenhaft-erdentrückten Chöre wegen, ein wahres Wunder an Klangzauberei ist. Und dazu gehört auch — von Diaghilew für den Ballettgebrauch entdeckt und noch heute ein unbestrittener Favorit in der Publikumsgunst — Rimsky-Korsakows „Scheherazade“, die Sir Thomas Beecham auf Electrola zelebriert, daß man mit gleicher wollüstiger Wonne in dem Stereo-Klangschwulst dieser Aufnahme wie in der Plüsch- und Portierenpracht



von Baksts Uraufführungs-Bühnenbild von 1910 versinkt.

In der Maazel'schen Stereo-Kopplung des „Chant du rossignol“ und „Feuervogel“ der Deutschen Grammophon ist den Ansermet'schen Aufnahmen immerhin jüngst ein beachtlicher Konkurrent erstanden. Wer den neben „Scheherazade“ größten Publikumserfolg des Diaghilew-Balletts erwerben will, Rossini-Respighis „Zauberladen“, sei auf die klanglich brillante Stereo-Auf-

nahme unter Solti (gekoppelt mit Dukas' „Zauberlehrling“ auf Decca) verwiesen. — Zu bedauern ist, daß der deutsche Katalog kein einziges Satié-Ballett offeriert, daß Les Six mit keinem ihrer Diaghilew-Ballette vertreten sind, und daß man auch von Prokofieff keines seiner frühen Ballette („Chout“, „Le pas d'acier“ und „Der verlorene Sohn“) in Deutschland kaufen kann. Alle diese Ballette werden in den englischen und amerikanischen

Katalogen geführt — selbstverständlich auch Strawinskys „Les noces“, von denen nicht weniger als drei Aufnahmen existieren (Philips!, Vox und Vanguard).

Petruschka. Bühnenbild zur Aufführung in Covent Garden mit Margot Fontayn, der Ballerina der Königlichen Oper



Friedrich Herzfeld

Das Ballett nach 1945

2600 Ballettaufführungen in einem Jahr

Die Beziehungen der klassischen Ballettkunst zur Schallplatte nach 1945 muten an wie die Geschichte einer unerwiderten Liebe. Im Bielefelder Katalog finden wir so gut wie nichts an Balletten aus dieser Zeit. Die Tanzwerke zeitgenössischer Komponisten werden für Musica nova gehalten, um die fast alle Schallplattenfirmen grundsätzlich einen weiten Bogen machen. Nimmt man die Aufführungszahlen der Ballette auf dem Theater als verlässlichen Maßstab, so ist diese spröde, um nicht zu sagen feindliche Haltung der Schallplattenfirmen nicht zu begreifen. In dem halben Jahrhundert von 1907 bis 1957 hat sich die Zahl der auf deutschsprachigen Theatern aufgeführten Ballette verdoppelt, und die Zahl der Auf-

führungen ist sogar um das Dreifache gestiegen. Den Gewinn des Ballettes mußte nicht etwa die oft totesagte Operette bezahlen. Sie hat zwar an Zahl der aufgeführten Werke verloren, aber nicht an Zahl der Aufführungen. Immer weniger Operetten werden also immer öfter gespielt. Vielmehr hat die Oper dem Ballett Platz machen müssen. Ihr Anteil ist genau in dem Maß gefallen, in dem der des Ballettes stieg. Früher war das Ballett ein Anhängsel, das man verpflichtete, weil in dieser und jener Oper nun einmal eine Balletteinlage vorgesehen war. Heute ist das Ballett an allen Theatern eine selbständige Gruppe. Die abendfüllenden Tanzwerke machen jetzt 8% des gesamten Repertoires an musikalischen

Bühnenwerken aus. In der Spielzeit 1957/58 erlebten 163 Tanzwerke 2585 Aufführungen.

Diese Zahlen dürften einiges für die Möglichkeiten der Schallplatte dem Ballett gegenüber beweisen. Die Ballettaufführungen brauchen als tägliches Brot die Musik, die ihm zugrunde liegt. Die Schallplatte ist bei der Vorbereitung eines Ballettabends zwar nicht so praktisch wie das Magnetophonband, das mühelos zurückgespielt werden kann; jede beliebige Stelle wird dank der Laufuhr genau getroffen. Lügen jedoch mehr Ballette auf Schallplatten vor, so würde sich die Platte bei der Ballettarbeit noch stärker einbürgern, als es bereits der Fall ist. Selbstverständlich genügen dabei keine Ausschnitte, nur Gesamtaufnahmen erfüllen ihre Aufgabe.

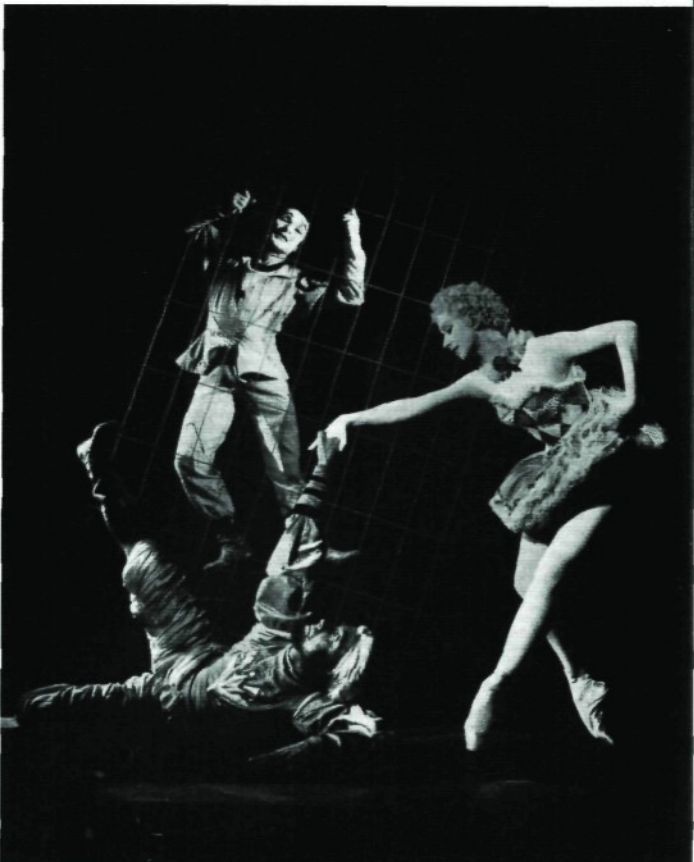
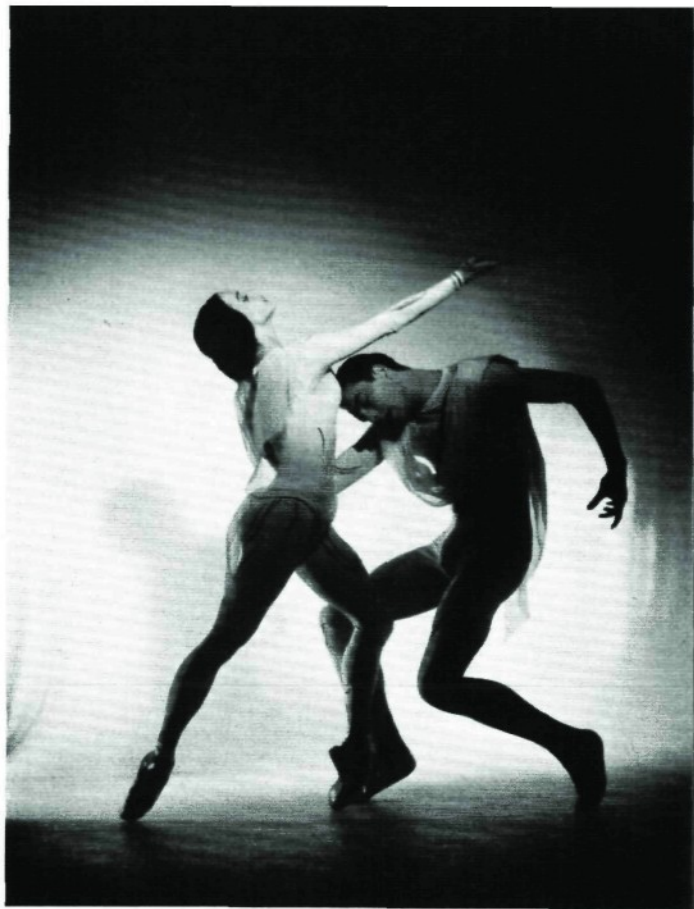
Aufnahmen von Balletten kämen auch der Verbreitung der Ballette, also der Popularisierung ihrer Musik, zugute. 2600 Ballettaufführungen im Jahr bedeuten, daß rund 260 000 Menschen die Musik dieser Ballette hören und sich an ihr freuen. Der Kreis der an der Musik der Ballette als Verbraucher oder Genießer anteilnehmenden Ballettomannen ist also um vieles größer, als es im ersten Augenblick scheint, zumindest viel größer, als es die Schallplattenindustrie wahrhaben will.

Man kann ruhig behaupten, daß die neueren Ballette von den Schallplattenfirmen bisher überhaupt nicht beachtet wurden. Wenn es Feuervogel und Petruschka von Strawinsky mehrfach auf Platten gibt, so nur, weil sie viel seltener getanzt als dank ihrer virtuos glänzenden Musik im Konzertsaal aufgeführt werden.

Damit ist allerdings ein heikles Problem verbunden, das die Haltung der Schallplattenindustrie wieder begreiflich macht. Es sind nämlich seit 1945 kaum Ballette geschrieben worden, die sich ihrem musikalischen Rang nach mit den Meisterwerken Tschaiwskys und den Balletten des jüngeren Strawinskys vergleichen lassen. Gelegentlich machen wir uns wohl überhaupt nicht ganz klare Vorstellungen über die Rolle gewisser Ballette in bezug auf ihren Gebrauchswert für das Theater. Adams Giselle ist das klassische Werk par excellence. Jede Ballettelevin träumt davon, wenigstens einmal in ihrem Leben die Giselle tanzen zu dürfen. Dabei ist die Aufführungszahl dieses Ballettes minimal.

Die höchste Aufführungszahl in der Spielzeit 1957/58 hat, sicherlich überraschend für manchen Ballettfreund, Rimsky-Korssakows Scheherazade erreicht. Strawinskys Petruschka wurde doppelt so oft getanzt wie Pulcinella. Dazwischen steht Feuervogel. Von den späteren Balletten hält Scènes de Ballet die Spitze. Wenn Agon, obwohl es eine Neuheit ist, noch darunter bleibt, so liegt das offenbar an den außerordentlichen Schwierigkeiten dieses Werks für die Tanzgruppe und das Orchester.

Die Behauptung, es seien nach 1945 keine hochrangigen und auf die Dauer erfolgreichen Ballette geschrieben worden, gilt jedoch nicht ohne Ausnahme. Hamlet und Der Mohr von Venedig von



Rechts oben: Maria Fris und Rainer Köchermann in Flötensolo der Oper „Orpheus und Eurydike“ von Christoph Willibald Gluck

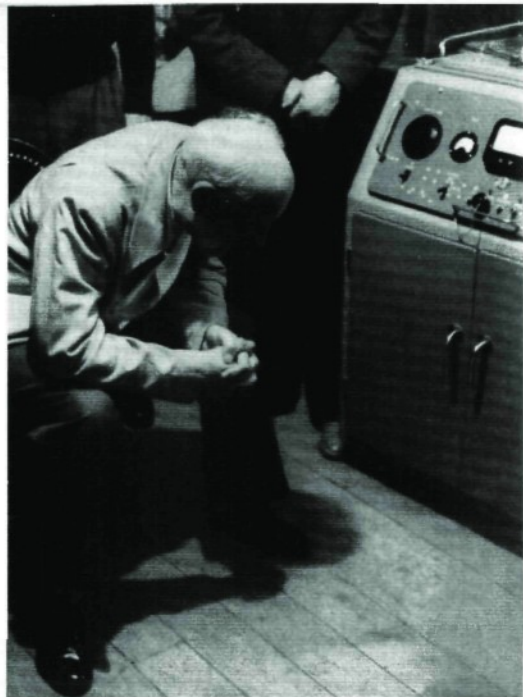
Rechts unten: Aus dem Ballett „Petruschka“, Komische Oper Berlin. Manon Ehrfuhr · Georg Groke · Wladimir Maroff

Boris Blacher müssen die höchsten Prädikate zuerkannt werden. Hier erfüllt die Musik alle nur wünschbaren Ansprüche, und diese Ballette haben ja auch die Runde über die Bühnen gemacht. Daß es noch keine Schallplatten von ihnen gibt, ist bedauerlich. Wie kann man aber erwarten, daß sich die Schallplattenindustrie an diese neuen Werke heranwagt, wenn es nicht einmal eine Aufnahme von Glucks Don Juan gibt, einem Tanzwerk, das seit dem seligen Noverre in den verschiedensten Formen dargeboten worden ist und mit Recht als ein musikalisches Ereignis ersten Ranges gilt.

Unbegreiflich bleibt auch, daß wir keine Gesamtaufnahme von Prokofieffs Romeo und Julia besitzen. Den Ausschnitt, den Lorin Maazel eingespielt hat, verdanken wir allein der Tatsache, daß er den aparten Einfall hatte, dreimal Romeo und Julia zu dirigieren; die Suite von Berlioz, die Overture von Tschaikowsky und Ausschnitte aus Prokofieffs Ballett. Für die Ballettomanen ist damit nicht viel anzufangen.

Daß de Fallas Dreispitz auf Platten vorliegt, ist durch die bezaubernde Musik gerechtfertigt, aber daß dieses Werk gleich drei Dirigenten gereizt hat, Ernest Ansermet, Clemens Krauß und Fritz Lehmann, während z. B. Hans Werner Henzes Jack Pudding, der im Repertoire unserer Theater viel öfter erscheint, auf Platten fehlt, ist schwer zu begreifen. Man wird sagen, Henzes Musik rechtfertige die hohen Kosten einer Aufnahme nicht. Aber es gilt auch das Umgekehrte: Bei der Frage, ob ein Tonwerk populär wird, spielt heute entscheidend mit, ob es auf Schallplatten vorliegt. Erst wenn es durch die Schallplatte beliebig oft reproduziert werden kann, dringt es über die engeren Kreise der Fachleute hinaus. Henzes Maraton-Ballett z. B., aus dem eine Suite den Weg in die Konzertsäle gefunden hat, ist für die Schallplatte denkbar geeignet, zumindest die Jazznummern daraus.

Zu beachtlichen Balletterfolgen der letzten Spielzeit wurden auch Samuel Barbers Medea, Ottorino Respighi-Rossinis Zauberladen und Max und Moritz von Norbert Schultze. Daß sie auf Schallplatten nicht vorliegen, dürfen wir kaum



beklagen, gibt es doch nicht einmal so bedeutsame, schon zur Klassik gehörende Werke wie Belá Bartóks holzgeschnitzten Prinz und den Wunderbaren Mandarin auf Platten (denn die von Dorati und Kubelik eingespielten Suiten genügen für die Ballettarbeit natürlich nicht).

Zusammenfassend kann man sagen, daß für die Ballettkunst von der Schallplatte so ziemlich alles noch zu tun ist: Für die Musik der Ballette, aber auch um ihnen den Start auf dem Theater zu erleichtern, im Dienst der Tänzer und Tänzerinnen, der Freunde des klassischen Balletts und schließlich gewiß auch der Schallplattenliebhaber.



Oben: Ernest Ansermet

Links: Aus dem Ballett „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“, Musik Belá Bartók, Städtische Oper Berlin