

Stadttheater Bern  
TT

Ballettabend II

Igor Strawinsky  
Der Feuervogel

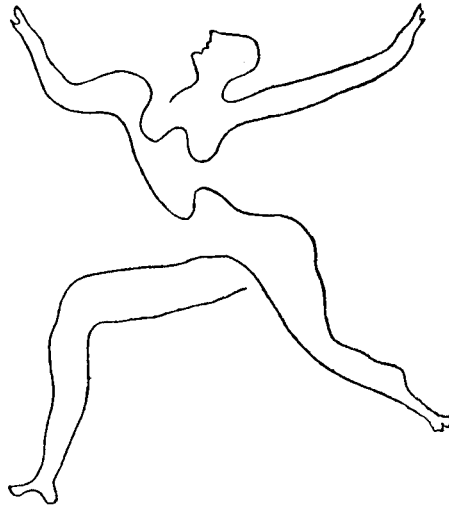
Maurice Ravel  
Daphnis und Chloë

1971 STR

08751



Just



STADTTHEATER BERN – SPIELZEIT 1987/88  
Direktion: Philippe de Bros. Redaktion: Dr. Peter Ross  
Redaktionelle Mitarbeit: Karin Bovisi. Layout: Heinz Jost  
Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG, Bern  
Inserate: Publicitas AG, Bern



# Der Feuervogel

Zu der Zeit, als ich meinen Auftrag von Diaghilew erhielt, vollzog sich eine Wandlung des Balletts dank dem Auftreten Fokines, eines jungen Ballettmeisters, und eines ganzen Blütenstrausses junger Künstler, die voller Talent und Frische waren. Ich wünschte, mich dieser Gruppe fortschrittlicher und tatkräftiger Künstler anzuschliessen, deren Seele Diaghilew war, zu dem ich mich seit langem hingezogen fühlte. Während des ganzen Winters schrieb ich eifrig an meiner Musik, und durch diese Arbeit kam ich ständig in Berührung mit Diaghilew und seinen Mitarbeitern. Sobald ich Teile meiner Partitur ablieferte, legte Fokine die Choreographie fest, und ich war bei jeder Probe der Truppe zugegen.

Igor Strawinsky

In einem Garten, in dessen Mitte ein mächtiger, mit goldenen Äpfeln behangener Baum steht, lebt der böse Zauberer Kastschei mit einem Gefolge von Ungeheuern. Seine Unsterblichkeit bewahrt er sich, indem er allen Menschen, die in seinen Bann geraten, die Lebenskraft raubt. Gefangene Prinzessinnen sind seine Dienerinnen, die ihm die Beute zuführen und zum Lohn mit den goldenen Äpfeln spielen dürfen.

Von einer Prinzessin angelockt, dringt ein Prinz in den Zaubergarten ein und wird von Kastschei und seinem Gefolge in die Höhlung des Baumes gezogen. Gleich darauf naht ein weiterer Eindringling. Es ist Iwan Zarewitsch, der sich auf der Jagd nach dem Feuervogel in Kastscheis Zauberreich verirrt. Der Feuervogel versucht mit aller Kraft, Iwan zu entkommen, doch schliesslich gelingt es diesem, seiner habhaft zu werden. Der Feuervogel fleht um sein Leben und bietet Iwan als Gegengabe für die Freilassung eine seiner Federn an, die ihn aus jeder Not und Gefahr retten werde. Iwan schenkt dem Feuervogel die Freiheit und lässt ihn davonfliegen.

Dann beobachtet Iwan, wie die schöne Zarewna, die mit fünf Prinzessinnen aus dem Baum hervorkommt, sich dem Tanz und dem Ballspiel mit den goldenen Äpfeln hingibt. Als die Zarewna ihren Ball verliert, bringt Iwan ihn zurück. Die Mädchen sind erschreckt, zeigen sich zunächst scheu, doch Iwan und die schöne Zarewna verlieben sich auf den ersten Blick ineinander. Da ertönt das Signal zur Rückkehr für die Prinzessinnen. Iwan hält die Zarewna zurück, aber schon kommen die Ungeheuer aus dem Baum und umringen ihn. Es entspinnt sich ein wilder Kampf um die Zarewna, in dem Iwan am Ende unterliegt.

Nun erscheint Kastschei selbst, der ihn zur Rede stellt und schon die Hand zum Zauberspruch erhoben hat, um ihn in Stein zu verwandeln, als Iwan sich auf den Feuervogel besinnt und die Feder hochhält. Sofort steht der Feuervogel neben ihm und blendet mit dem gewaltigen Licht, das er verbreitet, die Ungeheuer. Der Feuervogel zwingt Kastschei mit seinem Gefolge zu einem höllischen Tanz, bis alle erschöpft zu Boden sinken, und schläfert sie dann ein.

Auf den Hinweis des Feuervogels findet Iwan in der Höhle des Baumes ein riesiges Ei, das die Seele Kastscheis enthält. Er zertrümmert es und setzt damit dem Leben Kastscheis ein Ende. Als das Reich der Finsternis versunken und der Welt des Lichtes gewichen ist, umarmen sich die schöne Zarewna und ihr Befreier.

# Strawinskys «L'Oiseau de feu» und Ravels «Daphnis et Chloé» an der Grenze zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert

Theo Hirsbrunner

## Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts

Als im Dezember 1986 das Musée d'Orsay eröffnet wurde, erklang in einem Konzert vor hohen geladenen Gästen nach Werken von Berlioz, Wagner und Liszt zum Abschluss die Zweite Suite aus DAPHNIS ET CHLOÉ. Das Musée d'Orsay, kurz M'O genannt, gilt offiziell als ein Museum des 19. Jahrhunderts und zeigt hauptsächlich Exponate aus der Zeit von 1848 bis 1914. Die beiden Daten richten sich also nach Zäsuren, die politische und kriegerische Ereignisse geschaffen haben, und nicht nach Jahrhundertwenden, die äusserliche Daten wären, da die Ströme der kulturellen Entwicklungen über sie hinweggegangen sind. Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg sind bedeutend genug, um – bei allen konservativen Eigenschaften – als Ursprung der Moderne angesehen zu werden.

DAPHNIS ET CHLOÉ entstanden von 1909 bis 1912 und wurden am 8. Juni 1912 durch das Russische Ballett von Serge Diaghilew im Théâtre du Châtelet uraufgeführt. Durch dieselbe Truppe war schon am 25. Juni 1910, diesmal an der Opéra von Paris, L'OISEAU DE FEU zum ersten Mal gegeben worden.

Werfen wir einen Blick auf das musikalische Leben der Metropole Paris im 19. Jahrhundert, so stellen wir fest, dass dort fast immer Ausländer Karriere gemacht haben: Cherubini, Spontini, Liszt, Chopin und Meyerbeer. Vor ihnen verblasen Namen wie Auber und Ambroise Thomas, obwohl ihre Hauptwerke – LA MUETTE DE PORTICI im einen und MIGNON im andern Fall – unzählige Male gespielt wurden; und Berlioz, der einzige heute noch zu den Grossen der Musik gehörende Franzose aus jener Zeit, blieb immer ein Aussenseiter.

Doch jeder wollte in Paris Erfolg haben, denn es war und ist eine kosmopolitische Stadt. Für Wagner blieben die Hungerjahre in Paris und der TANNHÄUSER-Skandal zeitlebens traumatische Erlebnisse. In Paris reüssieren, hiess Weltruhm erlangen, der Strawinsky 1910 mit L'OISEAU DE FEU sofort zufiel, während Ravel schon vor diesem Datum

recht bekannt war. Doch beide waren wiederum Ausländer: Strawinsky kam aus Russland, und Ravel wurde unweit der spanischen Grenze, in Ciboure, von einer baskischen Mutter geboren, während sein Vater aus Versoix bei Genf stammte. Wie Strawinsky sein russisches Erbe, so sollte Ravel nie seine spanische Herkunft verleugnen, ja, sie betonten beide sogar ihren «exotischen» Ursprung. Und doch gehörten sowohl Ravel wie auch Strawinsky zu Paris, jenem Schmelztiegel verschiedener Rassen und Kulturen. Sacha Guitry, der in Petersburg



Igor Strawinsky (La Baule, 1910)

geboren wurde, sollte sagen: «Pariser sein, heisst nicht, in Paris geboren worden zu sein; es heisst vielmehr, dort wiedergeboren zu sein. Und es heisst auch nicht, dort zu sein, sondern dazuzugehören.»

So gehörten denn auch Strawinsky bis zu seiner Übersiedlung nach Amerika und Ravel sein Leben lang zu Paris. Sie frequentierten die eleganten Salons der adligen Damen, die um 1909 Marcel Proust in À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU zu beschreiben begann. Nicht nur wurde das Russische Ballett Serge Diaghilews von den Kreisen der Aristokratie finanziert, die vornehmen Damen vergaben auch Kompositionsaufträge oder es wurden ihnen von den Musikern Werke gewidmet: Ravel widmete Madame René de Saint-Marceaux das zweite Stück aus SHÉHÉRAZADE (1903) und Misa Sert LA VALSE (1919–1920); und die Princesse



Léon Bakst, Figurine des Feuervogels (Paris, 1910)

Edmond de Polignac gab bei Ravel die PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE (1899) und bei Strawinsky RENARD (1915–1916) in Auftrag. Ein Gemälde von Henri de Toulouse-Lautrec im Kunstmuseum Bern zeigt Misia am Klavier, sie war eine aussergewöhnliche Frau, und ohne sie hätte das kulturelle Leben von Paris einen andern Verlauf genommen; sie vor allem war es, die Diaghilew immer wieder unter die Arme griff und die epochalen Aufführungen des Russischen Balletts ermöglichte.

### Wagnerismus und Antiwagnerismus

Paris war, wie Walter Benjamin sagte, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, gerade weil es eine kosmopolitische Stadt war und keine autochthone Kultur entwickelte, wenn man von der Vergnügungsindustrie, den Nachtlokalen und Variétés, absieht, in denen sich auch die künstlerische Elite gern tummelte. Die Kluft zwischen ernster und heiterer Musik war in Paris nie so tief wie in Deutschland. Das zeigte sich auch an der Art, wie die Hauptstadt Wagners Musik nach seinem Tode schliesslich doch noch aufnahm und wieder von sich stiess. Wenn Baudelaire in LES FLEURS DU MAL, im Gedicht «La Musique», bekennt: «La Musique souvent me prend comme une mer», so hat er damit Wagner vorausgeahnt, dem er zur Zeit des TANNHÄUSER-Skandals einen bewundernden Brief schreiben sollte. Der Wagnerismus wurde fast ausschliesslich in literarischen Kreisen gepflegt, die keine tiefen professionellen Kenntnisse über Musik besaßen. Davon macht nur Debussy eine Ausnahme, der, trotz aller Attacken gegen Wagner, dem Fatalismus und der Schwüle des Symbolismus, der eminent wagnerisch war, nie ganz entflohen.

Debussy wurde 1862 geboren, Ravel aber 1875 und Strawinsky sogar erst 1882; die beiden Jüngeren liessen den Wagnerismus hinter sich, indem sie nach dessen Pathos, den Baudelaire be-

sungen hatte, wieder eine demütige, bescheidene Musik schrieben. DAPHNIS ET CHLOË sind nicht ein heroisches Epos aus der klassischen Antike, Vorlage zum Ballett war der Roman von Longos aus dem vierten Jahrhundert nach Christus, aus einer Spätzeit also, die sich Ravel auf der Bühne im Stil des Neurokoko, wiederum einer Spätzeit, wünschte. Daphnis und Chloë sind auch nicht ein Liebespaar wie Siegfried und Brünnhilde, sondern fast noch Kinder, die spielend die Liebe kennenlernen.

L'OISEAU DE FEU folgt einem russischen Märchen, das gut enden muss; es handelt sich nicht um einen nordischen Mythos, der einer kosmischen Katastrophe zutreibt wie Wagners RING DER NIBELUNGEN. Die Welt der Kinder mit ihrer Verwunschenheit, mit ihren vor den Erwachsenen streng gehüteten Geheimnissen findet sich überall bei Ravel: in MA MÈRE L'OYE (1908–1910) und in L'ENFANT ET LES SORTILÈGES (1920–1925) – und bei Strawinsky in den vielen kurzen Liedern, die er während des Ersten Weltkrieges im Schweizer Exil komponierte, sowie in L'HISTOIRE DU SOLDAT (1918), ganz zu schweigen von dem schon erwähnten RENARD. Auch Debussy nahm mit dem Ballett für Kinder LA BOÎTE À JOUJOUX (1913) an dieser von Wagner wegführenden Bewegung teil, unter deren Zeichen die ganze Entwicklung der Musik im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts betrachtet werden kann. Der Länge und Schwerfälligkeit der Wagnerischen Musikdramen wird die Einfachheit, die treffsichere spirituelle Kürze, die Leichtigkeit und bald auch die Stilparodie entgegengestellt.

### Folklorismus

In diesem Kampf gegen Wagner, der halb Paris verzauberte, ja verhexte, kam Hilfe von aussen, von der exotischen Musik an den Rändern Europas

ЖАРЫТТИЛЫК  
НАРДНА  
НОЛТАМАЛЫК КЕВА



Léon Bakst, Figurine der schönen Zarewna (Paris, 1910)

oder aus dem Orient. Vor Debussy, Ravel und Strawinsky war die fremde Musik nur eine Zutat, ein Gewürz, mit dem man die zu vertraut und schal gewordene eigene Musik pfefferte. Das Lokalkolorit in Opern wie L'AFRICAINNE von Meyerbeer und LAKMÉ von Léo Delibes feierte Triumphe, ohne dass die europäische Musik in ihren klassisch-romantischen Grundlagen erschüttert worden wäre. Nun aber wurde die Exotik bei den jüngeren Komponisten zum integrierenden Bestandteil einer Musik, die sich ohnehin vom traditionellen Dur und Moll lösen wollte. Dabei spielten die Pariser Weltausstellungen eine wichtige Rolle, weil sie das Publikum mit den noch unbekanntem Erzeugnissen entlegener Kulturen in Kontakt brachten. Schon 1855 lobte Baudelaire die Kunst des Fernen Ostens, und sein Essay gipfelte in der Feststellung: «Le beau est toujours bizarre.» Im Seltenen und Unvertrauten sollten sich Komponisten wie Debussy, Ravel und Strawinsky später auszeichnen.

Die Weltausstellung von 1889 wurde für Debussy, Dukas und Ravel zur Offenbarung. Louis Benedictus, der Freund von Judith Gautier, die chinesisches und japanisch gelernt hatte, veröffentlichte zu diesem Anlass eine Sammlung von exotischen Melodien, die er, da er wohl Baudelaire gelesen hatte, mit LES MUSIQUES BIZARRES À L'EXPOSITION betitelte. Diese sehr einfachen Melodien verraten aber in nichts die Raffinesse, mit der Debussy und Ravel quasi spontan in fremden Tonarten komponieren sollten. 1900 fand wieder eine Weltausstellung statt, zu der Benedictus, diesmal kommentiert von Judith Gautier, exotische Melodien herausbrachte. Zum selben Anlass organisierte Paris einen Kongress über Musikgeschichte, an dem Louis Lloy, ein Freund Debussys, Ravels und später auch Strawinskys, ein Referat über die Enharmonik bei den alten Griechen hielt. Maurice Emmanuel, der Dozent für Musikgeschichte am Conservatoire, sollte seine Schüler, unter ihnen Olivier Messiaen, später in den altgriechischen Tanz einführen, und



Igor Strawinsky, Serge Diaghilew und Léon Bakst (Lausanne, 1915)

Marcel Dupré liess seine Orgelschüler über altgriechische Rhythmen improvisieren, was wiederum auf Messiaen eingewirkt hat.

Paris als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts war auch die Hauptstadt aller Kontinente, die ihre Einflüsse dort entfalteten. Es wurde schon gesagt, dass sich Ravel als Spanier fühlte. In seinen Werken, etwa der Oper L'HEURE ESPAGNOLE (1907–1908), ist das spanische Element nicht pittoreske Zutat, sondern durchwaltet die ganze Musik. Manuel de Falla – auch er wurde in Paris erst recht berühmt durch die Uraufführung von LA VIDA BREVE im Jahre 1913 – wollte «en espagnole» und nicht «à l'espagnole» schreiben. Damit ist der Funktionswandel des Folklorismus auf seinen kleinsten Nenner gebracht; die Vorherrschaft der klassisch-romantischen Musik ist gebrochen, und es entsteht eine neue, nationale Musik, die für die Konservativen unter den Hörern in Paris «bizarrr» sein musste, aber doch eine Erneuerung des musikalischen Vokabulars mit sich brachte. Dabei handelte es sich nicht um Stilkopien: Debussy hat sich immer geweigert, musiktheoretische Bücher über fernöstliche Musik zu lesen, und das Griechenland von DAPHNIS ET CHLOË hält sich nicht direkt an altgriechische Vorbilder, von denen es ohnehin nur ganz wenige gibt, sondern evoziert ein farbenprächtiges, dem Orient nahes Griechenland wie Debussy in seinen CHANSONS DE BILITIS (1897–1898). Wir sind hier weit entfernt vom kalten Marmor und der Heroik des Klassizismus. Wieder gibt sich die Mu-



Leonid Massine, Natalia Gontscharowa, Michael Larionow, Igor Strawinsky, Léon Bakst (Lausanne, 1915)

sik bescheiden, demütig und lässt Wagners und auch Glucks Pathos hinter sich.

Neben der mediterranen Welt spielte auch Russland in der Imagination der Pariser eine grosse Rolle. Laloy berichtet, wie er schon 1885 von seinen Eltern zu einem Konzert russischer Musik im Trocadero geführt wurde. Er beschreibt begeistert die folkloristischen Kostüme der Sänger, den rituellen Charakter der Musik und die Einöden Russlands, die vor seinem geistigen Auge aufsteigen, um mit den Worten zu schliessen: «Und ich wusste, dass nichts, was ich bis jetzt an Musik gelernt hatte, mit diesen Ideen übereinstimmte.» Als 1908 BORIS GODUNOW von Mussorgsky mit Fjodor Schaljapin in der Titelrolle in Paris zum erstenmal gegeben wurde – dieses epochale Ereignis verdankte man Serge Diaghilew – schrieb Laloy, er habe vorher von diesem russischen Komponisten nur den Gesangszyklus DIE KINDERSTUBE und die GESÄNGE UND TÄNZE DES TODES gekannt, um dann fortzufahren: «Aber BORIS GODUNOW liess alle diese Kompositionen hinter sich durch die Kraft seines Ausdrucks, die Grösse der Proportionen und die religiöse Glut...»

Debussy kannte wohl schon seit den neunziger Jahren den BORIS (die Aussagen der Zeitgenossen widersprechen sich in diesem Punkt), aber wichtig ist, dass sowohl Debussy wie auch Ravel spontan russisch, spanisch oder fernöstlich komponierten. Für Strawinskys L'OISEAU DE FEU spielt es auch keine Rolle, ob diese oder jene Melodie nun echt

russisch sei oder nicht. Was einzig und allein zählt, ist die Neuheit dieser Musik, und zwar eine Neuheit innerhalb der Tonalität, die Schönberg in Wien zur Zeit der Komposition von L'OISEAU DE FEU, um 1910 also, schon zerstört hatte. In dieser «anderen» modernen Musik – völlig verschieden von der Dodekaphonie der Neuen Wiener Schule – kommt vor allem in der Melodik eine archaische Einfachheit zum Vorschein. Die Melodien sind sehr kurz und lapidar, weit weg von Wagners «unendlicher Melodie», und sie setzen sich klar voneinander ab, kennen also auch nicht Wagners «Kunst des unmerklichen Überganges». Im Zusammenhang mit LE SACRE DU PRINTEMPS (1913) sollte dann Jean Cocteau «von diesen kleinen Melodien aus dem Urgrund der Geschichte» sprechen.

Die Musik von Strawinsky und Ravel verweigert auch den individuellen Ausdruck – Strawinsky glaubte nicht daran, dass die Musik fähig sei, irgendetwas auszudrücken. Beiden wäre es unmöglich gewesen, die Psychologie von TRISTAN UND ISOLDE mit all ihren Nuancen und Wendungen darzustellen. Statt dessen entsteht bei Strawinsky im Märchen die Psychologie des kollektiven Unbewussten, das eine archaische Schicht unserer Seele darstellt. In LE SACRE DU PRINTEMPS wird sie dann katastrophisch hervorbrechen, in L'OISEAU DE FEU ist sie noch gemildert durch Märchenwelten und Zauberspuk. Bei Ravel handelt es sich nicht eigentlich um Archaik, doch Laloy beschreibt ihn als einen Menschen, der hinter allem die Komik entdeckt, und schliesst seine Betrachtung mit den Worten: «Und diese leichte Ironie, weit entfernt davon, die Emotion zu verkleinern, gibt ihr, ganz im Gegensatz, Leben und macht sie packender.» Beide aber, Ravel und Strawinsky, bestärken sich gegenseitig in dem Bestreben, der «grandiloquence» der Wagnerschen Musik zu entrinnen. Sie setzen sich dabei auch vom ganzen Pathos des 19. Jahrhunderts ab, das in vielen Exponaten des anfangs genannten Musée d'Orsay zum Sprechen kommt.



Tamara Karsawina als Feuervogel und Michel Fokine als Iwan Zarewitsch (Paris, 1910)

Ravels DAPHNIS ET CHLOÉ entwerfen nicht dasselbe Bild der Antike wie Thomas Couture in seinem riesigen Bild LES ROMAINS DE LA DÉCADENCE, obwohl durch Ravel, wie schon betont wurde, eine Spätzeit dargestellt wird, die aber lieblich, zart und verspielt ist. Und Strawinskys L'OISEAU DE FEU findet kein Gegenstück in Westeuropa, sondern gleicht, trotz aller künstlerischen Könnerschaft, mehr der russischen Ikonen- und Bauernmalerei, die gerade Serge Diaghilew durch Ausstellungen in Paris bekannt gemacht hatte.

### Vorausweisende Aspekte

Es wäre verlockend, die bereits erwähnte Welt der Pariser Salons mit ihren Gräfinnen und Prinzessinnen in aller Breite darzustellen, doch dann würden die beiden Ballette L'OISEAU DE FEU und DAPHNIS ET CHLOÉ zu Dokumenten ihrer Zeit erniedrigt, was sie nur nebenher sind. Wichtig ist, was an ihnen fortgewirkt hat in der Musik, und zwar bis heute.

Beide Werke, vor allem dasjenige Strawinskys, stehen in der Gunst des Publikums und werden überall aufgeführt, ohne dass ihre revolutionären Aspekte ins öffentliche Bewusstsein eindringen. Einige davon seien in der Folge kurz erwähnt.

Die Musik zu diesen beiden Balletten hat eine so grosse Eigenständigkeit und einen so hohen Rang erreicht, dass sie, zumindest in von den Komponisten selbst hergestellten Suiten und Arrangements, in jedem Symphoniekonzert gespielt werden können. Die Musik von L'OISEAU DE FEU und DAPHNIS ET CHLOÉ ist so genial, dass sie in jedem Konzertprogramm neben einer klassischen oder romantischen Symphonie bestehen kann. Dasselbe gilt auch für PETROUCHKA (1911); die Situation ändert sich aber mit LE SACRE DU PRINTEMPS, von dem keine Arrangements einzelner Abschnitte existieren, weil die Musik einen noch höheren Grad an Kohärenz und Autonomie erreicht hat, wie auch



Igor Strawinsky (Ustilug, 1912)

LES NOCES (1914 – 1923) und APOLLON MUSAGÈTE (1927 – 1928). Einzelne Stücke aus diesen Werken zu spielen, wäre so absurd, wie das Scherzo von Beethovens EROICA einzeln aufs Programm zu setzen. Als Pierre Boulez LE SACRE mit der Truppe von Maurice Béjart aufführen konnte, riet ihm der berühmte Choreograph, nicht auf die Bewegungen der Tänzer zu achten und die Partitur nach seinen eigenen musikalischen Vorstellungen zu dirigieren, was wiederum die grosse Dignität der Musik, die Béjart vertraut war, hervorhebt. Wer würde schon Musik von Minkus oder Delibes' COPPÉLIA in ein Symphoniekonzert aufnehmen, das sich selbst und seine

Abonnenten ernstnimmt? Seit Diaghilew gibt es hingegen Ballettmusik, die so meisterhaft ist, dass sie für sich allein bestehen kann, und es gibt deshalb auch rein instrumentale Musik von Ravel und Strawinsky, zu der Choreographien entstanden. Man denke an George Balanchine, der zu vielen Instrumentalwerken Strawinskys Choreographien schuf.

Strawinsky war immer unglücklich über die musikalische Gattung Oper, weil Sänger damals meist schlechte Schauspieler waren und den grossartigen Eindruck der Musik durch die Unbeholfenheit ihrer Gesten störten. Er und auch Ravel waren Meister der Perfektion, der höchsten Perfektion, die sie in der eigenen Musik verwirklichten und auf den harten, unerbittlichen Drill der Tänzer übertrugen, mit denen Strawinsky selbst während Stunden und Tagen mit der grössten Ausdauer probte. Heute hat sich auch die Oper in dieser Richtung entwickelt; das Regietheater, das nicht zu jedermanns Freude blüht, da es das Werk oft eigenwillig umdeutet, kommt auch zur letzten Perfektion der Gestik der Sänger und macht aus jeder Neuinszenierung ein einmaliges und von vielen beachtetes Ereignis, wie es die Aufführungen des Russischen Balletts auch waren.

Um die Perfektion der Aufführung zu garantieren, trennte Strawinsky schon in *RENARD* und dann auch in *LES NOCES* die tänzerisch-pantomimische Komponente von der rein musikalischen, was bis heute zu vielen theatralischen Experimenten geführt hat, zum Beispiel zu Wolfgang Rihms *HAMLETMASCHINE* (1987), wo Hamlet sogar in dreifacher Form auftritt: als der alte Hamlet, der Schauspieler Hamlet und der Sänger Hamlet.

Ohne Rhythmus kann kein Ballett leben, doch Ravel und Strawinsky durchbrachen, oft gegen den Widerstand der Tänzer, die alten, konventionellen Rhythmen mit Neuerungen, die nicht nur in die Geschichte des Balletts, sondern in die der Musik überhaupt gehören, indem sie die alten Prinzipien der Rhythmik vollkommen umwarfen. Seit dem Mittelalter entstand der Rhythmus aus der sukzessiven Unterteilung einer grossen Zeiteinheit, aus der dann später der Takt mit seinen schweren und leichten Zeiten wurde. Gegen oder in Übereinstimmung mit dem Takt entstand der Rhythmus. Weniger in *L'OISEAU DE FEU* als in *LE SACRE DU PRINTEMPS* ging nun Strawinsky den entgegengesetzten Weg, indem er eine kleinste Zeiteinheit multiplizierte und damit die häufigen Taktwechsel herbeiführte oder besser gesagt: der alte, regelmässige Takt wird abgeschafft, und man arbeitet mit kleinen, asymmetrischen rhythmischen Zellen, wie sie dann Olivier Messiaen und Pierre Boulez, ausgehend von *LE SACRE DU PRINTEMPS*, realisieren sollten.

Doch das ist nur die eine Seite dieser Erneuerung des Rhythmus, die in der Richtung einer aggressiven und rituellen Musik geht. Daneben gibt es auch den fluktuierenden Rhythmus wie gerade am Anfang von *DAPHNIS ET CHLOË* in der Flötenmelodie, die aus einem andern antiken Stück, Debussys *PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*, herzukommen scheint. Solche vagen Melodien gelten dem Westeuropäer gerade als unrhyth-



Igor Strawinsky (Clarens, 1912)

misch, doch Messiaen, der den Marsch und Jazz wegen ihrer einfachen Periodizität als unrhythmisch verurteilte, fand gerade die wie Improvisationen wirkenden Holzbläser-Melodien in *DAPHNIS ET CHLOË* und das Fagott-Solo am Anfang von *LE SACRE DU PRINTEMPS* besonders rhythmisch, da sie sich endgültig vom Takt gelöst haben. Sie übten auf die serielle Musik nach dem Zweiten Weltkrieg einen grossen Einfluss aus.

Strawinskys und Ravel's Orchester wird als «farbig» empfunden. Einerseits von Rimsky-Korsakow, andererseits von Debussy herkommend, entlockten der Russe und der Franzose dem Orchester schillernde «Farben»,

wie man sie früher nie gehört hatte. Es können aber auch sogenannte Klangflächen entstehen, wo Melodie und Rhythmus vollkommen zurücktreten und nur eine Art «Urplasma» von statischen und im Innern fast unmerklich bewegten Akkorden übrig bleibt. Trotz der Feindschaft gegen Wagner, die Ravel und Strawinsky hegten, muss gesagt werden, dass diese Klangflächen gerade von Wagner herkommen, unter anderem vom Anfang in *RHEINGOLD* und *PARSIFAL*. Wie sich bei den beiden Komponisten der Rhythmus vom Takt emanzipierte, so emanzipiert sich auch die Klangfarbe von allen übrigen Elementen der Musik, man denke zum Vergleich an die *NYMPHÉAS* von Claude Monet im Musée de l'Orangerie in Paris, die sich von der gegenständlichen Welt gelöst haben und nurmehr Farbe sind.

György Ligetis *ATMOSPÈRES* aus den sechziger Jahren und Gérard Griseys *PARTIELS* aus den siebziger Jahren wären nicht möglich geworden ohne diese Klangflächen. Doch damit sind wir schon, ausgehend vom Ende des letzten Jahrhunderts, in die jüngste Vergangenheit gelangt, was wieder einmal beweist, dass das Fin de siècle nicht nur eine sterbende Welt war, sondern die Keime für unsere eigene Zeit in sich barg.



Confiserie Tea Room

# Abegglen

3011 Bern Spitalgasse 36 031/22 21 11  
Frischrahm-Truffes – Pralinés – Butterkonfekt  
eigene Chocolat-Spezialitäten – Desserts  
Torten und Cakes – hausgemachte Glacen  
Snacks – Weine – Gurten-Bier – Giger-Café



Ihr Fachmann für edle  
Pelzmode mit Stil

## MAX DÖSSEGGER

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

vormals  
Paul Roth

Le couturier de la fourrure



BALETTFACHGESCHÄFT  
bei eisbergplatz

**Lebolchoi**

HOPFENWEG 34

3007 BERN T 45 49 54

mitwoch  
donnerstag  
freitag  
14.00 – 18.30  
samstag  
10.00 – 18.00



Ihr Spezialgeschäft  
für

Gobelin  
Stilmöbel

### Peter Hack

Kramgasse 11  
Telefon 22 41 93  
3011 Bern

RENAULT



## Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung  
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11  
Bern, Telefon 42 22 11

der treffpunkt

### Gschwandner

modelleisenbahnen

modellautos

Spitalgasse 24  
3011 Bern  
Telefon 031 21 06 37

Das Fachgeschäft  
für gehobene  
Ansprüche

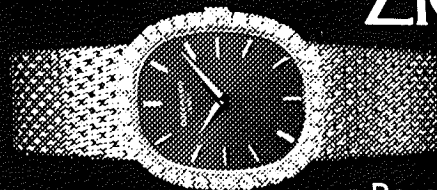
die Bank für  
jedermann



DEPOSITO CASSA  
DER STADT BERN

Vis-à-vis Hotel  
Bellevue Palace

Garantie der  
Burggemeinde Bern



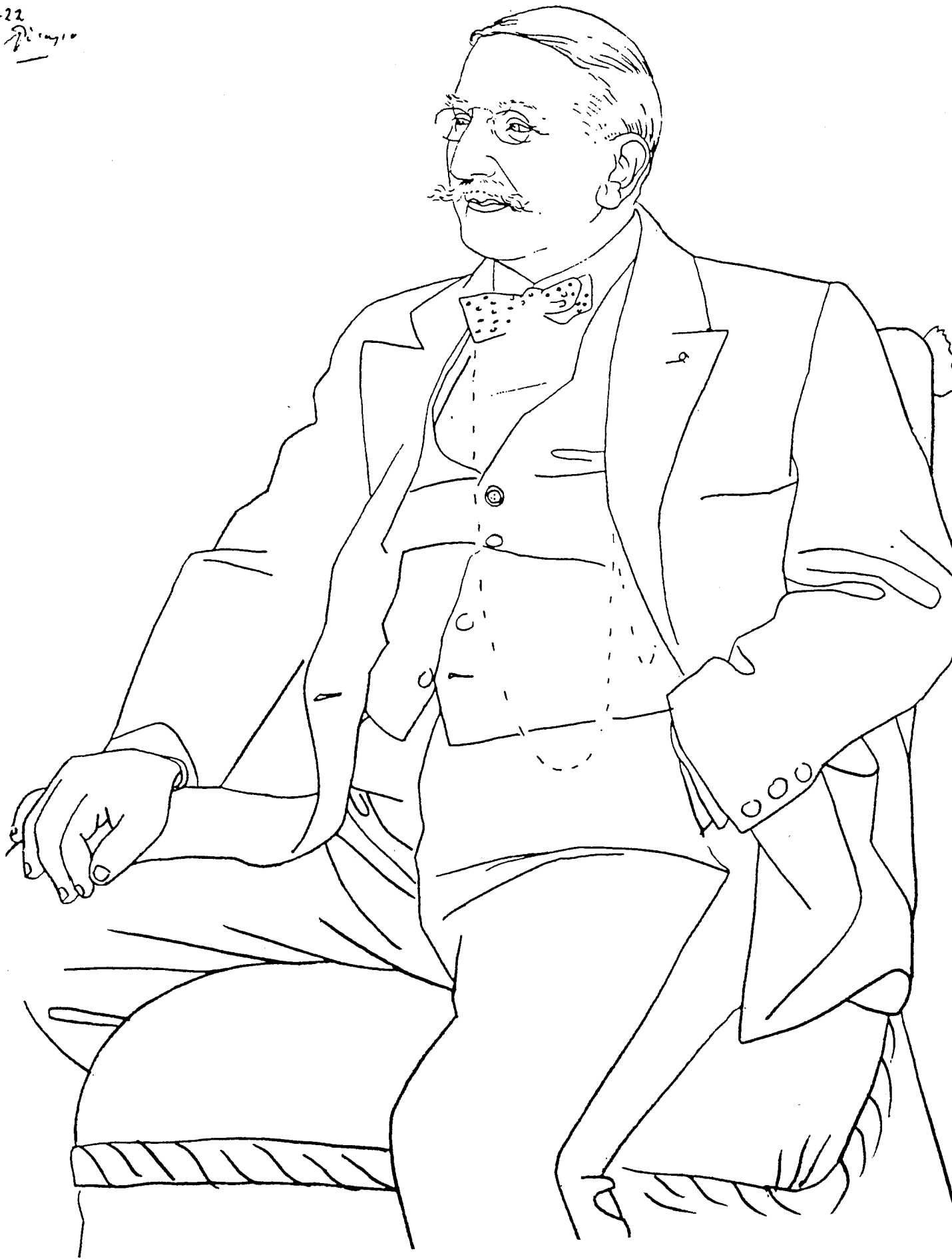
## ZIGERLI+IFF

### AG

Uhren,  
Schmuck, Silber

Bern, Spitalgasse 14  
Tel. 22 23 67

1-4-22  
Picasso



Picasso, Léon Bakst (1922)

Der russische Maler, Bühnen- und Kostümbildner Léon Bakst (1866, Grodno bei Petersburg – 1924, Paris) schuf für Ravels DAPHNIS UND CHLOË die gesamte Ausstattung und für Strawinskys FEUERVOGEL die Kostüme des Feuer-  
vogels und der schönen Zarewna. Er gehörte jahrzehntelang zum engsten Diaghilew-Kreis und war der bedeutendste Bühnengestalter der Ballets Russes in ihrer ersten Phase. Er entwarf im weiteren auch die Ausstattungen zu Rimsky-Korssakows SCHEHERAZADE (1910), zu Debussys L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE (1912) und JEUX (1913) sowie die Kostüme zur JOSEPHSLEGENDE (1914) von Richard Strauss.



# GUCCI®



Bern Kornhausplatz 2

Zürich Bahnhofstrasse 36 - St. Moritz Via Maistra 4 - Genève Rue du Marché 26 - Lausanne Bon Génie Place St. François



Roderick Brydon



Jun Märkl



Riccardo Duse



Margit Bárdy



Anton Knüsel



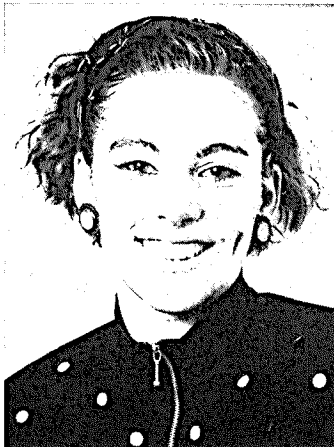
Reda Sheta



Duschan Zubalj



Veronica Barbieri



Nadja Deferm



Evelyne Hänni



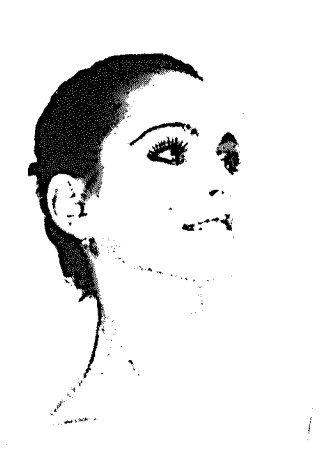
Aniko Hidvegghi



Gina Mariandò



Muriel Meyrieux



Mylène Rathfelder



Anouchka Rudaz

# Ein Abend in der Mailänder Scala!

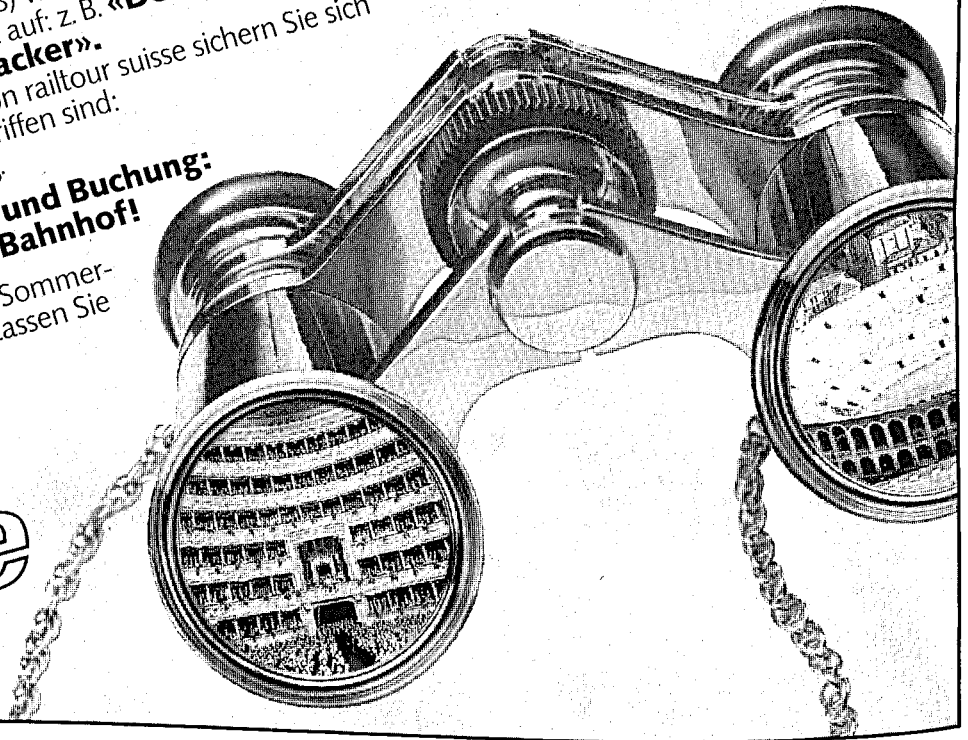
Die ganz Grossen der klassischen Musik, ein Hauch italienischer Grandezza und viel vornehme Ambiance – lassen Sie sich von railtour suisse in die Scala di Milano (ent)führen!

Die Saison 87/88 (28.12.87–11.7.88) wartet mit berühmten Werken der Opern- und Ballettwelt auf: z. B. «Don Giovanni», «Nabucco» und «Der Nussknacker».

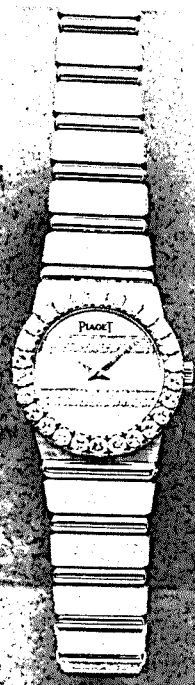
Mit einem Pauschalarrangement von railtour suisse sichern Sie sich Bahnreise und Hotel-Übernachtung.  
**Spezialprogramm, Beratung und Buchung: in Ihrem Reisebüro oder am Bahnhof!**

railtour suisse fährt Sie auch zu den Sommerfestspielen in die Arena di Verona. Lassen Sie sich beraten.

## railtour suisse



# PIAGET



# BUCHERER

Bern: Marktgasse 38

# Ballettabend II

Unter dem Patronat der Vereinigung Berner Ballettfreunde  
des Stadttheaters

Musikalische Leitung Roderick Brydon / Jun Märkl  
Choreographie Riccardo Duse  
Bühnenbild und Kostüme Margit Bárdy  
Chorleitung Anton Knüsel

**Der Feuervogel**  
Libretto von Michel Fokine  
Musik von Igor Strawinsky

Der Feuervogel Muriel Meyrieux  
Die schöne Zarewna Nadja Deferm  
Iwan Zarewitsch Reda Sheta  
Der unsterbliche Kastschei Denis Mattenet  
Prinzessinnen Veronica Barbieri, Evelyne Hänni  
Aniko Hidveghi, Gina Marianò  
Anouchka Rudaz, Valentina Spadoni  
Michèle Steel  
Ungeheuer Ali Baghdadi, Alfonso Bausilio  
Douglas Davis  
Didier Erard / Jürg Scheifele  
Alexis Georgiu, Miklos Ligeti  
Alfonso Bausilio  
Ein Prinz

**Daphnis und Chloë**  
Libretto von Michel Fokine  
Inszenierung von Riccardo Duse  
Musik von Maurice Ravel

Daphnis Ben van Cauwenbergh  
Chloë Nadja Deferm  
Der General Reda Sheta  
Ein Gefangener Miklos Ligeti  
Lykanion Svetlana Winteler  
Zwei Kokotten Veronica Barbieri, Michèle Steel  
Bäuerinnen Evelyne Hänni, Aniko Hidveghi  
Gina Marianò, Anouchka Rudaz  
Valentina Spadoni, Darienne Thomas  
Soldaten Ali Baghdadi, Alfonso Bausilio  
Douglas Davis  
Didier Erard / Jürg Scheifele  
Alexis Georgiu, Denis Mattenet

Berner Symphonieorchester  
Chor des Stadttheaters Bern  
Statisterie des Stadttheaters Bern

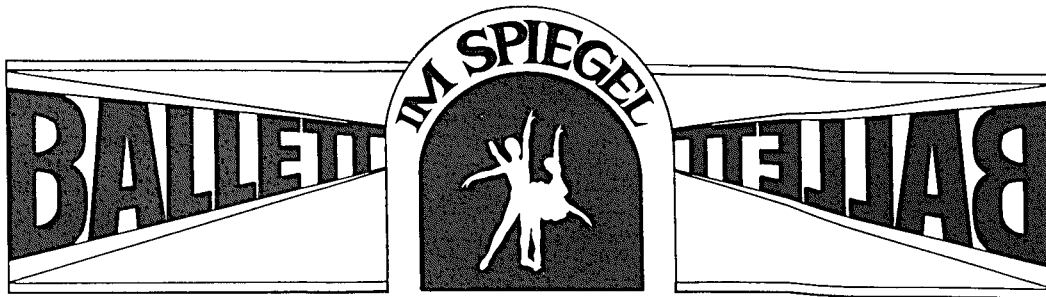
Choreographische Assistenz: Reda Sheta. Ballettkorrepetition: Duschan Zubalj. Inspektion: Editha Hirschmann. Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter: Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor: Werner Hurni, Werkstättenleiter. Bühnenmeister: Christian Rothen. Beleuchtung: Jacques Battocletti. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Katrin Marti, Isabelle Altmayer. Requisiten: Otto Juditzki. Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefmaskenbildner: Willi Wachter.

Pause nach dem ersten Ballett

Premiere: Samstag, 5. Dezember 1987

Aufführungsrechte: B. Schott's Söhne, Mainz (Der Feuervogel) – Editions Durand & Cie., Paris (Daphnis und Chloë)

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet. Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.




---

## Unterricht für Kinder

---

<b>Vorschulung</b>	Tänzerisches Spiel	4 – 6jährige
	Rhythmik und Tanz	5 – 7jährige
	Ballettvorbereitung	6 – 8jährige
<b>Ballett</b>	Primary (Anfänger) *	7 – 9jährige
	Grad 1 RAD *	8 – 10jährige
	Grad 2 RAD *	9 – 11jährige
	Grad 3 RAD *	10 – 12jährige
	Grad 4 RAD *	12 – 14jährige
	Grad 5 RAD *	13 – 15jährige
	Level 1 DES *	14 – 16jährige
	Level 2 DES *	15 – 17jährige
Level 3 DES *	16 – 18jährige	
<b>Character</b>	Level 1 DES *	14 – 16jährige
	Level 2 DES *	15 – 17jährige
	Level 3 DES *	16 – 18jährige
<b>Step</b>	Syl. BBO *	ab 16jährig
<b>Prof. Vorausbildung</b>	Pre Elementary *	ab 12jährig
	Elementary *	
	Intermediate *	

\* Diese Stufen können mit einem RAD-Examen abgeschlossen werden.

---

## Unterricht für Erwachsene

---

<b>Ballettkurse</b>	Anfänger Aufbaustufen I–III
<b>Fitnesskurse</b>	für Damen und Herren (vormittags und abends) Fitness reduziert (vormittags)

---

**BALLETT STUDIO SPIEGEL**  
Bellevuestrasse 104, 3028 Spiegel

Telefon 53 41 43



Valentina Spadoni



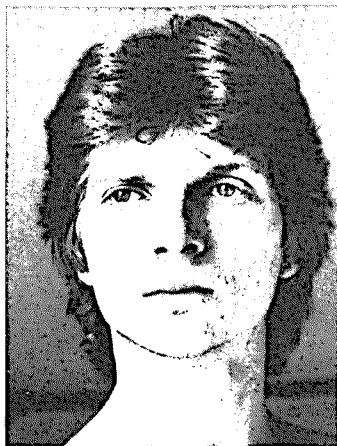
Michèle Steel



Darienne Thomas



Svetlana Winteler



Ali Baghdadi



Alfonso Bausilio



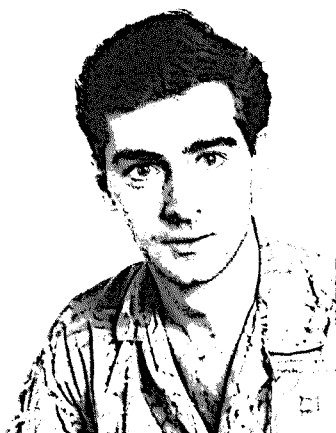
Ben van Cauwenbergh



Douglas Davis



Didier Erard



Kenneth Finlay



Alexis Georgiu



Miklos Ligeti



Denis Mattenet



Jürg Scheifele

**kosmetik  
studio  
attika**

Marianne Hebeisen  
Laupenstr. 10, Bern  
Tel. 031 25 4777

Gesichtspflege für jegliche Hauttypen ♦ Tages-, Abend-, Ball- und Fantasie-Make-up ♦ Dauerfärbung von Augenbrauen und Wimpern – Manicure ♦ Haarentfernung: an Gesicht und Körper mit Warmwachs. Definitive Haarentfernung mit elektrischer Nadel. Couperose (rote Aderchen) ♦ Körperbehandlungen: Schlankheitsbehandlung, Gewebestraffung (Oberschenkel, Bauch usw.), Büstenpflege, Hautreinigung des Rückens / kosmetische Fusspflege

## OPEL Leasing

Neuwagen nach Ihrer Wahl

Corsa 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 206.–  
Kadett 1,3 Kat. mtl. ab Fr. 234.–  
Ascona 1,6 Kat. mtl. ab Fr. 285.–


Wir sind Ihr Leasing-Partner.  
Verlangen Sie eine individuelle Offerte.

## Auto Wankdorf AG

Schermenweg 5, 3014 Bern, Tel. 031/42.80.81



Zufahrt wie  
Strassenverkehrsamt.  
Leasing  
Teilzahlung  
Eintausch  
Mod. Werkstätte



**RITEX**  
FOR MEN

**Ihr Smoking**  
für festliche Anlässe.  
Gepflegt von ZWALD  
dem Anzugsspezialisten.

**ZWALD**  
Herrenmode, Neugasse 23  
Bern, Telefon 031 22 71 29



Schöne  
Stunden voller Glanzlichter  
wünscht Ihnen Ihre



KANTONALBANK VON BERN



Freut Euch  
des Lesens!

**Bücher  
Scherz**


Marktgasse 25, Bern



**DIE GEWISSHEIT,**  
dass es vom Goldschmied ist

NICOLAS ADAMBER, GOLDSCHMIED  
GOLD, JUVELIER UND PLATIN  
KARL-SCHENK-PASSAGE  
SPITALGASSE 7  
BERN

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



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

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

# Unsere Besucherorganisationen

## Berner Theaterverein

Der Berner Theaterverein unterstützt das Stadttheater Bern und das Atelier-Theater materiell und ideell und vertritt die Interessen der theaterliebenden Bevölkerung. Die zahlreichen Vergünstigungen, die seine Mitglieder geniessen, übersteigen wertmässig den jährlichen Mitgliederbeitrag von 30 Franken um ein Vielfaches. Aus dem Spielplan des Stadttheaters finden im allgemeinen in jedem Monat zwei bis drei Sondervorstellungen von musikalischen Aufführungen und Schauspielen mit einer Preisreduktion von rund 40 Prozent für die Mitglieder statt. Ferner gibt es im Atelier-Theater während der ganzen Spielzeit Sondervorstellungen des Theatervereins mit wesentlichen Preisreduktionen für seine Mitglieder. Jedes Mitglied erhält sodann in Form von Gutscheinen für weitere Aufführungen (2 Gutscheine für 2 Franken und 1 Gutschein 1 Franken) sogleich einen Teil des Jahresbeitrags wieder zurück. Zahlreich sind auch die übrigen Vergünstigungen (Preisreduktionen bei anderen Veranstaltungen, Gratiszustellung der Vereinszeitung, Preisermässigungen bei allfälligen Theaterreisen usw.).

Sekretariat: Hirschengraben 8, 3011 Bern, Telefon 031 25 44 99.

## Jugend-Theatergemeinde

In der Jugend-Theatergemeinde des Berner Theatervereins sind die jugendlichen Theaterfreunde zusammengeschlossen. Die Kosten für die Mitgliedschaft betragen insgesamt 10 Franken, worin für 4 Franken Gutscheine zum Besuch von Vorstellungen des Stadttheaters und des Atelier-Theaters eingeschlossen sind. Ferner erhalten die JTG-Mitglieder eine Preisermässigung von 50 Prozent beim Besuch von Stadttheatervorstellungen und des Atelier-Theaters sowie auch der Theater anderer Schweizer Städte. Ausserdem erhalten die Mitglieder das Vereinsblatt des Theatervereins gratis zugestellt, das Hinweise und Informationen zu Produktionen des Stadttheaters und des Atelier-Theaters enthält, sowie zu weiteren Veranstaltungen, bei deren Besuch die Mitglieder der JTG Vergünstigungen geniessen. Vorverkauf für Vorstellungen

des Stadttheaters: 5 Tage im voraus, ausgenommen sind schriftliche Bestellungen.

Sekretariat: Hirschengraben 8, 3011 Bern, Telefon 031 25 44 99.

## Gesellschaft der Freunde des Stadttheaters

Der im Frühjahr 1962 gegründeten Gesellschaft der Freunde des Stadttheaters Bern sind bisher viele kulturell interessierte Persönlichkeiten als Einzelmitglieder sowie namhafte Firmen als Kollektivmitglieder beigetreten. Ziel und Aufgabe der Gesellschaft ist die Schaffung und Vertiefung von Kontakten zwischen Kreisen des öffentlichen und kulturellen Lebens, der Wissenschaft und der Wirtschaft einerseits und dem Stadttheater andererseits. Die finanzielle Unterstützung der Gesellschaft ermöglicht dem Stadttheater Bern eine Niveauhebung bei einzelnen Produktionen. Das Sekretariat der Gesellschaft sowie das Stadttheater Bern erteilen gerne nähere Auskunft über die Beitrittsmöglichkeiten zur Gesellschaft.

Sekretariat: Fräulein H. Louis, Matterstrasse 10, 3006 Bern, Telefon 031 44 83 19.

## Vereinigung Berner Ballettfreunde

Zur Förderung des Balletts des Stadttheaters Bern wurde 1977 die Vereinigung der Berner Ballettfreunde gegründet. Wir möchten mit Ihrer Unterstützung unserem Ballett grössere Möglichkeiten für seine Entfaltung bieten.

Jährlich erhalten Sie (sofern wir keine Festvorstellung veranstalten) einen Gutschein zum Bezuge einer Eintrittskarte für eine Ballettvorstellung Ihrem Wunsche entsprechend. Zudem berechtigt die Mitgliedschaft zu einer Reduktion von 25 Prozent auf sämtlichen Platzkategorien der hauseigenen Ballettvorstellungen des Stadttheaters. Ebenso haben Sie Zutritt zu allen Aktivitäten, welche die Vereinigung während der Theatersaison für ihre Mitglieder veranstaltet.

Jahresbeiträge: Einzelmitglieder Fr. 70.-, Ehepaare Fr. 100.-, Studierende Fr. 25.-.

Vereinigung Berner Ballettfreunde, Postfach 2477, 3001 Bern, Telefon 031 58 35 83, (Fräulein Therese Rätz).



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

# MEYSTRE'S Comestibles



Meystre AG Comestibles

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

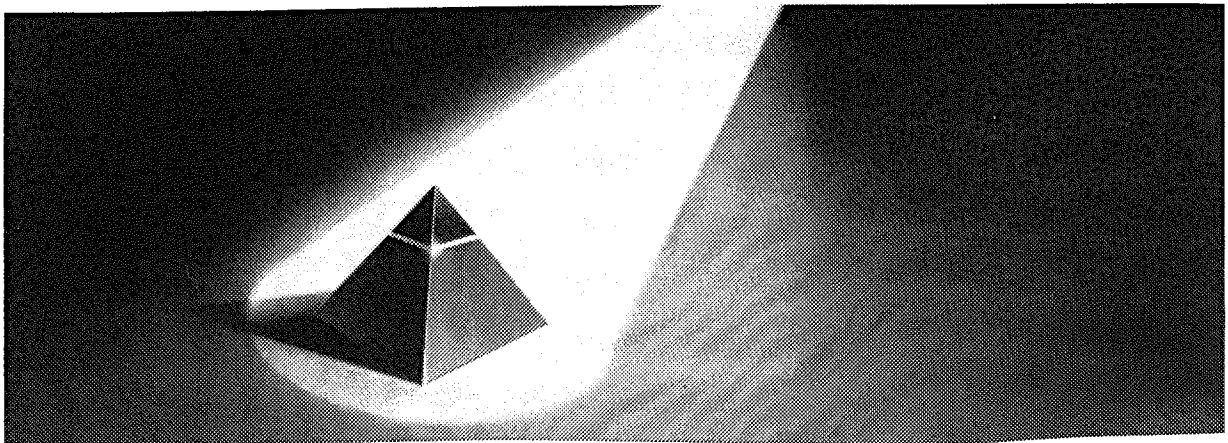
**BALLETTSHOP**  
WAAGHAUSGASSE 4.  
am Käfigturm

ALLES FÜR  
TANZ  
FITNESS  
KINDERBALLET

*So faszinierend kann...*

**MODE  
MESSERLI**  
SCHWANENGASSE 4, BERN

## SKA-Anlage-Service plus™

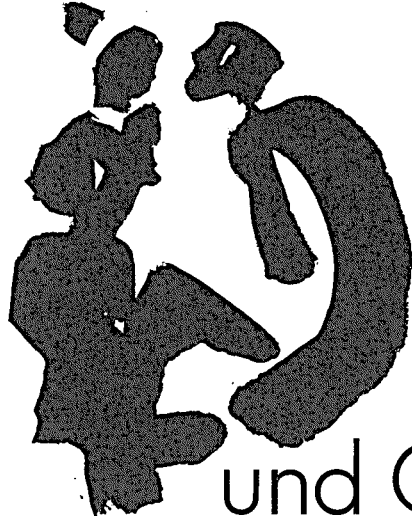


Der SKA-Anlage-Service plus präsentiert sich mit immer neuen Spitzenleistungen.



**SCHWEIZERISCHE KREDITANSTALT  
SKA**

- 3011 Bern, Bundesplatz 2/Marktgasse 49, Tel. 031/66 91 11
- 3018 Bern (Bümpliz), Rehhagstrasse 2, Tel. 031/55 40 55
- 3074 Muri, Thunstrasse 70, Tel. 031/52 27 73
- 3072 Ostermundigen, Bernstrasse 81, Tel. 031/51 66 81
- 3084 Wabern, Dorfstrasse 12, Tel. 031/54 55 55
- 3063 Ittigen contact bank, Station Papiermühle, Tel. 031/58 87 87



# Daphnis und Chloë

Als ich «Daphnis und Chloë» komponierte, war es meine Absicht, ein großes musikalisches Fresco zu schaffen, wobei ich mich weniger um historische Genauigkeit bemühte als um Treue zum Griechenland meiner Träume, das ziemlich nahe jenem Griechenland verwandt war, das die französischen Maler Ende des 18. Jahrhunderts ersannen und darstellten.

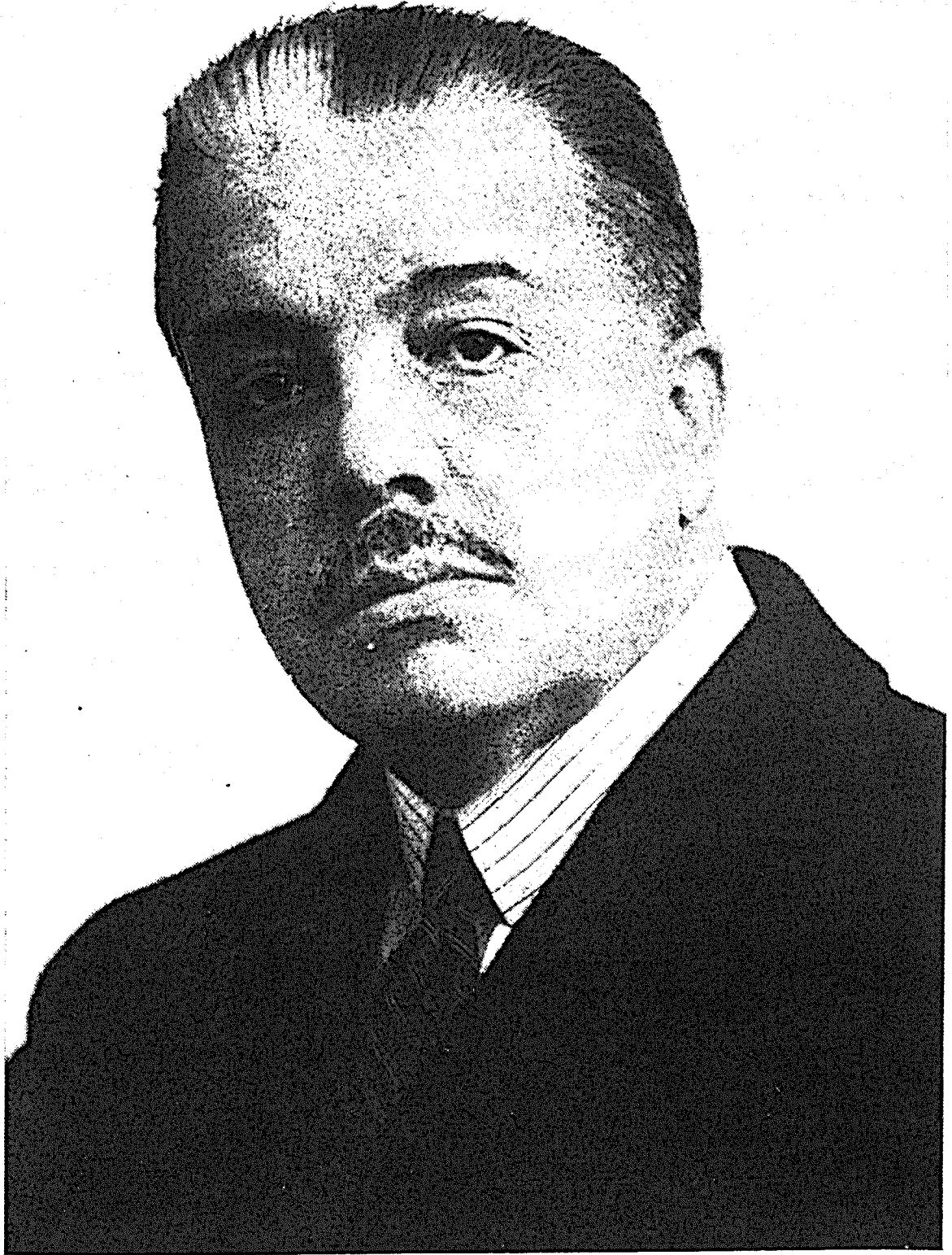
Maurice Ravel

Unter einem südlichen Himmel sind Bäuerinnen bei der Feldarbeit, sie schneiden Korn. Gefolgt von Daphnis, bringt das Mädchen Chloë ihnen Essen. Das zärtliche Liebespiel von Daphnis und Chloë wird von einigen Bäuerinnen unterbrochen, die einen verletzten Gefangenen herbeischleppen, der sich aus der Macht einer über das Land herrschenden Militärdiktatur befreien konnte. Chloë plegt den Gefangenen und zieht ihm sein Hemd aus, das sie in den Speisekorb legt. Als sie mit dem Gefangenen fortgeht, um ihn in Sicherheit zu bringen, bleibt Daphnis traurig zurück.

Mit einer Wachmannschaft und drei Kokotten in Begleitung betritt der General den Platz, um eine Rast zu machen. Eine der Kokotten entdeckt Daphnis und bringt ihn vor den General. Dieser zeigt sich von der schönen Erscheinung des Jünglings beeindruckt und fühlt sich zu einem Wettkampf angereizt, um seine Überlegenheit unter Beweis zu stellen. Protzig zeigt er im Tanz seine Kraft und sein Können und fordert dann Daphnis gebieterisch auf, es ihm nachzutun. Lykanion, eine der drei Kokotten, findet Gefallen an Daphnis und verfolgt den davonlaufenden Jüngling. Daphnis erliegt ihren Verführungskünsten.

Ein Soldat findet den Speisekorb mit dem Hemd des Gefangenen. Nachdem Chloë als Besitzerin des Korbes ermittelt ist, wird sie nach dem Verbleib des Gefangenen befragt. Daphnis unterbricht das Verhör und wird, als er den General angreift, bewusstlos geschlagen. In einem Traumbild erscheinen Daphnis die Kokotten als griechische Nymphen, und er hat die Vision, wie das Volk den Gefangenen gesundpflegt und dieser ihnen die Kraft zum Kampf gegen die Unterdrückung gibt. Als Daphnis erwacht, sieht er, wie der General Chloë als Gefangene in seinem Auto wegführt. Auch er selbst wird festgenommen.

In einem Gefängnis unterzieht der General Daphnis und Chloë der Folter. Seine Bemühungen sind vergebens, trotz aller Misshandlung und obwohl Chloë unter Drogen gesetzt wird, erfährt er nicht den Aufenthaltsort des Gefangenen. Inzwischen hat der Gefangene zum Widerstand gegen die Unterdrücker aufgerufen und das Gefängnis gestürmt. Die Aufständischen befreien das Liebespaar, und in einem Zweikampf besiegt Daphnis den General. Nach dem Tod des Diktators vereinen sich alle in einem Freudentanz.



*Serge Diaghilev*

Serge Diaghilev (1872–1929)

# Serge Diaghilew und seine Ballets Russes

Rudolf Liechtenhan

Serge Pawlowitsch Diaghilew (das «de» Diaghilew hat er sich später selbst zugelegt) kam am 19. März des Jahres 1872 in Selischtschew in der Provinz Nowgorod als Sohn eines Berufsoffiziers zur Welt. Seine Mutter starb an der Geburt des Kindes, wobei der ungewöhnlich grosse Kopf des Neugeborenen eine nicht unwesentliche Schuld hatte. Zwei Jahre später verheiratete sich Vater Diaghilew erneut, und der kleine Serge erhielt durch seine Stiefmutter die in den Kreisen des niedrigen Landadels übliche Erziehung. Die Abgeschlossenheit der wenigen geistig aufgeschlossenen und meist auch ziemlich wohlhabenden Familien liess Gleichartige sich zusammenschliessen, und in diesen sozial ähnlichen Kreisen verlebte Diaghilew unbeschwerter Jugendjahre. Nach Abschluss der Schulzeit war es dann fast selbstverständlich, dass er sich zum Studium nach St. Petersburg begab.

Um die Umwelt Diaghilews in St. Petersburg verstehen zu können, ist ein Blick auf die damaligen politischen, geistigen und sozialen Zustände des Zarenreichs ein Vierteljahrhundert vor der Oktoberrevolution von 1917 unumgänglich. Es wäre falsch anzunehmen, die Revolution sei unvermuthet und ohne geistige und politische Vorbereitung ausgebrochen. Es sind nicht zuletzt jene Kreise junger Künstler und Intellektueller, in die der Student Diaghilew bald aufgenommen wurde, welche die Revolution schon in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts vorbereitet haben. Die akademische und künstlerische Jugend war von einer Art Gärung ergriffen worden. Man lehnte sich zwar nicht gegen die Obrigkeit auf, horchte jedoch mit gespannter Aufmerksamkeit auf alles, was den Geist einer neuen Zeit ankündigte.

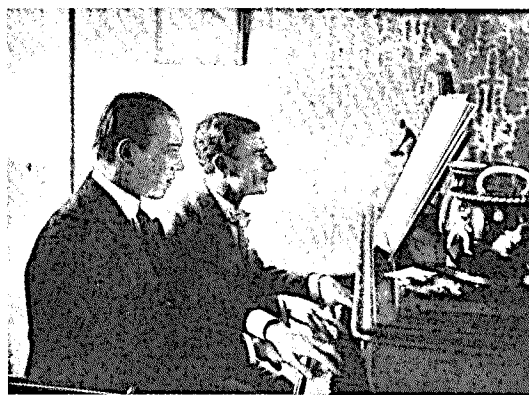
Diaghilews erste künstlerische Ambitionen führten ihn zur Musik. Er wurde Schüler des Komponisten Rimsky-Korssakow, doch liess das vernichtende Urteil, das der Meister über Arbeiten seines Schülers ablegte, Diaghilew bald das Komponieren aufgeben. Zu seinem engen Freundeskreis gehörte der Maler Alexander Benois, der in den ersten Jahren der Ballets Russes wichtige Aufgaben übernehmen sollte. In jenen Petersburger Jahren fällt auf, dass sich Diaghilew kaum mit Ballett, statt dessen aber stark mit den jungen russischen Malern, Schriftstellern und Philosophen beschäftigte. Es darf als eigentliche Tat angesprochen werden, dass er 1899 zusammen mit seinen Freunden die fortschrittliche, ja beinahe schon revolutionäre Zeitschrift «Mir Iskusstwa» («Welt der Kunst») herausgab. Erstaunlich ist, dass der junge Hitzkopf – möglicherweise, um ihn zur Mässigung zu zwingen – am Hoftheater des Zaren, dem «Marientheater», mit Aufgaben betraut



Maurice Ravel (ca. 1911)

wurde, die man heute einem Ballettdramaturgen zuweisen würde. Dort konnte sich Diaghilew mit dem sturen und bewusst konservativen Gehabe seines Chefs, des Prinzen Volkonsky, nicht abfinden. Ideen, welche auf die kommenden Ballets Russes hinweisen, wie etwa einen «richtigen» Maler mit der Ausstattung der Bühne zu beauftragen, erwiesen sich für das zaristische Russland als zu fortschrittlich und ungewöhnlich. So verliess Diaghilew das Theater wieder und nahm sich um so mehr der russischen Malerei an. Er veranstaltete Gemäldeausstellungen nicht nur junger Russen, sondern auch neuerer Maler aus dem westlichen Europa.

Es war im Jahre 1908, dass Diaghilew erstmals die im übrigen Europa noch unbekannt russische



Waslaw Nijinsky und Maurice Ravel (ca. 1912)

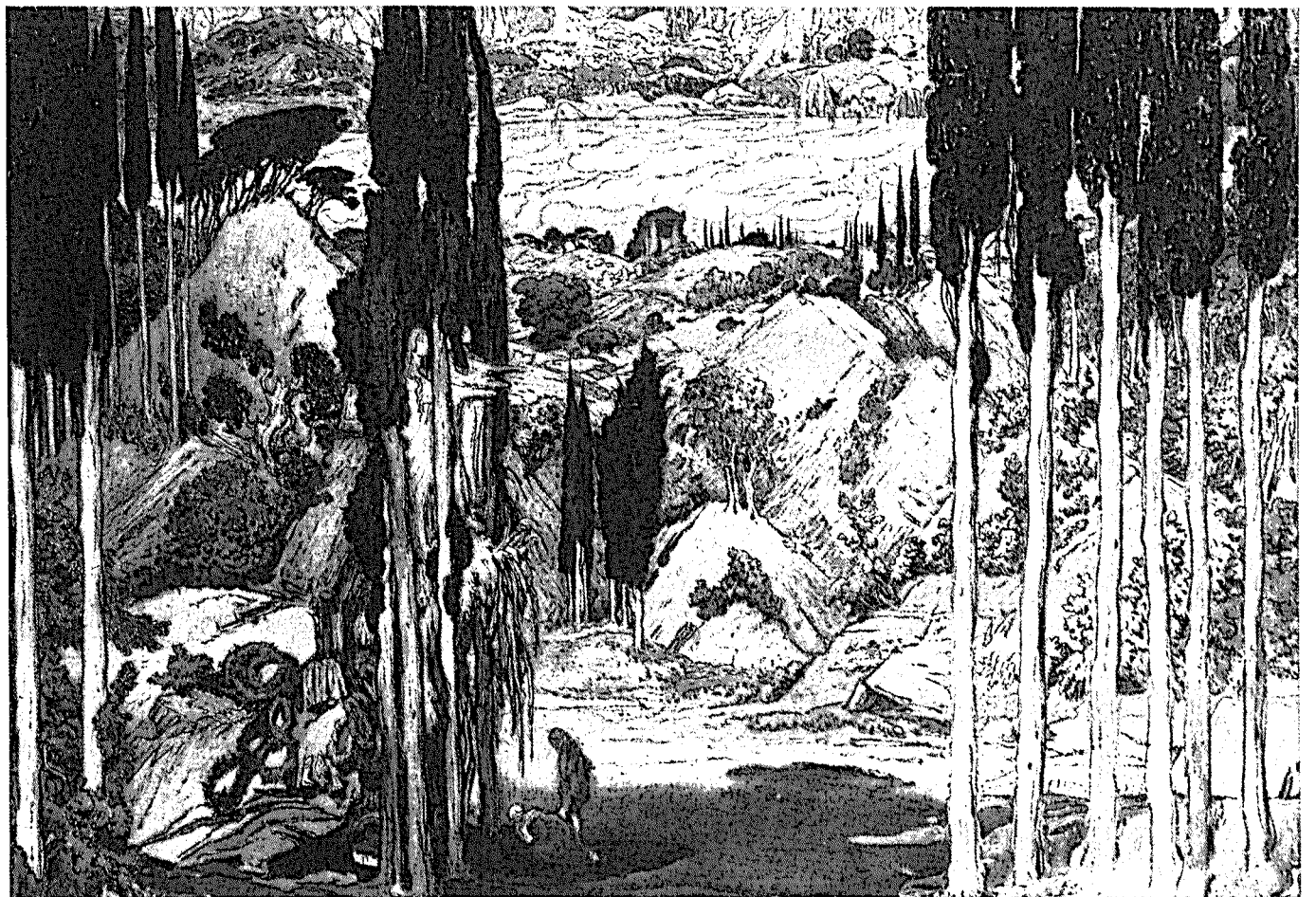
Kunst in Paris vermittelte. Er wählte dafür Mussorgskys Oper *BORIS GODUNOW*, die er mit dem berühmten Bassisten Fjodor Schaljapin zur Aufführung brachte, und schon ein Jahr später traten erstmals auch die Tänzer des Marientheaters in Paris auf. Um den gewaltigen Erfolg der Russen zu verstehen, ist den Ballettzuständen im damaligen Paris und der europäischen Ballettsituation einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Von zwei Ausnahmen abgesehen war das europäische Ballett nicht zuletzt wegen eines Mangels an führenden Tänzerinnen und besonders an Tänzern in Stagnation geraten. Einzig Dänemark dank der Nachwirkung von August Bournonville und Russland dank Marius Petipa verzeichneten nach wie vor eine hochstehende Ballettkultur. Ausgehend von François Delsarte, Isadora Duncan, Emile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban und Mary Wigman erfreute sich der freie Tanz in den germanischen Ländern einer stets wachsenden Bedeutung, während sich das klassische Ballett mehr und mehr in leerer Technik und nichtssagender Thematik verlor. Auch die Kostüme der Tänzer und die faden Bühnendekorationen vermochten kaum mehr Interesse zu finden. In diese zerfallende Welt des Balletts fielen nun die Russen ein. Aufsehen erregten sie nicht nur durch eine kaum je gesehene Technik, sondern auch durch eine neuartige Aussagekraft. Das Publikum geriet in einen fast hysterisch wirkenden Begeisterungstaumel, und Anna Pawlowa, Tamara Karsawina und ganz besonders Waslaw Nijinsky wurden rasch zu den grossen Publikumslieblingen. Die Ausstattungen der Maler Alexander Benois, Léon Bakst oder Nikolas Roerich wirkten auf ein Publikum, das an die alten Hängekulissen gewöhnt war, neu und hinreissend. Auch die Ballettmusik war gegenüber früher nicht mehr zu erkennen. Es waren nicht mehr die zwar tänzerisch wirkenden *Pas de deux* des 19. Jahrhunderts, sondern Werke bedeutender Komponisten wie Tscherepnin, Borodin, Chopin oder Schu-

mann, die als Musik für die Ballette verwendet wurden.

Auf eine Erscheinung sei besonders hingewiesen: Die Tätigkeit der Ballets Russes beschränkte sich nicht etwa auf Paris. Auch London und unter den deutschen Städten Berlin wurden bespielt. Das übrige deutschsprachige Gebiet Europas aber nahm die Ballets Russes kaum zur Kenntnis. Der «German Dance», wie der Ausdruckstanz auch genannt worden ist, dominierte zu stark, und erschwerend fiel ins Gewicht, dass dessen Pioniere den klassischen Tanz, die Sprache der Ballets Russes in den ersten Jahren, ablehnten und ihm teilweise heftig abweisend gegenüberstanden. Ganz ohne Einfluss ist der freie Tanz auf die Ballets Russes allerdings nicht geblieben. Besonders der Choreograph der ersten Diaghilew-Jahre, Michel Fokine, hat sich von den Ideen der Duncan bis zu einem gewissen Grad beeinflussen lassen. Fokine erkannte als einer der Ersten, dass der freie Tanz dem Ballett auch neue Impulse zu verleihen in der Lage war. Am ausgeprägtesten kommt eine Annäherung der Stile darin zur Geltung, dass der stets weit vorausahnende und voraussehende Diaghilew dem auch als Choreograph wirkenden Nijinsky zur Bewältigung der mit dem klassischen Tanz kaum zu lösenden Choreographieaufgaben die Jaques-Dalcroze-Schülerin Marie Rambert bei der Einstudierung des *SACRE DU PRINTEMPS* als Assistentin zur Verfügung stellte.

Bei der Vielfalt der künstlerischen Ereignisse und grossen Zahl der an den Ballets Russes beteiligten Künstler ist am besten eine Übersicht zu erlangen, wenn der Zeitraum von 1909 bis zum Tode Diaghilews im Jahre 1929 nach der Tätigkeit der Choreographen aufgeteilt wird. Die relativ häufigen Wechsel der Choreographen erklären sich bis zu einem gewissen Grad aus der homosexuellen Neigung Diaghilews, die zumindest im Fall von Nijinsky verhängnisvolle Folgen gezeigt hat. Das intime Verhältnis der beiden Männer zueinander war



Léon Bakst, Bühnenbildentwürfe zu DAPHNIS UND CHLOË (1912)



Léon Bakst, Kostümentwurf für Tamara Karsawina (Chloë)

ein offenes Geheimnis. Diaghilews Eifersucht ging so weit, dass Nijinsky das gemeinsam bewohnte Hotel in Paris allein nicht verlassen durfte. Als im Jahre 1913 ein Gastspiel der Ballets Russes in Nordamerika geplant war, verzichtete Diaghilew, der eine panische Angst vor Seereisen hatte, im letzten Augenblick darauf, mitzufahren. Von New York aus erreichte dann den Zuhausegebliebenen eine Depesche, in der ihm Nijinsky seine Verheiratung mit der polnischen Tänzerin Romola de Pulszky mitteilte. Diaghilew geriet ausser sich, und der Bruch mit Nijinsky als Choreograph und Tänzer der Ballets Russes blieb unvermeidlich. Es ist nie restlos geklärt worden, ob es die Lösung von Diaghilew oder ein anderer Umstand war, der Nijinsky mehr und mehr in geistige Umnachtung geraten liess. Er starb nach qualvollen Jahren 1950.

Der erste grosse Choreograph der Ballets Russes war Michel Fokine, dessen frühe choreographische Arbeiten noch in Russland entstanden, so die erste Fassung des Balletts LES SYLPHIDES, damals noch CHOPINIANA genannt, und der für Anna Pawlowa choreographierte STERBENDE SCHWAN. Fokines Name ist eng mit den ersten fünf Jahren der Ballets Russes verbunden. Ihm sind einige Meisterwerke des Balletts wie die POLOWETZER TÄNZE, LES SYLPHIDES, CARNAVAL, FEUEROGEL, SCHEHERAZADE, PETRUSCHKA, SPECTRE DE LA ROSE, DAPHNIS UND CHLOË und JOSEPHS LEGENDE zu verdanken.

Fokine hat im Jahr 1914 in der englischen Zeitung «The Times» ein choreographisches Manifest veröffentlicht, das die Erneuerung der Kunst der



Léon Bakst, Kostümentwurf für Mlle Schollar, 1913 (Lykanion)

Choreographie recht deutlich zeigt:  
 1. Für jeden Einzelfall muss, statt lediglich die bereits feststehenden und bewährten Schritte miteinander zu verbinden, eine neue Bewegungsform gefunden werden, die dem Gegenstand und auch dem Charakter der Zeit entspricht.  
 2. Solange Tanz und Musik keine Ausdrucksmittel der Handlung sind, haben sie im Ballett keinen Sinn.  
 3. Die konventionellen Bewegungsformen sind nur dann angebracht, wenn es der Stil eines Balletts erfordert, die Bewegungen der Hände sind auf jeden Fall durch Bewegungen des ganzen Körpers zu ersetzen. Ein Tänzer kann und soll von den Händen bis zu den Füßen ausdrucksvoll sein.  
 4. Das Ensemble ist kein blosses Ornament. Das neue Ballett geht von der Ausdruckskraft des Gesichts und der Hände zu der des ganzen Körpers über und von dieser zu einer Gruppe von Körpern: zu der Ausdruckskraft ihres gemeinsamen Tanzens.  
 5. Die Verbindung

des Tanzes zu den anderen Künsten: Das neue Ballett lehnt es ab, Sklave von Bühnenbild und Musik zu sein, und erkennt die Zusammenarbeit der verschiedenen Künste nur unter der Voraussetzung ihrer vollkommenen Gleichberechtigung an. Damit gibt es dem Musiker wie auch den Bühnenkünstlern ihre vollkommene Freiheit.

Diaghilew gilt als Schöpfer des «Gesamtkunstwerks Ballett», in welchem Librettist, Komponist, Choreograph und Bühnengestalter gemeinsam ein neues Werk erarbeiten. Im fünften Abschnitt von Fokines Manifest wird gefordert, dass das Ballett nicht der Sklave von Bühnenbild und Musik sein dürfe. Zeichnet sich hier ein Gegensatz der Mei-

nungen zwischen Diaghilew und Fokine ab? Oder muss eine gewisse Eifersucht gegenüber dem nun auch mit choreographischen Aufgaben betrauten Nijinsky dafür verantwortlich gemacht werden, dass die Zusammenarbeit Diaghilew-Fokine 1914 für immer ein Ende nahm?

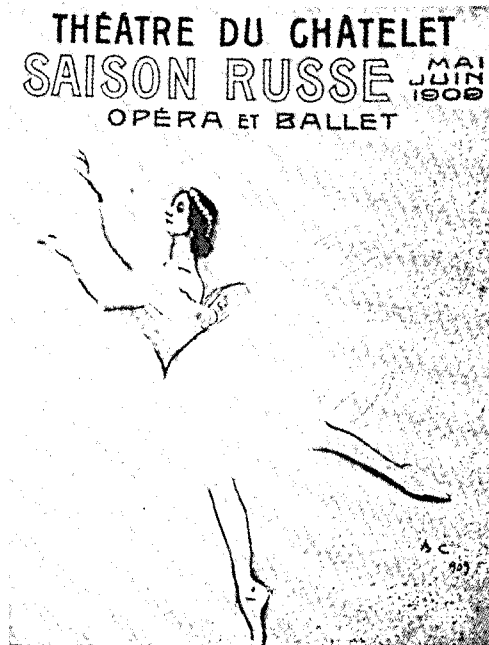
Für die Entwicklung des Balletts dürfen drei Werke, alle in Choreographien von Nijinsky, als massgebend bezeichnet werden: *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE* (1912) und *JEUX* (1913) mit Musik von Claude Debussy und *LE SACRE DU PRINTEMPS* mit Musik von Igor Strawinsky. Wenn Diaghilew zu vollem Recht als der grosse Baumeister der Kunst des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird, so verdankt er dies in erster Linie seinem fast unfehlbaren Spürsinn beim Entdecken neuer Talente. Seine vielleicht wichtigste Tat war, den damals 28jährigen Igor Strawinsky mit der Komposition von *FEUERVOGEL* und etwas später von *PETRUSCHKA* betraut zu haben. Andere Komponisten folgten bald dem Auftrag Diaghilews, Musik für ein Ballett zu schreiben. So sind Maurice Ravel, Claude Debussy, Serge Prokofjew, Eric Satie, Francis Poulenc, Manuel de Falla, Richard Strauss, Darius Milhaud und Henri Sauguet zugezogen worden. Wenig später folgten, nachdem Alexander Benois und Léon Bakst begonnen hatten, die Kostüme und Bühnenbilder im Ballett künstlerisch aufzuwerten, die grossen Maler. Der 1917 an Pablo Picasso erteilte Auftrag, die Ausstattung des Balletts *PARADE* zu übernehmen, eröffnete die Diaghilew-Zeit der grossen Bühnengestaltung. Die Namen reichen von Picasso über André Derain, Henri Matisse, Marie Laurencin, Juan Gris, Georges Braque, Maurice Utrillo, Joan Miró, Giorgio de Chirico zu Georges Rouault.

Etwas weniger spektakulär sind Diaghilews Mitarbeiter beim Entwerfen des Szenarios. Immerhin sind hier mehrfach Jean Cocteau, ferner bei der *JOSEPHSLEGENDE* Hugo von Hofmannsthal, sodann häufig die mitarbeitenden Choreographen und Komponisten zu erwähnen. Ein bekannter Ausspruch Diaghilews, an den mit den Ballets Russes und dem Ballett ganz allgemein eng verbundenen Jean Cocteau gewendet, lautete: «Jean, étonne-moi» («Jean, setze mich in Erstaunen»). In erster Linie durch die Ballette *APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*, *SACRE* und *PARADE* hat Diaghilew seine Umwelt mehr als nur erstaunt, er löste mit ihnen eigentliche Skandale aus. Im *APRÈS-MIDI*, in dem der Faun drei Nymphen nachstellt, stürzte sich Nijinsky, der das Ballett nicht nur choreographierte, sondern auch die Hauptrolle tanzte, mit einer angeblich obszönen Bewegung auf den von einer Nymphe zurückgelassenen Schleier. Die Vorstellungsbesucher zeigten sich teils entrüstet oder, wie der Bildhauer Rodin, begeistert. Wenn man die überaus geteilte Aufnahme des *SACRE DU PRINTEMPS* heute verstehen will, müsste man die Urigewalt der Partitur Strawinskys mit den Ohren des Publikums von 1913 wahrnehmen. Wir sind in der Zwischenzeit in einem solchen Umfang an neuartige Klänge gewöhnt, dass uns das schwerfallen mag. Immerhin sei daran erinnert, dass der Komponist Arthur

Honegger von der *SACRE*-Partitur erklärte, sie sei die Atombombe der neueren Musik. Mit Strawinskys kühnem und genialen Werk ist tatsächlich ein neues Zeitalter der Musik angebrochen. Bei der Uraufführung des *SACRE* gab es einen derartigen Tumult, dass die Musik stellenweise nicht mehr zu hören war. Ebenfalls zu einem Theaterskandal führte



Michel Fokine und Vera Fokina als Daphnis und Chloë (Paris, 1912)



Theaterzettel für die Ballets Russes

das Ballett PARADE. Hier erregte vor allem die Ausstattung von Picasso den Unmut vieler Vorstellungsbesucher. Auch dies kann man heute, betrachtet man die Bilder mit unseren Augen, kaum noch verstehen.

Auf den Choreographen Fokine folgte, zuerst in der Rolle des Joseph, dann ab 1915 als Choreograph, der damals 19jährige Leonid Massine. Auch er entzweite sich zeitweise mit Diaghilew und musste seine Stellung an die Schwester Nijinskys, Bronislawa Nijinska, abtreten. Der letzte der grossen Diaghilew-Choreographen war dann ab 1925 George Balanchine. Serge Diaghilew verstarb 1929 in Venedig. Mit dieser charakterlich zwiespältigen Figur verloren nicht nur das Ballett und die Ballets Russes, sondern die neuere Kunst ganz allgemein ihren wichtigsten Führer. Ein für Diaghilew typischer Ausspruch lautete: «Wer nachfolgt, führt nicht.» Er versuchte nicht nur immer wieder, neue Gedanken zu entwickeln und Ungewohntes durchzusetzen. Er hatte auch einen sechsten Sinn beim Entdecken und Fördern neuer Talente. Diaghilew bezeichnete sich selbst als Scharlatan voller Feuer, als grossen Charmeur, als Mann voller Logik und ohne jegliche Skrupel. Dass er sich selbst als talentlos bezeichnete, mag man ihm schwer abnehmen. Viel eher glaubt man ihm, dass es seine wahre Berufung gewesen sei, ein grosser Mäzen zu werden. Dazu habe er alles besessen ausser Geld, aber auch das werde schon noch kommen. Geld hat im Leben dieses Mannes, der sich nicht nur mit einer aufwendigen Neueinstudierung von DORNRÖSCHEN 1921 in London vollständig ruinierte, immer insofern eine Rolle gespielt, als er keines besass. Und trotzdem ist und bleibt Serge Diaghilew eine der ganz grossen Gestalten der neueren Kunst. Nachfolger hat er wohl darum nicht gefunden, weil die Ballets Russes zu sehr an seine starke, gelegentlich

diktatorisch anmutende Persönlichkeit geknüpft waren.

Leonid Massine hat versucht, wenigstens choreographisch an die Diaghilew-Zeit anzuknüpfen. Auch Balanchine wäre wohl in der Lage gewesen, im Geist von

Diaghilew weiterzuwirken. Ein anderer Choreograph, dem ebenfalls einiges Vertrauen hätte geschenkt werden können, war Serge Lifar, der einstige Tänzer der Ballets Russes. Er übernahm 1929 die Leitung des Balletts an der Pariser Oper. So stand den Nachfolgeorganisationen der Ballets Russes, zuerst den Ballets Russes de Monte Carlo, dann den Ballets de Monte Carlo und schliesslich den Ballets Russes du Colonel de Basil, das Glück nicht zur Seite. Der drohende Zweite Weltkrieg tat das übrige, um das Ballett wie in der Zeit unter Diaghilew nicht bestehen zu lassen.

Gegensätzlichere Werke als FEUERVOGEL und DAPHNIS UND CHLOË gibt es wohl kaum, obwohl sie in den äusseren Umständen auch Verbindendes aufweisen. Beide Ballette entstanden im Auftrag Diaghilews innerhalb von zwei Jahren, beide haben zwei damals noch junge und unbekanntere Komponisten zum Schöpfer, und in beiden Fällen übernahm Michel Fokine die Choreographie. Doch gerade bei der Choreographie weist Fokine in seinen Memoiren GEGEN DEN STROM, ERINNERUNGEN EINES BALLETTMEISTERS auf grundlegende Unterschiede hin. Während der FEUERVOGEL in engster Zusammenarbeit mit Igor Strawinsky und unter laufender gegenseitiger Information entstand, hatte Fokine bei DAPHNIS UND CHLOË die von Maurice Ravel bereits fertiggestellte Partitur zu choreographieren.

Die Künstler um Diaghilew stellten eines Tages fest, dass es erwünscht wäre, ein russisches Märchen als Stoff für ein Ballett heranzuziehen. Daraufhin übernahm es Fokine, die drei Erzählungen von

«Iwan Zarewitsch», dem «Unsterblichen Kastschei» und dem «Feuervogel» in einer einzigen Handlung zu vereinen. Für die Erstellung der Partitur war zunächst der erfahrene russische Komponist Anatol Ljadow ausersehen. Von ihm war bekannt, dass er in seiner Arbeit sehr langsam vorging, und tatsächlich antwortete er, nach dem Fortschritt der Partitur befragt, dass er bereits das Notenpapier angeschafft habe. In der für ihn bezeichnenden Art haderte Diaghilew nicht mit Ljadow, sondern bat mit sicherem Griff einen jungen Komponisten, der ihm durch sein Orchesterwerk FEUERWERK aufgefallen war, die Musik zu schreiben.



Waslaw Nijinsky (Paris, 1909)

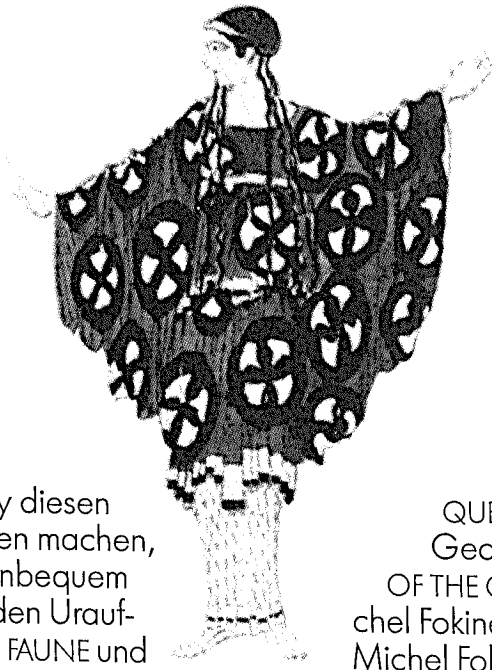
Es war Igor Strawinsky, damals 27 Jahre alt und selbst in Petersburger Musikkreisen fast unbekannt. Zwischen Komponist und Choreograph entwickelte sich in der Folge eine enge Zusammenarbeit. Strawinsky liess sich durch Fokines vorgeführte Tanzbewegungen, dieser durch die vom Komponisten laufend ersonnene Musik inspirieren. Die Arbeit schritt aber trotzdem nur langsam voran. Die Uraufführung in Paris, ursprünglich 1909 für die Saison der Ballets Russes vorgesehen, musste auf das nächste Jahr verschoben werden, und auch dann kam es noch zu Verzögerungen. Tamara Karsawina, welche die Prinzessin tanzte, berichtet in ihren Memoiren, dass ihr Pas de deux mit dem Prinzen am Schluss des Werkes selbst in der Generalprobe noch nicht fertig gestellt war.

Dass Diaghilew nicht nur ein kunstverständiger, ja genialer Mäzen, sondern auch ein kluger Mana-

ger war, zeigte sich an einem weiteren Punkt. Als der FEUERVOGEL 1909 noch nicht bühnenreif war, liess er kurzerhand den Pas de deux «Die blauen Vögel» aus DORNRÖSCHEN unter dem Namen «Die Feuervögel» tanzen und glaubte, damit für die bevorstehende Uraufführung des wirklichen FEUERVOGEL-Balletts von Strawinsky-Fokine zu werben. Es ist auch bezeichnend für Diaghilew, dass er es nicht unterliess, seine Verdienste an der Entdeckung Strawinskys überall mit dem Ausruf zu verkünden: «Strawinsky, seht ihn Euch an, er ist ein Mann am Vorabend des Ruhms.»

Im Verlauf der Jahre sind die Choreographie und Inszenierung von FEUERVOGEL zum Ärger Fokines immer wieder verändert worden. Die weitgehendste, ja vollständige Veränderung des Balletts ist jene von Béjart, der daraus eine Huldigung an die gescheiterte Revolution von Che Guevara machte (1970). Der 1942 verstorbene Fokine hat sie nicht mehr erleben müssen. Der FEUERVOGEL ist von allem Anfang an vom Publikum freudig begrüsst worden, wobei die Zustimmung freilich nicht allgemein war. Die grosse Anna Pawlowa, welche die Rolle des Feuervogels hätte übernehmen sollen, erklärte unumwunden, dass sie solchen Unfug nicht tanzen würde.

Weit weniger reibungslos verliefen die Vorarbeiten zu DAPHNIS UND CHLOË, die mitten in sich zunehmend verschärfende Diskussionen um die Stellung Nijinskys als eine Art «Chefchoreograph» der Ballets Russes fielen. Diaghilew wollte bei sei-



nem engen Verhältnis zu Nijinsky diesen zu einem grossen Choreographen machen, wobei die Gegenwart Fokines unbequem war. Da die Vorbereitungen zu den Uraufführungen von L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE und DAPHNIS ET CHLOË, die nur eine Woche auseinanderlagen, praktisch parallel liefen, gab es nie abreissende Konflikte und Zerwürfnisse. Fokine, der sich nicht der gleichen Gunst Diaghilews erfreute wie Nijinsky, unterlag und verliess bald darauf die Ballets Russes. Diaghilew, der neben Weitsicht und Grösse auch hässliche Charakterzüge aufwies, verbot seinen Tänzern, von ihrem langjährigen Choreographen und Ballettmeister Abschied zu nehmen. Erst später kam es zu einer Versöhnung zwischen Diaghilew und Fokine, die jedoch nicht lange währte und nur zustande kam, weil kein anderer Choreograph zur Verfügung stand.

Wenn FEUEROGEL heute zu den meistgespielten und beliebtesten Balletten des internationalen Repertoires gehört, lässt sich dies von DAPHNIS UND CHLOË nicht sagen. Die altgriechische Hirten-sage vermag wohl als Sujet weniger anzusprechen als das schöne, einfache Feuervogel-Märchen. Die herrliche Musik Ravels widersetzt sich dem Tanz nicht, kommt ihm aber schwerer entgegen. An Fokines Originalchoreographie lässt sich schwer anknüpfen, da sie dem typischen Jugendstil sehr verbunden ist. Fokine hat sich noch in Russland von Isadora Duncan begeistern lassen und deren etwas verschrobene Ideen vom Tanz der alten Griechen, die auf einer Verkennung des altgriechischen Stils beruhten, aufgegriffen. Doch konnten die von ihm erdachten Bewegungen der Musik Ravels nicht entsprechen. Noch heute zählen DAPHNIS UND CHLOË zum Schwersten, was sich ein Choreograph zumuten kann, und eine freizügige Lösung, wie sie Maurice Béjart mit der gewiss nicht minder schwierigen Partitur von Strawinskys SACRE DU PRINTEMPS geglückt ist, steht für Ravels Ballett noch aus.

#### QUELLEN:

George Balanchine, COMPLETE STORIES OF THE GREAT BALLETS, New York 1954. Michel Fokine, GEGEN DEN STROM, Berlin 1974. Michel Fokine, MEMORIES OF A BALLETMAS-TER, London 1961. Arnold Haskell, BALLETS RUSSES - THE AGE OF DIAGHILEW, London 1952. Tamara Karsawina, SOUVENIRS DES BALLETS RUSSES, Paris 1931. Helmut Kirchmeyer, STRAWINSKYS RUSSISCHE BALLETT, Stuttgart 1974. Serge Lifar, SERGE DE DIAGHILEW, Monaco 1954. Peter Lieven, THE BIRTH OF THE BALLETS RUSSES, New York 1973. Marion Robertson, L'OISEAU DE FEU, London 1947. Misia Sert, ERINNERUNGEN AN SERGE DIAGHILEW, in der Zeitschrift: DU, November 1964. Charles Spencer, THE WORLD OF SERGE DIAGHILEW, London 1974. IGOR STRAWINSKY IN SELBSTZEUGNISSEN UND BILDDOKUMENTEN, Berlin 1960. Ausstellungskatalog LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEW, Strasbourg 1969.

#### NACHWEISE

Texte: Die Beiträge von Theo Hirsbrunner und Rudolf Liechtenhan wurden für dieses Programmheft geschrieben.  
Abbildungen: Boris Kochno, LE BALLET EN FRANCE DU QUINZIÈME SIÈCLE À NOS JOURS, Arts du Monde Hachette, 1954 (Seiten 6, 7, 8, 14, 17, 19) – Serge Lifar, SERGE DE DIAGHILEV. SA VIE. SON ŒUVRE. SA LÉGENDE, Éditions du Rocher, Monaco 1954 (Seiten 12 und 18) – Nathalie Gontcharova, Michel Larionov, Pierre Vorms, LES BALLETS RUSSES. SERGE DE DIAGHILEV ET LA DÉCORATION THÉÂTRALE, Pierre Vorms Éditeur d'Art, Belvès Dordogne 1955 (Seite 20, Umschlagseite II) – Henning Rischbieter, Wolfgang Storch (Hrsg.), BÜHNE UND BILDENDE KUNST IM 20. JAHRHUNDERT, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1968 (Seiten 3 und 5; Innenteil, Seite 3) – Ausstellungskatalog LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV 1909–1929, Strasbourg 1969 (Seite 16) – Theodore Stravinsky, CATHERINE & IGOR STRAVINSKY. A FAMILY ALBUM, Boosey & Hawkes, London 1973 (Seiten 2, 9 und 10) – BALLET-ABEND ZU MUSIK VON MAURICE RAVEL, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1982 (Seite 13) – Ausstellungskatalog DIE MALER UND DAS THEATER IM 20. JAHRHUNDERT, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1986 (Seite 15). – Den Umschlag gestaltete Heinz Jost.

