„Schwanensee"-Aufführung des Bolschoi-Balletts: Die Sowjet-Künstler tanzen ...

BOLSCHOI-BALLETT

Teure Gäste

(siehe Titelbild)

Ein Beifallssturm bricht los. Weiße Blüten regnen auf die Bühne, wie Morgentau sinken sie nieder. Fallen dort Blüten, frage ich stumm. Blüten? Nein, Menschenherzen" — so dichtete ein Poet aus der Volksdemokratie Rumänien und meinte den Applaus, den das Ballett des Großen Akademischen Theaters Moskau, das Ballett des „Bolschoi"-Theaters, entgegenzunehmen gewohnt ist.

Auf der politischen Bühne werden sowjetische Auftritte, seltener mit einem Regen aus Menschenherzen quittiert. So muß jedem, der im Kreml herrscht und auf gute Stimmung bedacht ist, die Bundesgenossenschaft der Tänzer nur willkommen sein. Seit einigen Jahren wird das Ballett des Bolschoi-Theaters, des größten Tanztheaters der Welt und jedenfalls eines der berühmtesten, von Zeit zu Zeit exportiert und, im Westen, freudig importiert. 1951 noch wurden von der italienischen Regierung die Visa für Rom, 1954 von den Franzosen die Genehmigungen fur Paris verweigert — das liegt zurück.

In den inzwischen vergangenen Jahren haben sich die Tänzerinnen und Tänzer aus Moskau in vielen Städten auf der westlichen Hälfte der Welt in höfisch-traditioneller Manier mit Knicksen und tiefen Verbeugungen für herabregnende Menschenherzen bedanken können, zuletzt auch in London, Paris und Brüssel. Auf der Heimfahrt von der Weltausstellung hat die Truppe in der Bundesrepublik Station gemacht: Nach langem Zögern erlaubte das Auswärtige Amt den Stadtoberen von München, die 800-Jahr-Feier der bayrischen Hauptstadt mit einem Gastspiel des Bolschoi-Balletts zu krönen; die Freie und Hansestadt Hamburg profitierte von der seltenen Bonner Liberalität und holte die Moskauer auf nahezu vierzehn Tage an die Staatsoper.

Der Münchener Oberbürgermeister hatte die Gäste aus Moskau zu einer Fahrt auf dem Starnberger See geladen, der Hamburger Senat spendierte eine Hafenrundfahrt, samt anschließendem Kaffee und Kuchen — freundlich-harmlose Gesten, die weder politischen Widersachern eine Angriffsfläche bieten noch im Etat der beiden größten bundesdeutschen Städte spürbar werden. Das Gastspiel bleibt eine Art Geschenk der Moskauer ans deutsche Publikum, das gleichwohl ungewöhnlich hohe Preise für den Eintritt entrichten mußte: Sie reichten bis über sechzig Mark, das Programmheft kostete drei Mark.

Die extrem hohen Preise, erläutert Walter Vedder, Inhaber einer Münchner Konzertdirektion, der das Bolschoi-Gastspiel in Deutschland arrangiert, seien nötig gewesen, um die Rechnung auszugleichen. Vedder mußte den Moskauern einen Betrag von nahezu einer halben Million garantieren. Die Summe soll im wesentlichen die Tages- und Reisespesen des etwa 220köpfigen Ensembles decken — Tagesspesen für einen Star: etwa hundert Mark —, das sich immerhin fast vier Wochen in der Bundesrepublik aufhielt. Die Gehälter der Truppe — die Mitglieder haben einen beamtenähnlichen Status — wurden derweil von der Stadt Moskau weiter bezahlt.

Daß nur solche indirekte Finanzhilfe der Stadt Moskau für die Städte München und Hamburg, zuzüglich der außergewöhnlichen Eintrittspreise, die Darbietungen der renommierten Tänzer in der Bundesrepublik ermöglichten, erklärt freilich auch, warum deutsche Bühnen nichts annähernd Vergleichbares zu bieten haben: Eine Ballett-Truppe zu unterhalten, ist außerordentlich teuer. Nur wenige deutsche Opernhäuser können es sich leisten, von ihrem Etat Mittel für ein repräsentables Ballett abzuzweigen, das dann innerhalb einer Saison an einigen wenigen Abenden die Bühne für sich beanspruchen darf.

Sowjetische Propagandisten aber rechnen seit Jahren ihren Lesern vor, welche astronomischen Summen der Sowjetstaat für seine Tänzer bereit hält. Auf keinem anderen Gebiet war das Potential der Sowjets bereits seit Jahren dem Westen so deutlich überlegen wie auf diesem. Aus zwei dem Ballett vorbehaltenen Theatern, die der Zar im Jahre 1916 subventionierte — das frühere Marjinski-Theater im ehemaligen St. Petersburg und das Bolschoi-Theater in Moskau — sind inzwischen fünf geworden, die der Sowjetstaat honoriert. Sechzehn Opernhäuser — jeweils in den Hauptstädten der sechzehn Sowjetrepubliken — unterhalten eigene Ballett-Truppen, deren jede es jährlich auf 75 bis 80 Vorstellungen bringt, dreizehn weitere Ballett-Truppen gibt es in anderen Städten.

Dreißig große — staatliche und private — Ballettschulen trainieren den Nachwuchs und sehen darauf, daß auch in entlegenen Republiken wie Aserbeidschan und Usbekistan keine potentielle Ballerina um eine — vom Staat finanzierte — Ausbildung verlegen bleibt. Mehrere hundert Volkstanz-Ensembles pflegen zudem jene Art von Trachten-Folklore, die in allen autoritären Staaten so hoch im offiziellen Kurs steht.

Auf der Spitze einer solchen Ballett-Pyramide, deren Fundament breiter ist als irgend sonst in der Welt, stehen die Solisten und das Ballett-Korps des Bolschoi-Theaters Moskau, deren Qualitäten denn auch von Zeit zu Zeit zur Dekoration politischer Verhandlungen herhalten müssen — das Bolschoi-Ballett tanzte in Moskau vor Ribbentrop wie vor Adenauer.

In der Sowjet-Union hat das Ballett des Bolschoi-Theaters — es umfaßt gegenwärtig etwa 300 Tänzer, 400 Schüler und eine große Zahl technisches Personal — nur eine ernstliche Konkurrenz: die Ballett-Truppe des Akademischen Theaters in Leningrad; in der gesamten westlichen Welt ist nur ein einziges Ballett den Moskauern an technischer Perfektion

vergleichbar: das New York City Ballet. Wie auf den meisten Kampfbahnen sonst ist auch auf dem Gebiet der Ballettkunst die Konkurrenz um die ersten Plätze zu einer Angelegenheit zwischen der Sowjet-Union und den Vereinigten Staaten geworden.

Andere europäische Ballett-Truppen, wie etwa das englische ehemalige Sadler's Wells, jetzt „Royal Ballet", das inzwischen aufgelöste französische „Ballet des Champs Elysées", die Ballett-Truppe des Marquis de Cuevas, das Königlich-Stockholmer Ballett mußten und müssen sich, so vorzügliche Choreographien sie boten, bei dieser Spitzenkonkurrenz mit hinteren Plätzen begnügen. Von einer deutschen Beteiligung ist nicht zu reden.

Den Sputnik aber, Symbol eines jäh errungenen und für viele überraschenden Vorsprungs der Sowjets gegenüber Amerika, wird es, nach allen Anzeichen, beim Ballett nicht wieder geben. Bei aller Bewunderung, die Publikum und Fachleute den außerordentlichen Darbietungen der Sowjet-Tänzer entgegenbringen, blieb für jedermann auffällig, daß die sowjetische Choreographie, daß Kostüme und Dekorationen eher aus dem vergangenen als aus diesem Jahrhundert zu stammen schienen. „So tanzten sie schon beim Zaren" — in dieser oder ähnlicher Formulierung stand es in vielen Zeitungen. Das Bolschoi-Ballett präsentierte sich dem Westen als ein — freilich in seiner Art nahezu vollkommenes — Monument, ein Denkmal, das sorgliche Museumsbeamte in förderlichem Klima aufbewahren und erhalten.

Die von einigen Tanz-Experten formulierte, nicht immer von politischen Ressentiments freie Enttäuschung über den zuweilen altväterisch und altbacken wirkenden Tanzstil der russischen Ballett-Truppe ist insofern nicht gerecht, als die Russen ihren internationalen Beitrag zum Ballett in diesem Jahrhundert bereits entrichtet haben. Sie schossen gewissermaßen ihren Sputnik bereits zu einer Zeit in den Raum, als an eine Aufteilung der Welt in zwei Hälften noch nicht zu denken war: im Jahre 1909. Ohne das, was die Russen in jenem Jahr den Westeuropäern vorführten und am Ende überlassen mußten, wäre die gesamte westliche Balletkunst der Gegenwart, einschließlich der amerikanischen, nicht denkbar.

Das allen Tanz-Enthusiasten wichtige Ereignis geschah am Abend des 19. Mai 1909 im Pariser Théâtre du Châtelet. Dort präsentierte ein Russe, Sergej Diaghilew, selbst weder Tänzer noch Choreograph, dem Publikum das von ihm geleitete „Ballet russe". Am Ende der Vorstellung waren sich die Zuschauer, mit vom Applaus geschwollenen Händen und heiser vor Begeisterungsrufen, darüber klar, Zeugen einer veritablen künstlerischen Sensation geworden zu sein.

Die Darbietung des „Ballet russe" hatte nicht nur die als hinterwäldlerisch verschriene russische Tanzkultur rehabilitiert. Diaghilews Truppe zeigte auch, daß sich in Rußland offenbar seit Jahrzehnten eine Ballettkunst entwickelt hatte, die der europäischen weit überlegen war. Im Pariser „Théâtre du Châtelet" wurde das Ballett, das in Europa seit langem stagnierte, zur Operndekoration degradiert und nicht mehr ernst genommen worden war, als ein legitimes künstlerisches Ausdrucksmittel wiederentdeckt.

Die Truppe, die Diaghilew den Parisern präsentierte, bestand hauptsächlich aus Mitgliedern des Kaiserlichen Petersburger Marjinski-Theaters. Es war — wenn auch nicht offiziell so genannt — das Hofballett des Zaren: Produkt einer kontinuierlichen, der Geisteshaltung der Zarenresidenz entsprechend stark westlich orientierten Tradition, die auf das Jahr 1739 zurückgeht, in dem Zarin Anna eine Tanzakademie nach französischem Vorbild gegründet hatte.

Von dieser Akademie aus hatten französische Ballettmeister in Petersburg eine Tanzgruppe herangebildet, deren Leistungen das Pariser Publikum vollkommen überraschten: Jean-Baptiste Landé, Organisator der Kaiserlichen Ballettschule, Charles Didelot, unter dem das Petersburger Ballett im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine erste Blütezeit erlebte, und endlich Marius Petipa, einer der emsigsten und fruchtbarsten Choreographen, die es je gegeben hat (er arrangierte mehr als 50 Ballette, deren Aufführungen zumeist noch heute auf seine Choreographie zurückgehen).

Dem französischen Einfluß in Petersburg gesellte sich, zum Ärger von Petipa, später ein italienischer, vertreten durch den Tanzlehrer Enrico Cecchetti, und erst das Resultat aus beiden ergab jenes Wunderballett, mit dem Diaghilew paradierte.

Serge Lifar, Abkömmling des Diaghilew-Balletts und heute Ballettmeister an der Pariser Oper, schilderte diese Entwicklung*: „Während des ganzen 19. Jahrhunderts hatten sich die russischen Tänzer einzig an den französischen Richtlinien orientiert, denen sie ‚ihre russische Seele' hinzufügten. Es gab, genaugenommen, keine russische Schule, sondern nur eine französische, ins Russische übersetzte Schule, eine Verehrerin von Charme, Eleganz und gekurvten Linien, die zeitweise dem Preziösen und Affektierten zum Opfer zu fallen drohte.

„Unter diesen Umständen kam die neue italienische Schule wie eine wunderbare Offenbarung. Sie vervollkommnete, polierte die Technik des russischen Tänzers und zeigte ihm, daß es möglich war, auch anders zu tanzen. Sie lockerte seine Muskeln, verlieh seinem Körper eine natürlichere Qualität, größeres Ausdrucksvermögen und die plastischen Linien einer Skulptur. Aus der glücklichen Vermählung dieser beiden Elemente (wobei die italienische Schule den männlichen und die französische den weiblichen Partner abgab) ging dann binnen kurzem die russische Schule hervor."

Der Erfolg des „Ballet russe" in Paris war so spektakulär, daß Diaghilew von da an mit seiner Truppe fast ständig auf Gastspielreisen im Westen blieb, bis sich die Truppe 1919 auflöste. Die Solisten, die er mit nach dem Westen gebracht hatte, tragen Namen, die allen Tanz-Enthusiasten bis heute die Augen feucht werden lassen. In seinen Aufführungen tanzten Anna

* Serge Lifar: „Histoire du Ballet Russe"; Les Editions Nagel, Paris, 1950; 328 Seiten.

... wie in der Zaren-Zeit: Primaballerina **Galina Ulanowa als „Giselle"**

Pawlowa, inoffizielle Trägerin des Titels „Prima Ballerina Assoluta“* — absolut erste Ballerina —, und Waclaw Formich Nijinski, der Augenzeugen seiner Kunst noch heute als unübertroffen gilt.

An Choreographen brachte Diaghilew den Michael Fokin mit, der als Programmatiker der modernen Ballettkunst gilt, später stieß auch George Balanchine zu ihm, heute Ballettmeister der einzigen Tanztruppe der Welt, die sich den Russen vergleichen kann — des New York City Ballet — und dort freilich Motor und Choreograph sehr moderner, ja avantgardistischer Inszenierungen, hinter denen die Russen hundert Jahre zurückzubleiben scheinen.

Der spontane Kontakt, den Diaghilew mit dem europäischen Publikum und mit der europäischen Kunstprominenz bekam — Cocteau und Picasso, Utrillo und Matisse statteten Diaghilews Aufführungen mit Dekorationen aus, Igor Strawinski schrieb für Diaghilews Truppe die Ballettmusiken zu „Feuervogel“ und „Petruschka“, Richard Strauss widmete dem „Ballet russe“ seine „Josephslegende“ —, hat seine Gründe gewiß in der ohnehin westeuropäisch orientierten Stimmung in Petersburg. Diaghilew übertraf diesen Stil noch; dem konservativen Direktor der Oper waren Diaghilews Pläne zu revolutionär.

Erst recht aber sahen die Moskauer alles, was sich in Petersburg begab, mit Mißtrauen an. Die alte russische Krönungsstadt, Hort des Nationalbewußtseins, verachtete die eher kosmopolitische, nach Westeuropa tendierende Ballettschule jener Residenz St. Petersburg, die Peter der Große nahezu in einem Atemzug gegründet und zur Hauptstadt erhoben hatte.

Diese Verachtung war durchaus gegenseitig. Anders als Petersburg, die Stadt der Kaiserlichen Theater, hatte Moskau zunächst keine eigene Ballettschule. Seine Tänzer kamen aus dem Waisenhaus oder aus Petersburg. Erst 1809 wurde in Moskau eine Theaterschule gegründet, an der auch Tänzer ausgebildet wurden. Noch während der folgenden Jahrzehnte bezog jedoch Moskau das Hauptkontingent seiner Ballerinen aus Petersburg, das mit Vorliebe Tänzerinnen nach Moskau schickte, die aus irgendeinem Grunde nicht genehm

* Der Titel „Prima Ballerina Assoluta“, den nur der Zar vergeben konnte, ist der Pawlowa offiziell nie verliehen worden.

Ballett-Baron **Diaghilew**
Auszug nach Westen

waren, wie etwa jene Jelena Andrejanowa, die sich gegen die berühmtere Italienerin Marie Taglioni nicht zu behaupten vermochte. Auf das Vorbild der Taglioni — August Wilhelm von Schlegel: „Sie betet mit den Beinen“ — führen einige Autoren das noch heute klassische Ballettkostüm der Tänzerinnen zurück: weiter, steif abstehender, kurzer Tüllrock, anliegendes Mieder mit Tüllärmeln, bei denen die Schultern frei bleiben.

Bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hatten die Petersburger für das Moskauer Ballett allenfalls Mitleid, wenn nicht offene Verachtung übrig; sie hielten die Moskauer Darbietungen für provinziell, während die Moskauer Ballettomanen, seit 1856 Stammgäste in dem überaus prächtigen, überaus großzügig gebauten Bolschoi-Theater am Swerdlow-Platz, dem Petersburger Ballett seinen Starkult und seine durch Bevorzugung technischer Brillanz verursachte Ausdrucksarmut vorwarfen.

Tatsächlich gehörte in Moskau seit Jahrzehnten zum künstlerischen Prinzip, was in Petersburg als revolutionäres Ereignis gefeiert wurde: die Wiederentdeckung der dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten des Balletts durch den Choreographen Fokin. Im Gegensatz zu den Petersburgern, die lange Zeit hindurch vornehmlich artistische Perfektion beim Ballett-Tanz anstrebten, hatten sich die Moskauer Ballettmeister des 19. Jahrhunderts durchweg den Idealen des Aktions-Balletts verschrieben, einem Ballett also, das — in der Art von Pantomimen, aber mit dem Repertoire klassischer Ballett-Schritte — Handlungen darstellen und unmißverständlich verdeutlichen kann.

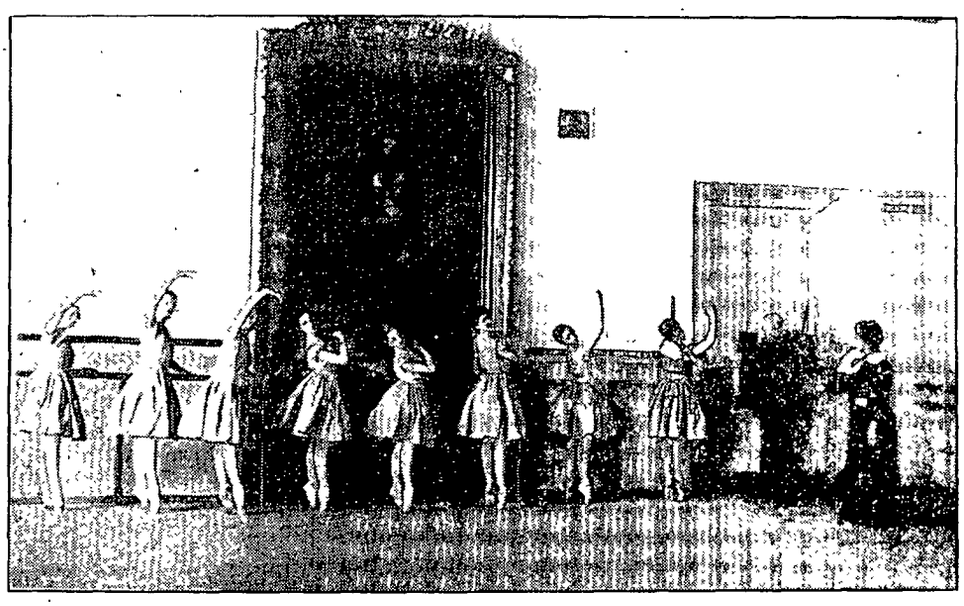
Den Moskauer Ballettmeistern gelang allmählich, die Qualität der Moskauer Tänzer und des Moskauer Balletts so zu verbessern, daß aus dem Mitleid der Petersburger ein Rivalitätsgefühl wurde, zumal auch Moskau Stars zu produzieren begann, die es mit den Tänzern vom Marjinski-Theater aufnehmen konnten. Trotzdem gelang es den Petersburgern noch einige Male, über die Moskauer zu triumphieren. Tschaikowskis „Schwanensee“ zum Beispiel war bei seiner Moskauer Uraufführung 1877 mit Eklat durchgefallen. Als aber die Petersburger, die zuvor bereits den Tschaikowski-Balletten „Dornröschen“ und „Nußknacker“ zu beträchtlichem Erfolg verholfen hatten, 1895 „Schwanensee“ inszenierten, wurde die Premiere in der Choreographie Petipa-Iwanow zu einem sensationellen Ereignis der Ballettgeschichte. Seither hat das Ballett „Schwanensee“ seine bis heute unbestrittene Spitzenstellung im Ballett-Repertoire der Welt behalten.

Allmählich aber nivellierten sich die rivalisierenden Tanzstädte zu zwei künstlerisch gleichwertigen Konkurrenten, nicht zuletzt durch die zähe, 25 Jahre währende Arbeit des Choreographen Alexander A. Gorski in Moskau.

Gorski, gebürtiger Petersburger und Schüler des Choreographen Petipa, war 1900 als Regisseur ans Bolschoi-Theater gekommen, dem er bis zu seinem Tode im Jahre 1924 verbunden blieb. Er hat dort einige der klassischen Werke des Ballettrepertoires, darunter „Don Quijote“, „Coppelia“, „Giselle“, „Nußknacker“ und nicht weniger als fünfmal „Schwanensee“ in neuen Inszenierungen herausgebracht, bei denen er größten Wert auf die Herausarbeitung der dramatischen Handlung und die Integration von Solisten und Corps de ballet legte. Heute genießt Gorski in der Sowjet-Union den Ruf eines „Hüters der realistischen Tendenzen im klassischen und russischen Ballett“, wie es Eberhard Rebling in seinem 1957 in Ostberlin verlegten Buch „Ballett gestern und heute“ formulierte.

Diese Tendenz, mit dem Ballett Handlungen so verständlich („realistisch“) wie möglich auszudrücken, hat es dem Moskauer Ballett erheblich leichter gemacht, die Oktober-Revolution 1917 und die nachfolgende Kunstreglementierung durch die Partei zu überstehen, während die Petersburger — nun Leningrader — Tänzer im Revolutionsjahr, nach Schließung der Kaiserlichen Theater, beinahe brotlos geworden wären.

Glücklicherweise aber war Anatolij Lunatscharski, erster Kultur-Kommissar der Revolutionsregierung, ein Ballettomane, der den Weiterbestand der Ballettschule und der Ballett-Kompanie des ehemaligen Marjinski- (nachmaligen Kirow-) Theaters sicherte. Als Symbol für die spätere Wertschätzung des Balletts in der



Kaiserliche Ballett-Schule in Petersburg: Blick nach Westen

Sowjet-Union mag heute auch die Tatsache gelten, daß Lenin sich für seine berühmte Ansprache an das russische Volk während der Oktober-Revolution den Balkon der Prima Ballerina Assoluta und bevorzugten Freundin des Zaren, Mathilde Kschessinska, ausgesucht hatte.

Jedenfalls wurde das Petersburger Ballett in den Jahren nach 1917 schnell wieder zum Experimentierfeld avantgardistischer Künstler, nicht zuletzt durch die jüngere, nachrevolutionäre Generation von Tänzern und Ballettmeistern, zu denen auch George Balanchine gehörte. Balanchine machte mit seinen experimentellen, außerordentlich akrobatischen Choreographien zu Werken wie Milhaud-Cocteaus „Le Boeuf sur le toit" („Der Ochse auf dem Dach") und Strawinskijs „Pulcinella" in einer Veranstaltungsserie Aufsehen, die sich „Abende des Jungen Balletts" nannte; der junge Choreograph benutzte aber im Jahre 1924 zusammen mit ein paar Kollegen eine Westeuropa-Tournee, die sie als „Sowjetische Staats-Tänzer" absolvierten, zum Vorwand, sich endgültig nach dem Westen abzusetzen.

Im Schatten der sich etablierenden Sowjetmacht waren unterdessen nach außen hin die Konturen unsichtbar geworden, durch die sich Petersburger von Moskauer Tänzern unterschieden. Serge Lifar, Tänzer aus Diaghilews Truppe, erinnert sich: „Die Fusion war bald so vollkommen, daß es nicht länger mehr von Interesse war, aus welcher Schule ein Star kam — aus Moskau (Schule Tichomirow) oder Leningrad (Schule Waganowa). Und wenn Leningrad berechtigten Stolz auf die Ulanowa und den Jermolajew hegte, konnte sich Moskau mit dem klassischen Tänzer Messerer brüsten, mit der Lepeschinskaja, dem Liebling Moskaus und der ersten Tänzerin seit 120 Jahren, die als danseuse étoile (Star-Tänzerin) die Schule verließ . . . "

Wie auf den Schauspielbühnen und in den Filmateliers wurde auch auf dem Ballett-Theater in den Jahren unmittelbar nach der Oktober-Revolution zunächst kräftig experimentiert. Von den ersten Versuchen, revolutionäre Inhalte auch mit choreographisch-revolutionären Mitteln darzustellen — es gab zum Beispiel ein symbolisches Klassenkampf-Ballett unter dem Titel „Die Windhose" und ein als „synthetisches Gedicht" deklariertes Ballett „Bolschewiki" — zogen sich die Choreographen aber bald auf eine mittlere Linie zurück. Sie versuchten nun, zeitgenössischen Inhalten mit erweiterten traditionellen Mitteln beizukommen.

Das repräsentativste Beispiel dieser Richtung, das sich bis heute auf den sowjetischen Spielplänen zu halten vermochte, ist das am 14. Juni 1927 am Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführte Ballett „Roter Mohn", nach der Musik von Glière.

„Die Handlung", so berichtet der Ballett-historiker Rebling, „spielt in einer großen chinesischen Hafenstadt in den zwanziger Jahren. Der Kapitän eines sowjetischen Schiffes, das dort vor Anker gegangen ist, wird beinahe das Opfer einer klassenfeindlichen Intrige. Aber das chinesische Mädchen Tai-Choa, das dem Kapitän schon bei der ersten Begegnung einige rote Mohnblüten als Sinnbild der zukünftigen Freiheit auch des chinesischen Volkes überreicht hatte, rettet ihm im letzten Augenblick das Leben, wird jedoch selbst ein Opfer des Feindes. Eine Zukunftsvision vom Sieg des chinesischen Volkes bildet den Epilog des Stückes . . .

„Die Massenszenen, die ausdrucksstarke Gestaltung Tai-Choas, erst durch Jekaterina Geltzer, später besonders durch Galina Ulanowa, die tänzerische Darstellung

Primaballerina **Anna Pawlowa**
Der Titel „Assoluta" ...

aufopfernder Liebe, internationaler Solidarität und vor allem selbstbewußter, siegesgewisser Kraft des Volkes bedeuteten ein echtes Neuerertum im Ballett."

Der große Erfolg des „Roten Mohn", dieses ersten Ballettklassikers der Sowjet-Union, machte es in Zukunft den Choreographen experimentell angelegter Werke noch schwerer, zu einer Aufführung zugelassen zu werden. In Petersburg gab es aber immerhin noch Schostakowitschs „Das Goldene Zeitalter" und „Der Bolzen" sowie Oranskis „Der Fußballspieler", mit dem Igor Moissejew, heute berühmter Leiter des repräsentativsten sowjetischen Volkstanz-Ensembles, als Choreograph debütierte.

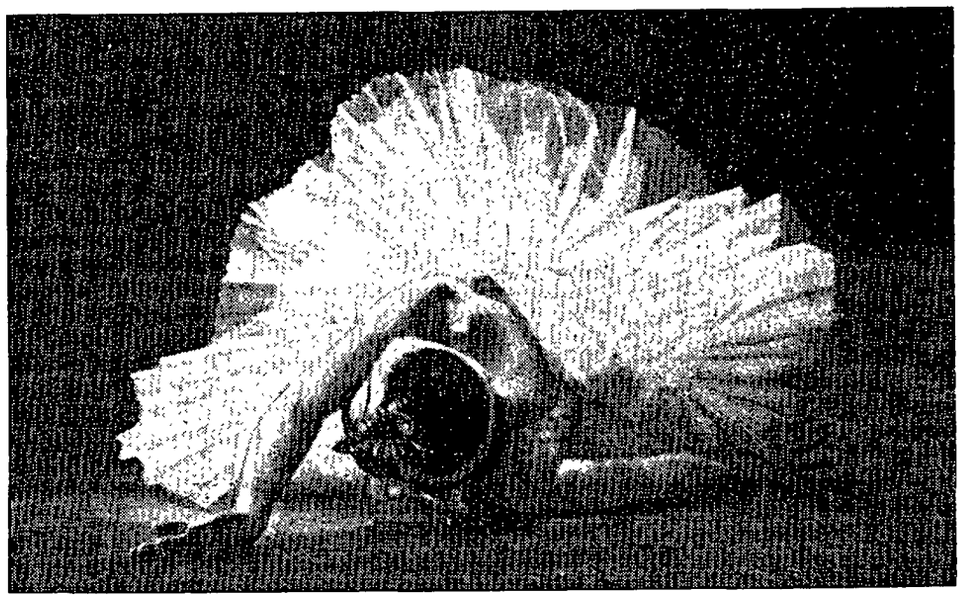
Dann aber beeilten sich die Leningrader, dem Moskauer „Roten Mohn" etwas gleichwertig Linientreues an die Seite zu stellen. Sie inszenierten die „Flamme von Paris", ein Ballett über die Ereignisse der Französischen Revolution von 1789, zu dem Assafjew die Musik geschrieben hatte und das schon wenige Monate nach seiner Uraufführung im Jahre 1933 auch vom Moskauer Bolschoi-Ballett übernommen wurde.

Zugleich aber begann die Epoche jener Ballette, die noch heute für das sowjetische Programm charakteristisch sind: aus Werken zunächst der russischen, dann auch der ausländischen klassischen Literatur zubereitete Tanzdramen. Das erste neue sowjetische Ballett dieser Richtung war „Der Springbrunnen von Bachtschissarai", das auf ein Gedicht von Puschkin zurückgeht — die Musik stammt wiederum von Assafjew. Die Uraufführung fand 1936 statt und wurde von der Kritik als ein Durchbruch zu einer neuen Art von Tanzdrama gefeiert, in dem jeder Unterschied zwischen pantomimischen Aktionsszenen und Tanznummern zugunsten einer durchgehenden Tanzhandlung aufgehoben worden sei.

Assafjews „Springbrunnen von Bachtschissarai" bahnte den Weg zu einer Serie von historisch-literarischen Balletten, von denen einige inzwischen zum festen Repertoire sowjetischer Ballett-Truppen gehören, zum Beispiel „Der Gefangene im Kaukasus" nach Puschkin (Premiere: Moskau 1938); „Der Weihnachtsabend" nach Gogol (Premiere: Moskau 1938); „Laurentia" nach Lope de Vegas „Fuente Ovejuna" (Premiere: Leningrad 1939); Prokofieffs „Romeo und Julia" (Premiere: Leningrad 1939) und „Der eherne Reiter" nach Puschkin (Premiere: Leningrad 1949).

Mit solchen Darbietungen, die sich auf unangreifbare Werke der Literatur stützten, lavierten sich die sowjetischen Choreographen an den Partei-Instanzen vorbei, die ihre Forderungen an die Künstler immer energischer formulierten und endlich auch der Ballett-Kunst oktroyieren wollten.

Das geschah in aller Schärfe im Jahre 1936. Kurz zuvor war der Komponist Dmitrij Schostakowitsch — nach der Premiere seiner Oper „Lady Macbeth von Mzensk" — von der Partei wegen volksfremd-formalistischer Tendenzen streng gerügt worden; nun mußte die Uraufführung seines Kolchos-Balletts „Der helle Bach" in Leningrad als Anlaß dienen, auch die Choreographen mit den festen und unwiderruflichen Vorstellungen der



... wird nicht mehr verliehen: Primaballerina **Galina Ulanowa** (als „Sterbender Schwan")

Partei über sozialistische Kunst in aller Deutlichkeit bekanntzumachen.

Am 6. Februar 1936 veröffentlichte die „Prawda" in einem Artikel über das Ballett „Der helle Bach" einige Thesen, die in den anschließenden Diskussionen bald den Charakter eines sowjetischen Ballett-Dogmas annahmen. Das parteioffizielle Blatt schrieb: „Das Ballett ist eine unserer konservativsten Kunstarten. In ihm ist es am schwierigsten, die durch den Geschmack des vorrevolutionären Publikums eingeimpften Traditionen des Formalismus zu zerbrechen. Die älteste dieser Traditionen ist das verspielte, falsche Verhältnis zum Leben. In einem Ballett, das nach diesen Traditionen aufgebaut ist, handeln Puppen und nicht Menschen. Ihre Leidenschaften sind Puppenleidenschaften. Die Hauptschwierigkeit eines sowjetischen Balletts liegt darin, daß hier die Puppen ganz auszuschließen sind. Sie würden durch ihre Unnatürlichkeit falsch und unerträglich wirken ..."

Dem Komponisten des Kolchos-Balletts „Der helle Bach", Dmitrij Schostakowitsch, warf die Zeitung vor: „Das Leben des Kolchos, sein neues, sich erst entfaltendes Dasein, seine Feste — das ist doch ein bedeutsames, wichtiges, großes Thema. Das legt doch dem Komponisten, dem Inszenierenden und dem Theater ernste Verpflichtungen auf. Wenn sie den Kolchos auf der Bühne darstellen wollen, ist es erforderlich, den Kolchos, seine Menschen, seine Lebensweise kennenzulernen. Wenn sie sich zum Ziel setzen, gerade einen Kolchos des Kuban darzustellen, ist es notwendig zu wissen, was für einen Kolchos im Kuban charakteristisch ist. Wem die neuen Verhältnisse, die neuen Menschen im Kolchos wirklich teuer und nah sind, der kann es sich nicht erlauben, das alles in ein Spiel mit Puppen zu verwandeln."

Das Blatt schloß mit einem Aufruf an alle Ballett-Künstler: „Unsere Bühnenbildner, Ballettmeister und Komponisten können das zeitgenössische Leben der sowjetischen Völker zweifellos realistisch darstellen, wenn sie das Schaffen der Völker, ihre Lieder, Tänze und Spiele auswerten. Aber daran muß man beharrlich arbeiten, die neuen Lebensformen der Menschen unseres Landes gewissenhaft studieren und in den Schöpfungen und Aufführungen den groben Naturalismus

Bolschoi-Springer **Fadejetschew**
Nach Hollywood verpflichtet

und den ästhetisierenden Formalismus vermeiden."

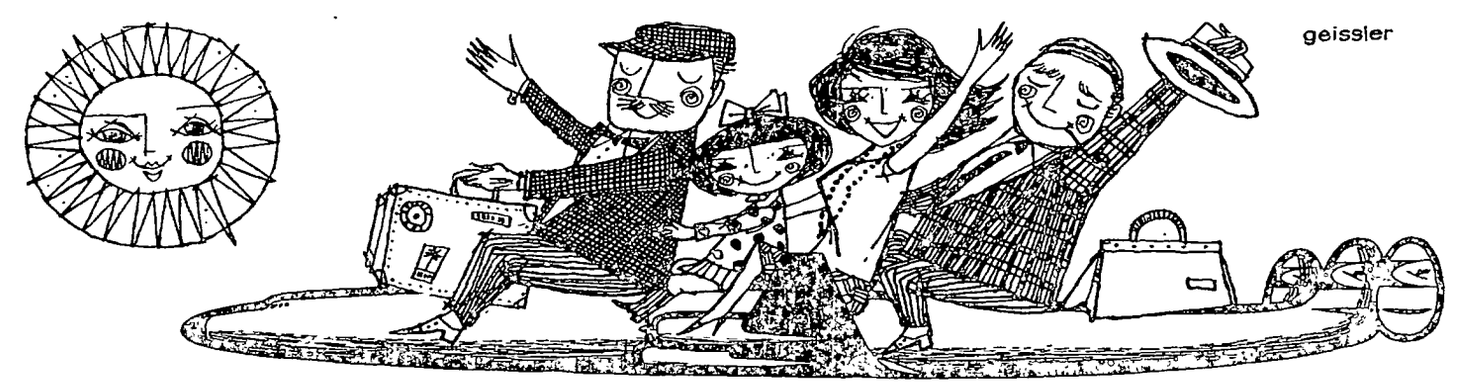
Wie jeder Widerstand den Künstlern — wenn es nur eben Künstler sind, die ihr Fach verstehen — nicht nur abträglich ist, sondern ihnen auch besondere Leistungen abverlangen kann, so hatte auch das Parteidiktat für das sowjetische Ballett nicht nur schlimme Folgen. Es führte zum Beispiel zur Gründung einiger Volkstanz-Ensembles, die auf der Welt kaum ihresgleichen haben.

Erst dem von Alexandrow geleiteten Gesangs- und Tanzensemble der Roten Armee gelang es zum Beispiel 1948 bei einem Gastspiel in Berlin, jene panischen Vorstellungen zu mildern, die Träger sowjetischer Uniformen bis dahin in Deutschland heraufbeschworen hatten. Die Mitglieder dieses Ensembles, denen — wie bei der ersten Welle der Besatzungstruppe — die Hosenböden in der Gegend der Kniekehlen herumschlotterten, sangen wie Engel und hüpften wie Tennisbälle durch die Luft, so daß am Ende der Vorstellung in der ehemals von Goethes Freund Zelter geleiteten Singakademie die Zuschauer aus Ost und West in einen gemeinsamen, ekstatischen Begeisterungsrausch verfielen.

Auf dem Gebiet der klassischen Ballettkunst führte das Parteidiktat zu einem Rückzug der Librettisten und Komponisten ins Reich der Sagen und Märchen, in dem die Ballettkünstler immerhin den Stoff für einige bedeutsame Premieren fanden — so für das armenische Märchen-Ballett „Gajaneh", das der Komponist Chatschaturjan vertonte (Premiere: im belagerten Leningrad 1942), und für Prokofieffs Ballett „Aschenbrödel", das unter dem Titel „Cinderella" auch in Deutschland aufgeführt wurde (Premiere: Moskau 1945).

Vornehmlich aber in der Kunst, mit den Mitteln des klassischen Balletts Handlungen zu entwickeln und zu verdeutlichen, haben es die sowjetischen Choreographen unter dem Zwang der Parteivorschrift — wenn nicht aus eigenem Antrieb — zu einer Meisterschaft gebracht, die im Westen unbekannt ist und freilich bei modernen westlichen Balletten auch fehl am Platze wäre. Spitzenprodukte moderner Ballettkunst im Westen — etwa Balanchine-Strawinskijs „Agon", MacMillan-Bartóks „The Burrow" („Die Höhle"), Robbins-Strawinskijs „The Cage" („Der Käfig") oder Béjart-Bartóks „Sonate à trois" („Sonate zu dritt") haben keine echte Handlung, sondern sind eher Situationsballette, wenn nicht gar „abstrakte", also handlungsfreie Ballette, avantgardistische, aber legitime Nachfahren der früheren sogenannten „ballets blancs", der „weißen Ballette", bei denen es hauptsächlich auf die Darbietung artistischer Leistungen ankam.

An derartige moderne Ballette, in denen sich Stimmung und Stilgefühl der Gegenwart besser ausdrücken als in alten Märchen, wagen sich die sowjetischen Choreographen nicht heran, wobei sie sich auf das Votum des sowjetischen (wie wohl jedes Massen-) Publikums berufen können. „Allen Behauptungen zum Trotz", erläuterte der sowjetzonale Tanzhistoriker Reb-



Jetzt First Class* nach Madrid und Lissabon 4x wöchentlich mit Super-G-Constellation.

*... und natürlich die beliebte Tourist-Klasse.

LUFTHANSA

Ihr Reisebüro berät Sie gern!

Flugziele der Lufthansa: Bagdad · Beirut · Bremen Brüssel · Buenos Aires · Chicago · Dakar · Damaskus · Düsseldorf · Frankfurt · Hamburg · Hannover Istanbul · Köln · Kopenhagen · Lissabon · London Madrid · Montevideo · Montreal · München · New York · Nürnberg · Paris · Porto Alegre · Rio de Janeiro · Rom · Santiago de Chile · Sao Paulo Shannon · Stuttgart · Teheran · Wien · Zürich

ling, „daß die klassischen Ballette nichts für das neue Publikum der Werktätigen seien, stieg die Aufführungsziffer von ‚Schwanensee', ‚Dornröschen', ‚Das bucklige Pferdchen' und anderen beliebten Repertoirewerken immer mehr an, und in Diskussionen und Zuschriften richteten sich die Arbeiter gegen ‚Petruschka', ‚Pulcinella' und andere (moderne) Kurzballette."

In einem Gespräch mit dem Direktor des Bolschoi-Balletts, Michail Tschulaki, so berichtete der Tanz-Experte Andreas Razumovsky in der „Frankfurter Allgemeinen", „habe ich mich davon überzeugen können, daß ihm etwa Choreographien Balanchines, die bei uns heute als ebenso klassisch, jedenfalls aber als interessanter gelten als die Moskauer Paradestücke ..., bis auf eine einzige, ‚Le

Diaghilew-Tänzer **Nijinski***
Wegen der Heirat ...

Palais du Cristal', unbekannt sind, wie ja auch nicht einmal die berühmten Kreationen von Fokin, ‚Feuervogel', ‚Petruschka' und ‚Daphnis und Chloë' ... auf dem Programm des Bolschoi-Balletts stehen." Frühe sowjetische Experimente der zwanziger Jahre tut Tschulaki — er spricht langsam, aber fehlerfrei Deutsch — mit einer Handbewegung ab: „Es war eine Mode, und sie hat nicht standgehalten."

Was tatsächlich auf dem Programm der sowjetischen Ballett-Theater steht, ist in Europa erst durch die Gastspiele der Sowjet-Tänzer bekannt geworden. Bis dahin hatte die westliche Welt kaum eine Möglichkeit, sich einen zutreffenden Begriff vom neuen sowjetischen Ballett zu verschaffen. Zwar traten schon in den dreißiger Jahren vereinzelt sowjetische Solisten als Gäste im Westen auf — wie beispielsweise 1935 die Semjonowa als Giselle in Paris —, aber es dauerte noch bis in die fünfziger Jahre, ehe solche Besuche häufiger wurden.

Galina Ulanowa — Betonung auf der zweiten Silbe „la" — hatte nach 1945 einige Male in Ostberlin getanzt, aber stets nur bei jenen sogenannten Estraden-Programmen, die für sowjetische Soldaten in der Ostberliner Staatsoper stattfanden. Ihren ersten öffentlichen Auftritt in Westeuropa absolvierte die Ulanowa, Spitzenstar des Bolschoi-Balletts, vierfache Stalin-Preisträgerin und „Volkskünstlerin der UdSSR", erst 1951 beim Florentiner Maggio Musicale, wo sie mühelos allen höchsten Erwartungen genügte, die von ihren sowjetischen Propagandisten geweckt worden waren. Sie fungierte dann auch als repräsentatives sowjetisches Ausstellungsstück bei der Berliner Außenministerkonferenz des Jahres 1954.

1954 kam es auch zu einem Ostberliner Ersatzgastspiel jenes aus den besten Tänzern Moskaus und Leningrads zusammengestellten Solisten-Ensembles, dem in Paris — wegen des Falles von Dien Bien Phu — am Abend der mit größter Spannung erwarteten Premiere plötzlich die Auftrittserlaubnis entzogen worden war.

In London testeten die Sowjets seit 1954 den Boden durch Auftritte einzelner Solisten und schlossen dann einen Austauschvertrag mit dem damaligen Sadler's Wells (heutigen Royal) Ballet, demzufolge das Moskauer Bolschoi-Ballett im Oktober 1956 eine vierwöchige Saison im Covent Garden geben, während das Sadler's Wells Ballet im Frühjahr 1957 seinen Gegenbesuch in Moskau abstatten sollte.

Der Besuch der Moskauer Tänzer in London wuchs sich zu einem gewaltigen Triumph aus; der Londoner Theaterkarten-Schwarzmarkt erlebte einen Boom, der erst in jüngster Vergangenheit durch die Kartennachfrage für das Shaw-Musical „My Fair Lady" übertroffen wurde. Zu dem Gegenbesuch in Moskau ist es jedoch wegen der Verschärfung der Lage nach dem Ungarn-Aufstand bis heute nicht gekommen. 1957 unternahm das Bolschoi-Ballett eine erfolggekrönte Tournee durch Japan, ehe es 1958 zu seiner ausgedehnten Gastspielreise in Westeuropa erschien.

„Die Verhandlungen waren ungemein schwierig", erläuterte Walter Vedder, Inhaber der Münchner Konzertagentur, die das Gastspiel des Bolschoi-Balletts in der Bundesrepublik arrangierte. Vedder verglich die Russen mit dem Manager des amerikanischen Philadelphia-Orchesters, mit dem er zuvor zu verhandeln hatte: „Zwei Anrufe, dann waren wir uns mit Philadelphia in großen Zügen einig. Aber dann kam hinterher der Vertrag. Drei Seiten engbeschrieben mit den unmöglichsten und unwahrscheinlichsten Klauseln. Bei den Russen dauerten die Vorverhandlungen Wochen, aber der Vertrag war schlicht und einfach nur eine Seite lang."

Mit dieser Bemerkung möchte Vedder eine Legende dementieren, derzufolge die Russen für ihr Gastspiel in der Bundesrepublik ausgefallene Bedingungen gestellt, etwa polizeiliche Sicherheitsmaßnahmen und als Transportmittel für die Stars Automobile einer bestimmten amerikanischen Marke — nämlich Cadillac — verlangt hätten, die ihnen tatsächlich in München gestellt worden waren. Demgegenüber versichert Vedder, daß irgendwelche Sondervereinbarungen dieser Art weder mündlich noch schriftlich getroffen worden seien, und Direktor Tschulaki vom Bolschoi-Ballett bestätigt: „In Moskau wohnen unsere Künstler nur eine Minute vom Theater entfernt. Hier liegen die Hotels ziemlich weit auseinander. Aber gefordert haben wir die Wagen nicht."

Einzige Sonderbedingung des Vertrages ist, daß Vedder für alle Künstler ruhige, nach hinten gelegene Hotelzimmer zu beschaffen habe, für die Stars mit Bad, für die übrigen Mitglieder des Ballett-Korps zumindest mit Duschen. Gegenüber den Mitgliedern des amerikanischen Neger-Ensembles, das mit Gershwins Oper „Porgy and Bess" in der Bundesrepublik gastierte und dem Konzert-Manager Vedder einige Arbeit machte, wirken die Mitglieder des Bolschoi-Balletts einschließlich der Stars wie Musterschüler. Sie trinken nicht, gehen früh zum Training und nach Ende der Vorstellung sofort ins Bett. Lediglich in München kam es zu einer Beschwerde — sechs Ballerinen beklagten sich, daß es in ihren Zimmern zu laut sei; ihre Räume grenzten an ein Kaufhaus, für das bereits um fünf Uhr morgens die Waren angeliefert wurden.

Ähnlich keimfrei und diszipliniert wie ihr Privatdasein im Hotel wirken auch

Diaghilew-Tänzer **Lifar***
... aus der Truppe verstoßen

die Vorführungen der Bolschoi-Tänzer. „Solche Tanzkunst", schrieb der Münchner Kritiker Erich Pfeiffer-Belli, „grenzt ans Wunderbare. Sie kommt aus einem Instinkt für den Körper, für die Bewegung, für die Hingabe an eine Methode, eine Zucht, eine strengstem Willen untergeordnete klassische Ausdruckskunst, der nur der sich frei unterwirft, der im Hinüberfließen seiner Persönlichkeit in die anonyme Institution ‚Ballett' etwas wie Glück sieht. Daran mag es auch liegen, daß das weibliche Corps de ballet eine Ausstrahlung hat, die mit dem Wort ‚keusch' wohl richtig umschrieben wird."

Widersprach schon dieser Eindruck allen konventionellen Vorstellungen, in denen Mädchen aus dem Ballett-Korps als anmutige Ornamente für die Unternehmungen sektfroher Herren figurieren, so unterschieden sich erst recht die männlichen Mitglieder des sowjetischen Balletts von den hierorts gewohnten Konturen — eine Entdeckung, die umgekehrt auch die sowjetische Primaballerina Ulanowa machte. Sie formulierte höflich: „Die russischen Tänzer beherrschen ihre Kunst, sind aber

* Nijinski und Lifar in „L'Après-midi d'un Faune"

Bolschoi-Ehepaar **Strutschkowa, Lapauri**: „Sowjet-Tänzer ...

dabei ausgesprochen männlich. Sie erscheinen im Gegensatz zu den meisten westlichen Tänzern als Mann, sie haben nichts Feminines."

Beim Münchner Auftritt wie bei allen anderen des Bolschoi-Balletts in Europa waren die Reaktionen des Publikums und der Fachreferenten im wesentlichen gleich. Der Kritiker Gerhard Schön faßte sie so zusammen: „Die Fachkritik rümpft die Nase, und das Publikum rast vor Begeisterung." Seine Bemerkung ist, soweit sie die Kritik beschreibt, nicht unbedingt haltbar. Einige französische und englische Zeitungen zollten den Moskauern nahezu uneingeschränktes Lob, die „Frankfurter Allgemeine" konzedierte, daß die Bolschoi-Tänzer, „was technisches Können betrifft, heute wie damals ihren westlichen Kollegen um Klassen überlegen" seien; Horst Koegler, der für „Die Welt" über das Gastspiel berichtete, formulierte: „Daß es die sowjetischen Ballerinen technisch mit unseren besten westlichen Stars aufnehmen können, darüber kann es ebensowenig mehr einen Zweifel geben wie darüber, daß sie ihnen in ihren schauspielerischen Fähigkeiten bei weitem überlegen sind."

Wirklich hatte das europäische Publikum bis dahin wohl nirgends ein Corps de ballet solcher Homogenität gesehen, das so wenig Drill verriet, in dem jede Tänzerin eine Ballerina von individuellem Format war und das doch als ein einziges Ganzes tanzte, wobei es an der Handlung — etwa in „Giselle" und „Schwanensee" — auf eine sonst nie gesehene Weise beteiligt war. Kritiker wie Publikum bewunderten die zugleich stählernen und weichen Füße der Tänzerinnen und Tänzer, ihre vorzüglichen Arabesken*, ihre scharf voneinander abgesetzten Drehungen und ihre zwar nicht leichtfüßigen, aber doch ungemein hohen und weiten Sprünge, bei den Männern auch die unglaubliche Muskelkraft, die sie befähigt, ihre Partnerinnen wie ein Bündel Federn in kompliziert ausbalancierten Posen durch die Luft zu tragen, zu schleudern und mit nur einem Arm wieder aufzufangen.

Obwohl sich einige der prominentesten Ballerinen des Bolschoi-Balletts nicht an der Deutschland-Tournee beteiligten — so Olga Lepeschinskaja und Maya Plissetskaja —, war der Reichtum der Bolschoi-Leute an hervorragenden Solisten nicht zu übersehen: „Für jede Tanzgattung, für jede Stilart, ja für jeden Trick haben sie einen eigens dazu geschulten, eigens darauf gedrillten Spezialisten", kommentierte Otto Friedrich Regner, Verfasser einiger Ballett-Handbücher.

In der Tat war das eigentlich Auffällige am Bolschoi-Gastspiel der Reichtum der Russen an solchen Tänzern, die gewissermaßen als zweite Garnitur hinter den Stars rangieren und deren Namen in europäischen Ohren nur schwer haften bleiben — etwa die noch jungen, kaum zwanzigjährigen Nachwuchstänzerinnen Marina Kondratjewa und Nina Timofejewa.

In der Kunst, seine Partnerin zu werfen, aufzufangen oder zu stemmen, die zur Pflicht der männlichen Heldenrolle im Ballett gehört, dürfte Alexander Lapauri (sprich Lapa-uri) in der westlichen Welt ebensowenig seinesgleichen haben wie die Tänzer Farmanjanz und Kaschani als Springer in ihren unglaublich vertrackten Folklore-Nummern irgendeine Konkurrenz zu befürchten haben. Dem einen der beiden am meisten klassischen Tänzer des Ensembles, Gleb Jewdokimow und Nikolai Fadejetschew, brachte der Münchner Auftritt einen Hollywood-Vertrag ein, den er akzeptierte: Romola Nijinski, die Witwe des wohl berühmtesten Tänzers dieses Jahrhunderts, verpflichtete den jungen Sowjetrussen Fadejetschew für die Hauptrolle eines Filmes, der das Leben Nijinskis darstellen soll: Nijinski, der einigen seiner Zeitgenossen als „achtes Weltwunder" galt, war von dem Ballett-Baron Diaghilew als Neunzehnjähriger mit nach Paris gebracht und 1913, wegen seiner Heirat mit Romola, rücksichtslos aus der Truppe verstoßen worden. Kurz darauf verfiel Nijinski dem Wahnsinn, er starb 1950.

Die Hauptlast des Gastspiels trug die 30jährige Primaballerina Raissa Strutschkowa, die Ehefrau des Tänzers Lapauri und eine der energischsten Anwärterinnen auf den Platz der Allerersten Primaballerina, den die Ulanowa eines Tages wird freigeben müssen. Schon jetzt begnügt sich Galina Ulanowa — nach eigenen Angaben 48 Jahre alt — in Moskau mit drei bis vier Auftritten pro Monat. Kommentiert die Ulanowa — sie ist stolz darauf, niemals in ihrem Leben mehr als hundert Pfund gewogen zu haben —: „Sonst gäbe es mich gar nicht mehr."

Dennoch konzentrierte sich das Interesse des deutschen Publikums vor allem auf die Ulanowa. Während sonst wegen der hohen Eintrittspreise fast keine der — gut gefüllten — Vorstellungen restlos ausverkauft wurde, waren für die — wenigen — Auftritte der Ulanowa kaum Karten zu haben. Denn obwohl die Ulanowa aus den natürlichsten Gründen an technischem und artistischem Können über ihren Höhepunkt längst hinaus ist, verteidigt sie bis heute mit Erfolg ihre Position als die wohl bedeutendste Tanztragödin der Welt. Die wirkungsvollsten Elemente der alten russischen Tanzrivalen — die Primaballerina stammt aus Leningrad und der Leningrader Schule, ist aber in Moskau unter Kontrakt — haben sich in ihr vereinigt: technische Brillanz und darstellerische Begabung. Dabei gibt die Ulanowa noch heute den Leningradern ungeniert das bessere Zeugnis: „Jedes Ballett arbeitet für sich, aber die Leningrader sind in der Arbeit solider, seriöser, während die Moskauer leichtfertiger an ihre Aufgaben herangehen."

„Ein der Suggestion nicht verfallener Schiedsrichter", kommentierte Regner, „würde (der Ulanowa) gewisse Nachlässigkeiten ankreiden müssen, wie man sie den namenlosen Mädchen aus dem Corps de ballet nicht nachsagen kann. Und trotz der Ferse, die im Plié* ‚nicht runter kommt', trotz dem Knie, das nur selten in die Linie gebracht wird — die Ulanowa ist ein Rätselwesen. Was ist ihr Geheimnis? Sie steigert sich an ihrer eigenen Unablässigkeit; den Fleiß bringt sie als ihre Aura mit auf die Bühne. Was sie an ballettistischer Quantität nicht mehr einbringt, bei ihren Jahren gar nicht mehr einbringen kann, das macht sie durch darstellerische Qualität wett."

Was das Publikum am Tanz der Ulanowa fasziniert, ist der lyrische Stil der Ballerina. Über ein Paradestück des Ballett-Repertoires, das beim Bolschoi-Gastspiel der Ulanowa vorbehalten blieb — der „Sterbende Schwan" zur Musik von Saint-Saëns — berichtete die „Stuttgarter Zeitung": „Es ist wie die Erinnerung an den Schmerz aller Kreatur über den Tod, über die Vergänglichkeit, über die Ohnmacht, über die Nichtigkeit dessen, was wir Leben nennen. Die Tän-

* Tanzhaltung aus dem Repertoire des klassischen Balletts: Der Tänzer steht auf dem rechten Bein und hält das linke Bein horizontal nach rückwärts gestreckt. Dabei wird der rechte Arm vorgestreckt, der linke parallel zum linken Bein nach hinten gehalten.

* Ballett-Fachausdruck für Kniebeuge mit einem Bein oder beiden Beinen.

Thronprätendentin **Raissa Strutschkowa** ... haben nichts Feminines"

zerin vermeidet die naturalistische Darstellung des Sterbens. Der Tod kommt rasch und fast zu plötzlich, das letzte Niedersinken ist ein Niederbrechen, es ist, als zerbräche ein Wesen, wie es denn ja nicht anders sein kann bei einem Wesen, dessen Glieder aus Seele zu bestehen scheinen und dessen Seele sich in Glieder aufgelöst hat."

Außer Probe- und Standardszenen aus anderen Balletten boten die sowjetischen Tänzer dem deutschen Publikum zwei ungekürzte Tanzdramen, Peter Tschaikowskis „Schwanensee" (Premiere 1877) und das süßlich-romantische Ballett „Giselle" mit der Musik von Adolphe Adam (Premiere 1841). Dabei störte es die Repräsentanten sowjetischer Kultur nicht im mindesten, daß in beiden Tanzdramen die Träger der Heldenrollen — wenn auch nur als Märchenfiguren — der adligen Herrenschicht aus regierenden Häusern angehören: beim „Schwanensee" ist der positive Held ein Prinz, bei „Giselle" ist der positive Held ein Herzog, während die Rolle des Denunzianten und negativen Helden einem Vertreter der arbeitenden Klasse zufällt: dem Förster.

Ebensowenig störte es die Sowjetkünstler, daß „Giselle" auf ein Libretto des Mannes zurückgeht, der sich in krassesten Gegensatz zu allem gestellt hat, was sowjetisch - realistischen Kunstbemühungen teuer ist: auf den französischen Romancier Théophile Gautier (1811-1872), von dem die berühmte programmatische Forderung nach „l'art pour l'art" stammt, nach einer Kunst, die ohne Zweck nur um ihrer selbst willen geschaffen werden soll.

Westliche Beobachter ließen sich durch solche Paradoxien den Genuß an den außerordentlichen Vorführungen des Bolschoi-Balletts nicht trüben. „Wenn schon ‚Giselle', dann nur so, wie die Russen das Ballett tanzen", schrieb Horst Koegler in der „Welt", und: „Wenn der sozialistische Realismus derartiger künstlerischer Erlebnistiefenwirkungen fähig ist — muß man ihn da nicht doch ernster nehmen, als man das bisher getan hatte?"

Die sowjetischen Choreographen haben im Zeichen des „sozialistischen Realismus" am Handlungsablauf der beiden Ballettdramen einige Nuancen verändert. Beim Ballett „Giselle" verhinderte bisher die bereits an Herzeleid gestorbene Titelheldin, daß ihr Geliebter von einer Schar böswilliger Geister zu Tode gebracht wird, indem sie ihm bedeutet, sich bis zum Ende der Geisterstunde in der Nähe des Kreuzes aufzuhalten, das ihren Grabstein ziert. Bei der Bolschoi-Aufführung wird der gleiche Rettungseffekt erzielt, ohne daß auf dem Grabstein ein Kreuz zu sehen wäre.

Ähnlich unmerkbar wirkt sich der sozialistische Realismus auf den Handlungsablauf im Tschaikowski-Ballett „Schwanensee" aus. Um die von ihm geliebte Odette aus der Verzauberung durch den Zauberer Rotbart zu retten — so verlangte es die Urfassung —, ist der Prinz Siegfried bereit, sich als Opfer in den „Schwanensee" zu stürzen, als der See über seine Ufer tritt und alles überschwemmt — eine Vorführung, die realistisch ohnehin nie darzustellen war.

„Der Schlußakt in der alten Fassung brachte die passive, Widerstand ablehnende Idee zum Ausdruck, daß die Kraft der Liebe als solche das Böse überwindet", erläuterte Maya Plissetskaja, Primaballerina des Bolschoi-Balletts, die allerdings an der Deutschland-Tournee nicht teilnahm.

„In der neuen, sowjetischen Fassung des letzten Aktes ist der Gedanke enthalten, daß das Böse nur durch beharrlichen Kampf besiegt wird. Der seine Liebe verteidigende und die Geliebte rettende Held des Balletts nimmt den Kampf gegen den bösen Geist auf, entwindet ihm in einem harten Kampf seine Waffe, und nur durch seinen tapferen Kampf besiegt er das Böse und rettet die bedrängten Mädchen. Durch diese Umarbeitung wurde das alte Ballett wirkungsvoller, aktueller, spannender und interessanter und gab der Idee Ausdruck, daß man gegen Unterdrücker kühn kämpfen und sie durch mutigen Kampf besiegen muß."

Bolschoi-Direktor **Tschulaki, Ballerinen***: Keine Cadillacs

Das bundesdeutsche Publikum applaudierte kräftig, als am Ende des „Schwanensee"-Balletts der blonde Prinz Siegfried dem Zauberer Rotbart einen seiner Flügel ausgerissen und somit die verzauberte Odette errettet hatte, während über der Szenerie die Sonne aufging. Dem Publikum war entgangen, daß sich in der Sowjet-Union sozialistischer Realismus, wenn es denn sein muß, auch in den Figuren von Prinzen, verwunschenen Prinzessinnen, Hofnarren und Zauberern kämpferisch verlautbaren kann.

* Von links: Timofejewa, Ulanowa, Strutschkowa.

FILM

NEU IN DEUTSCHLAND

Wenn die Kraniche ziehen (Sowjet-Union). Diese melancholische Liebesgeschichte aus dem zweiten Weltkrieg ist beim Festival in Cannes mit der „Goldenen Palme" belohnt worden. Während die russischen Spielfilme der letzten zweieinhalb Jahrzehnte durchweg der politischen und sittlichen Belehrung dienten, wird hier ein Einzelschicksal zart und ohne Schulungsabsichten behandelt. Die junge Veronika wartet vergebens auf Feldpost von ihrem Verlobten Boris und heiratet aus Verzweiflung einen anderen Bewerber, mit dem sie nicht glücklich wird. Boris fällt, ohne den Verrat zu ahnen. Lyrische und dramatische Bildfolgen, psychologisch wohlfundierte Rollen und naturgerechte, sympathische Darsteller machen den Film zu einem Kunstereignis — auch für westliche Zuschauer, die seinen Abstand zur übrigen Sowjetproduktion nicht nachmessen können. (Mosfilm.)

Kanonen-Serenade (Deutschland). Mit zugkräftigen Stars und einem amerikanischen Kreuzer als Requisit hat Wolfgang Staudte („Der Untertan") ein Antikriegs-Luststück herstellen wollen, durch das er „dem Spießer mitten ins Herz" zu zielen vermeint. Es scheint jedoch, als habe Staudte seit dem Weggang von der ostzonalen Defa an Treffsicherheit eingebüßt: Trotz einer plausiblen Geschichte ist ihm nur ein mäßig vergnügter, wenn auch gepflegter Farbfilm mit italienischer Folklore und dürftigem kabarettistischem Glanz gelungen, an dem weder Spießer noch beflissene Krieger Anstoß zu nehmen brauchen. Es werden vornehmlich geltungssüchtige Zivilisten verulkt, die im Kriegsspiel der gelernten Uniformträger unbefugt mitagieren möchten und militärische Floskeln zelebrieren, die ihnen nicht anstehen. Vittorio De Sica fördert diese Perspektive mit der virtuosen Darstellung eines geckenhaften Tomatentransporter-Kapitäns, der an militärischen Monturen und Dienstgraden Geschmack gewinnt. Die anderen Darsteller mit Ausnahme des saftigen Folco Lulli überzeichnen so sehr, daß ihre Figuren nicht mehr verbindlich wirken. (Bamberger.)

Petersburger Nächte (Deutschland). Die Natürlichkeit und die solide Technik der jungen Bühnendarstellerin Johanna von Koczian werden hier in erlogenen Rührungen und in schwüler Eastmancolor-Pracht erstickt. Der vom deutschen Film schon ärger mitgenommene Ewald Balser muß diesmal als Geschäftsführer eines feudalen Nachtlokals und rächender Vater die Chambre-séparée-Tür aufstoßen, hinter der die selbstlos geliebte und unerfahrene Tochter von dem giftigsten seiner Feinde bei Balalaika-Klängen mit Sekt getränkt wird. (CCC.)

Heiße Küsse – scharfe Schüsse (Frankreich). Eddie Constantine, der in seinen Filmen nicht ohne Selbstironie in listenreichem und vorwiegend waffenlosem Alleingang ganze Serien von Damen und Herren der Unterwelt zur Strecke zu bringen liebt, setzt sich auch hier einer Reihe eigentlich vermeidbarer Gefahren aus, um die lässige Kaltblütigkeit und geschwinde Intelligenz eines bescheidenen Übermenschen zu zeigen. Er hat den konventionellen Sherlock-Holmes-Typ um die Gaben des Schwerenöters bereichert, doch weiß er es wiederum so einzurichten, daß er am Ende siegreich, aber ungebunden aus der Sache hervorgeht, damit er im nächsten Film neuerlich ledig auftreten kann. (Odéon.)