



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Das russische Theater
im Wien der 1920er Jahre“**

Verfasserin

Angéla Molnári

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt
Studienrichtung laut Studienblatt
Betreuer

A361 295
Russisch / Gewählte Fächer statt 2. Studienrichtung
Univ.-Prof. Dr. F.B. Poljakov

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Methodisches Vorgehen und Quellenkritik	5
3. Die russische Emigration – das russische Emigrantentheater	9
4. Wien als Theaterstadt – die Russen in Wien	16
5. Nachkommen einer Legende: über die Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters	20
5.1. Die Kačalovsche Gruppe in Wien	23
5.2. Die Prager Gruppe in Wien	29
6. Der Welterfolg des russischen Balletts: Djagilevs Ballets russes und andere Ballettgastspiele	33
6.1. Djagilevs Ballets russes in Wien	36
6.2. Wiener Einzelauftritte ehemaliger Primaballerinen der Ballets russes	40
6.2.1. Tamara Karsavina	41
6.2.2. Anna Pavlova	43
6.2.3. Ida Rubinstein und ihr Ballettensemble	45
6.3. Wiener Tanzabende weiterer russischer Ballettkünstler	49
6.4. Das Russische Romantische Theater	51
7. Russisches Kabarett und Kleinkunstabühnen: „Der blaue und die grauen Vögel“	55
7.1. Der blaue Vogel	58
7.2. Der Wiener Ableger des Blauen Vogels: Die Moskauer Kunst-Spiele	61
7.3. Wiener Auftritte der „grauen Vögel“	62
8. „Ein Theater der dritten Dimension“: Tairovs Theater der Meisterschauspieler	63
9. Auftritte russisch-jüdischer Künstler und Ensembles	70
9.1. Das Hebräische Theater Habima	73
9.2. Staatliches Jüdisches Theater	80
9.3. Russisch-jüdische Künstler auf Wiener Bühnen	81
10. Schlusswort	84
11. Русский театр в Вене 1920х годов (Резюме на русском языке)	87
12. Anhang	
A. Literatur- und Quellenverzeichnis	95
B. Zeitungen und Zeitschriften	99
C. Überblick über die russischen Gastspiele in Wien	100
D. Verzeichnis der russischen Gastspiele in Wien	103
E. Bildmaterial	121

Ich widme diese Diplomarbeit all jenen Liebhabern der Bühnenkunst, die an die Magie und den Zauber des Theaters glauben.

Bedanken möchte ich mich bei meinem Professor F.B. Poljakov, für den Themenvorschlag, der mir ein kreatives und schöpferisches Arbeiten ermöglichte.

Besonderer Dank gilt meinen Freunden und Studienkollegen vom Institut für Slawistik Viki, Viola, Özlem, Tatjana & Paul für die anhaltende, liebe Unterstützung und die begeisterte und sorgfältige Korrektur.

1. EINLEITUNG

Als ich damit begann, mich mit dem Thema „Das russische Theater in Wien“ auseinanderzusetzen, war es zunächst zweifelhaft, ob dieses Gebiet ausreichend Material für eine Diplomarbeit bieten würde. Es stellte sich alsbald heraus, dass sowohl in Wien wie auch in ganz Europa die Errungenschaften der russischen Theateravantgarde in der Zwischenkriegszeit reges Interesse wachgerufen hatten: in Wien gegebene Gastspiele verschiedener Ensembles und kleinerer Truppen, bzw. die Theatertätigkeit einzelner regelmäßig auftretender russischer Künstler wurden oft für ‚exotisch‘ gehalten und so mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt. Die Wiener Tagespresse sowie einzelne Theaterzeitschriften dieser Zeit berichteten regelmäßig über solche Theateraktivitäten, und manche Theaterkritiker vertieften sich sogar ausführlicher in die Thematik der russischen Avantgarde, um Stil und Erscheinungsformen der einzelnen Bühnen möglichst genau definieren zu können.¹

Als Untersuchungszeitraum wurden für die vorliegende Arbeit die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts gewählt, da infolge der großen Emigrationsbewegung nach der Oktoberrevolution diese Periode die höchste Betriebsamkeit auf dem Gebiet des russischen Theaters hervorbrachte. In Wien gelang es den emigrierten Russen in der Regel nicht, sich einen neuen fixen Lebensraum aufzubauen, und die Stadt erwies sich in fast allen Fällen lediglich als Zwischenstation für die weiter nach Westen reisenden Theaterensembles.² Die Bedeutung Wiens sollte allerdings auf Grund der gegenseitigen Hochachtung trotzdem nicht unterschätzt werden: die gastierenden Russen zollten der berühmten Theater- und Musikstadt Wien gerne den gebührenden Respekt und die Wiener wiederum empfingen die Vertreter des legendenumwobenen russischen Theaters bzw. revolutionären Theaters mit den Gefühlen tiefster Bewunderung.

Die Wendung ‚Das russische Theater in Wien‘ bezieht sich in der vorliegenden Arbeit auf ein relativ unerforschtes Gebiet der Wiener Theatergeschichte, und zwar in erster Linie auf die Wiener Gastspiele der verschiedenen russischen Ensembles und

¹ Der Schriftsteller Robert Musil etwa, der damals für die *Prager Presse* arbeitete, wurde von mehreren Vertretern der russischen Theaterkunst stark beeindruckt. Er setzte sich vor allem mit der Tätigkeit der russischen Kabarettensembles auseinander, berichtete aber auch über die Gastspiele des *Moskauer Künstlertheaters*. Der Schriftsteller und Theaterkritiker Alfred Polgar spielte bei dem, was die russischen Gastspiele betrifft, hohen Niveau der Wiener Berichterstattung ebenfalls eine wichtige Rolle. Das außergewöhnliche Wirken der Russen faszinierte auch einzelne Fachleute aus den Nebengattungen: der Filmtheoretiker Béla Balázs stellte die Theaterkunst sowohl mancher Kabarettbühnen als auch des von Tairov geleiteten *Kammertheaters* zur Analyse.

² Die gewöhnliche Tourneeroute der russischen Theatertruppen führte meistens neben den wichtigsten Städten Deutschlands, Hollands, Frankreichs und der Tschechoslowakei auch durch Wien, dehnte sich jedoch häufig auch auf die Vereinigten Staaten aus. Vgl. Lesák: *Russische Theaterkunst*, S. 12 -13.

Emigrantentruppen, in zweiter auf die Theateraktivitäten mancher nur zeitweise in Wien gastierender russischer Bühnen, bzw. auf einzelne bereits länger ansässige Theaterkünstler. Ferner beschäftigte mich die Frage der Assimilierung all jener in das bestehende Wiener Theaterleben.

Die Tatsache, dass diesem Thema bisher so wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde, lässt sich einerseits mit dem Mangel einer entsprechenden Quellenlage bzw. ihrer schweren Zugänglichkeit erklären. Ein anderer Grund ist darin zu sehen, dass selbst das Wirken weltberühmter russischer Emigrantenkünstler weder im nachrevolutionären Sowjetrussland noch in der anschließenden Stalinzeit geschätzt bzw. dokumentiert wurde. Zudem bereitet auch die oft schwer verfolgbare Laufbahn dieser Künstler in den unvollständigen Quellen der Gastländer bis heute Schwierigkeiten in der Emigrantenforschung. Obwohl einige der im folgenden besprochenen Truppen noch im neuen Sowjetrussland bzw. zur gleichen Zeit in der Emigration gegründet wurden, wählte ich den Titel ‚russisches Theater‘, statt ‚sowjetisches‘ oder ‚sowjetrussisches Theater‘, da die künstlerischen Ensembles sowohl von russischer Seite wie auch in den deutschsprachigen Kritiken und der einschlägigen Literatur als ‚russisch‘ bezeichnet werden.

Die vorliegende Arbeit wurde in erster Linie darauf angelegt, ein Verzeichnis der im Wien der zwanziger Jahre wirkenden und gastierenden russischen Theater- und Ballettkünstler, Kleinkunsth Bühnen und Ensembles zusammenzustellen, ihr Theaterschaffen einer Analyse zu unterziehen, und ferner die Rezeption ihrer Theaterarbeit sowie ihrer Aufführungen in der Wiener Presse zu untersuchen. Genauso wichtig schien es, zu klären, inwieweit die russische Theaterkunst als solche, d.h. die Reformbestrebungen der russischen Theateravantgarde und die Eigenart des ‚russischen Emigrantentheaters‘, das Wiener Theaterleben beeinflusste, ob diese Theateraktivitäten eine, eventuell sogar direkt nachvollziehbare Wirkung auf die einzelnen Kunstgattungen in Wien ausübten, und ob es vielleicht sogar Nachahmungen gab.³ Ferner wurde, soweit die zugänglichen russischen Quellen dies ermöglichten, auch der Frage nachgegangen, welche Eindrücke die Kulturstadt Wien bei den Russen hervorrief, ob die Theateratmosphäre sich im Vergleich zu anderen Weltstädten Europas besser oder schlechter für Gastspiele und weitere Theatertätigkeit eignete, und ob manche der russischen Bühnen vielleicht auch von der Wiener Theaterkultur beeinflusst wurden. Schließlich wurde auch eine Antwort auf die Frage gesucht, warum

³ Das ‚Emigrantentheater‘ als Sammelbegriff, bezieht sich auf solche Menschen, die aus sozialen, politischen oder religiösen Gründen ihr Heimatland verlassen mussten. Ein Unterbegriff dazu ist das ‚Exiltheater‘, unter dem man die deutschsprachigen Künstler im zweiten Weltkrieg versteht, die sich direkt oder indirekt gegen den Faschismus wendeten.

Wien im russischen Emigrantenleben eine derart untergeordnete Rolle spielte, da doch gerade diese Stadt historisch gesehen bereits lange Zeit als reger Sammelpunkt verschiedener (besonders slawischer) Nationen galt.

2. METHODISCHES VORGEHEN UND QUELLENKRITIK

Zum Aufbau der Arbeit ist grundlegend anzumerken, dass die einzelnen Kapitel der besseren Übersicht wegen nach den verschiedenen Genres (Theater, Ballett, Kabarett, etc.) und Stilen (revolutionäres Theater, jüdisches Theater, etc.) eingeteilt wurden. Nach einer kurzen Einleitung in die Problematik der russischen Emigration (Kapitel 3) und einer zur Erhellung dienenden Schilderung der Theatersituation in Wien (Kapitel 4), wurde je ein Kapitel den Auftritten der Mitglieder des *Moskauer Künstlertheaters* (Kapitel 5), den größeren Ballettensembles und einzelnen Primaballerinen (Kapitel 6), verschiedenen Vertretern der russischen Kleinkunst (Kapitel 7), dem von Tairov geleiteten *Moskauer Kammertheater* (Kapitel 8) und schließlich zwei russisch-jüdischen Bühnen gewidmet (Kapitel 9). Am Ende der Arbeit stehen eine deutsche und eine russische Kurzzusammenfassung.

Was die formale Seite der Arbeit angeht, habe ich mich bei der Schreibung der Namen an die Regeln der wissenschaftlichen Transkription gehalten. Ausnahmen bilden nur die Namen berühmter emigrierter Künstler wie etwa Benois oder Chagall, wobei die allgemein verbreitete westliche Schreibweise verwendet wurde. Namen von Theatertruppen, Stücken, Büchern und Tageszeitungen wurden im laufenden Text kursiv gesetzt. Aufgrund diverser anonymer Quellen sowie der großen Anzahl der, beim Zitieren von Tageszeitungen verwendeten, Ziffern, entschied ich mich für die theaterwissenschaftliche Zitierweise, so werden die Quellen mit dem Familiennamen des Autors bzw. Herausgebers und dem Titel des Werkes angegeben, wobei häufig Kürzel bevorzugt wurden (im Anhang angeführt). Die mehrfach verwendeten Tageszeitungen wurden ebenfalls verkürzt und nur in Einzelfällen mit Autor und Titel angegeben. Auslassungen und Erklärungen in Zitaten sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

In der Wiener Theatergeschichtsschreibung wurde der Theatertätigkeit der russischen Emigranten bisher sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Wiener Auftritte der Russen wurden weder in den großen theaterhistorischen Standardwerken über das russische und sowjetische Theater, wie etwa in dem umfassenden Buch zum russischen Theater der 1920er Jahre von Joseph Gregor und René Fülöp-Miller, noch in den speziell die österreichische

Theatergeschichte behandelnden Werken – und sei es auch nur im Überblick – beachtet, von theaterwissenschaftlichen Spezialdarstellungen ganz zu schweigen.⁴ Wien war nie ein bedeutendes Zentrum russischer Emigration und nahm auch im Theaterwirken der russischen Emigration nur eine marginale Stellung ein. In den bisher veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten über das russische Emigrantentheater im Allgemeinen oder in, auf ein Emigrantenzentrum begrenzte, Ausführungen, werden Wien oder die Wiener Gastspiele nur kurz bzw. gar nicht erwähnt. Die von Leidinger und Moritz edierte Publikation *Russisches Wien* macht den Versuch, das Leben der in den letzten zwei Jahrhunderten in Wien sesshaften russischen Emigranten näher darzustellen. Obwohl hier gewisse Auftritte russischer Künstler erwähnt werden, ist jenes Kapitel sehr kurz gehalten und bezieht sich ausschließlich auf die auch von mir eigenständig bearbeiteten Quellen.⁵ Das von Laurence Senelick herausgegebene Buch *Wandering Stars* gibt einen sehr guten ersten Einblick in die Schwierigkeiten des Emigrantenlebens und analysiert die Emigration als kulturelles Problem, behandelt dabei jedoch nur die in den Vereinigten Staaten gastierenden Theatertruppen, welche nur in einzelnen Fällen mit den in Europa tätigen Ensembles übereinstimmen.⁶

In Bezug auf die russische Emigration boten zwei umfangreiche Sammelbände von wissenschaftlichen Aufsätzen eine große Hilfe – K. Schlögel: *Der große Exodus* bzw. G. Marinelli-König: *Wien als Magnet* – wobei letzteres im Besonderen auch auf das Wien-Bild russischer Emigranten in verschiedenen Epochen, bzw. auf die russische Emigrantenfrage in Wien eingeht.⁷ Michaela Böhmig widmet in ihrer ausführlichen Arbeit über das russische Theaterleben in Berlin ebenfalls ein bedeutendes Kapitel der Emigrantenproblematik.⁸ Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt jedoch in der Schilderung der Berliner Emigrantentruppen sowie der Gastspiele sowjetischer Ensembles, welche allerdings häufig mit den in Wien gastierenden identisch sind. An manchen Stellen gibt Böhmig sogar ausdrücklich die Wiener Gastspiele betreffende Hinweise und vergleicht die Berliner Rezeption mit Wiener Kritiken. Ihre Angaben zu Entstehungsgeschichte und Wirkungsfeld mancher russischen

⁴ Vgl. Gregor / Fülöp-Miller: Das russische Theater. Dieses 1928 erschienene, umfangreiche Werk zeichnet sich durch einen beachtenswerten Abbildungsteil und eine historische Überblicksdarstellung aus. Haider-Pregler: Theater und Schauspielkunst in Österreich und Gregor: Geschichte des österreichischen Theaters.

⁵ Vgl. Leidinger / Moritz: Russisches Wien

⁶ Vgl. Senelick: *Wandering Stars*.

⁷ Vgl. Schlögel: *Der große Exodus*; Marinelli-König: *Wien als Magnet*.

⁸ Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*. Über die Problematik des Emigrantentheaters bzw. über die in Berlin wirkenden und gastierten russischen Emigrantentruppen schrieb sie auch einen Aufsatz, der in dem von Schlögel herausgegebenen Sammelband *Russische Emigration in Deutschland* veröffentlicht wurde. – Vgl. Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 343 - 355.

Emigrantenbühnen bzw. die von ihr zusammengestellte Bibliographie stellten eine besondere Hilfe für meine Recherchen dar.⁹

Die oben skizzierten Werke geben bereits einen ersten Einblick, wie mangelhaft der Forschungsstand zum Thema ist. Als einzige Quelle, welche ausschließlich und umfassend die russische Theatertätigkeit und die russischen Gastspiele in Wien thematisiert, wurde der von Barbara Lesák verfasste *Ausstellungskatalog des Österreichischen Theatermuseums* aufgetan.¹⁰ Die Autorin des Kataloges macht den ersten wirklichen Versuch den russischen Theatergeschehnissen in Wien nachzugehen und eine Systematik hinter den Aufführungen zu entdecken. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt zwar vorwiegend auf der Analyse der Tätigkeit russischer Theatermacher in Wien, bzw. in der Präsentation von entsprechenden Theaterbeständen des *Österreichischen Theatermuseums*, trotzdem waren sowohl die von ihr zusammengestellte (unvollständige) Liste der russischen Gastspiele als auch die einleitende theatergeschichtliche Zusammenfassung, sowie die Schilderungen von Rezeption und Reaktion des Wiener Publikums, besonders zu Beginn meiner Recherchen sehr nützlich.¹¹

Die weitere Materialsammlung erwies sich als ein etwas aufwendigeres Unterfangen: eine Liste russischbezogener Aufführungen in Wien konnte aufgrund von Zeitungsrecherchen und den im Theaterarchiv vorhandenen Theaterzetteln zusammengestellt werden.¹² Die meist anspruchsvollen Kritiken der Wiener Tageszeitungen und Zeitschriften waren ferner auch bei der Analyse der einzelnen Theateraufführungen von enormer Bedeutung.¹³

Bei den Archivrecherchen im *Österreichischen Theatermuseum* stieß ich neben den Theaterzetteln auch auf andere lohnende Materialien. So wurden von einigen Kabarett- und

⁹ Einige deutschsprachige Theaterkritiker waren gleichzeitig sowohl in Berlin als auch in Wien tätig. Ihre Berichte bereiten zum Teil eine gute Möglichkeit für einen Vergleich der Rezeption der Gastspiele in den zwei Städten. Es ist ferner ebenfalls interessant zu beobachten, welche Theatertruppen nur Wien und welche nur Berlin besuchten.

¹⁰ Vgl. Lesák: *Russische Theaterkunst*.

¹¹ Der Theaterbestand des Museums wurde hauptsächlich zusammengetragen von dem Theaterhistoriker Joseph Gregor, der in den zwanziger Jahren mehrere Reisen nach Russland unternahm, gute Kontakte zu mehreren Theaterkünstlern – etwa Tairov, Gončarova oder Urvancev – pflegte, und zudem einiges über das russische Theater publizierte. Vgl. dazu Lesák: *Russische Theaterkunst*, S. 9 - 10.

¹² Die Theaterzettel waren vor allem beim Zusammenstellen des Repertoires der Gastspiele nützlich, galten häufig als Ergänzung zu den unvollständigen Angaben der Tageszeitungen. Die wichtigsten Theaterzettel sind im Anhang abgedruckt.

¹³ Über eine anspruchsvolle und aufgeschlossene Theaterkritik verfügten zu jener Zeit die Tageszeitungen *Der Tag* sowie die *Neue Freie Presse*. Wegen der russisch-jüdischen Gastspiele wurden auch die Theaterkritiken der *Wiener Morgenzeitung*, bzw. die deren Nachfolgerin, *Die Stimme*, mit aufgenommen. Die Kritiken des eher nationalsozialistisch eingestellten *Neues Wiener Tagblattes* wurden nur in einzelnen Fällen benutzt. Schließlich sind noch die Wiener Theaterzeitschrift *Die Bühne* und ferner die Berliner Kulturzeitschrift *Die Weltbühne* zu erwähnen, in welchen zumeist die Gastspiele der größten Ensembles ebenfalls kurz besprochen wurden. Im Anhang findet sich eine Liste aller durchgesehenen Zeitungen und Zeitschriften. (Siehe S. 101.)

Theaterensembles Theateralben und Programmhefte entdeckt, welche neben der Entstehungsgeschichte der Bühnen meistens auch Dramen- und Liedertexte, bzw. eine Form von Selbstdarstellung, Selbstkritik, und Aufführungsanalyse beinhalteten.¹⁴ Theaterlexika und Nachschlagewerke bzw. theaterhistorische Überblickswerke z.B. im Bereich des Balletts, enthielten zumeist viele Hintergrundinformationen, die z. T. auch in diese Arbeit mit einfließen. Biographische Quellen und Memoirenliteratur führten nur in einzelnen wenigen Fällen zum Erfolg, da in ihnen nur kurze oder gar keine Hinweise auf die Wiener Gastspiele gegeben wurden.¹⁵

Brigitte Dalinger verfasste eine Diplomarbeit und eine sehr ausführliche Dissertation über das jüdische Theater in Wien, welche auch die Gastspiele russisch-jüdischer Bühnen, wie etwa die der *Habima* und des *Goset*, thematisieren.¹⁶ Diese wissenschaftlichen Arbeiten waren bei der Analyse der jüdischen Bühnen sowie den Auftritten einzelner jüdischer Schauspieler, aufgrund der in diesen Bereich besonders dürftigen Quellenlage, eine große Hilfe.

Seitens der russischen wissenschaftlichen Forschung wurde dem russischen Theater in Wien, soweit es mir bekannt ist, noch weniger Aufmerksamkeit gezollt als von Seiten der europäischen und amerikanischen Forschung. Es bleibt zu erwähnen, dass ich bei dieser Arbeit vor allem darum bemüht war, die in Wien vorhandenen Quellen und Materialien zu verarbeiten, und manches nur durch Rekonstruktion ergänzt werden konnte. Da ich die im Folgenden besprochenen Vorstellungen natürlich nicht persönlich sehen konnte, musste ich mich zwangsläufig ganz auf Meinungen anderer Leuten stützen. Die Arbeit – bei weitem keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebend – soll den gegenwärtigen Forschungsstand aufzeigen und einen ersten Einblick in die russische und russischsprachige Theaterkultur Wiens während der 1920er Jahre geben.

¹⁴ Je ein Theateralbum wurde vom *Blauen Vogel*, vom *Russisch-Romantischen Theater*, von *Habima*, und von den verschiedenen Studios des *Moskauer Künstlertheaters* gefunden. Von den *Moskauer Kunst-Spielen* und dem *Blauen Vogel* wurde auch ein Programmheft entdeckt. Diese Materialien wurden meistens von den Theatern selbst herausgegeben. – Siehe dazu die verschiedene Mappen zum jeweiligen Theater im Archiv des Österreichischen Theatermuseums.

¹⁵ In der Arbeit wurde die von Sergej Lifar verfasste Djalilev-Biographie sowie die Memoiren von einzelnen Mitgliedern des *Moskauer Künstlertheaters* benutzt. – Vgl. Lifar: Gyagilev; Schwerubowitsch: Ein Gastspiel in Wien (im Original – Šverubovic: O starom Chudožestvennom Teatre); Germanova: „Moj larec“.

¹⁶ Dalinger: Jüdisches Theater in Wien. Die Dissertation erschien unter gleichem Titel auch in Buchform, wobei in der vorliegenden Arbeit ausschließlich die Dissertation verwendet wurde. – Vgl. Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien.

3. DIE RUSSISCHE EMIGRATION – DAS RUSSISCHE EMIGRANTENTHEATER

Die Problematik der russischen Emigration wurde in all ihren Facetten bereits zum Gegenstand vieler Untersuchungen und Forschungsarbeiten und wird darum hier nur kurz angerissen. Die Einleitung in das Problemfeld soll vor allem einen ersten Einblick in die russische Emigrationsforschung geben, wobei, unter Berücksichtigung der Aspekte und Forschungsergebnisse der einschlägigen Literatur, erstens auf den Ablauf der russischen Emigrationsbewegung, zweitens gesondert auf das russische Emigrantentheater, sowie drittens auf die Schwierigkeiten des Emigrantendaseins näher eingegangen wird.¹⁷ Zunächst muss aber die Theaterszene und politische Situation des vorrevolutionären und nachrevolutionären Russlands knapp skizziert werden, um dann die Fragen der Emigration und des Emigrantentheaters etwas ausführlicher erörtern zu können.

Bereits seit der Jahrhundertwende drängte sich in Russland eine Kunst- und Theaterbewegung in den Vordergrund, die intensiv nach neuen Themen und Formen bzw. nach höheren Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Ausschlaggebend für diese kulturelle Wiedergeburt waren die Gründung der Zeitschrift und der Künstlergruppe *Mir iskusstva* (Die Welt der Kunst). Ihre fortschrittlichen, teilweise durch die Avantgarde des Westens inspirierten Ideen forderten die Verschmelzung der verschiedenen Künste (Musik, Malerei, Tanz, Literatur, Skulptur) zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ und gaben besonders dem russischen Ballett ganz neue Anregungen, welches infolgedessen ein ungeahntes Wiederaufblühen erlebte und überall legendäre Triumphe feierte. Auch das russische Theater erfuhr zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhebliche Veränderungen, vor allem durch den in kürzester Zeit weltberühmt gewordenen Konstantin Stanislavskij, der durch seine naturalistisch-wirklichkeitstreue Spielmethode (welche sich ebenso auf Stilinterpretation wie auf die Spieltechnik bezieht) die Schauspielkunst auf eine völlig neue Grundlage stellte¹⁸; somit beeinflusste und prägte er die Schauspielkunst und also auch das Theater bis zum heutigen Tage maßgeblich und nachhaltig.

Weiters brachte auch die Oktoberrevolution von 1917 gewaltige Neuerungsimpulse für das russische Theater: Das Entstehen eines neuen Theaters wurde gefordert, welches den Ansprüchen des ganz neu zusammengesetzten sowjetischen Massenpublikums entspräche

¹⁷ Als zweckdienliche Literatur zum Emigrationsthema wurden die folgende Werke verwendet: Schlögel: Der große Exodus, S. 9 – 19; Ziegler: Wien in Prosatexten russischer Emigranten nach 1917, S. 143 - 149; Böhmig: Russisches Theater in Berlin; Senelick: Wandering Stars.

¹⁸ Vgl. Pörtner: Vorwort S. 7 - 8; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 11, 13 - 14; Pavlova: Ästhetisierung des Lebens, S. 50. Näheres zum Begriff des Gesamtkunstwerks, zur *Mir iskusstva*-Vereinigung und zur Geschichte des russischen Balletts vgl. Kapitel 6 dieser Arbeit, zu Stanislavskijs Spielmethode s. Kapitel 5.

bzw. deren Ideen diene und als Ausdruck der erst kürzlich erwachsenden Kultur verstanden werden könne. In diesen dreißig Jahren des ‚revolutionären‘ russischen Theaters (1897 – 1927) experimentierten zahlreiche Theaterinitiatoren fieberhaft und bemühten sich tiefgehend um die ‚Retheatralisierung des Theaters‘¹⁹. Ihre Reformbestrebungen in den Bereichen der Schauspielkunst, der Bühnengestaltung und der Regiekunst wurden überall im Westen mit Ehrerbietung, Faszination und Ehrfurcht aufgenommen und sind bis heute legendär. Eine Besonderheit der russisch-sowjetischen Avantgardekunst war es, dass sie – ganz im Gegensatz zum Westen – ein „scheinbar integrierter Bestandteil des offiziellen Kunstlebens [war] – mit dem Status einer quasi revolutionären Staatskunst während der kurzen Dauer der ersten Periode der Sowjetunion von 1917 bis zu Lenins Tod im Jahr 1924“.²⁰

Die Oktoberrevolution veränderte jedoch die kulturelle und gleichzeitig die politische und soziale Lage in Sowjetrussland natürlich auch auf einer ganz anderen Ebene. Infolge der bolschewistischen Machtergreifung und des anhaltenden Bürgerkriegs setzte eine massenhafte Fluchtbewegung ein, welche als die „erste Welle“ der russischen Emigration in die Geschichte einging und sich noch bis gegen Ende der zwanziger Jahre fortsetzte. Es emigrierten vorwiegend die arbeitsfähigsten und kreativsten Schichten der Gesellschaft, also höhere Beamte, Geschäftsleute und Unternehmer, Adelige, zahlreiche Künstler und Intellektuelle, aber auch Militärs, Politiker, Klerus.²¹ Die Gründe für diese massenhafte Auswanderung sind sehr komplex: die harten, oft aussichtslos scheinenden Lebensverhältnisse nach Krieg, Revolution und anschließendem Bürgerkrieg, die allgemeine Armut und der ständig herrschende Hunger, die politische und ökonomische Instabilität des Landes und nicht zuletzt die politischen Umwälzungen trugen dazu bei, dass Hunderttausende außerhalb der Grenzen Sowjetrusslands Zuflucht suchten. Der nach Berlin emigrierte Schriftsteller Il’ja Ėrenburg verweist in diesem Zusammenhang auf ein sehr wichtiges, oft gänzlich außer Acht gelassenes Phänomen der Emigration, nämlich auf die

¹⁹ Als Hauptvertreter des revolutionären russischen Theaters galten Aleksandr Tairov und Vsevolod Mejerchol’d, die ihre zielgerichteten Theaterkonzeptionen auch durch Publikationen, Manifeste und Lehrbücher bekanntmachten. Die wichtigsten Zielsetzungen beider Regisseure richteten sich in erster Linie auf die Ausbildung der für das neue Theater idealen Schauspieler und gleichzeitig auf die erfrischende Anwendung reformierter Spielmethode, ferner auf die Umgestaltung und Erweiterung des Bühnenraums, wobei die konstruktivistische Bühnentechnik bevorzugt zum Einsatz kam. Da Mejerchol’d kein Gastspiel in Wien absolvierte, konnte seine Theatertätigkeit im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden. Zu A. Tairov vgl. aber Kapitel 8 dieser Arbeit. Mehr zum Thema siehe Pörtner: Vorwort. S. 7, 18; Die Bühne 4. Jg., Heft 132, 19.5.1927, S. 13 -14; NFP 1.7.1925, S. 7; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 9, 11.

²⁰ Lesák: Russische Theaterkunst, S. 11.

²¹ Vgl. Schlögel: Der große Exodus, S. 9 - 13; Ziegler: Wien in Prosatexten russischer Emigranten nach 1917, S. 144; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 12.

Rolle des Zufalls:

„Unter den Emigranten gab es nicht wenige, die kaum wussten, wieso sie ins Exil geraten waren. [...] Der Zufall hatte das Schicksal von Millionen von Menschen entschieden.“²²

In der Anfangsperiode der Emigrationsbewegung waren viele Flüchtlinge noch davon überzeugt, dass der Auslandsaufenthalt nur von kurzer Dauer sein würde und sie schon bald wieder nach Hause zurückkehren könnten.²³ So hatten beispielsweise auch viele Theaterkünstler gar nicht vor zu emigrieren, blieben jedoch, nachdem sie infolge der Zeit Umstände der Heimat entrissen waren – etwa die Djagilev-Truppe im Ersten Weltkrieg oder die Mitglieder des *Moskauer Künstlertheaters* während des russischen Bürgerkriegs – im Westen, und nur ein geringer Teil kehrte später zurück.

Die erste russische Emigrationswelle traf Wien relativ wenig, ließen sich die ins Ausland geflüchteten Russen doch weit eher in Prag, Berlin oder Paris nieder.²⁴ Das Phänomen der Emigration, ob freiwillig oder gezwungen, soll im folgenden dennoch unter einigen Aspekten näher beleuchtet werden, da es sowohl die Lebensverhältnisse der Emigranten im einzelnen, als auch Laufbahn und Theatertätigkeit der verschiedenen Emigranten- bzw. Wandertruppen stark prägte. Inna Soloviova, die sich in einem Aufsatz²⁵ ausführlich mit diesem Thema beschäftigte, interessiert sich in erster Linie für die Fragen, weshalb sich einige Künstler für die Emigration entschieden, wie sich die Flüchtlinge in die jeweilige fremdsprachige Kulturen integrierten, bzw. aus welchen Gründen sie dennoch in Russland blieben oder doch nach einiger Zeit dahin zurückkehrten, wie etwa Stanislavskij. Welche von den beiden Varianten die richtige Entscheidung gewesen wäre oder war, ist aus heutiger Sicht meist schwer festzustellen; es sollen an dieser Stelle jedoch kurz beide Seiten beleuchtet werden. Diejenigen, die in der Heimat blieben, mussten sich dem kräftezehrenden Leben im nachrevolutionären Sowjetrussland und einer unvorsehbaren Zukunft unterwerfen, mit materiellen und psychischen Alltagsproblemen kämpfen. Doch trotz einengender und eingeschränkter, seitens der sowjetischen Behörden, Arbeitsbedingungen, konnten sich die

²² Il'ja Ėrenburg in: *Menschen, Jahre, Leben*, S. 18. Zitiert nach: Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 30.

²³ Vgl. Senelick: *Wandering Stars*, S. IX.

²⁴ In diesen damaligen Weltstädten Europas entwickelten sich die größten Emigrantenkolonien. Paris wurde vor allem als politisches Zentrum der russischen Emigranten betrachtet, in Prag sammelten sich die Hauptvertreter der Wissenschaft und Berlin wurde zum Treffpunkt zahlreicher Vertreter aus den Reihen russischer Intellektueller, Künstler, Schriftsteller, Theaterleuten und Musiker. Als weitere Emigrantenzentren der ersten Welle gelten auch Belgrad, Sofia, Konstantinopel, Riga und Warschau; der Fluchtweg dehnte sich auf weit entfernte Ecken der Welt aus, so auch nach Nord- und Südamerika. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*. S. 28; Schlögel: *Der große Exodus*, S. 13 - 15; Ziegler: *Wien in Prosatexten russischer Emigranten nach 1917*, S 144 - 145, 149.

²⁵ Soloviova: *Do You Have Relatives Living Abroad?* S. 74.

verbliebenen Theaterleute einem russischen Publikum präsentieren, erfuhren künstlerische Wertschätzung, und ferner boten die Freiheiten der Theateravantgarde ihnen die Möglichkeit sich weiterzuentwickeln. A. Granovskij, Leiter des *Staatlichen Jüdischen Theaters* in Moskau, entschied sich während seiner Tournee vermutlich gerade deswegen für die endgültige Emigration, weil seine Theatertätigkeit vom Staat, im Vergleich zu Tairov oder Mejerchol'd, nicht genügend gewürdigt wurde.²⁶ In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig zu erwähnen, dass obwohl die Auslandsgastspiele der sowjetrussischen Ensembles vom Staat als Mittel gezielter kulturpolitischer Öffentlichkeitsarbeit propagiert wurden, dergleichen Tourneen lediglich den staatlichen und akademischen Theatern genehmigt wurden. Nebenbei bemerkt, wurde die Finanzierung und Organisation der Tourneen, bzw. die Auswahl des Repertoires und der Schauspieler den Theatern selbst überlassen, es war lediglich ein bestimmter Teil der Einnahmen an den Staat abzugeben.²⁷

Die ‚staatenlos‘ gewordenen Emigranten hingegen verloren in der Fremde rasch ihre Identität: von der sowjetischen Regierung wurden sie zu ‚Unpersonen‘ erklärt und gerieten automatisch auf die ‚Schwarze Liste‘. Für Freunde und Verwandte war es meist unmöglich herauszufinden, ob eine geliebte Person noch am Leben war, und, um das eigene Leben zu schützen, unterwarfen sie sich dem Druck des Staates.²⁸ Für die Emigrierten allerdings hörten die alte Heimat Russland und der neue sowjetische Staat nie auf zu existieren; der sowjetische Geheimdienst war als Echo überall auf der Welt nicht nur in ihren Köpfen präsent.²⁹ Die Emigration bedeutete das Verlassen der vertrauten Umgebung, lockte andererseits jedoch mit Freiheit und beinhaltete die Möglichkeit eines Neubeginns an einem anderen Ort. Parallel dazu sollte nicht vergessen werden, welches Schicksal nach der Machtübernahme Stalins viele der zurückgebliebenen und zurückgekehrten Künstler ereilte, man denke z. B. an den ermordeten Theaterregisseur Mejerchol'd.

Für die Emigranten stellte der Westen am Anfang noch eine gewisse Exotik dar - mit

²⁶ Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 224 - 225. Zu den beiden Seiten der Emigration vgl. auch Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 86. Ähnlich wie bei Granovskij verwandelte sich auch für andere Theaterkünstler ein Auslandsgastspiel in eine endgültige Emigration. Nicht selten versuchten diese Künstler im Westen, statt an einer Emigrantenbühne Fuß zu fassen, eher als Theater- bzw. Ballettpädagoge durchzukommen, oder wenn möglich, sich dem Film zuzuwenden. – Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 87, 160 - 161.

²⁷ Vgl. Poliakova: *In Time, Out of Time*, S. 33; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 158 - 160. Siehe weiters auch Kapitel 8 dieser Arbeit.

²⁸ Die große Zahl der vermissten Personen infolge der Fluchtbewegung stellt bis heute ein kulturelles Problem dar und bereitet in der Emigrationsforschung große Schwierigkeiten. Auch unter den Theaterkünstlern gibt es viele, deren Laufbahn sich nach einiger Zeit nicht mehr verfolgen lässt. – Vgl. Schlögel: *Der große Exodus*, S. 12; Senelick: *Wandering Stars*, S. VII; Soloviova: *Do You Have Relatives Living Abroad?* S. 70 - 71.

²⁹ Soloviova: *Do You Have Relatives Living Abroad?* S. 71; Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 86.

Stabilität und Sicherheit, die sich drastisch von den in Russland herrschenden Verhältnissen unterschied. Die Vorstellungen vom Westen jedoch waren stark idealisiert und führten in den meisten Fällen schnell zu herben Enttäuschungen.³⁰ Das negative Erleben der Emigration steht in enger Verbindung mit dem Anpassungszwang der Flüchtlinge an die fremdsprachige Kultur und ihre oft misslungenen Assimilierungsversuche in die fremde Gesellschaft. Die Theaterkünstler fielen häufig in eine Schaffens- und Identitätskrise und erlebten die Emigration als Trauma. Oft fühlten sie sich in der neuen Welt gänzlich als unwillkommene Außenstehende, eine Empfindung, die zudem durch sprachliche Barrieren verstärkt wurde. Gleichzeitig wurden sie durch die Emigration vom Mutterboden, von der eigenen Sprache, vom kulturellen Erbe Russlands und von ihrem tatsächlichen und potentiellen Publikum weggerissen, was für viele gleichzeitig eine persönliche und eine berufliche Tragödie mit sich führte.³¹

Die Emigration bedeutete jedoch nur einen formellen Bruch mit der Vergangenheit; oder, um die Worte des Schriftstellers Joseph Roth zu gebrauchen: die Emigranten trugen „den wilden Duft ihrer Heimat, der Verlassenheit, des Bluts, der Armut, des außergewöhnlichen, romantischen Schicksals“³² mit sich in die Fremde. Nostalgisch bewahrten sie die ihnen inhärente vorrevolutionäre russische Epoche und Kultur im Gedächtnis und hielten daran fest, diese auch im persönlichen, im kulturellen und literarischen Leben der Emigration fortzusetzen. Die in den jeweiligen Zentren der Emigration formierten russischen Kolonien, welche die Geschichte als ‚Russisches Berlin‘ oder ‚Russisches Paris‘ betitelt, zeichneten sich durch eines äußerst vielfältiges geistiges und kulturelles Leben aus, welches jedoch hauptsächlich auf Wunschbildern basierte und zur Selbstisolation im großen Stil führte.³³ Laut Carl Einstein veränderte sich der Zeitsinn der Emigranten komplett:

„Emigranten bleiben irgendwie stehen, da sie keine Gegenwart besitzen und die Zukunft mit einer utopischen Vergangenheit verwechseln, die, da sie nie war, auch nicht wiederkehren kann. Emigranten glauben, Zeit sei umkehrbar und lasse sich wenden wie ein Rock.“³⁴

Die Forscher sehen zumeist genau in diesem Punkt die persönliche Tragik der emigrierten

³⁰ Genaueres dazu bei Senelick: *Wandering Stars*, S. XI, XVI; Poliakova: *In Time, Out of Time*, S. 36.

³¹ Vgl. Senelick: *Wandering Stars*, S. XVIII; Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 86; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 14.

³² Joseph Roth: *Die zaristischen Emigranten*, S. 935 - 936. Zitiert nach: Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 40.

³³ Ziegler: *Wien in Prosatexten russischer Emigranten nach 1917*, S. 149; vgl. auch Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 24 - 28, 38; Schlögel: *Der große Exodus*, S. 13.

³⁴ Einstein: *Leon Bakst und das russische Ballett*, S. 372.

Künstler, da sie sich alle mit jenem Russlandbild identifizierten, welches ganz und gar der Revolution zum Opfer gefallen war und nie wieder auferstehen sollte.³⁵ Laurence Senelick bezeichnet diese russische Emigrationskultur als „in der Zeit eingefroren: sie war nicht mehr dynamisch, sondern nur ein nostalgisches Artefakt“.³⁶

Zunächst aber bereitete sich dieses Milieu einen fruchtbaren Boden für das Entstehen von zahlreichen Kleinkunstabühnen, die sich mit ihren phantasievollen, farbenfrohen Programmen großer Beliebtheit erfreuten und in kurzer Zeit zum Synonym für Emigrantentheater wurden.

„Hunderte gründeten Theater, Sängerköre, Tanzgruppen und Balalaika-Orchester. Zwei Jahre lang waren alle neu, echt, verblüffend. Später wurden alle selbstverständlich und langweilig. Sie verloren die Beziehung zur heimatlichen Erde. Sie entfernten sich immer mehr von Russland – und Russland noch mehr von ihnen.“³⁷

J. Roth weist bei obiger Schilderung der Theaterverhältnisse im ‚Russkij Berlin‘ bereits auf die Schwachpunkte dieses tendenziösen Prozesses hin, welche zum relativ schnellen Untergang der genannten Unternehmungen führte und in ihrer Gesamtcharakteristik ebenso auf die größeren emigrierten Ensembles zutraf. Auch M. Böhmig sieht in der Kurzlebigkeit der russischen Kleinkunstabühnen in der Emigration weniger kulturpolitische als vielmehr innere Gründe: das Festhalten an den Traditionen der idealisierten Vergangenheit, die von ihrem Ausbildungsstand her heterogene Zusammensetzung der Truppen und die dadurch vorprogrammierte Abnahme der künstlerischen Qualität, sowie schließlich der Mangel an neuen Impulsen, hinsichtlich der Heimatkunst als auch der Kultur des neuen Umfeldes, trugen dazu bei, dass diese ‚Theaterlein‘ alsbald ihren typisch russischen Charakter verloren und sich, wieso auch immer, nicht in andere Richtungen weiterentwickelten.³⁸

Ein anderes Bild zeigt sich bei den aufgrund der äußeren Umstände zur Emigration verurteilten Restbeständen der großen Ensembles, wie etwa bei den Mitgliedern des *Moskauer Künstlertheaters*. Hier waren andere Faktoren entscheidend für den langsamen Zerfall der Truppe im Ausland: die Entfernung von der Heimat bzw. der künstlerischen Weiterentwicklung der Heimattruppe, wiederum die Absage an frische Einflüsse des ausländischen Theaters sowie ein sich Versteifen auf überholte Inszenierungsstile ohne jedoch das ursprünglich hohe Niveau aufrechterhalten zu können. Ostrovskij hingegen

³⁵ Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 39; Soloviova: Do You Have Relatives Living Abroad? S. 82.

³⁶ Senelick: Wandering Stars, S. XVIII. (Übersetzung der Autorin)

³⁷ Joseph Roth: Die zaristischen Emigranten, S. 935 - 936. Zitiert nach: Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 40.

³⁸ Vgl. Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 345, 351, 355.

begründet den Niedergang mit dem Fehlen eines entsprechenden Publikums bzw. mit dem durch die Emigration nur beschränkt vorhandenen Publikum, welches als solches für das Weiterbestehen eines dramatischen Theaters ausschlaggebend und unabdinglich sei.³⁹ Als Ausnahme unter den Emigrantentheatern muss Djagilevs *Ballets russes* erwähnt werden, welchem es durch das Miteinbeziehen westlicher Einwirkungen, der steten Aufnahme neuer Impulse und nicht zuletzt ob der außergewöhnlichen Persönlichkeit Djagilevs gelang, sich auch in der Emigration permanent weiterzuentwickeln und so ein hohes künstlerisches Niveau aufrechtzuerhalten.

Im Bezug der Emigration ist es bisweilen auch schwierig klare Grenzen dahingegen zu ziehen, ab wann eine Schauspielgemeinschaft sinnvollerweise als Emigrantentruppe bezeichnet werden kann. Dieses Problem erscheint besonders prägnant bei der Gattung des Balletts, da, während die Startänzer und die berühmte Choreographen bzw. Bühnenbildner meistens russischer Abstammung waren, sowohl Djagilev in seinem *Ballets russes* als auch Ida Rubinstein in ihrem Ballettensemble eine große Zahl ausländischer, etwa französischer, Tänzer auftreten ließen. Das Pariser *Théâtre Pitoëff* beschäftigte zum Beispiel fast nur französische Schauspieler, obwohl der Leiter Pitoëff seiner Abstammung nach Russe war.⁴⁰ Auf solche Bühnen wird in der vorliegenden Arbeit folglich nicht eingegangen, auch wenn sie in Wien gastierten. Das Wiener Gastspiel der äußerst erfolgreichen *Wilnauer Truppe* wird ebenfalls nicht behandelt, obwohl Litauen damals zu Sowjetrußland gehörte. Auch wird in diesem Rahmen auf das Gastspiel des *Leningrader Opernstudios* verzichtet, welches im August 1928 zu den *Salzburger Festspielen* eingeladen worden war. Auf ähnliche Probleme der Kategorisierung stößt man im Bereich des russischen Theaters jüdischer Emigranten, wobei die bereits genannten Arbeiten von Brigitte Dalinger eine große Hilfe darstellen. Die Schicksale vieler jüdischer Künstler lassen sich im Einzelnen nur schwer verfolgen, da sie sich weitaus leichter assimilierten. Es etablierten sich einige dieser Schauspieler so erfolgreich auf den jüdischen und nichtjüdischen Bühnen Wiens, dass sie bereits nach kurzer Zeit nicht mehr als Ausländer, sondern als regelrechte Wiener galten. Ihre Theatertätigkeit wird hier auch nur teilweise bzw. gar nicht behandelt.

³⁹ Böhmig: "Emigranten"-Theater, S. 351; Ebenso Ostrovskij: The Prague Groupe, S. 38. Näheres zum *Moskauer Künstlertheater* vgl. auch Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁴⁰ Eigentlich Georgij Pitoëv; in Tiflis geboren, begann er seine Laufbahn in Petersburg und emigrierte bereits 1915 zunächst nach Genf, dann nach Paris, wo er aus Amateuren und professionellen Künstlern sein französisches Ensemble gründete. Er gastierte 1925 in Wien an der *Neuen Wiener Bühne*. – Siehe Sucher: Theaterlexikon, S. 541.

4. WIEN ALS THEATERSTADT- DIE RUSSEN IN WIEN

„Es stand uns jetzt die ernsteste aller Prüfungen bevor: IN WIEN ZU SPIELEN. In Wien, der Stadt, die sich stets ihres Theaters rühmte, in einer Stadt, wo uns Leute sehen würden, die die besten Schauspieler der Welt gesehen hatten. Und wir würden diese Zuschauer trotz der Sprachbarriere erobern müssen. [...] Es war die schwierigste, die verantwortungsvollste unserer Saisons.“⁴¹

Diese Gedanken beschreiben die Stimmung, mit welcher die Mitglieder des *Moskauer Künstlertheaters* ihr Wiener Gastspiel unter Leitung von Vasilij Kačalov im Jahre 1921 in Angriff nahmen. Die Erinnerungen von Kačalovs Sohn, Vadim Šverubovic machen zudem deutlich, welchen Ruf Wien als Theaterstadt unter den gastierenden ausländischen Truppen hatte. Um die Wiener Rezeption bzw. das Ausmaß der russischen Gastspiele genau untersuchen zu können, soll einleitend kurz geschildert werden, wie es um die Kultur- und Theatersituation in Wien nach dem Ersten Weltkrieg stand, was genau hinter den Vorstellungen über Wien steckte und aus welchem Grund diese Kulturstadt so gerne ausländische Gäste aufnahm.

Österreich konnte trotz der maßgeblichen politischen und kulturellen Veränderungen nach dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie seine kulturelle Position nach wie vor bewahren.⁴² Der Ruf Wiens als der Kultur- und Theaterstadt schlechthin, der ja bis heute noch vielen Klischeevorstellungen zugrunde liegt, zog auch nach dem ersten Weltkrieg eine Vielzahl berühmter ausländischer Theatertruppen an. In der Vorstellung der Russen galt Wien als eine Stadt berühmter Kunstausstellungen und glanzvoller Bälle, überhaupt wurde das Wiener Leben allgemein mit Schönheit, Eleganz und Gemütlichkeit assoziiert. Nina Pavlova beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Ästhetisierung des Lebens* ausführlicher mit dieser Thematik und stellt fest, dass in Russland auch in den 20er Jahren das allgemeine Wien-Bild mit der Kultur der Jahrhundertwende gleichgesetzt wurde. Sie erklärt dieses Phänomen mit der anhaltend großen Beliebtheit einiger österreichischer Schriftsteller der Moderne, wie etwa Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal, deren Stücke sowohl von A. Tairov als auch von V. Mejerchol'd wiederholt inszeniert wurden.⁴³

Der traditionelle Wien-Mythos lässt sich im Wesentlichen auf die ausgedehnte, ununterbrochene Musik- und Theatertradition der Stadt zurückführen, ferner auf das

⁴¹ Vadim Šverubovic gehörte zu den wenigen Russen, der in seinen Memoiren auch auf die Stadt Wien näher einging. Die angeführte Passage bezieht sich auf das Wiener Gastspiel der Mitglieder des *Moskauer Künstlertheaters*. – Schwerubowitsch: Ein Gastspiel in Wien, S. 277 - 278. Im Original – Šverubovic: O starom Chudožestvennom Teatre, S. 312 - 314.

⁴² Zur Geschichte der Ersten Republik vgl.: Weinzierl / Skalnik (Hg.): Österreich 1918 - 1938.

⁴³ Vgl. Pavlova: Ästhetisierung des Lebens, S. 49 - 52.

gebildete Wiener Publikum, welches besondere Ansprüche an das kulturelle Leben zu stellen pflegte.⁴⁴ Von der ungetrübten Theaterbegeisterung der Wiener, die das Theater beinahe als notwendigen Bestandteil des alltäglichen Lebens betrachteten, zeigte sich auch Morris Schwartz, Direktor des *New Yorker Jiddischen Kunsttheaters*, bei einem Gastspiel stark beeindruckt. Er fand besonders bewundernswert, dass die Wiener trotz der nach dem Ersten Weltkrieg herrschenden Armut und Not unbeirrt großes Interesse für das Theater aufbrachten. Zudem fiel ihm auf, dass die Wiener nicht nur einfach Theateraufführungen besuchten, sondern auch gerne und viel über das Theater lasen, was den Anspruch auf das hohe Niveau der Berichterstattung in der Presse erklärt.⁴⁵ In den Wiener Tageszeitungen und Zeitschriften wurde in der Tat großer Wert auf Stil und Umfang der Theaterkritiken gelegt. Die Verfasser, oft prominente Schriftsteller wie etwa Alfred Polgar, Robert Musil, Felix Salten oder Karl Kraus, sowie die angesehenen Theaterkritiker – genannt seien Paul Stephan, Oskar Maurus Fontana, Max Graf, Oskar Rosenfeld, Otto Abeles – setzten sich ernsthaft und tiefgreifend mit den gezeigten Aufführungen auseinander; laut Schwartz betrieben sie es gewissermaßen als Studium.⁴⁶ Bei den russischen Gastspielen sahen sie sich oft herausgefordert, zusätzlich zu einer Besprechung der einzelnen Darstellungen auch die Regie- und Spielmethoden bzw. den Stil und die Erscheinungsform der jeweiligen Bühnen einer Analyse zu unterziehen. Abgesehen davon wurden die ausländischen Gastspiele in der Tagespresse ebenso wie beim Publikum prinzipiell mit Freude begrüßt, was zu einem angenehmen Aufenthalt der Gäste in Wien beitrug.

Bei einer näherer Betrachtung des Wiener Publikums sollte auch auf das Phänomen der Vielsprachigkeit hingewiesen werden. Wien war aufgrund seiner zentralen Lage schon immer Sammelpunkt vieler verschiedener Nationen gewesen, deren kulturelle Vielfalt eine gute Möglichkeit für einen künstlerischen und fachlichen Austausch bot, und gleichzeitig zu einer gegenseitigen Entwicklung beitrug. Die dadurch entstandene, spezifische Wienerische Kultur war im Grunde deutschsprachig geprägt, aber doch vielsprachig und konnte leicht das Interesse für ausländische Kunst bewahren und aufbringen. Zur gleichen Zeit wurde jedoch die eigene Kunst in Österreich stark vernachlässigt.⁴⁷

⁴⁴ Das K.u.K. Hoftheater, später Burgtheater galt als erste Bühne im deutschsprachigen Raum und die österreichische Oper erfreute sich ebenfalls einer langen Tradition.

⁴⁵ Schwartz: Eindrücke aus Wien, S. 80 - 81.

⁴⁶ Schwartz: Eindrücke aus Wien, S. 82.

⁴⁷ Karl Trinkl beschäftigt sich in seiner Diplomarbeit mit den ausländischen Gastspielen in Wien bis 1914 und erwähnt unter anderem, dass bei der *Internationalen Musik- und Theaterausstellung 1892* in geringstem Maße von Österreich heimische Kunst vorgeführt wurde. – Vgl. Trinkl: Wien als Gastspielstadt seit 1892, S. 50 - 58. Diese Tendenz scheint nicht nur in der Monarchie, sondern auch im Folgenden zu dominieren. Laut Hilde Haider-Pregler entwickelte die Erste Republik, im Gegensatz zu den anderen Nachfolgestaaten

Es sollte ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, dass die Wiener Theater sich in gewisser Hinsicht allzu sehr an die Anforderungen des Publikums anpassten, dessen Aufmerksamkeit sich nicht in erster Linie auf die Ensemblekunst richtete, sondern vielmehr einen Schauspielerkult betrieb. In der Schauspieler-Verehrer-Stadt Wien wurde demzufolge die Position des Dichters stark vernachlässigt; er wurde nicht einmal ansatzweise mit dem Schauspieler – oder auch nur dem Regisseur – gleichgesetzt.⁴⁸ Im krassen Gegensatz dazu standen die russischen Theaterverhältnisse, wo die Ensemblekunst klar im Vordergrund stand und sich, auch was das Materielle anbelangte, keine wirkliche Kluft zwischen einem Star und einem Nicht-Star auftat. Ein weiterer Unterschied zu Wien bestand darin, dass in vielen Studios – etwa bei Konstantin Stanislavskij – nur junge, unbekannte Leute auftraten, und die Vorstellungen trotzdem jeden Tag ausverkauft waren. In Russland wurde außerdem nicht selten drei, manchmal sogar zehn Jahre an einem Stück gearbeitet, ehe es dem Publikum präsentiert wurde, während an deutschsprachigen Bühnen jedes Stück meistens nur eine Saison erlebte.⁴⁹

Das lange Bewahren der Theatertraditionen in Wien erwies sich noch in einem weiteren Punkt als nachteilig: nur wenig und langsam drangen Einflüsse von Moderne und Avantgarde in die klassische Ordnung ein. Die Schauspieler waren wenig gefordert, hatten kaum Möglichkeiten ihre Kräfte auch an etwas Neuem auszuprobieren, während das Wirkungsfeld der Regisseure streng vom Staat begrenzt war. Dem äußerst konservativen Burgtheater z. B. wurde genau vorgeschrieben, was gespielt werden durfte. Die Moderne rief hier allein im Bereich der Bühnenausstattung Innovation hervor, da die Bühnenbildner, wie etwa Alfred Roller, sich in der individuellen Ausstattung etwas mehr Freiheiten herausnehmen konnten. Die Bedeutung der ausländischen Gastspiele für Wien liegt in erster Linie eben darin, dass durch die präsentierten avantgardistischen Theaterbestrebungen doch auch die Wiener Theaterkunst starke Erneuerungsimpulse erfuhr. Die Theaterstadt Wien erwies den Vertretern der gastierenden russischen Theater mindestens ebenso großen Respekt wie die Russen dem Wien-Mythos und brachte dem legendären Ruf einzelner Theatergenies sowie der russischen Theaterkunst als solcher, ihre allgemeine Hochachtung entgegen: so der weltberühmten Schauspielmethode Stanislavskijs, den kühnen Ideen der

der Monarchie, „kein Bewußtsein einer eigenen nationalen Identität“. – Haider-Pregler: Exilland Österreich, S. 98.

⁴⁸ Das Schauspielertheater wurde bereits in der Monarchie, jedoch später in der Ersten Republik noch stärker kultiviert. Im Jahre 1926 wurde z.B. ein eigener Titel nur für die Schauspieler des *Burgtheaters* kreiert.

⁴⁹ Wie A. Tairov es bei einem Gespräch während eines Gastspiels formulierte, sollte eine Theaterstadt auch an ihrem Theaterpublikum arbeiten, da vieles an der „systematischen Erziehung der Zuschauer“ liegt. – NFP 13.6.1926, S. 13.

russischen Theateravantgarde, den bahnbrechenden Reformen des russischen Balletts und der unglaublichen Vielfältigkeit der russischen Emigrantenkunst.

Gleichzeitig zogen die Neuerungen der deutschsprachigen Bühnen in den 20er Jahren ebenso eine bedeutende Anzahl ausländischer Gäste an. Viele suchten eine Begegnung mit den berühmten Regisseuren der deutschen Theateravantgarde: Max Reinhardts moderne Theaterkonzeption, Jessners Bühnenkonstruktion (Stufenbühne) oder Piscators politisches Theater in Berlin erregten auch in Russland allgemeines Interesse.⁵⁰ Die konservative und politisch instabile Situation im damaligen Österreich bietet einen Erklärungsansatz, warum Mejerchol'ds revolutionäres Theater oder die Arbeiterbühne *Blaue Bluse* nur in Berlin auftraten, nicht jedoch in Wien. Die Frage, ob in Wien überhaupt ein Bedürfnis und Interesse nach derartigen Aufführungen vorhanden gewesen wäre, und vor allem, ob solche Produktionen die behördliche Erlaubnis für ein Gastspiel erhalten hätten, bleibt ungeklärt. Das Gastspiel des *Leningrader Opernstudios* rief bei den *Salzburger Festspielen* einen öffentlichen Skandal hervor und wurde im *Neuen Wiener Journal* als „bolschewistisch“ bezeichnet.⁵¹ Nicht zuletzt hing die Organisation zahlreicher Gastspiele eng mit der finanziellen Lage der Theater zusammen, und nur in zweiter Linie mit der fortwährenden Rivalität zwischen Berlin und Wien. Verallgemeinernd kann jedoch gesagt werden, dass die prominentesten Vertreter des russischen Balletts lieber und häufiger in Wien gastierten.

Im folgenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden, das szenische Wirken der in Wien auftretenden russischen Theatertruppen und Künstler, in größere Themenblöcke gegliedert, darzustellen. Es wurde vor allem den Fragen nachgegangen, welche Reaktionen diese Aufführungen bei der Wiener Kritik hervorriefen, und welche Wirkungen die Reformen und die Eigenart der russischen Theaterkunst auf die Wiener Theaterkunst ausübten.

⁵⁰ Stanislavskij und Reinhardt z.B. bezeugten sich gegenseitigen Respekt, es sollte jedoch trotz etlicher Versuche nie eine gemeinsame Arbeit zustande kommen. – Vgl. Briefwechsel zwischen Reinhardt und Stanislavskij. In: Theatermuseum, Handschriftensammlung. A. Granovskij war ein Schüler von Max Reinhardt und wurde von seinen Methoden direkt beeinflusst. Mejerchol'd strebte eine gemeinsame Theaterarbeit mit Piscator an und wurde auch nach Berlin eingeladen.

⁵¹ Vgl. Neues Wiener Journal, 4.8.1928, S. 3.

5. NACHKOMMEN EINER LEGENDE: ÜBER DIE MITGLIEDER DES MOSKAUER KÜNSTLERTHEATERS

Die Wiener Tätigkeit der russischen Bühnen wurden nach dem Ersten Weltkrieg durch die Auftritte der legendären Stanislavskij-Schüler eröffnet. Stanislavskijs Name war in Wien, wie überhaupt in ganz Europa, seiner neuen naturalistisch-realistischen Theaterschule und seiner reformierenden Arbeitsmethode wegen gut bekannt; seit seiner Europatournee im Jahre 1906 rief das von ihm gegründete *Moskauer Künstlertheater* überall den allergrößten Respekt hervor und wurde mit höchster Theaterkunst assoziiert.⁵² Die Erinnerung an diese erste Tournee war in Wien im Jahre 1921 noch durchaus lebendig: auch diesmal wurde Stanislavskijs „unvergleichliches Ensemble“ erwartet, das „durch die wundervolle Fülle, Farbigkeit und Intensität seiner Darstellungen“ vor Jahren ganz Westeuropa im Sturm erobert hatte.⁵³ 1921 kam jedoch lediglich ein Teil des Ensembles nach Wien, welcher zudem bereits seit zwei Jahren in Europa gastierte. Die Gruppe war bei einem Gastspiel im ukrainischen Charkow durch den Bürgerkrieg von Moskau abgeschnitten worden und sich also gezwungen gesehen, als künstlerische Arbeitsgemeinschaft unter der Führung des berühmten Schauspielers Vasilij Kačalov in Südeuropa herumzuwandern und in den größeren Städten Gastspielmöglichkeiten zu suchen.⁵⁴ Trotz des langen, unsicheren

⁵² Das *Moskauer Künstlertheater* (auf Russisch *Moskovskij Chudožestvennyj Artičeskij Teatr*, abgekürzt *MChAT*) wurde am 14.10.1898 von Konstantin Stanislavskij und Vladimir Nemerovič-Dančenko eröffnet und sprach in erster Linie das sich damals gerade formierende russische Bürgertum als Publikum an. Dem Theater gelang zunächst durch seinen äußerst reformierenden, naturalistisch-realistischen Inszenierungsstil der Čechov-Stücke und von Gorkijs *Nachtasyl* der durchschlagende Erfolg. Es eröffnete eine gänzlich neue Epoche in der Schauspielkunst. Stanislavskijs Arbeitsmethoden zufolge, die später fast auf der ganzen Welt umgesetzt werden sollten, hatten sich die Schauspieler emotional ganz mit ihrer Rolle zu identifizieren und das vorgeschriebene Geschehen als Wahrheit zu erleben, d. h. sie sollten so handeln, als ob alles gerade wirklich geschähe. Stanislavskij befreite dadurch nicht nur den Schauspieler von leerem und billigem Posieren, sondern stellte auch die Rolle des Regisseurs auf eine völlig neue Grundlage. Er sah eine organische Verbindung zwischen Theater und Literatur und als Diener der Dichtung forderte er, dass ein literarische Werk nicht einfach nur wiederzugeben sei, sondern durch „Verkörperung und zugleich Verinnerlichung der schauspielerischen Darstellung“ jedes Mal neu zu entfalten. Als Feind jeder Art von Improvisation, experimentierte er jahrelang mit der szenischen Wirkung seiner kreativen Elemente; die Schauspieler sollten jede Geste, Bewegung, usw. bis in die Unendlichkeit geprobt haben, um einen Ablauf ganz festzuhalten. Viele Theaterkünstler aus West-Europa, etwa der österreichische Schauspieler Alexander Moissi oder der englische Bühnenbildner Gordon Craig, waren bemüht, mit dem berühmten Regisseur zusammenzuarbeiten. – Pörtner: Vorwort S. 15; zusätzlich vgl. ebd. S. 9 - 16; sowie Lesák: Russische Theaterkunst, S. 14 und N.N.: Képes színháztörténet, S. 353 - 356.

⁵³ Alfred Polgar gehörte zu den zahlreichen Bewunderern von Stanislavskijs Theaterkunst und nahm in dem oben zitierten Artikel relativer Enttäuschung wahr, dass die Kačalovsche Gruppe 1921 nicht mehr das Niveau von 1906 bieten konnte. – WB Jg. 1921, Heft 26, 30.6.1921, S. 710.

⁵⁴ Die Stationen der Irrfahrt waren neben Charkow, die Städte Odessa, Rostov und Jekaterinodar (heute Krasnodar), Poti, Batumi und Tiflis, dann Konstantinopel und Sofia, sowie Belgrad, Zagreb, Ljubljana und Osijek. Die Erinnerungen von Vadim Šverubovic gelten als wichtigste Quelle für den dreijährigen Auslandsaufenthalt der Truppe. Da die Passage zum Wiener Gastspiel übersetzt wurde, werden im Folgenden die sich auf Wien beziehenden Stellen Deutsch zitiert, zusätzlich jedoch auch das russische Original angegeben. – Vgl. Schwerubowitsch: Ein Gastspiel in Wien, S. 276 - 281; Im Original –

Reiselebens und der Entfernung zu Stanislavskij gelang es der Gruppe durch ihre zwar weniger bekannten, jedoch äußerst talentierten Schauspieler (unter anderen die Witwe Čechovs - O. Knipper-Čechova, M. Germanova, E. Skul'skaja sowie N. Massalitinov, P. Pavlov, P. Šarov) auch nach zwei Jahren ein dem *Künstlertheater* entsprechendes Niveau zu bieten, was jedoch nicht hieß, dass sie noch auf der gleichen Höhe wie in Moskau spielten.

Nach stürmischen Erfolgen in den slawischen Ländern gastierte die Truppe zweimal hintereinander in Wien und trat sowohl im April als auch im Oktober und November 1921 im *Wiener Stadttheater* auf. Die Rezeption der Aufführungen war wesentlich distanzierter als im Jahre 1906; trotz der künstlerischen Anerkennung und des Hervorhebens des außergewöhnlichen Zusammenspiels, wurde an manchen Stellen vor allem Stanislavskijs leitende Hand vermisst. Die Auftritte vor dem anspruchsvollen, jedoch nicht mehr „brüderlichen“ Wiener Publikum machten den Mitgliedern der Kačalovschen Gruppe deutlich, dass sie auf diese Weise, „nach zwei, drei Jahren des Herumziehens in der Welt, ohne neue Aufgaben und vor allem ohne die Kontrolle“ Stanislavskijs und Nemerovič-Dančenkos „in Provinzialismus, in Selbstepigonentum [...], in den künstlerischen Tod“ abgleiten würden.⁵⁵ Die von V. Šverubovic bereits in Wien erwähnte Problematik tauchte bei dem Berliner Gastspiel im März 1922 erneut auf, infolge dessen sich die Truppe spaltete und ein Teil mit Kačalov nach Moskau zurückkehrte. Der Spaltung lag hauptsächlich ein heftiger Briefwechsel zwischen Kačalov und Nemerovič-Dančenko zugrunde. Letzterer forderte den Kern der Gruppe auf, sich wieder an die, mit einer schweren künstlerischen und finanziellen Krise kämpfende, Heimattruppe anzuschließen.⁵⁶

Es wäre natürlich durchaus interessant, den Umständen und dem Ergebnis dieser Wiedervereinigung nachzugehen, um vor allem den Kontrast zwischen den Moskauern und den Wandernden, sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch bezüglich der gewonnenen Lebenserfahrungen, feststellen zu können.⁵⁷ Im Rahmen dieser Arbeit war jedoch vielmehr der im Ausland verbliebene Teil der Truppe einer Analyse wert, welcher bereits 1927 als

Šverubovic: O starom Chudožestvennom Teatre. Zu den Gastspielen an den oben genannten Orten vgl. auch Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 71 - 74.

⁵⁵ Das Epitheton „brüderlich“ ist hier bezogen auf die slawischen Völker der österreichisch-ungarischen Monarchie. – Siehe Schwerubowitsch: Ein Gastspiel in Wien, S. 279; im Original – Šverubovic: O starom Chudožestvennom Teatre, S. 318.

⁵⁶ Zum Ablauf der Spaltung und zum Briefwechsel siehe Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 79 - 87.

⁵⁷ Die Mitglieder der Kačalovschen Gruppe waren in vieler Hinsicht in einer besseren Lage: sie überstanden die Zeit trotz des unstillen Umherziehens unter wesentlich erträglicheren Umständen als die Moskauer Kollegen. Außerdem rückten manche in Moskau nur zweitrangige Schauspieler durch diese Gastspiele mehr in den Vordergrund. So z. B. Marija Germanova, welche trotz ihrer bemerkenswerten Erscheinung in Moskau, eindeutig erst im Westen zum Star wurde. Eine kurze Analyse über die Wiedervereinigung und einen Vergleich zwischen den zwei Gruppen bringt auch Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 84 - 85.

„Prager Gruppe“ erneut in Wien auftrat. Die Entscheidung für das endgültige Exil ist weniger einer vorübergehenden Laune zuzurechnen, sondern vielmehr als eine Zwangslösung zu betrachten. Weder Nemerovič-Dančenko noch die ehemaligen Kollegen der Kačalovschen Gruppe waren tatsächlich bemüht, diesen vielleicht etwas weniger talentierten Teil der Truppe zurückzugewinnen, abgesehen von der hervorragenden Marija Germanova.⁵⁸ Nach einem längeren Aufenthalt in Berlin zogen die Mitglieder bald weiter und ließen sich 1923 endgültig in Prag nieder, wo die Tschechoslowakische Regierung ein fixes Theater für sie bereitstellte. Im Westen wurde die Gruppe als repräsentativer Teil des *MChAT* aufgenommen; eine Verbindung, die auch in der Bezeichnung „Prager Gruppe“ des Moskauer Künstlertheaters erhalten blieb.⁵⁹ Sie genoss in jeder Hinsicht die Vorteile des Ruhmes der Heimattruppe und wurden bei späteren Gastspielen in Europa mit dem gleichen Respekt empfangen wie die Kačalov Gruppe im Jahre 1921. Den meisten Quellen zufolge galt als Leiterin in erster Linie Germanova selbst. Tatsächlich wurden hauptsächlich solche Stücke wiederaufgenommen und neu inszeniert, in denen sie bereits in Moskau gespielt hatte. Laut M. Böhmig stand die *Prager Gruppe* aber von Anfang an unter der Leitung des als Regisseur fungierenden N. Massalitinov. Bei dem Wiener Gastspiel im November 1927 sollten jedoch beide bereits anderweitig verpflichtet sein, und obwohl als Direktor Massalitinov angegeben ist, fehlen beide Namen auf der Mitgliederliste.⁶⁰ Die *Prager Gruppe* trat noch bis 1931 mit mäßigem Erfolg überall in Europa auf, war zwischenzeitlich länger im Pariser *Theater L'Atelier* ansässig, jedoch das Fehlen wirklich starker Schauspieler sowie eines fähigen Regisseurs machten letztendlich jede Weiterentwicklung unmöglich.⁶¹

Das wiedervereinigte *Moskauer Künstlertheater* unternahm im Frühjahr 1923 unter

⁵⁸ Mit Germanova an der Spitze blieben folgende Mitglieder in Berlin zurück: Greč, Krasnopol'skaja, Kryžanovskaja, Orlova sowie Astarov, Boleslavskij, Komissarov, Massalitinov, Pavlov, Šarov, Vasil'ev. Es ist ungeklärt, inwieweit diese Entscheidung von dem *Künstlertheater* selbst beeinflusst wurde und in welchem Maße das lockende „leichtere“ Leben des Westens dabei eine Rolle spielte. Stanislavskij selbst war darum bemüht, die Germanova zurückzugewinnen, jedoch ohne Erfolg. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 84.

⁵⁹ Die *Prager Gruppe* unternahm verständlicherweise nichts gegen diese Verbindung und pflegte noch lange Zeit gute Kontakte zur Heimattruppe. Es wurde auf beiden Seiten sogar eine erneute Zusammenarbeit geplant, die jedoch nie zustande kam – Vgl. Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 85; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 84.

⁶⁰ Ostrovskij zufolge, wurde die Gruppe zunächst von Germanova geleitet und erst nach deren Abschied (angeblich nach dem Londoner Gastspiel im Jahre 1928) von Massalitinov übernommen. Böhmig jedoch behauptet, N. Massalitinov hätte bereits 1925 die Gruppe verlassen und in Bulgarien Karriere als Regisseur, Schauspieler und Pädagoge gemacht. Wie bei anderen Emigrantentruppen auch, wechselten auch in der *Prager Gruppe* die einzelnen Mitglieder im Laufe der Zeit, ohne dass dies weiters auffiel. – Vgl. Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 85, 99; Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 350; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 94.

⁶¹ Vgl. Ostrovskij: *The Prague Groupe*, S. 96.

der Führung von Stanislavskij eine ausgedehnte Tournee durch die Vereinigten Staaten.⁶² Auf dem Weg machten sie auch in Berlin Station, wo sich einige Künstler der *Prager Gruppe* wieder dem *MChAT* anschlossen. In Wien wurde trotz Presseankündigungen weder bei dieser Tournee, noch bei den Gastspielen der einzelnen *MChAT*-Studios, noch des *Musikalischen Studios* Vorstellungen gegeben. Stanislavskijs führende Persönlichkeit und sein eigenartiger Inszenierungsstil lebte jedoch nach wie vor stark im Gedächtnis der Wiener, und trotz anfänglicher Schwierigkeiten wurden ebenso die ‚Kačalovsche‘ wie die ‚Prager‘ Gruppe auf der Durchreise mit Respekt und großer Aufmerksamkeit empfangen.

5.1. Die Kačalovsche Gruppe in Wien

Die Kačalovsche Gruppe eröffnete am 8. April 1921 mit Čechovs *Drei Schwestern* ihr Gastspiel im Wiener Stadttheater. Auf dem Programm standen außerdem noch zwei weitere Čechov-Stücke, nämlich *Onkel Vanja* und *Der Kirschgarten*, ferner Gor’kij’s *Nachtasyl*, eine dramatische Bearbeitung von Dostoevskijs *Die Brüder Karamazov*, Knut Hamsuns *An des Reiches Pforten*, sowie ein vor allem mit Čechovschen Einaktern gefüllter ‚Literarischer Abend‘. In kompletter Ausstattung wurden nur zwei Stücke, *Onkel Vanja* und *Der Kirschgarten*, aus Moskau mitgebracht, alle anderen waren noch vor der Revolution im *Moskauer Künstlertheater* inszeniert und dann auf der Reise in neuer Besetzung wiederaufgenommen worden.⁶³ Der Wiener Aufenthalt war ursprünglich nur für zehn Tage geplant, denn trotz der Hilfe der langjährigen Wiener *MChAT*-Freunde Schnitzler, Hofmannsthal und Richard Strauss, war das Gastspiel nur mit großen Schwierigkeiten zustande gekommen. Vadim Šverubovic weist in seinen Erinnerungen auf Armut und Hunger in dem nach dem Ersten Weltkrieg so klein gewordenen Österreich hin. Wien, als Großstadt und Magnet für Flüchtlinge, war davon besonders betroffen. Überhaupt sollen die, von der Propaganda vor kurzem noch als „Barbaren“ bezeichneten Russen vom Wiener Theaterpersonal „kalt und feindselig“ begrüßt worden sein, wobei sich einige sogar darüber empört haben sollen, dass diese „Halbmenschen“ sich erkühnten, „im fröhlichen Wien, welches sie für das ‚Zentrum der Weltkultur‘ hielten, ihre ‚Kunst‘ vorzuführen“.⁶⁴ Laut

⁶² Dem *Moskauer Künstlertheater* wurde 1920 der Rang eines ‚akademischen‘ Theaters zugesprochen, wodurch es auch das Privileg auf Auslandsreisen und ausländische Gastspiele erhielt. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 86.

⁶³ Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 73. Dies gilt auch als Erklärung, weshalb auf den Theaterzetteln Stanislavskij oder Nemerovič-Dančenko als Regisseur, jedoch Massalitinov oder Litovceva als Spielleiter angeführt wurden.

⁶⁴ Šverubowitsch: *Ein Gastspiel in Wien*, S. 277 - 278; im Original Šverubovic: *O starom Chudožestvennom Teatre*, S. 316. Laut Šverubovic war außerhalb des Theaters jedoch von Anfang an keine Spur von Feindseligkeit zu bemerken: besonders warm wurden die russischen Gäste von den in russischer

Šverubovic machte auch die Direktion des nur auf Gewinn ausgerichteten *Stadttheaters* insofern gewisse Schwierigkeiten, dass sie trotz der guten Presse und des großen Erfolgs erst nach einer Woche, also nach dem endgültigen Durchbruch, genehmigte, das Gastspiel auf drei Wochen auszudehnen.⁶⁵ Die laufend steigenden Einnahmen ermöglichten und erforderten zugleich die Aufführung von neuen Stücken, für die jedoch – und auch das nur mit Mühen – lediglich alte Requisiten aus Lagern anderer Wiener Theater beschafft werden konnten.⁶⁶

Von der Wiener Presse wurde die Tätigkeit der Kačalovschen Gruppe sehr unterschiedlich, im Allgemeinen jedoch positiv bewertet. Zunächst wurde von allen Stanislavskijs meisterhafte Regiekunst und die Präsenz seines Geistes in jedem Augenblick der Aufführungen bewundert. Wie gesagt, gelang es der Truppe trotz des zweijährigen Wanderlebens, der Schauspielerwechsel und Regieänderungen doch, genügend Elemente von Stanislavskijs Inszenierungskraft beizubehalten, um das Wiener Publikum und die Wiener Presse zu bezaubern. Alfred Polgar, damals Wiener Berichterstatter für die Berliner *Weltbühne*, war als einziger von dieser „neuen“ Regiekunst enttäuscht. Seiner Meinung nach waren die Darbietungen dieser Gruppe von Stanislavskijs Regiekunst, welche „auch den letzten technischen Rest aus einem Zusammenspiel auszuglöhnen verstanden hat“, bereits weit entfernt.⁶⁷

Das Wiener Publikum zeigte erstaunlicherweise besonderes Interesse für die Aufführungen von russischen Stücken. Es hoffte durch die russische Darstellungsweise der russischen Dramen die eigentliche Tiefe der ‚russischen Seele‘ und das wahre Russland kennen zu lernen. Daher fanden die ‚menschenzeichnenden‘ und mit Symbolen angefüllten Zustandsdramen von dem in Wien mehr als Erzähler denn als Dramatiker bekannten A. Čechov einen großen Anklang: durch die Vermittlung der Russen wurden die Zuschauer neben äußerst klischeehaften Elementen, wie Samowar, Ziehharmonika sowie tausenden von Umarmungen und Küssen, auch von dem schwermütigen Fatalismus und der

Gefangenschaft gewesenem Österreicher empfangen. Marija Germanova ging in ihren Memoiren ebenfalls kurz auf den Wiener Aufenthalt der Truppe ein. Sie zeigte sich berührt von der Lebendigkeit der Petersburg ähnelnden Stadt und von der Freundlichkeit der Wiener Schauspielerkollegen. – Vgl. Germanova: *Moj larec*, S. 57.

⁶⁵ Zu dieser Zeit erlebte das *Wiener Stadttheater* unter Jarno und Karczag eine schwere finanzielle Krise und organisierte, um das Theater aufrechterhalten zu können, auch zahlreiche ausländische Gastspiele. Die Aufführungen der *MChAT*-Mitglieder galten jedoch sowohl im April als auch im Oktober als größtes Ereignis und waren die Rettung für das Theater. – Vgl. Bauer: *Die Geschichte des Neuen Wiener Stadttheaters*, S. 80 - 84, S. 88 - 90.

⁶⁶ Schwerubowitsch: *Ein Gastspiel in Wien*, S. 277 - 278; bzw. Šverubovic: *O starom Chudožestvennom Teatre*, S. 316 - 317.

⁶⁷ *WB Jg.* 1921, Heft 26, 30.6.1921, S. 710. Es sei nebenbei bemerkt, dass Polgar aus dem Gastspielprogramm von 1921 lediglich die Aufführung die *Drei Schwestern* besuchte.

Aussichtslosigkeit dieser Stücke, ferner von dem oft widersprüchlichen Russlandsbild und den russischen Traditionen tief berührt. Laut der *Neuen Freien Presse* gab die durchaus „dichterische“ Regiekunst der Russen „nicht nur das Atmosphärische“ der Čechov-Stücke wieder, sondern vermochte „auch noch das Seelische sichtbar“ zu machen.⁶⁸ Die eigenartige und tiefe Wirkung der Inszenierungen wurde einstimmig mit dem vollendeten und harmonischen Zusammenspiel der Künstler begründet, sowie mit der durchaus lebensgetreuen Darstellungsweise, die von einigen Kritikern als „realistisch“, von anderen als „naturalistisch“ bzw. „beseelt“ bezeichnet wurde.⁶⁹ Die *MChAT*-Akteure verkörperten nicht einzelne Rollen auf der Bühne, sondern versuchten bei jeder Aufführung Menschen und dadurch das Leben als solches darzustellen, wobei auf heftigen Ausdruck und technische Effekte eindeutig verzichtet wurde. In der *Reichspost* wurde die Schauspielkunst der Gruppe folgendermaßen kommentiert:

„[Diese Schauspieler] sind alle von einer manchmal an rührende Einfalt grenzenden Unkompliziertheit, von einer Natürlichkeit, die alle bisher der Bühne gezogenen Grenzen sprengt und wirkliches Leben schafft, wo bisher bloß Schein und Täuschung herrschte. [Sie] reduzieren [...] alle ihre Kunst auf die eine, klare, ruhige Linie, die da ‚Leben‘ heißt. Und das ist ihr Stil, ihre Methode. Freilich kennen sie dieses Leben und lieben es. Es ist das russische Leben, es ist ihr nationales Bekenntnis, es ist ihr inbrünstiger Atem. Sie spielen immer ihr Elternhaus, ihre Familie, ihre Jugend, und darum sind sie in jedem Stück so völlig daheim.“⁷⁰

Sowohl von der *Neuen Freien Presse* als auch von der *Wiener Morgenzeitung* wurde erstaunt wahrgenommen, wie präzise diese Russen mit ihren eigenen Gefühlen umgingen und wie fein und sorgfältig die einzelnen Stimmungen nuancierten, um auf der Bühne die gewünschte Atmosphäre zu erschaffen.⁷¹

Die Schauspielkunst der *MChAT*-Mitglieder wurde noch in zahlreichen weiteren Kritiken zur Analyse gebracht, wobei es jedoch dem Dichter Robert Musil gelang, ihr Geheimnis am genauesten zu definieren.⁷² Als allererstes unterstrich er die Wichtigkeit dessen, dass sich die Bühne bei den Moskauern nicht vom Regisseur oder Schauspieler, sondern allein vom Dichter leiten lasse. Demzufolge dienten auch alle verwendeten

⁶⁸ NFP 10.4.1921, S. 10.

⁶⁹ Vgl. NFP 17.4.1921, S. 1 - 3; WMZ 13.4.1921, S. 5; Reichspost 24.4.1921, S. 11. Es ist wichtig zu erwähnen, dass Stanislavskijs naturalistische Darstellungsweise trotz der neuen Avantgardebestrebungen, bzw. trotz einer möglichen Konkurrenz durch das gerade aufkommende Kino, in Wien durchaus nicht veraltet wirkte.

⁷⁰ Reichspost 24.4.1921, S. 11.

⁷¹ Vgl. NFP 17.4.1921, S. 3; WMZ 10.4.1921, S. 8.

⁷² Musil arbeitete damals für die *Prager Presse* und war von den Darbietungen der Truppe äußerst begeistert. Ohne ein Wort Russisch zu verstehen, ging er in die Aufführungen von *Nachtasyl*, *Drei Schwestern* und *Die Brüder Karamazov*. Er beschäftigte sich mit der Theaterkunst der Russen sowohl im April als auch bei dem folgenden Gastspiel im November sehr ausführlich. – Vgl. Musil: Theater. S. 22 - 26, S. 55 - 58.

„technischen“ Mittel ausschließlich dazu, dem Wesen des Stückes, den Reichtum und den „reinen Klang“ der Dichtung zum Ausdruck zu bringen.⁷³ Musil wurde dabei zunächst von der außergewöhnlichen Musikalität der Stimmen beeindruckt: das richtige Intonieren der Schauspieler ermöglichte es, dass ihr Sprechen zum Gesang tendierte, und dadurch die Prosa traumhaft schön erklang.⁷⁴ Als zweites ging er im Zusammenhang mit der Regiekunst der Frage nach, mit welchen Mitteln die Schauspieler es erreichten, in jeder Szene die Aufmerksamkeit des Zuschauers mit gleich bleibender Intensität zu fesseln. Seiner Meinung nach wurde dies gerade durch das Aussparen erreicht; also statt die Szenen mit Effekten zu überfüllen, zeigten sie eben nur das Notwendigste: sie „zeigen statt der vielen Gebärden, welche in der Wirklichkeit möglich wären [...] jeweils nur die eine, welche den ganzen Sinn des Augenblicks enthält. [...] Dadurch gewinnen sie die Zeit, die nötig ist, um die Einzeleffekte zur Symphonie zusammenzufassen, und erreichen etwas, das zehnmal komprimerter ist als Realität“.⁷⁵ Auf diese Weise würden auch die Körper aller Darsteller in Einklang gebracht, wodurch das in Wien so bewunderte harmonische Zusammenspiel entstehe.⁷⁶

Das von den Moskauern mitgebrachte „Dichtertheater“ wurde von Musil nicht nur hoch über die in Westeuropa, und damit also im deutschsprachigen Raum herrschenden Theaterformen des „Schauspielertheaters“ und des „Regisseurtheaters“, gestellt, sondern zudem als das „Modell eines einzig möglichen Theaterstils“ angesehen.⁷⁷ Er folgerte: „Was die Moskauer spielen, ist nicht Realismus, sondern es ist das Bühnenwerk als Kunstwerk, und es ist ebendeshalb nicht russisch, sondern Europa“.⁷⁸ Die europäische Theaterform wurde übrigens auch von russischer Seite stark kritisiert. Der Schauspieler Vasilij Kačalov

⁷³ Musil: Theater, S. 24.

⁷⁴ Musil: Theater, S. 23. Andere Kritiker schrieben dieselbe Musik der weichen Melodie der russischen Sprache zu. – Vgl. NFP 17.4.1921, S. 1 - 3; Reichspost 24.4.1921, S. 11.

⁷⁵ Musil: Theater, S. 23 - 24. Der Kritiker der *Reichspost* sah ebenfalls im Reduzieren der Effekte die höchste Kunst der Gruppe. Im Gegensatz dazu befand Abeles gerade die Ausdrucksmittel der Russen als zu sparsam und meinte, so mancher Wiener Schauspieler würde die Čechov-Gestalten weit eindringlicher spielen. – Vgl. Reichspost 24.4.1921, S. 11; WMZ 14.4.1921, S. 7.

⁷⁶ Dieser Harmonie des Spiels lag natürlich langwierige Probenarbeit zugrunde. Im Gegensatz zum Westen wurde bei Stanislavskij und auch bei anderen russischen Theatern manchmal über einige Jahre an einem Stück gearbeitet. Musil bezeichnete die Darbietungen der Kačalovschen Gruppe, trotz der Tatsache, dass sie sich an manchen Stellen deutlich von Stanislavskijs Niveau entfernte, als „Vollkommenheit des Schauspiels“. Musil: Theater, S. 23 - 24.

⁷⁷ Lesák: Russische Theaterkunst. S. 14; vgl. Musil: Theater, S. 56 - 57. Musil hoffte, dass der Moskauer Theaterstil eine große Wirkung auf die deutschsprachigen Theater ausüben würde. Als er bis zu dem erneuten Gastspiel der Truppe im November nicht einmal die Spuren davon entdecken konnte, griff er wieder zur Feder, um die krassen Unterschiede zwischen den zwei Theaterformen einer noch genaueren Analyse zu unterziehen. In den deutschen „Schauspieler- und Regisseurtheater“ wurde ihm zufolge gerade der Dichter, der eigentlich am stärksten auf der Bühne zum Ausdruck gelangen sollte, am meisten vernachlässigt.

⁷⁸ Musil: Theater, S. 56.

etwa, der sich vor seiner Rückkehr nach Moskau zu einigen Produktionen an Berliner Bühnen verpflichtete, äußerte sich folgendermaßen zum Thema:

„In den deutschen Theatern gibt es nicht viel Erfolgreiches. Weit mehr wurde in der Bühnentechnik geleistet, schier Wunder an Aufführungskniffen, aber kein lebendiger Geist, weder beim Schauspieler noch beim Regisseur. [...] Alles das nämliche alte, tödliche, gedrückte, schwere Pathos“.⁷⁹

Es sollten auch bei den Aufführungen der Kačalovschen Gruppe einige nicht Russisch Sprechende über Langweile klagen: einige Wiener Kritiker fanden die stundenlange Darstellung der russischen Idylle mühsam und das Tempo schneckenhaft.⁸⁰

Es ist ferner interessant zu erwähnen, dass einige Symbole der Čechov-Stücke auf ganz eigene und besondere Weise interpretiert wurden. Der Kritiker Emil Kläger zog bei der Aufführung des *Kirschgartens* im Oktober eine Parallele zwischen der russischen und der wienerischen Seele. Der ‚Kirschgarten‘, im Stück als Allegorie des russischen Schicksals gedeutet, trafe auch auf die Wiener zu: sie hätten „dieselbe Neigung zum lässigen, genießerischen Beharren, die stille Freude am stumm hingelehnten Schauen. Auch den Wiener lockt es mehr, Leben zu schauen, als es zum Motor der Arbeit zu machen“.⁸¹

Alle weiteren Wiener Aufführungen der Gruppe wurden von Kritik und Publikum ebenfalls mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Beim *Nachtasyl* wurde mit Begeisterung festgestellt, dass sogar das menschliche Elend nicht nur grau, sondern freundlich und mit einem Lächeln dargestellt werden kann.⁸² Bei der auf zwei Abende verteilten Aufführung der *Brüder Karamazov* wurde trotz der stark veränderten Handlung und der ungewöhnlichen Inszenierungsweise schon alleine der Versuch sehr positiv gewertet, diesen beliebten Roman auf die Bühne zu bringen, und man fand, dass Dostoevskijs echt russischen Figuren neues Leben eingehaucht worden sei. Die schauspielerische Leistung zeigte sich dabei trotz des schwachen Regieaufbaus besonders hervorragend: laut Emil Kläger erreichten die Moskauer in dieser Inszenierung durch ihre Darstellung einen Höhepunkt: „Niemals haben diese Schauspieler [...] so aus dem Vollen geschöpft. [...] [Sie] gaben nicht nur Andeutungen [...], sie eröffneten sich ganz und ließen in die russische Seele schauen, in deren Tiefe

⁷⁹ Ursprünglich wurde der zitierte Artikel vermutlich in einer russischen Zeitung gedruckt, dann in der *Weltbühne* veröffentlicht und erst später auch in der *Wiener Morgenzeitung*. Kačalovs ‚undankbarer‘ Kommentar, der fast nur die ungewöhnliche neue Lichttechnik an den deutschen Theatern lobte und ihr die „große, echte Kunst“ der Russen gegenüber stellte, wurde natürlich auch in Wien mit einem bitteren Lächeln aufgenommen. – WMZ 18.6.1922, S. 10.

⁸⁰ Vgl. WB Jg. 1921, Heft 26, 30.6.1921, S. 710 - 711; WB Jg. 1921, Heft 52, 29.12.1921, S. 650.

⁸¹ Emil Kläger weist vermutlich auch auf die blühenden Zeiten der Monarchiekultur hin, die nach dem Ersten Weltkrieg stark vermisst wurden. - NFP 23.10.1921, S. 13.

⁸² Vgl. WMZ 13.4.1921, S. 5; NFP 14.4.1921, S. 6 - 7.

Dämonen lauern“.⁸³ Der ebenfalls vielfach gelobte literarische Abend bot den Künstlern eine gute Gelegenheit, ihr Talent auch in kleinen Komödien und Sketchen zum Ausdruck zu bringen: es wurden unter anderem drei burleske Einakter von Čechov, ein sketchartiger Einakter von Maupassant und die Forumrede von Brutus und Antonius aus Shakespeares *Julius Caesar* vorgetragen.⁸⁴ Etwas weniger Interesse rief allein die Aufführung des Knut Hamsunschen Stückes hervor, da sie verständlicherweise kaum Möglichkeiten für die Untersuchung des russischen Lebens bot.⁸⁵

Bei dem erneuten Gastspiel der Gruppe im Oktober wurde das Repertoire mit zwei russischen Stücken – Ostrovskijs *Jede Weisheit hat ihren Haken* (Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty) und Surgučevs *Herbstgeigen* (Osennie skripki) – sowie zwei ausländischen – Shakespeares *Hamlet* und Knut Hamsuns *Vom Teufel geholt* – erweitert. Sowohl die als Pantomime vorgeführte Komödie von Ostrovskij, als auch das etwas schwache Melodrama von Surgučev waren in Wien noch gänzlich unbekannt, und so konnte allein schon deren Handlung von den Zuschauern nur schwerlich verfolgt werden. Ein größeres Aufsehen erregten die Aufführungen der beiden ausländischen Dramen, wobei der von der Wiener Presse mit Neugier erwartete *Hamlet* nicht gerade positiv beurteilt wurde. Der Aufführung lag übrigens die berühmte Moskauer Inszenierung des englischen Theatermannes Gordon Craig zugrunde, welche von dem Regisseur Boleslavskij wiederaufgenommen und neu einstudiert wurde.⁸⁶ In Wien führte der „russische“ *Hamlet* vor allem seiner Darstellung des Helden wegen zur heftigen Diskussionen: es wurde ein „russischer“ grüblerischer Zweifler erwartet, der Schauspieler Kačalov aber wirkte in der Rolle, obwohl geistreich und konsequent, doch alles in allem allzu nüchtern, gesund und trocken.⁸⁷ Ebenfalls als fremd wurde empfunden, dass, während in den deutschen Inszenierungen die Gedanken in den Vordergrund gestellt wurden, man in dieser russischen Variante „die Freude am Bild“ bevorzugte.⁸⁸ Die ‚Enttäuschung‘ der Wiener wurde zunächst

⁸³ NFP 16.11.1921, S. 9. Vgl. zudem: NFP 20.4.1921, S. 7; NFP 21.4.1921, S. 9; WMZ 20.4.1921, S. 6; WMZ 21.4.1921, S. 7.

⁸⁴ Vgl. NFP 23.4.1921, S. 8; WMZ 23.4.1921, S. 7.

⁸⁵ Vgl. NFP 22.4.1921, S. 8; WMZ 22.4.1921, S. 6.

⁸⁶ Gordon Craig kreierte für die im Dezember 1911 erstmals zur Aufführung gelangte Inszenierung des *Hamlet* im *Moskauer Künstlertheater* ein sehr abstraktes Dekorationssystem. Der Regisseur Boleslavskij war vermutlich an dieser Moskauer Inszenierung beteiligt, schloss sich jedoch erst im Sommer 1921 der Truppe an. – Vgl. Sucher: Theaterlexikon, S. 124 - 125.

⁸⁷ Vgl. NFP 30.10.1921, S. 12; WB Jg. 1921, Heft 45, 10.11.1921, S. 481; WMZ 29.10.1921, S. 5; NWT 29.10.1921, S. 7. Kačalovs *Hamlet*-Darstellung wurde auch von russischer Seite kritisiert: Makovskij vermisste ebenfalls den verirrtten und an sich zweifelnden Intellektuellen in der Darstellung, fand Kačalov zu aktiv und zu abgelenkt, um sich seinen inneren Gedanken zu widmen. – Makovskij: *Gamlet* – Kačalov, S. 50.

⁸⁸ NFP 30.10.1921, S. 12.

damit begründet, dass die Interpretation des *Hamlet* gänzlich von der europäischen Annäherungsweise abwich und sich in größerem Maße auch auf die russische Geschichte bezog: nicht nur die Kostüme, auch der Inhalt und die Figuren waren deutlich russifiziert.⁸⁹ Die Inszenierung selbst rief im Allgemeinen positive Eindrücke hervor: es wurden sowohl die prachtvolle und farbige Szenengestaltung von Gremislawskij, als auch die eigenartigen Regieeinfälle von Boleslawskij, in optischer wie ebenso in phonetischer Hinsicht, einstimmig gelobt. Es sollte jedoch die bisher so tiefe Bewunderung für die Schauspielkunst der Russen in dieser Aufführung ausgesprochen abnehmen. Knut Hamsuns *Vom Teufel geholt* wurde an einem für Journalisten und Schriftsteller veranstalteten „Concordia“-Abend vorgestellt und gelangte durch die Mitglieder des *Künstlertheaters* zum ersten Mal in Wien zur Aufführung.⁹⁰

Im Allgemeinen lässt sich feststellen, dass die Wiener Vorstellungen der Kačalovschen Gruppe sowohl im April als auch im Oktober, trotz der festgestellten Entfernung von Stanislavskijs Regiekunst, großen Anklang fanden. Die hervorragende Schauspielkunst der Truppe, ihre mit einfachen Mitteln erreichte, jedoch äußerst wirksame und lebensgetreue Darstellung, sowie die Eigenart ihrer lyrisch-melancholischen Aufführungen, wurden in zahlreichen Zeitungsrezensionen positiv besprochen

5.3. Die ‚Prager Gruppe‘ in Wien

Der erst nach längerer Zeit wieder nach Wien gelangende, damals bereits in Prag ansässige Teil des *MChAT*-Ensembles wies im Gegensatz zu früheren Zeiten mehrere neue Eigenschaften auf, demzufolge sollte dessen Tätigkeit unter einem anderem Aspekt untersucht werden. Die Mitglieder der Kačalovschen Gruppe können einerseits, trotz ihres langen Wanderlebens, noch auf keinen Fall als Emigranten bezeichnet werden, andererseits wurde das Fehlen nicht nur von Stanislavskijs zusammenhaltender Kraft, sondern auch des dem *Künstlertheater* entsprechenden Niveaus bereits damals von den meisten Kritikern konstatiert. Bei der *Prager Gruppe* hingegen war der eindeutige Niveauverlust sofort augenfällig, und es machten sich außerdem fast alle Merkmale einer Emigrantenbühne bemerkbar, welche ebenso die Lebensform der Künstler, wie den Darstellungsstil und das gebotene Repertoire stark beeinflussten.

Die Gruppe kam, an Gastspiele in Deutschland und Italien anschließend, auf

⁸⁹ NFP 30.10.1921, S. 12. In der *Arbeiterzeitung* wurde sogar eine Parallele zwischen dem Hof von König Claudius und dem Hof von Ivan dem Schrecklichen gezogen. – Vgl. AZ 29.10.1921. Zitiert nach Bauer: Die Geschichte des Neuen Wiener Stadttheaters, S. 89.

⁹⁰ Vgl. NFP 3.11.1921, S. 9; NFP 11.11.1921, S. 8.

Einladung der Bundesverwaltung und des Kulturbundes hin nach Wien und trat vom 15. bis zum 27. November 1927 im *Redoutensaal* der Hofburg auf. Zur Aufführung gelangten in erster Linie Dramen von russischen Autoren: Gogol's *Heirat*, Ostrovskijs *Armut ist keine Sünde*, Gor'kij's *Nachtasyl*, Lev Tolstoj's *Der lebende Leichnam* und *Die Macht der Finsternis*, sowie zwei Bühnenbearbeitungen von Dostoevskij-Werken, nämlich *Gut Stepančikovo* und die in Wien bereits gespielten *Brüder Karamazov*. Als Abschiedsvorstellung wurde *Der Lebenskampf* von Charles Dickens vorbereitet.⁹¹ Das umfangreiche und teilweise „wie gedruckt“ wirkende Programm erweckte auch die Einwände der Wiener Presse, die durchaus wußte, welche Art von Stücken dem Stil und den Methoden eines Ensembles entsprachen.⁹² Das Emigrantenwesen zeigte sich bereits deutlich in der Auswahl der Stücke: jedes von ihnen führte den Zuschauer in die vorrevolutionäre, „gute“ Zeit zurück und stellte vorwiegend das russische Volk oder das russische Kleinstadtleben dar. In der Vergangenheit und im „alten“ Russland eingefroren, hielten die ehemaligen *MChAT*-Künstler auch krampfhaft an dem mittlerweile überholten Stanislavskij-Stil fest, gerade als ob sie mit jeder Aufführung diese „alte“ Russland wenigstens auf der Bühne wieder aufleben lassen wollten. Der Kritiker Oskar Maurus Fontana definierte in seiner Begrüßung die Theaterform der *Prager Gruppe* folgendermaßen: „Emigranten-Theater, also: Sehnsucht nach der verlorenen alten Heimat und Protest gegen den neuen russischen Menschen“.⁹³ Joseph Gregor, der am 16. November vor der Vorstellung einen Vortrag über das ‚russische Theater‘ hielt, bezeichnete die naturalistische Darstellungsweise der Truppe ebenfalls als etwas unzeitgemäß, unterstrich jedoch die Bedeutung der menschlichen ‚Seele‘ in den Aufführungen, die das russische Theater inzwischen zu vergessen beginne.⁹⁴

Die „beseelte Natürlichkeit“, die „rührende Menschlichkeit“ und der „poetische

⁹¹ Die Aufführungen waren vermutlich wieder Kopien der originalen *MChAT*-Inszenierungen. Die Regie wurde angeblich von N. Massalitinov geleitet, wurde jedoch wahrscheinlich von dem 1921 noch als Schauspieler wirkenden P. Šarov übernommen; als Bühnenbildner war V. Missin tätig. Es ist äußerst interessant, dass die Kostüme zur manchen Aufführungen (*Armut ist keine Sünde*, *Die Heirat*) von demselben Pavel Čeliščev entworfen wurden, der als führender Bühnenausstatter für das Emigrantenkabarett *Der blaue Vogel* arbeitete. Vermutlich wurde die Bekanntschaft während eines Berliner Aufenthaltes der Kačalovschen Gruppe geknüpft und zog so eine spätere Zusammenarbeit nach sich.

⁹² Die Aufführung der Gogol'schen Komödie wurde zum Beispiel in ihrer Wirkung als äußerst übertrieben empfunden. – Vgl. *Der Tag* 18.11.1927, S. 6; NFP 18.11.1927, S. 11.

⁹³ *Der Tag* 17.11.1927, S. 6. Die *Prager Gruppe* „konkurrierte“ nicht nur mit der alten und neuen Erscheinungsform des *Künstlertheaters*, sondern auch mit den gänzlich neuen Theaterformen in Sowjetrußland sowie mit dem immer populärer und zugänglicher werdenden Kino.

⁹⁴ Vgl. den Theaterzettel des *Theaters im Redoutensaal* vom 16.11.1927; *Der Tag* 17.11.1927, S. 6; NFP 17.11.1927, S. 8.

Realismus“ der Aufführungen⁹⁵ fanden in Wien zunächst trotz des eindeutig gesunkenen Niveaus noch große Interesse, und dem Ruhm des *Künstlertheaters* entsprechend, wurden die ersten Abende sowohl von einem zahlreichen Publikum als auch von der Presse mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Als positive Aspekte wurden erneut die eigenartige Stimmung der auf Gesamtheit gestellten malerischen Bilder, das ausdrucksvolle Gebärdenspiel und vor allem das harmonische und präzise Zusammenspiel besonders hervorgehoben. Der Ensemblewirkung wurde in mehreren Artikeln genauer nachgegangen: es wurde mit Erstaunen und etwas Neid wahrgenommen, dass alle Mitglieder der Truppe zugleich Statisten und Protagonisten waren und alle gleich bezahlt wurden.⁹⁶

Am Eröffnungsabend gelang das im „russischen Biedermeier“ gespielte *Armut ist keine Sünde* von Ostrovskij zur Aufführung. Dieses laut der Kritik veraltete und allzu einfach aufgebaute Stück ermöglichte einerseits den Wienern sich dem Studieren des russischen Lebens und der Tiefe der ‚russischen Seele‘ zu widmen, andererseits den Russen sich ganz auszuleben in der von ihnen dargestellten Idylle, in den alten russischen Sitten und in der „Schwärmerei für ein gutes, idyllisches Volk“. „Nicht das Geschehen ist wichtig, sondern der Klang von ihm“ – lautete der Kommentar O. M. Fontanas in *Der Tag*.⁹⁷

Nicht so positiv wurde die als zweites aufgeführte Komödie *Die Heirat* von Gogol’ bewertet, welche, allein schon ihres Genres wegen, äußerst übertrieben und unnatürlich in der Darstellung der *MChAT*-Künstler wirkte.⁹⁸ Im Gegensatz dazu erregte die wirklichkeitstreue und dabei besonders das Nationalrussische betonende Aufführung von Tolstoj’s *Der lebende Leichnam* größeren Anklang. Durch die vollendete Menschendarstellung kam das Innenleben, die Seele des Hauptprotagonisten stark zum Ausdruck; von der Kritik wurde die Gabe der Russen, das ganze Wesen einer Figur in der kleinsten Bewegung erahnen zu lassen, besonders hoch geschätzt.⁹⁹

Trotz der meist positiv ausfallenden Kritiken wurde die Entfernung von Stanislavskijs Regiekunst auch in Wien bald erkannt und die weiteren Aufführungen der Gruppe wurden in der Tagespresse dann auch schon nicht mehr besprochen.¹⁰⁰ Um mit den

⁹⁵ NFP 18.11.1927, S. 11.

⁹⁶ Vgl. NFP 12.11.1927, S. 17; NWT 17.11.1927, S. 11. Der Verzicht auf Stargagen galt nicht nur für die Mitglieder des *Künstlertheaters* und hing vielmehr mit dem in Russland üblichen Ensemblesystem zusammen, so wurden z. B. die Mitglieder des *Hebräischen Theaters Habima* ebenfalls gleich bezahlt.

⁹⁷ Der Tag 17.11.1927, S. 6; vgl. auch NFP 17.11.1927, S. 8 und NWT 17.11.1927, S. 11.

⁹⁸ Vgl. Der Tag 18.11.1927, S. 6; NFP 18.11.1927, S. 11.

⁹⁹ Vgl. Der Tag 20.11.1927, S. 11; NFP 20.11.1927, S. 17; NWT 20.11.1927, S. 14 - 15. Es wurde vor allem die schauspielerische Leistung von P. Pavlov gelobt sowie sein gutes Händchen bei der Besetzung der Nebenrollen.

¹⁰⁰ Lediglich in der *Neuen Freien Presse* erschien ein Artikel über Gorkijs *Nachtasyl*, wobei der Kritiker voller Begeisterung mitteilte, dass die Russen ohne die Rollen zu spielen, es allein durch ihr Auftreten

urteilenden Worten von O. M. Fontana zu sprechen, lieferte die Truppe, „gemessen an Stanislavskijs früheren Wiener Gastspielen“, trotz ihrer noch immer bemerkenswerten Schauspielkunst und ihres präzisen Zusammenspiels, nur mehr einen „schwachen Abglanz“ vergangener Tage.¹⁰¹ Die Darbietungen der ehemaligen *MChAT*-Künstler wurden, ganz abgesehen von der Tätigkeit ihres Meisters, häufig mit derjenigen der Kačalov-Gruppe sowie mit dem Theaterschaffen von Max Reinhardt verglichen. Der Niedergang und der spätere Zerfall der *Prager Gruppe* lässt sich, im Gegensatz zu anderen Emigrantenbühnen, nicht mit dem Verlust des typisch russischen Charakters der Aufführungen erklären, sondern war eindeutig bedingt durch die Entfernung von der Heimat und von der sich künstlerisch dauernd weiterentwickelnden russischen Kultur, durch das Festhalten an einem vergangenen Stil, ohne dessen Niveau jedoch aufrechterhalten zu können, sowie durch das Fehlen fähiger Schauspieler und Regisseure in der Truppe.¹⁰²

vermochten, das vorrevolutionäre Russland auf die Bühne stellen. – Vgl. NFP 26.11.1927, S. 10.

¹⁰¹ Der Tag 17.11.1927. S. 6.

¹⁰² Vgl. Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 351.

6. DER WELTERFOLG DES RUSSISCHEN BALLETS: DJAGILEVS *BALLETS*

RUSSES UND ANDERE BALLETTGASTSPIELE

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden in Russland derartig umfassende und tiefgehende Erneuerungen auf dem Gebiet des Balletts durchgeführt, dass in der Folge die ‚Russische Ballettkunst‘ zum Inbegriff der gesamten Gattung wurde. Gerade das in vieler Hinsicht veraltet wirkende Ballett wurde so unter allen anderen Kunstarten am meisten von den modernen Strömungen und Anforderungen der Zeit beeinflusst. ‚Schwesterkünste‘ des Balletts, wie die bildende Kunst oder die Musik, gaben der Tanzkunst neue Impulse und wirkten belebend auf die Gattung als solche. Die Grenzen des Balletts wurden hierdurch weit ausgedehnt, da die Produktionen nicht mehr nur in den Dienst der eigenen Gattung gestellt wurden, sondern angestrebt wurde, die verschiedenen Kunstgattungen zu einem so genannten ‚Gesamtkunstwerk‘ zu vereinigen.¹⁰³

Die ersten Versuche in Richtung einer Reformierung des Balletts wurden gleichzeitig von mehreren empörten Künstlern unternommen, die sich gegen die strengen Gesetze des klassischen Balletts, gegen die unsinnigen und posierenden Tanzeinlagen und gegen langweilig und gefühllos wirkende Dekorationen wehrten. Als Hauptvertreter der heraufbeschworenen ‚Ballettrevolution‘ galt der in Petersburg wirkende Choreograph Michail Fokin, der als Erster die Wichtigkeit des Zusammenwirkens aller Gestaltungselemente im Ballett erkannte und nun, statt seine Inszenierungen nur auf die Tanzkunst aufzubauen, sich in die Malerei und Musik vertiefte. Er bemühte sich, durch die Betonung dieser Komponenten das Ballett zu neuem Leben zu erwecken.¹⁰⁴ Seine

¹⁰³ Der Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ hängt zunächst mit dem um die Jahrhundertwende im Theater aufgekommenen Streben zusammen, sich vom Dienst an der Literatur zu lösen, weshalb das Theater aus den anderen künstlerischen Bereichen (wie Musik, Tanz oder den bildenden Künsten) neue Ausdrucksmöglichkeiten schöpfte. Bühnenbildner, Komponisten und Choreographen waren nicht mehr nur einfache technische Begleiter der Produktionen, sondern unterstützten das Kunstwerk direkt, ungefähr in gleichem Maße wie der Regisseur oder die Schauspieler selbst. Besonderer Raum wurde dabei den Malern zugeteilt, die durch ihre höchst anspruchsvoll angefertigten, mit eigenen Visionen bereicherten Bühnenausstattungen oft die bedeutendsten Akzente bei einem Werk setzten, und dadurch den Rahmen der Aufführung bestimmten. Neben den *Ballets russes* wurden in diesem Bereich von dem Regisseur V. Mejerhol'd ebenfalls bedeutende Experimente durchgeführt, vor allem was die Zusammenarbeit mit den Bühnenbildnern betraf. Als gleichgesinnter Pionier in der Musik gilt R. Wagner: die Idee, die Künste zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinigen, wurde zum ersten Mal (allerdings anders als im Theater) von ihm angeregt. – Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 97, S. 148; *Der Tag* 4.12.1927, S. 11; André: *Russisches Ballett*, S. 53; Liechtenhan, R.: *Ballettgeschichte im Überblick*, S. 107.

¹⁰⁴ Neben Fokin, der später auch in Djagilevs *Ballets russes* eine bedeutende Rolle spielte, ragte der Choreograph Aleksander Gorskij als Reformier im Kampf gegen die veraltete Balletttradition des Meisters Petipa hervor. Er war in Moskau tätig und sah das Ballett als „kohärentes Schauspiel“, in dem Handlung und Personen in logischem Hintereinander folgten, Farben und Bewegungen eine Sinfonie miteinander bildeten. In seinen Ballettinszenierungen waren die Tanzeinlagen oft mit Pantomimeszenen ergänzt, er griff jedoch auch auf Elemente des klassischen Tanzes oder der russischen Folklore zurück. – André: *Russisches Ballett*, S. 53 - 56.

choreographischen Erneuerungen wurden in bedeutendem Maße von der 1904 in Russland gastierenden amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan beeinflusst, die in ihrem „Freien Tanz“ ausschließlich den natürlichen Bewegungen ihres Körpers folgte und diese den Befehlen ihrer eigenen Instinkte unterwarf.¹⁰⁵ Eine ebenso intensive Wirkung übten auf Fokin jene jungen russischen Künstler um die Zeitschrift *Mir iskusstva* aus, in welcher sie ihre fortschrittlichen Ideen und ihre, die starren Traditionen angreifenden Bemühungen publizierten.¹⁰⁶

Die Idee des Gesamtkunstwerkes entfaltete sich in den 1911 von Sergej Djailev gegründeten *Les Ballets russes* vollständig und führte gleichzeitig zum Wiederaufblühen der Ballettkunst. Der überwältigende Welterfolg des Ensembles nahm seinen Anfang 1909 mit der ersten in Paris veranstalteten ‚Russischen Ballettsaison‘. Die helle Begeisterung des Pariser Publikums lässt sich mit der äußerst vernachlässigten Lage der europäischen Ballettkunst erklären, welche sich damals laut einer Quelle auf dem „Niveau der unterhaltenden Sehenswürdigkeit“ befand.¹⁰⁷ Die unbekanntere russische Musik, das vollendete Ensemblespiel und nicht zuletzt die Tanzvirtuosität von A. Pavlova, T. Karsavina und V. Nižinskij hinterließen überall einen gewaltigen Eindruck. Der durchschlagende Erfolg war jedoch besonders anfangs eindeutig den aus dem Kreis der *Mir iskusstva*

¹⁰⁵ Isadora Duncan eroberte die halbe Welt durch ihren freien und expressiven Tanzstil: von ihren damals verblüffend neu wirkenden, natürlichen Bewegungen wurde die gesamte nachfolgende Tanzgeneration beeinflusst. In ihren Improvisationen distanzierte sie sich von vielen klischeehaften Elementen des klassischen Balletts und tanzte auf die Musik von Chopin, Beethoven, Čajkovskij. Sie war die spätere Frau des russischen Dichters Sergej Esenin und unternahm zwischen 1904 und 1913 mehrere bemerkenswerte Tourneen durch Russland. Viele Theoretiker und Dichter, wie etwa M. Vološin und V. Rosanov, A. Belyj und A. Blok, setzten sich mit ihrer Tanzkunst auseinander. – Vgl. dazu André: Russisches Ballett, S. 55; Garafola/Baer: The Ballets russes and its world, S. 98 - 99; Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick, S. 101; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 148; Reyna: A concise history of Ballett, S. 135.

¹⁰⁶ Die 1899 von Sergej Djailev gegründete Zeitschrift *Mir iskusstva* (Die Welt der Kunst) brachte durch ihren fortschrittlichen Geist in vieler Hinsicht eine kulturelle Wiedergeburt für Russland. Maler, aber auch Musiker und Dichter jener Zeit, die einen Bruch mit den bisherigen akademischen Traditionen anstrebten, wurden durch die Zeitschrift zu einer Gruppe vereinigt und erhielten die Möglichkeit, darin ihre Ideen zu veröffentlichen, sie teilweise auch zu verwirklichen. Sie griffen auf die Traditionen der verschiedensten Länder zurück und wurden sowohl von den vergangenen Kunstepochen als auch von den modernen avantgardistischen Kunstströmungen aus dem Westen sowie von der russischen Volkskunst stark beeinflusst. Die zwei Hauptvertreter L. Bakst und A. Benois wurden trotz ihrer bedeutenden Tätigkeit erst durch das Ballett weltberühmt, wobei es vor allem Benois zu verdanken ist, dass die Aufmerksamkeit der *Mir iskusstva*-Künstlergruppe erstmals in Richtung Ballett gelenkt wurde. Nachdem Djailevs Zeitschrift 1904 eingestellt wurde, veranstaltete er wegen des großen Erfolgs in Petersburg einige Kunstausstellungen in Paris, um auch das ausländische Publikum mit den neuesten russischen Kunstbestrebungen bekanntzumachen. Der enorme Anklang verlangte nach weiteren Ausstellungen und Djailev organisierte ab 1906 bis zum Ersten Weltkrieg jedes Jahr eine ‚Russische Saison‘ in Paris. In diesem Rahmen versuchte er 1908 auch die russische Oper (*Boris Godunov* mit F. Šaljapin in der Hauptrolle) und 1909 das russische Ballett zu ‚exportieren‘. – Vgl. André: Russisches Ballett, S. 56 - 58; Koegler: Ballettlexikon, S. 306 - 307; Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick, S. 107; Lifar: Gyagilev, S. 85. Zur weiteren Geschichte und den Strömungen der *Mir iskusstva* vgl. ebd. S. 83 - 172.

¹⁰⁷ Koegler: Ballettlexikon, S. 307.

hervorgegangenen Malern, vor allem L. Bakst und A. Benois, zuzuschreiben, deren prachtvoll, sehr intensiv und äußerst farbig angefertigte Dekorationen erstaunlich neu und opulent für das Auge wirkten und die wichtigsten Akzente bei der Aufführung setzten.¹⁰⁸ Die bahnbrechenden Gastspiele wurden jährlich in Paris und in anderen europäischen Großstädten wiederholt, bis, durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges, Djagilevs Ensemble endgültig seiner Heimat entrissen wurde und die freiwillige Emigration wählte. Djagilevs einzigartige Fähigkeit die verschiedene Künste bzw. Künstler zu vereinigen, war der Ballettkunst von unschätzbarem Nutzen: er verstand es, sowohl junge Talente zu entdecken und zu fördern, als auch die begabtesten Maler, Komponisten, Choreographen und Tanzkünstler für eine Mitarbeit zu gewinnen. Nicht zuletzt wegen Djagilevs äußerst temperamentvollen und schwierigen Charakters wechselten in der Truppe die Künstler laufend. Es ist jedoch gerade dieser ständigen Abwechslung zu verdanken, dass sich die *Ballets russes* trotz der unberechenbaren Emigrantenjahre unablässig weiterentwickelten und das gleiche hohe Niveau aufrechterhalten konnten.¹⁰⁹

Es ist wichtig zu erwähnen, dass beinahe alle in der Emigration wirkenden, russischen Ballettunternehmen dieser Jahre Djagilevs *Ballets russes* entsprangen: sie wurden entweder von einem ehemaligen Mitglied gegründet oder von seinen unvergleichlichen Ballettreformen stark beeinflusst.¹¹⁰ Die künstlerische Tätigkeit des Ensembles stellte nicht nur die ganze Gattung des Balletts sowie die gesamte europäische Ballettszene auf eine völlig neue Grundlage, sondern übte zugleich auch auf das Theater eine bedeutende Wirkung aus. Seine Anregungen lassen sich unter anderem bis zur russischen Kabarettkunst und bis zu den konstruktivistischen Bühnen Tairovs und Mejerchol'ds verfolgen und wirken bis in

¹⁰⁸ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 58 - 61; Koegler: Balettlexikon, S. 306 - 307; Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick, S. 107 - 108.

¹⁰⁹ Sergej Djagilev gilt unbestritten als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts im Bereich der Künste. Seine Begeisterung für die avantgardistischen Kunstbestrebungen zeigte sich schon früh und entfaltete sich in seiner Mitherausgabe der Zeitschrift *Mir iskusstva*. Der alles beherrschende, konservative Stil des kaiserlichen Balletts stand im scharfen Gegensatz zu den geplanten Reformen, trotzdem aber wurde Djagilev von Fürst Volkonskij als künstlerischer Berater an das *Mariinskij Theater* berufen. Die von Djagilev organisierten Gemäldeausstellungen und Ballettsaisons in Petersburg und Paris wurden auch vom zaristischen Hof unterstützt, was ihm erlaubte, die besten Tänzer für die Tourneen auszuwählen. Unter seinem Namen – als *Djagilevs Ballets russes* – trat das Ensemble erst ab 1911 auf, als er sich vom Hof und den damit verbundenen Verpflichtungen unabhängig gemacht hatte. Die Truppe stand oft am Rande eines Konkurses, ihr Fortbestand wurde in erster Linie von der europäischen Aristokratie, vor allem vom Großfürstentum von Monte Carlo gesichert. „Der Mäzen ohne Geld“, wie Djagilev sich selbst einmal bezeichnete, arbeitete mit den namhaftesten Künstler der Epoche zusammen, etwa mit P. Picasso, N. Gončarova, M. Larionov oder N. Roerich, mit I. Stravinskij, S. Prokofev, M. Ravel und C. Debussy, um nur ein Paar der berühmtesten Namen zu erwähnen. – Vgl. Koegler: Balettlexikon, S. 306 - 308; Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick, S. 107 - 108, 121; ferner André: Russisches Ballett, S. 75; Gregor / Fülöp-Miller: Das russische Theater, S. 92; Die Bühne 4. Jg., Heft 161, 8.12.1927, S. 10 - 11; Lifar: Gyagilev, S. 137 - 358.

¹¹⁰ André: Russisches Ballett, S. 79.

die heutige Zeit fort.¹¹¹ Obwohl sich nach Djagilevs Tod die *Ballets russes* auflösten, verbreitete sich die russische Ballettkunst auf der ganzen Welt: durch die nach der Oktoberrevolution zahlreich emigrierten und im Ausland engagierten Ballettkünstler und Ballettpädagogen, sowie durch die Gründung von neuen Ballettschulen. So waren bald selbst in den abgelegensten Ecken der Welt Vertreter des russischen Balletts zu finden.¹¹²

6.1. Djagilevs *Ballets russes* in Wien

Nach seinen zwei ersten sensationellen Auftritten, 1912 und 1913, gelangte Djagilevs Ballettensemble erst im Dezember 1927 erneut nach Wien um ein kurzes Gastspiel an der *Wiener Staatsoper* zu geben.¹¹³ Im Vergleich zu der stark vernachlässigten, veralteten, langweiligen und phantasielosen Wiener Ballettpflege wirkte die stilistische Vollkommenheit der russischen Aufführungen, die wilde, intensive Farbenwelt der Bühnenbilder und die imponierende Tanztechnik der Russen erfrischend und überwältigend auf das Wiener Publikum und die Presse. Das Gastspielprogramm war mit gewissen Wiederholungen auf drei Abende verteilt und umfasste, was den Aufführungsstil betraf, sehr unterschiedliche Produktionen, zumeist Einakter. Die zwei am häufigsten und ausführlichsten besprochenen Ballettinszenierungen *La Chatte* (Die Katze), Musik von H. Sauguet, und *Les Biches* („Die Hindinnen“), komponiert von F. Poulenc, fielen durch ihren extrem modernen Tanzstil und ihre teilweise futuristische Bühnenkomposition besonders ins Auge. In zwei weiteren Stücken – das auf der *Puppenfee* basierende *La Boutique fantasque* (Der Zauberladen), Musik komponiert von G. Rossini, sowie *Le Tricorne* (Der Dreispitz), Musik von M. de Falla – waren ältere Tanzstücke bzw. Themen neu einstudiert worden und im Geiste der modernen Ballettformen auf die Bühne gebracht. Auf dem Programm stand weiterhin das von D. Cimarosa komponierte, in klassischen Ballettstil getanzte Stück *Cimarosiana*. Es wurde von einigen Kritikern heftig verrissen und in der *Neuen Freien*

¹¹¹ Vgl. Der Tag 11.12.1927, S. 5.

¹¹² Vgl. André: Russisches Ballett, S. 80 - 83.

¹¹³ Den Memoiren des *Ballets russes*-Tänzers Sergej Lifars zufolge, fiel der Wiener Empfang bei dem ersten Auftritt im Vergleich zu anderen Ländern wesentlich kühler aus. Das russenfeindliche Verhalten der Direktion des k. k. *Hofopertheaters*, des Orchesters und der Mitglieder des kaiserlichen Balletts wurde einerseits mit der konservativen, traditionstreuen Anschauung der Stadt Wien erklärt. Angeblich wurden die Probenarbeiten zu *Petruška* vom Wiener Orchester ständig sabotiert und die neuartige Musik als „schmutzig“ bezeichnet. Andererseits richteten sich die Angriffe auch gegen den damaligen preußischen Intendanten der Hofoper, welcher auch bei der Organisation der *Ballets russes*-Tournée geholfen hatte. – Lifar: Gyagilev, S. 286 - 287. In den zwanziger Jahren sollte die Djagilev-Truppe eigentlich bereits früher nach Wien gelangen: es wurden für die Saison 1923/24 zahlreiche Festivals in Europa von Djagilev geplant, unter anderem auch eins in Österreich, welches jedoch nicht zustande kam. – Vgl. ebd. S. 332 - 335. Auf das dritte Wiener Gastspiel geht Lifar nur kurz und sehr oberflächlich ein, ihm zufolge war die ganze Europatournee des Jahres 1927 besonders schlecht organisiert. – Vgl. Lifar: *A l'aube de mon destin*, S. 97 - 99.

Presse sogar als „phantasieloses Tanzdivertissement ältesten Stils“ bezeichnet.¹¹⁴ Schließlich folgten die *Polowetzer Tänze* zu Musik aus Borodins Oper *Fürst Igor*, das einzige Ballett, das dem Wiener Publikum bereits aus der Vorkriegszeit bekannt war und welches noch starken Bezug zum russischen Boden hatte. Die wilde, orientalisch gefärbte, beinahe barbarische Musik ließ ein wahres, jedoch altes Russlandbild erscheinen, wobei durch die furiosen, vor allem den Rhythmus und das Tempo betonenden Tänze, das nationale Element der Russen, also deren Tanzmeisterschaft in ihrer Vollendung, besonders zum Ausdruck kommen konnte.¹¹⁵ Im Gegensatz zu den vorherigen Gastspielen, bei welchen der Schwerpunkt auf dem Hervorheben der russischen Merkmale in der Musik, der Bühnenausstattung und im Tanz gelegen hatte, zeigte sich hier bereits bei der Auswahl der Stücke sehr deutlich Djagilevs Entfernung vom russischen Mutterboden und von der russischen Kultur. Wie bereits angesprochen, pflegte Djagilev häufig Kontakte zu ausländischen Künstlern, was sich auch im Wiener Programm niederschlug: abgesehen von den *Polowetzer Tänzen*, enthält es nur Stücke, zu denen sowohl die Musik als auch die Dekoration bei bedeutenden ausländischen Komponisten bzw. Malern bestellt worden waren. Djagilev blieb allein in der Auswahl seiner Tänzer und Choreographen mehr oder weniger Russland verpflichtet und der kaiserlichen Ballettschule treu: bei den in Wien gezeigten Produktionen stammten die Choreographien von L. Massine, G. Balanchine und B. Nižinska.

Die Darbietungen der *Ballets russes* wirkten jedoch auf das Wiener Publikum auch bei diesem dritten Gastspiel durchaus faszinierend: die Aufmerksamkeit wurde nicht nur durch die farbenfrohe Bühnenausstattung, durch die moderne, vielschichtige Musik und das bereits erwähnte technische Können der Russen gefesselt, sondern auch durch deren kreativen Ideen, deren künstlerischen Geschmack und der neuartigen, geistreichen Annäherung an die Ballettkunst selbst. Was die Berichterstattung angeht, wurden zahlreiche illustrative Hintergrundartikel über die Geschichte des russischen Balletts im Allgemeinen und über Djagilevs Ballettensemble im Besonderen veröffentlicht, in denen vor allem das Ballett als eine durch die Russen neubelebte Kunstgattung zur Analyse gebracht wurde. Statt die einzelnen Produktionen ausführlich zu beschreiben, erörterten die Kritiker dieses Mal vielmehr die Frage, wie in der früher so bedeutenden Ballettstadt Wien diese Kunstgattung dermaßen hatte vernachlässigt werden können, ferner warum die Auftritte der *Ballets russes* als exotisch betrachtet würden, wenn mit ein wenig Phantasie selbst das Wiener Ballett fähig

¹¹⁴ NFP 11.12.1927, S. 17.

¹¹⁵ Vgl. Der Tag 13.12.1927, S. 6; NWT 13.12.1927, S. 19.

sein müsste, einige ihrer Anregungen positiv aufzugreifen.¹¹⁶

Von den sechs dargebotenen Ballettstücken erregte eindeutig das supermoderne *La Chatte* das größte Aufsehen. Das als ‚kubistisch‘ bezeichnete, auf einer Äsopschen Fabel basierende Ballettstück erzählte die Liebesgeschichte von einer in ein Mädchen verwandelten Katze und einem Jüngling.¹¹⁷ Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Geschehnisse zu lenken, wurde von den Malern N. Gabo und A. Pevsner ein ‚durchsichtiges‘ Bühnenbild in konstruktivistischem Stil angefertigt; die äußerst abstrakt und irrational gehaltene Bühne war stark geometrisiert und bestand lediglich aus einem Vorhang bzw. aus Glaskreisen, Glaswänden, Glasbögen, Linien, Vierecken und Flächen.¹¹⁸ Der kubistische Hintergrund diente in erster Linie der Schaffung einer vollkommen unwirklichen und unrealen Atmosphäre, in welcher nur das tanzende Liebespaar präsent war und „Handlung, Stimmung und Leidenschaften mit einfachen Linien“ gestaltet wurden.¹¹⁹ Ganz dem Bühnenbild entsprechend wurden auch die Tanzbewegungen streng „ins Geometrische stilisiert“ und beschränkten sich auf die wichtigsten Züge des Geschehens: Max Graf zufolge wurde „eine Art analytische Geometrie des Tanzes“ angestrebt.¹²⁰ Balanchines sparsame Choreographie wurde in der *Neuen Freien Presse* als äußerst originell und exzentrisch bezeichnet: zudem wurden die marionettenhafte Starrheit, die parodistischen Verzerrungen der Tanzbewegungen mindestens mit ebenso regem Interesse und Staunen verfolgt wie die ungewohnte Einfachheit der Ausstattung.¹²¹ Die Meinungen über die außerordentliche Darstellung Sergej Lifars in der Rolle des Jünglings fielen einstimmig aus: er zeichne sich nicht nur durch seinen durchtrainierten Körper und seine präzisen Handbewegungen aus, sondern steche durch die schöpferische Interpretation seines Tanzstils hervor; wobei seine harmonische Tanzkunst, die starke Ausdruckskraft seiner Glieder und Muskeln, sowie seine mit Phantasie erfüllten, energischen Bewegungen besonders gelobt wurden. Seiner

¹¹⁶ Vgl. Der Tag 13.12.1927, S. 6; NWT 13.12.1927, S. 19. Es soll betont werden, dass die Aufführungen der *Ballets russes* nur eine mindere Sensation beim Wiener Publikum hervorriefen und auch in anderen deutschsprachigen Ländern nur wenig auffielen. In der einschlägigen Literatur wird dies damit erklärt, dass neben Deutschland und der Schweiz, auch in Österreich dem deutschen Ausdruckstanz und dem damals gerade aufkommenden Kammertanz weit größeres Interesse entgegengebracht wurde, als der Ballettkunst. Die Musikstadt Wien verfügte zu jener Zeit außerdem über eine nur sehr mittelmäßige und veraltete Ballettkunst, folglich auch nur über ein ‚ungeeignetes‘ Publikum und wenig qualifizierte Ballettspezialisten, abgesehen von dem Ballettkritiker Max Graf. – vgl. Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick, S. 121.

¹¹⁷ Der Fabel nach verliebt sich ein Jüngling in eine Katze, die von Aphrodite aus Mitleid in ein wunderhübsches Mädchen verwandelt wird. Als Prüfung schickt die Göttin jedoch in der Hochzeitsnacht eine Maus ins Zimmer. Das Mädchen verfolgt diese und wird zur Strafe wieder in eine Katze zurückverwandelt, woraufhin der Jüngling aus Liebesgram stirbt. – vgl. etwa Der Tag 11.12.1927, S. 5; NWT 11.12.1927, S. 14.

¹¹⁸ Vgl. Der Tag 11.12.1927, S. 5 - 6; NFP 11.12.1927, S. 17; NWT 11.12.1927, S. 14.

¹¹⁹ Der Tag 11.12.1927, S. 6.

¹²⁰ Der Tag 11.12.1927, S. 6.

¹²¹ NFP 11.12.1927, S. 17. Vgl. auch Der Tag 11.12.1927, S. 5 - 6; NWT 11.12.1927, S. 14.

Tanzpartnerin Alicia Nikitina wurde empfohlen, ein Erstarren in ballettmäßigen Posen zu vermeiden.¹²² Es ist vielleicht nicht ganz uninteressant anzumerken, dass in diesem Ballett der Musik nur eine geringe Rolle zuteil wurde: die vereinfachten, modernen Melodien stammten von dem Franzosen Henri Sauguet, blieben neben der Bühnenausstattung und der Darstellung völlig im Hintergrund und dienten nur zur Untermalung der Geschehnisse.

Am ersten Abend erntete neben *La Chatte* auch die, auf Hugo Wolfs *Corregidor* basierende klassische Komödie *Le Tricorne* großen Beifall. Der spanische Musiker, Manuel de Falla, bediente sich spanischer Volksmelodien bzw. Bizets *Carmen* beim Komponieren seiner ziemlich untypischen Ballettmusik, deren Mannigfaltigkeit und wirbelnde Rhythmik sogar recht kritische Zuhörer auf der Stelle zu fesseln vermochte.¹²³ Darstellung und Dekoration wurden in den Dienst des Humors und der freien, witzigen Stimmung gestellt: davon zeugen die von Picasso im lustigen Kinderbilderbuchstil angefertigten Dekorationen, ferner die auf eine „phantastisch burleske Ebene“ verlegte, lockere, teilweise fast schon groteske Darstellung.¹²⁴

Besondere Beachtung erweckte außerdem das zweite in modernem Stil inszenierte Ballettstück *Les Biches*, wobei ‚Biche‘ eine besondere Hirschkuh bezeichnet, mit der schlanke Frauen verglichen wurden. In der Aufführung dominierten vor allem zeitgenössische Motive, um den Bruch zwischen den zwei Epochen deutlicher zum Ausdruck zu bringen, gab es jedoch sowohl in der Darstellung als auch in der Musik Hinweise auf die Vergangenheit. Die technische Virtuosität des Tanzes überwältigte die Vertreter der Presse: die Hindinnen brillierten voll Grazie und Anmut in modernen Abendkleidern und einem Kopfschmuck aus Straußfedern, während die Tänzer in stilisierter Fußballtrikots die männlichen Ideale der Gegenwart verkörperten.¹²⁵ Die Schlankheit der Hirschkuhe wurde in übertragenem Sinne auch in der Musik symbolhaft zum Ausdruck gebracht: der zu der „Pariser Schule“ gehörende Komponist F. Poulenc schuf eine ‚Linienmusik‘, welche, der üblichen Pathetik widersprechend, äußerst geistreich und rhythmisch lebendig klang.¹²⁶ Der Kritik zufolge gaben die russischen Tänzer in ihren besten Augenblicken ein „Abbild des so genannten Zeitgeistes, [und eine Art]

¹²² Vgl. NFP 11.12.1927, S. 17; NWT 11.12.1927, S. 14; Der Tag 11.12.1927, S. 5 - 6.

¹²³ Vgl. Der Tag 11.12.1927, S. 6; NFP 11.12.1927, S. 17.

¹²⁴ NWT 11.12.1927, S. 14; vgl. auch Der Tag 11.12.1927, S. 6.

¹²⁵ Vgl. Der Tag 13.12.1927, S. 6; NWT 13.12.1927, S. 19.

¹²⁶ Francis Poulenc war einer jener modernen französischen Komponisten aus der um Eric Satie gescharten „Gruppe der Sechs“ (*Groupe des Six*), welche den romantischen, poetisierenden Impressionismus in der Musik ablehnte und bestrebt war, eine irdische Musik zu schaffen, ganz „Tonbewegung“ – „Spiel der tönenden Linien“. – Der Tag 13.12.1927, S. 6; vgl. auch Der Tag 4.12.1927, S. 11.

Anschauungsunterricht über das Wesen der Gegenwartskultur“.¹²⁷

Im Allgemeinen fanden die Auftritte der *Ballets russes*, auch was ihre schwächeren Ballettstücke betrifft, einstimmig einen sehr positiven Anklang in der Wiener Presse. Daneben bedeutete dieses dritte Gastspiel für viele Russland-Verehrer allerdings eine gewisse Enttäuschung, da im Gegensatz zu den anderen russischen Emigrantentruppen, bei Djagilev die traditionellen Russlandbilder oder die typische melancholische Atmosphäre, welche z.B. die Inszenierungen des *Moskauer Künstlertheaters* kennzeichneten, beinahe zur Gänze vermieden wurden. Die als meilenweit zu bezeichnende Kluft zwischen der russischen Ballettkunst und der mangelhaften Wiener Ballettpflege wurde in allen Tageszeitungen mit Ironie und bitterem Vorwurf zur Sprache gebracht, trotzdem beschränkten sich nicht alle Kritiker, wie im *Neuen Wiener Tagblatt*, auf Lobpreisungen des russischen Balletts. Etwa in der *Neuen Freien Presse* wurde sehr wohl auf die Schwächen des Ensembles näher eingegangen: einerseits bemängelte man die Leistungen der starken Persönlichkeiten, also der Stars in der Truppe, andererseits wurden das Können des Ensembles im Vergleich zu ihrem Ruhm und ihren Fähigkeiten für teilweise nicht ausreichend und noch steigerungsfähig befunden.¹²⁸

6.2. Wiener Einzelauftritte ehemaliger Primaballerinen der *Ballets russes*

Djagilevs *Ballets russes* war unbestritten der wichtigste und bekannteste Vertreter der russischen Ballettkunst in Europa, also auch in Wien; die eigenständigen Vorstellungen seiner ehemaligen Balletttänzerinnen jedoch erregten beim Wiener Publikum ähnlich große Aufmerksamkeit. Djagilev propagierte und unterstützte seiner sexuellen Einstellung wegen vielmehr die männlichen Stars in seinem Ensemble: meist stellte er Männer in den Mittelpunkt der Ballettstücke und bei Tournées wurde hauptsächlich mit deren Namen geworben. Dadurch sahen sich die Primaballerinen bei den *Ballets russes* stark in den Hintergrund gedrängt, wurden fast schon als Untergebene des gerade aktuellen Djagilev-Stars behandelt und bis zu der erfolgreichen Choreographin Bronislava Nižinska weitgehend unterdrückt.¹²⁹ Die weiblichen Stars verließen daher eine nach der anderen das Ensemble und versuchten in von ihnen gegründeten Truppen ihren individuellen Tanzstil zur vollen künstlerischen Entfaltung zu bringen. Diese Truppen verdankten ihr weltweit reges Interesse hauptsächlich dem Ruhm der jeweiligen Ballerina, welche stets von einem relativ bekannten

¹²⁷ NWT 13.12.1927, S. 19.

¹²⁸ Vgl. NFP 11.12.1927, S. 17.

¹²⁹ Vgl. Garafola / Baer: *The Ballets russes and its world*, S. 247, S. 258.

Partner oder von einem mehr oder weniger unpersönlichen Ensemble begleitet wurde. Von den großen Tänzerinnen war Anna Pavlova 1910 die erste, die Djagilevs Ballettensemble verließ. Ihrem Beispiel folgend, gründeten dann später noch einige ihrer Kolleginnen eine eigene Balletttruppe und unternahmen, mit mehr oder weniger Erfolg, Tournées durch die ganze Welt.¹³⁰

Die Eigenart dieser Truppen bestand vor allem darin, dass sie keineswegs mit der Absicht gegründet wurden, mit Djagilev in Konkurrenz zu treten: einige entfernten sich sogar von den avantgardistischen Reformen und wählten das klassische, konservative Ballett zum Ausdruck ihrer Tanzkunst. Als Ausnahme muss hier das *Ballettensemble von Ida Rubinstein* erwähnt werden, welches trotz seiner weniger glänzenden Erfolge eine dauerhafte Konkurrenz für die *Ballets russes* bedeutete. Rubinstein bemühte sich nicht nur Neuerungen auf kreative Art umzusetzen, sondern hoffte zudem, durch das Engagieren der besten Künstler der *Ballets russes*, auf einen eigenständigen Durchbruch und die Möglichkeit, Djagilev überflügeln zu können. Besonderen Akzent legte sie auf die Tätigkeit der Komponisten: viele Musikstücke wurden eigens für sie verfasst und komponiert.¹³¹

In Wien erregte das *Rubinstein-Ballett* als Großensemble größtes Aufsehen, wobei sich die Kritiker wirklich bemühten, sich neuerlich mit der russischen Ballettrevolution auseinanderzusetzen, und die Ballettkunst der Rubinstein einer fundierten und gerechten Analyse zu unterwerfen. Die Wiener Auftritte der beiden anderen Tänzerinnen A. Pavlova und T. Karsavina wurden jedoch trotz des offensichtlichen Publikumserfolgs wesentlich distanzierter wahrgenommen und in der Presse nicht weiter detailliert behandelt. Die oft ungenügende bzw. nur die Schönheit und Tanzkunst lobende Berichterstattung erweckt den Eindruck, dass die Musikstadt Wien zu jener Zeit, einmal von Max Graf abgesehen, keine kompetenten Ballettkritiker vorweisen konnte bzw. die vorhandenen, genauso wie das Wiener Ballett selbst, allzu sehr in der Vergangenheit verhaftet waren.

6.2.1. Tamara Karsavina

Obwohl Tamara Karsavina von allen ehemaligen Primaballerinen der *Ballets russes* am häufigsten in Wien zur Gast war, wurde ihrer Tanzkunst in der Wiener Presse am wenigsten Aufmerksamkeit zuteil.¹³² In den 20er Jahren begeisterte sie das Wiener Publikum durch drei

¹³⁰ Vgl. Garafola / Baer: *The Ballets russes and its world*, S. 250 - 251; André: *Russisches Ballett*, S. 79.

¹³¹ Vgl. André: *Russisches Ballett*, S. 79.

¹³² Tamara Karsavina verließ 1919 ihre Heimat als gefeierter Star der Petersburger Ballettszene und begleitete ihren Mann, einen Mann, ins Ausland. Noch bis 1914 galt sie offiziell als die Primaballerina der *Ballets russes*, und als Zeichen ihrer Loyalität zu Djagilev trat sie auch bis zu seinem Tode 1929 immer wieder in

Besuche, wobei sie meist mit ihrem Partner, Pierre Vladimirov, die Tanzabende bestimmte. Von ihrer virtuosen und präzisen Tanzkunst waren bereits in der Glanzperiode der *Ballets russes* die größten Kritiker voller Bewunderung hingerissen: die Eigenart ihrer Rhythmik, ihre „koloristische Intensität“ sowie die „fliegende Leichtigkeit“ und Zierlichkeit ihrer Bewegungen schätzten neben Léon Bakst auch Michail Fokin und Richard Strauss.¹³³ Die Tochter eines Direktors des *Mariinskij Theaters* wirkte außergewöhnlich expressiv und verfügte über eine perfekte Tanztechnik. Als ihre besonderen Merkmale galten außerdem die graziöse Gestalt, das exotische Gesicht mit dem dunklen Teint und den melancholischen Augen, in welchen sich die Sehnsucht nach der Heimat spiegelte.¹³⁴

Die insgesamt drei Wiener Gastspiele der Künstlerin wurden sehr unterschiedlich dokumentiert. Besonders wenig Information fand sich über das dritte Gastspiel; entsprechende Zeitungsartikel vom Dezember 1927 enthalten lediglich eine Vorankündigung des Ereignisses an sich. Die Tanzabende fanden beim ersten Gastspiel im Mai 1923 abwechselnd im *Redoutensaal* und im *Wiener Konzerthaus* statt, beim zweiten im März 1924 auf der *Neuen Wiener Bühne*, beim dritten im Dezember 1927 im *Redoutensaal der Hofburg*. Ein vollständiges Programm konnte aufgrund mangelnder Information weder vom ersten noch vom zweiten Besuch zusammengestellt werden; es wurden Tänze u. a. zu Kompositionen von Chopin (*Cis-Moll-Walzer*), Saint-Saëns (*Der Sterbende Schwan*), Grainger (*Altschottischer Schäfertanz*) und Borodine (*Die verzauberte Prinzessin*) aufgeführt, sowie zu Musik von Mozart (*Kleine Nachtmusik*), Delibes (*Adagio*) und Kreisler (*Walzer*).¹³⁵ Wie die einfache Aufzählung der Stücke bereits deutlich macht, lag Karsavinas Stärke vor allem beim Walzer; sie hatte jedoch aufgrund ihres so bestimmenden Rhythmusgefühls auch eine besondere Vorliebe für den Foxtrott. Das Gastspielprogramm der Tänzerin beinhaltete beide Male auch das berühmte Ballettrevolutionsstück *Feuervogel* von Čajkovskij, welches ursprünglich ihren Weltruhm begründet hatte, sowie, vermutlich der Stadt Wien zuliebe, den *Schönbrunner Walzer* von dem österreichischen Komponisten Lanner. Es kann außerdem als Kuriosität gelten, dass Karsavina eingeladen wurde, in einer Vorstellung (23. Mai 1923) der *Staatsoper*-Inszenierung der *Josephs Legende* (komponiert von R. Strauss) die Rolle der Potiphar zu tanzen. Max Graf, Kritiker für *Den Tag*, fand diese

seinem Ensemble auf. Nachdem ihr erster Partner V. Nižinskij erkrankte, tanzte sie mit P. Vladimirov und dehnte ihre Gastspiele von Europa auch auf Süd- und Nordamerika aus. Ihre 1931 veröffentlichten Memoiren stellen die Geschichte der *Ballets russes* aus ihrer eigenen Perspektive dar. – vgl. NWT 28.3.1924, S. 7; Garafola / Baer: *The Ballets russes and its world*, S. 251.

¹³³ Vgl. NWT 11.5.1923, S. 8.

¹³⁴ Vgl. Reyna: *A concise history of Ballett*, S. 138; NWT 28.3.1924, S. 7.

¹³⁵ Einer Ankündigung in der NFP zufolge, sollte Karsavina bei ihrem ersten Gastspiel auch auf die Musik von Mussorgskij, Schubert und Mozart tanzen. – vgl. NFP 29.4.1923, S. 12.

Idee, die Rolle von einer jungen Frau spielen zu lassen, angebracht, und laut seiner Aussage war die Darstellung Karsavinas glaubhaft und sinnlich angelegt, ihr Tanz verführerisch und temperamentvoll; besonders lobte er ihre Geschmeidigkeit und die sich weich windenden Armbewegungen der Tänzerin.¹³⁶

Von der mangelhaften Berichterstattung hebt sich das *Neue Wiener Tagblatt* deutlich ab, da hier sowohl eine Analyse von Karsavinas Tanzkunst als auch ein Gespräch mit der Künstlerin abgedruckt wurden. Obwohl die Virtuosität und das Können der russischen Gäste hier eindeutig gewürdigt wird, übt der Verfasser des Artikels scharfe Kritik an Karsavinas Tanzstil, nämlich alten Formen neues Leben einzuhauchen und neue Werte nicht anzuerkennen. Er vermisst in ihrem Tanz in erster Linie die Innerlichkeit und den freien Geist. Außerdem bemerkt er: „Man sucht musikalischen, sucht plastischen Inhalt und empfindet darum die Kunst der Karsavina als leer.“¹³⁷ Als Erklärung und zugleich Selbstverteidigung soll hierzu eine persönliche Äußerung der Tänzerin über ihre Tanzkunst hervorgehoben werden. Karsavina zufolge, sei es weit wichtiger ‚Schönheit zu geben‘ um so das Innerste seiner selbst zum Ausdruck zu bringen, als sich durch halsbrecherische Nummern auszuzeichnen oder neue Balletttendenzen auszuweilen:

„Mein Tanz ist klarstes, harmonisches Bewusstsein, kein Rausch, der mich im Bann hält, sondern der begeisterte Wille, Schönheit zu gestalten und Freude zu schenken“.¹³⁸

6.2.2. Anna Pavlova

Anna Pavlova war und ist zweifellos bis heute eine der berühmtesten russischen Primaballerinen. Ihr Ruhm als Künstlerin eilte ihr weit voraus, ihr Name war bereits zu Lebzeiten eine Legende. Viele Künstler und Literaten wurden durch ihre Tanzkunst inspiriert: Glaubt man einer zeitgenössischen Charakteristik, so war sie eine einzigartige und „unnachahmliche Erscheinung“ und ihr Auftritt „ein Erlebnis von atemberaubender Schönheit“.¹³⁹ Ihre mitreißende Persönlichkeit und die ungewöhnliche Intensität ihrer Tanzkunst verzauberte auch das Wiener Publikum. Ein langjähriger Bewunderer, der Kritiker Alfred Polgar, bezeichnete sie noch vor dem Ersten Weltkrieg, anlässlich ihres Wiener Gastspiels im Jahre 1914, als ein „Wunder an transparenter Feinheit, Grazie und Schwerelosigkeit“.¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. Der Tag 27.5.1923, S. 6.

¹³⁷ NWT 11.5.1923, S. 8; vgl. auch NWT 28.3.1924, S. 7.

¹³⁸ NWT 29.11.1927, S. 7.

¹³⁹ NFP 20.3.1927, S. 16.

¹⁴⁰ Alfred Polgar zitiert nach Amort (Hg.): Nurejew und Wien, S. 21; vgl. auch Die Bühne 4. Jg., Heft 123,

Anna Pavlova verließ 1910 als erste Djagilevs Balletttruppe und trat bis 1913 nur noch zuweilen im Petersburger *Mariinskij Theater* auf. In London bildete sie aus jungen Engländerinnen bzw. einigen russischen Emigranten eine eigene Truppe, welche bald überall auf der Welt stürmische Erfolge erzielte. Die von ihrem Mann organisierten Tournen dehnten sich sogar auf so exotische Länder wie Japan, Indien, Südafrika und Australien aus, in welchen das Ballett damals noch auf keine oder nur kurze Tradition zurückblicken konnte, was die Pavlova sozusagen zu einer Pionierin der Ballettkunst machte. Sie zeichnete sich weniger durch technisches Können und ihre Virtuosität aus, als durch ihre weichen Bewegungen, ihre Leichtigkeit und Poesiehaftigkeit.¹⁴¹ Sie galt als Fanatikerin des Tanzes; davon zeugt auch ein persönliches Bekenntnis bezüglich ihrer Berufung:

„Eine wahre Künstlerin muss sich ganz ihrer Kunst opfern, gleich einer Nonne darf sie nicht das von den meisten anderen Frauen angestrebte Leben führen.“¹⁴²

Sie galt als die letzte Vertreterin des klassischen, also noch auf den ‚konservativen‘ italienischen Regeln beruhenden Balletts. Ihr Repertoire bestand, ähnlich wie bei Karsavina, aus klassischen und klassischen slawischen Stücke: sie tanzte u. a. zu Musik von Čajkovskij, Glazunov oder Chopin. Im Gegensatz zu Djagilev wollte A. Pavlova ihr Publikum nie mit choreographischen Neuerungen begeistern und ließ daher die Balletttendenzen der Avantgarde völlig außer Acht. Es Pavlovas einziges Ziel, durch ihren Tanz Schönheit zu erwecken – eine weitere Deckungsgleichheit mit Karsavina.¹⁴³

Pavlovas kurzes Gastspiel an der *Wiener Volksoper* im März 1927 beinhaltete neben den Stücken *Amarilla* (Musik: Glazunov und Drigo), *Chopiniana* (Musik: Chopin), *Schneeglocken* (Musik: Čajkovskij) sowie *Aufforderung zum Tanz* (Musik: Weber). Auch zeigte sie ihren berühmten *Sterbenden Schwan* im Rahmen einer als *Carnaval* betitelten Ballettrevue, bestehend aus von solch großen Meistern wie Levandovskij, Saint-Saëns, Boccherini, Čajkovskij, Debussy, Drigo und Glazunov komponierten Musikstücken. Die Wiener Kritiker waren zuvorderst von den temperamentvollen, intensiven Bewegungen der Tänzerin beeindruckt, von ihrer „Tanzmelodie, in der rassige, wilde Energie ist“.¹⁴⁴ Es wurde mit Erstaunen aufgenommen, wie frei A. Pavlova ihren Körper beherrschte, welcher zugleich unglaublich kräftig und doch so zart wirkte. Der Höhepunkt beider Gastspielabende

17.3.1927, S. 11; Der Tag 22.3.1927, S. 7.

¹⁴¹ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 70; Koegler: Ballettlexikon, S. 558; Die Bühne 4. Jg., Heft 123, 17.3.1927, S. 11; Der Tag 19.3.1927, S. 7; Reyna: A concise history of Ballett, S. 138.

¹⁴² Anna Pavlova zitiert nach André: Russisches Ballett, S. 70; vgl. auch Der Tag 19.3.1927, S. 7.

¹⁴³ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 79; Der Tag 22.3.1927, S. 7; Die Bühne 4. Jg., Heft 123, 17.3.1927, S. 11.

¹⁴⁴ Der Tag 22.3.1927, S. 7.

war der *Sterbenden Schwan*, bei dessen Ausführung Pavlovas Körper „ein ganzes Ensemble von Ausdrucksinstrumenten“ aufbot. Der Kritiker der *Neuen Freien Presse* konstatierte feierlich: „die Melodie, die Harmonie und die figurale Zergliederung der Harmonie in dieser Komposition, verschmolzen in ein einziges, unnachahmliches Ganzes“.¹⁴⁵

In der ungenügenden und nicht besonders niveauvollen Berichterstattung wurde neben Pavlovas persönlicher Leistung auch ihr außergewöhnliches Ensemble sehr gelobt, besonders dessen unerhörte rhythmische Präzision wird mehrfach als kennzeichnend hervorgehoben. Überschwänglich aufgenommen wurde ebenso Pavlovas Partner, Lavrentij Novikov, der, so lautete ein begeisterter Kommentar, durch seine präzisen Sprünge – „durch Grazie gebändigte athletische Kraft“, und durch seine, einem Ballettkünstler eigentlich fehlende, Männlichkeit in manchen Momenten sogar das absolute Tanzgenie Nižinskij übertraf.¹⁴⁶

6.2.3. Ida Rubinstein und ihr Ballettensemble

Neben den *Ballets russes* wurde in Wien noch einem weiteren Großensemble, der in Paris wirkenden und ebenfalls überwiegend aus russischen Emigranten bestehenden *Balletttruppe von Ida Rubinstein*, besondere Aufmerksamkeit zu teil. Im Gegensatz zu Pavlovas oder Karsavinas Ensembles wurde diese Truppe eindeutig in der Absicht zusammengestellt, mit den *Ballets russes* zu konkurrieren. Rubinstein hatte, im Gegensatz zu Djagilev, nicht mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen und konnte daher die besten Maler, Musiker, Choreographen und Tänzer, etwa Bakst und Benois, Fokin und Nižinska für sich gewinnen.¹⁴⁷ Als ehrgeizige Frau hoffte sie nicht nur Djagilev überflügeln zu können, sondern hatte es sich zum Ziel gesetzt, die *Große Oper* in Paris zu erobern. Auch in ihrem Ensemble wurden den bahnbrechenden Ballettformen Raum gegeben, was– da die

¹⁴⁵ NFP 20.3.1927, S. 16.

¹⁴⁶ NFP 20.3.1927, S. 16; vgl. auch Der Tag 22.3.1927, S. 7.

¹⁴⁷ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 79. – Ida Rubinstein war eine Entdeckung Fokins und zeigte sich in seinen Balletten zunächst v. a. in mimischen Rollen. Bereits 1911 verließ sie Djagilevs Ballettensemble mit der Absicht ein eigenes Ensemble zu gründen. Ab dem Jahre 1924 trat sie auch in der *Pariser Oper* auf. Ihr mehrmals wiederbelebtes Ensemble tourierte regelmäßig von 1928 bis 1929, sowie 1931 und 1934, und stand unter dem Protektorat des französischen Unterrichtsministeriums. Die unvergleichbare Schönheit der Rubinstein fand auch unter ihren Mitarbeitern viele Bewunderer: Lev Bakst gilt als der geheime Geliebte der Tänzerin, jedoch gab es auch viele Musiker, wie etwa I. Stravinskij, M. Ravel, F. Schmitt, D. de Severae, A. Honegger, die ganze Partituren und Musikstücke persönlich für sie komponierten. Außerdem sicherte die Zusammenarbeit mit Ida Rubinstein den Künstlern einen stabilen materiellen Hintergrund, während Djagilev oft in Streitigkeiten und verschiedene Konflikte mit seinen Mitarbeitern geriet, ohne sich je zu entschuldigen, und Partituren bzw. Dekorationen manchmal bei zwei Künstlern zugleich bestellte, ohne sie überhaupt zu bezahlen. – Vgl. Der Tag 19.2.1929, S. 7; André: Russisches Ballett, S. 79; NFP 24.2.1929, S. 12; Koegler: Ballettlexikon, S. 621; Lifar: Gyagilev, S. 83 - 172. – Zur Geschichte des *Ida Rubinstein-Balletts* vgl. etwa Spencer: Leon Bakst and The Ballets Russes, S. 147 - 163.

Rubinstein sich zumeist selbst in den Mittelpunkt stellte – allerdings lediglich, so Max Graf, „als bunte Draperie für ihre Persönlichkeit“ diene.¹⁴⁸ Sie besaß zweifellos die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit anderer Menschen auf sich zu lenken: Ihre außergewöhnliche Schönheit und knabenhafte Schlankheit, ferner ihr starkes mimisches Ausdruckstalent machten sie trotz der Tatsache, dass ihr Tanz oft als nur mittelmäßig aufgefasst wurde, weltberühmt. Wie die Künstlerin sich in einem Gespräch äußerte, legte sie wenig Wert auf die Tanztechnik, welche sie für ihre Ballettaufführungen als selbstverständliche Grundvoraussetzung betrachtete; Rubinsteins Ziel bestand vielmehr darin, das Mimische mit dem Tänzerischen zu verbinden. Aufgrund des nachlassenden Publikumsinteresses für akrobatische Nummern, legte sie ihren Schwerpunkt vermehrt auf Musik und Bühnenbild.¹⁴⁹ Besondere Erwähnung verdient ihre Zusammenarbeit mit den hervorstechendsten Komponisten ihrer Zeit, welche nicht selten, inspiriert von ihrem Tanz, ganze Musikstücke allein für sie verfassten, ohne erst auf eine Bestellung zu warten.

Der auf den 22. und 24. Februar 1929 fallende Besuch des *Rubinstein-Ensembles* an der *Wiener Staatsoper* wurde vom Publikum mit lebhaftem Interesse begrüßt. Der ewige Skeptiker Max Graf zeigte sich zwar eindeutig unzufrieden mit den Darbietungen der Truppe – laut ihm blieben vor allem die Tanzleistungen stark hinter dem zurück, was er von einem erstklassigen Ballett erwarten würde und woran sich die Zuschauer bei den *Ballets russes* bereits hatten gewöhnen können – dennoch stufte er beide Abende als etwas Besonderes und vor allem etwas vom Gewohnten abweichendes für die Wiener Ballettszene ein.¹⁵⁰ Am meisten Furore machten, sowohl der energischen und rhythmischen Musik als auch der modernen Inszenierung wegen, die beiden Ravel-Stücke *Bolero* und *La Valse*, wobei der Meister persönlich am Dirigentenpult mitwirkte. Großen Anklang fand weiters auch das geheimnisvoll betitelte *Nocturne*, ein harmlos heiteres Stück, in welchem in stimmungsvoller Szenerie eine spanische Liebesnacht naturgetreu und äußerst lyrisch, zugleich jedoch sehr amüsan, dargestellt wurde. Die durchaus rhythmisch angelegte, teilweise national, teilweise parodistisch klingende Musik entstammte der Feder des Russen Borodin und wurde von Čerepnin instrumentiert.¹⁵¹

Die übrigen Ballettproduktionen fanden sowohl beim Publikum als auch bei der Presse weit geringeren Beifall. Erklärt wird dies einerseits mit der teilweise schlecht ausgewählten, bisweilen ‚blutlosen‘ und für Balletttänze wenig geeigneten Musik,

¹⁴⁸ Der Tag 26.2.1929, S. 6.

¹⁴⁹ Vgl. Der Tag 21.2.1929, S. 7; NFP 23.2.1929, S. 9.

¹⁵⁰ Der Tag 26.2.1929, S. 6.

¹⁵¹ Vgl. NFP 25.2.1929, S. 5; Der Tag 26.2.1929, S. 6.

andererseits mit der besonders bei diesen Stücken eingesetzten konservativen Choreographie und dem konventionellen Spitzentanz, in welchem jedoch weder die Rubinstein selbst noch die Mitglieder ihres Ensembles besonders glänzten. In der *Schwanenprinzessin* etwa, deren Musik Rimskij-Korsakovs Oper *Zar Saltan* entnommen war, beschränkte sich die Inszenierung fast ausschließlich auf die berühmte Figur der Tänzerin, gelegentlichen Spitzentanz und Flatterbewegungen mit den Händen, die wenig beeindruckend und sehr unpräzise waren. Nur die äußerst farbig gestalteten und stilechten Dekorationen von A. Benois wurden gelobt, die den Zuschauer durch ihre gobelinartige Anlage in ein Märchenbild aus *Tausendundeiner Nacht* versetzten.¹⁵²

Ida Rubinstein hatte eine besondere Vorliebe für antike und mythologische Stoffe, da, wie sie in einem Gespräch erklärte, aus diesen Werken „eine zeitlose, fast überzeitliche Gültigkeit strahlt“, und da sie gerade auch dem modernen Menschen immer noch etwas mitzuteilen hätten, eigneten sie sich besonders gut für kühne Reformversuche auf dem Gebiet des Balletts.¹⁵³ In der Wiener Presse wurde mit Ironie konstatiert, dass, trotz dieser Äußerung, sowohl die Aufführung des biblischen *David* als auch das im Stil eines alten Hofschauspiels inszenierte Tanzspiel *Les Noces de Psyché et de l'Amour* (Amors und Psyches Hochzeit) überhaupt nicht „neuzeitlich“, sondern eher konservativ wirkten. Umsonst wurde im *David* das Interesse der Zuschauer durch eigenartige Quattrocento-Dekorationen geweckt, wo sich die von H. Sauguet zu diesem biblischen Thema komponierte Musik, zahm und streckenweise langweilig ausnahm. In der Rolle des Knaben hätte die Tänzerin durch ihr hochberühmtes mimisches Ausdruckstalent weitgehend überzeugen können; Max Graf konnte neben der mäßigen Ballettkunst bei Rubinstein nur Spuren einer großen Mimik entdecken, da ihr Gesicht sich zu oft auf ein stereotypes Lächeln beschränkte.¹⁵⁴ Es wurde zudem mit Überraschung aufgenommen, dass in *Amors und Psyches Hochzeit* das antike Thema mit der Barockzeit und mit der für das Ballett recht ungeeigneten Musik von Bach kombiniert wurde. Die „mythologische Ballettpracht der Barockzeit“ wurde durch die Musik, durch den ungeheuren Dekorationsaufwand, durch die Kostüme, durch den Darstellungsstil und nicht zuletzt durch die äußerst konventionelle Choreographie der Nižinska naturgetreuer dargestellt denn je zuvor.¹⁵⁵ Der von Rubinsteins eintönigen Spitzentänzen nach wie vor ehrlich enttäuschte Max Graf resümierte am Ende eines seiner Artikel: „ihre Tanzkunst hat intellektuellen Charakter, jedoch ohne Geist in den

¹⁵² Vgl. NFP 23.2.1929, S. 9; Der Tag 24.2.1929, S. 10; NFP 24.2.1929, S. 12 - 13.

¹⁵³ Gespräch mit Ida Rubinstein. Der Tag 21.2.1929, S. 7

¹⁵⁴ Vgl. Der Tag 24.2.1929, S.10; NFP 24.2.1929, S. 13; NFP 23.2.1929, S. 9.

¹⁵⁵ Der Tag 26.2.1929, S. 6; vgl. NFP 25.2.1929, S. 5.

Beinen und Händen“.¹⁵⁶

Für diejenigen, die etwas mehr Modernismus von den Rubinstein-Produktionen erwartet hatten, boten die beiden Ravel-Stücke, zumindest was die Musik betraf, als kleine Entschädigung. Die Berichterstatter zeigten dementsprechend viel größeres Interesse an dem berühmten Komponisten als an der Inszenierungen, einige setzten sich durchaus ernst mit der Musik von Ravel auseinander. In *Bolero* erzeugte der spanische Musiker mit den einfachsten Mitteln eine unglaubliche Wirkung: das Publikum wurde in dem kurzen Tanzbild durch die im gleichen Rhythmus wiederholte, von Instrument zu Instrument wandernde Melodie „orgiastisch berauscht“, so aus dem begeisterten Kommentar in *Der Tag*, welcher weiter ausführte: „Ein Tanzbild mit Geist, Originalität, Leben und trotz seiner Kürze von stärkster Wirkung“.¹⁵⁷ Eine ähnliche Ekstase rief auch das zweite Ravel-Stück, *La Valse* hervor, inspiriert von der Stadt Wien und dem Wiener Walzer. Im Gegensatz zu Johann Strauss glänzte Ravel durch „bunt wechselnde Augenblicksimpressionen“ und eine sensationelle Melodie, in welcher gleichermaßen das Gewühl eines Tanzsaales und der Bewegungsrhythmus des Walzers zum Ausdruck kamen.¹⁵⁸ Die Inszenierung hingegen widersprach in vieler Hinsicht nicht nur der geistreichen Musik, sondern auch den Traditionen des Wiener Walzers und den damit verbundenen Klischees. Besonders überraschend wirkten die gleißenden Gold- und Silberkostüme der Damen, die mit Vorhängen geschmückte massive Säulenhalle als Bühnenbild sowie die Choreographie von Nižinska, in der nicht einmal nur ein einziges tanzendes Paar zu sehen war.¹⁵⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Rubinstein-Inszenierungen noch so einiges vom Geiste des konventionellen Ballettstils in sich trugen, und die avantgardistisch neuernden Anregungen bei ihr nicht selten lediglich der Aufmerksamkeitserregung dienten. Ihre Vorstellungen kennzeichneten häufig überraschende, bisweilen unpassende, gleichzeitig mehrere Epochen berührende Kompositionen, die mit hochberühmten Künstlern, mit ungeheurem Aufwand bei Dekoration und Ausstattung, jedoch mit einer nur mäßigen Ballettkunst verbunden wurden. Die künstlerische Leistung der Tänzerin wurde in der Tagespresse unterschiedlich bewertet, im Gegensatz zu den scharfen Kritiken in *Der Tag*, fielen die Urteile in der *Neuen Freien Presse* zwar vorsichtig und teilweise aber positiv aus.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Der Tag 26.2.1929, S. 6.

¹⁵⁷ Der Tag 24.2.1929, S. 10; NFP 24.2.1929, S. 12 - 13.

¹⁵⁸ Der Tag 26.2.1929, S. 6.

¹⁵⁹ Vgl. Der Tag 26.2.1929, S. 6; NFP 25.2.1929, S. 5.

¹⁶⁰ Vgl. Der Tag 24.2.1929, S. 10; Der Tag 26.2.1929, S. 6; NFP 23.2.1929, S. 9; NFP 24.2.1929, S. 12 - 13;

6.3. Wiener Tanzabende weiterer russischer Ballettkünstler

In den zwanziger Jahren waren viele Russen auf der Suche nach einer Unterkunft bzw. Arbeitsmöglichkeiten oder kamen mit Etablierungswünschen in die Donaumetropole. Infolge der ersten Emigrationswelle gelangten nach der Oktoberrevolution neben den großen Ballettensembles und den weltberühmten Ballerinen auch weniger bedeutende russische Tänzer und Tänzerpaare, bzw. einzelne Vertreter der Oper nach Wien.¹⁶¹

Als der bedeutendste unter diesen Künstlern ragte ein junger Tänzer namens Saša Leont'ev hervor, der ab dem Jahre 1923, gewissen Quellen zufolge bereits ab 1921, regelmäßig vor dem Wiener Publikum auftrat.¹⁶² Die intellektuelle Art seines Tanzes, welcher wegen der sparsam eingesetzten melodischen Bewegungen sehr natürlich und dennoch höchst eigenständig wirkte, sowie seine vollendete, auch von modernen Strömungen beeinflusste Tanztechnik feierten stürmische Erfolge.¹⁶³ Vom Stil her war Leont'evs Tanz oft durch eine starke Geistigkeit und durch das Vermeiden des Femininen gekennzeichnet, wobei die Sprache des Geistes manchmal sogar mehr zum Ausdruck kam, als die des Körpers. Besonders gelobt wurden sein außerordentliches Rhythmusgefühl, sein slawisches, teilweise melancholisches Temperament, seine freien, von linearer Kraft getragenen, harmonischen Gesten sowie sein beredtes, jedes Ausdruckes fähiges Gesicht.¹⁶⁴ Von seinen pantomimischen Nummern erfreuten sich der das volkstümlich-nationale Milieu demonstrierende *Tatarenbettler* und die die russischen Volksweisen imitierenden

NFP 25.2.1929, S. 5.

¹⁶¹ In der vorliegenden Arbeit wurde der Gattung der Oper kein eigenes Kapitel gewidmet und die aufgezählten Namen werden hier weder näher behandelt noch im Anhang erwähnt. Die russische Oper durchlief eine wesentlich glanzlosere Karriere als das Ballett. Djagilev stellte im Rahmen seiner Russischen Saisons in Paris neben dem Ballett auch die russische Oper vor, jedoch war der Widerhall spärlich und bezog sich wenn eher Musik und Bühnenbild. Wien wurde von den russischen Opersängern bzw. Opernkomponisten nur selten besucht, weshalb an dieser Stelle nur die wichtigsten Gastspiele aufgezählt werden sollen: Der russische Bass Fedor Šaljapin erfreute sich seit der 1908 von Djagilev veranstalteten Opersaison in Paris einer internationalen Beliebtheit und gastierte auch gelegentlich in Wien. Im Februar 1927 trat er in *Boris Godunov* auf, im Mai außerdem noch an der *Staatsoper* in *Faust*, im Oktober gab er ein aus russischen Volksliedern zusammengestelltes Konzert. Der berühmte Komponist Igor Stravinskij wurde anlässlich seines Wien-Besuches im März 1926 ebenfalls mit großer Freude begrüßt, im November 1930 begeisterte er das Wiener Publikum durch den Klavierpart seines *Capriccios*. – vgl. Die Bühne 4. Jg., Heft 132, 19.5.1927, S. 5 - 6. Was die weniger bekannten Opersänger betrifft, dehnten sich die Gastspiele nicht selten auf ein bis zwei Monate aus. Genannt seien hier: Ada Poljakova, von der *Großen Oper* in Petersburg, gastierte in *Madame Butterfly* und *La Bohème* (März 1922, *Volksoper*); der berühmte jüdische Opersänger David Jaroslowski, ebenfalls von der *Großen Oper* in Petersburg gastierte u.a. in den Produktionen *Ein Maskenball*, *Tosca* und *Rigoletto* (Februar-März 1922, *Volksoper*), Aleksandr Balentinov, früher erster dramatischer Tenor der *Großen Oper* in Moskau, trat für ein kurzes Gastspiel im *Metropoltheater* auf (August 1923). – vgl. WMZ 28.2.1922, S. 5; WMZ 3.2.1922; Der Tag 10.8.1923, S. 6.

¹⁶² Bei A. Amort wird auf ein Gastspiel im *Volks theater* aus dem Jahre 1921 hingewiesen, durch Zeitungsrecherchen konnte jedoch dieses Datum nicht bestätigt werden. – vgl. Amort (Hg.): Nurejew und Wien, S. 22.

¹⁶³ Vgl. WMZ 3.12.1926, S. 5.

¹⁶⁴ Vgl. NWT 15.11.1923, S. 10; WMZ 3.12.1926, S. 5; WMZ 3.2.1926, S. 7.

Zigeunerweisen sowie die die Stadt Wien humorvoll karikierenden *Erinnerungen an Wien* immer wieder größter Beliebtheit. Eine rege Aufmerksamkeit zogen weiters auch seine ‚religiösen Tänze‘ auf sich, in welchen sich das bisher bevorzugte malerische Wesen des Orientalischen mit dem düsteren Wesen des ‚Dance macabre‘ auf eigenartige Weise vermischte.¹⁶⁵ Regelmäßig tanzte er auch das Ballett *Josephs Legende* von Richard Strauss, in dem er sogar in der *Wiener Staatsoper* gastierte. Neben seinen Tanzabenden wurde er manchmal auch zu Vorträgen eingeladen, wo er, wie z. B. im Mai 1927, über die „Geste der modernen Frau“ sprach.¹⁶⁶

Nur wenig bekannte russische Tanzkünstler wurden in der Wiener Tagespresse nur selten ausführlich behandelt; die Berichterstattung beschränkte sich oft, wenn überhaupt vorhanden, auf Vorankündigungen der jeweiligen Ballettabende. Erwähnenswertes Aufsehen erregte das Tänzerpaar Iljana Leonidov und Dmitrij Rostov aus London, die das Publikum des *Modernen Theaters* im Juli 1926 vor allem durch Volkstänze beeindruckten.¹⁶⁷ Die Grotesk-Tänzerin und Mimikerin Tatjana Barbakov gab im Jänner 1927 eine weniger bedeutende Tanzmatinee in den *Kammerspielen*, einigen Zeitungsartikeln zufolge, gastierte sie jedoch vermutlich längere Zeit an dieser Bühne und nahm u. a. an der Aufführung *ABC-Revue* teil.¹⁶⁸

In Wien erfreute sich das russische tänzerische Können in jeder Hinsicht großer Wertschätzung: russische Ballettmeister wurden in Wien mit Vorliebe engagiert und einige Tänzer wählten Wien sogar zu ihren Hauptwohnsitz. Zuerst wurde 1920 Georgij Kjakšt als Ballettmeister an die *Wiener Staatsoper* berufen, seine Tätigkeit dauerte jedoch nur ein Jahr.¹⁶⁹ Ab September 1928 trat dann Saša Leont’ev seine Nachfolge an. In der darauf folgenden Saison wurden zwei neue Ballettstücke in seiner Inszenierung gezeigt: *Der Taugenichts von Wien* sowie *Nero und sein Vogel Paris*. Währenddessen trat der Tanzkünstler auch in der *Staatsoper*-Aufführung der *Josephs Legende* als Joseph auf.¹⁷⁰ Im November 1929 berichten die Zeitungsartikel über eine neue Inszenierung von Saša Leont’ev, diesmal wurde der *Liebeszauber* von Manuel de Falla auf die Bühne gebracht. Ende des Jahres 1929 wurde erneut ein Ballettmeisterwechsel angekündigt: obwohl die einmalige Tanzmeisterschaft von Leont’ev von allen Seiten anerkannt wurde, erwies er sich

¹⁶⁵ Vgl. NWT 15.11.1923, S. 10.

¹⁶⁶ Vgl. Der Tag 10.5.1927, S. 7.

¹⁶⁷ Vgl. WMZ 4.7.1926, S. 8.

¹⁶⁸ Vgl. Der Tag 21.1.1927 und 13.2.1927.

¹⁶⁹ Amort (Hrsg.): Nurejew und Wien, S. 21.

¹⁷⁰ Wegen der schlechten Dokumentierung konnten die Daten ausschließlich aus Zeitungsartikeln eruiert werden, wobei die Angaben sich auch hier nur auf bestimmte Ereignisse beschränken. Zu den hier Angegebenen vgl. Der Tag 14.9.1928, S. 6; Der Tag 23.9.1928, S. 9.

als Organisator unfähig und nahm Ende des Jahres Abschied vom Wiener Ballett.¹⁷¹ Als nächstes versuchte die *Wiener Staatsoper* die berühmte Ballettmeisterin B. Nižinska für sich zu gewinnen, die der Wiener Ballettszene zu einer neuen Blüte verhelfen sollte. Die russische Choreographin begann tatsächlich im September 1930 mit strengen Proben der Arbeit am Ballettstück *Schwanda*, verließ jedoch auf Grund von vertraglichen Divergenzen bereits nach einem Monat die Balletttruppe und die Stadt Wien.¹⁷²

6.4. Das Russische Romantische Theater

Zuletzt soll nun das *Russische Romantische Theater*, welches ein weiterer Vertreter der russischen Ballettkunst in der Emigration ist, analysiert werden, zumal dessen äußerst kreative und unvergleichbare Theatertätigkeit auch auf Wiener Boden beachtliches Aufsehen erregt hatte. Aus dem vom Theater selbst herausgegebenen Programmheft geht hervor, dass das Unternehmen im Herbst 1922 in Berlin, insbesondere auf die Initiative der russischen Tänzerin Èl'za Krjuger (Elsa Krüger) hin, gegründet wurde. Das *Russische Romantische Theater* zählte mehrere international bekannte Tänzer aus dem ehemaligen *Kaiserlichen Petersburger Mariinskij-Theater* zu seinen Darstellern, nicht zuletzt den Ballettmeister Boris Romanov.¹⁷³ Als eine Emigrantenbühne konnte das Niveau der Tänzer jedoch nicht gleich sein. das Ballettunternehmen war trotz seiner unglaublich begabten Mitglieder ein sehr unterschiedlich qualifiziertes Künstlerteam. Die kleine Kunstbühne hatte es sich zum Ziel gesetzt, ein Tanztheater herauszubilden, welches die „Freude um ihrer selbst willen“ in den Zuschauern erwecken sollte. Aus dem Programmheft des *Romantisch Russischen Theaters* lässt sich das Selbstverständnis der Truppe ableiten: die Zuschauer sollen lernen „froh zu sein, [sich] einem sanften, wunderbar zwecklosen, nur schönen Gefühl ganz rückhaltlos“ hinzugeben und eine Zauberwelt – ganz wie die Kinder den allerersten Theaterbesuch – zu genießen.¹⁷⁴

Das Kunstverständnis des Theaters lässt sich bereits aus dessen Namen ‚Romantisch‘ verstehen. Ebenso wie man durch die Verwendung des veralteten und ausgeleierte Wortes ‚Romantik‘ einen Impuls setzen und das damit verbundene Kunstverständnis wieder beleben

¹⁷¹ Vgl. Der Tag 13.12.1929.

¹⁷² Vgl. Der Tag 1.9.1930.

¹⁷³ Als Gründungspartner von Krjuger werden von Böhmg der Direktor des *United Telegraph* R. Dammert und der Feuilletonist von *Teatr i žizn'* S. Gornyj angeführt, sowie als künstlerischer Leiter der Ballettkritiker AŠ (A. Šajkevic) erwähnt. – Böhmg: Russisches Theater in Berlin, S. 147; vgl. auch N.N.: Russisches Romantisches Theater, S. 3 - 4.

¹⁷⁴ N.N.: Russisches Romantisches Theater, S. 13 - 14.

wollte, galt es, die alten klassischen Ballettstücke zu neuem Leben zu erwecken.¹⁷⁵ In diesem Sinne kehrte der als Regisseur, Ballettmeister und Choreograph fungierende Boris Romanov zur Pantomime und der auf Spitzentechnik beruhenden klassischen Ballettform zurück. Seine Inszenierungen waren hingegen durch kühne avantgardistische Experimente geprägt. Dies ist zurückzuführen auf den früheren Einfluss M. Fokins und dessen Tanzstil auf Romanov.¹⁷⁶

Das Repertoire umfasste Romanovs Eigeninszenierungen noch aus der vorrevolutionären Zeit, die neu einstudiert wurden; es zählten aber auch klassische Ballettstücke und Pantomimen dazu. Er versuchte in erster Linie „den mit der Tradition harmonisierenden romantischen Geist“ zu unterstreichen.¹⁷⁷ Teilweise schlug sich in Romanovs Werk auch die neue Ballettchoreographie von Fokin und des *Ballets russes* nieder. Es gelang ihm diese Choreographie mit Elementen aus der russischen Theateravantgarde zu verbinden: die Harlekinade, das Maskenspiel oder die reizvolle Exotik des Orients durften ebenso nicht fehlen. Er setzte dies jedoch oft in eine ungewöhnliche Bühnenwelt um. Seine Produktionen waren durch eine ausdrucksstarke, äußerst intensive und lebendige Atmosphäre gekennzeichnet, in welcher der Ironie und der kreativen Mischung verschiedener Kunstgattungen freier Lauf gelassen wurde.¹⁷⁸

Genauso wie die oben besprochenen Ballettunternehmen legte auch das *Russische Romantische Theater* großen Wert auf die Kunstfertigkeit seiner Bühnenausstatter. Für die starke farbenprächtige Bildwirkung sorgten diesmal junge, von unterschiedlichsten Kunstbereichen inspirierte und schließlich in Berlin hängen gebliebene Emigrantenmaler wie

¹⁷⁵ Vgl. N.N.: Russisches Romantisches Theater, S. 4; vgl. auch Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 150.

¹⁷⁶ Vor seiner Emigration war Romanov u.a. an mehreren Petersburger Kleinkunsthöfen tätig: auf der Kleinkunsthöhne des Litejnyj-Theaters hatte er die Möglichkeit mit M. Kuzmin sowie mit dem Komponisten I. Sac, in den Kabarets *Der streunende Hund* (Brodjačaja sobaka) und dessen Nachfolger *Der Rastplatz der Komödianten* (Prival' komediantov) u.a. mit M. Fokin, T. Karsavina, N. Evreinov oder V. Mejerchol'd zusammenzuarbeiten. Außerdem war er auch in zwei Produktionen der *Ballets russes* als Ballettmeister engagiert. Neben Fokin und der *Ballets russes* wurde sein künstlerischer Stil auch von Isadora Duncans improvisiertem Tanz sowie von der Weltsicht der *Mir iskusstva*-Vereinigung geprägt. Diese letztere zeichnete sich durch eine besondere Vorliebe für Gegensätzlichkeiten aus, im Sinne dessen eine gleichzeitige Verwendung zweier gegensätzlicher Genres, etwa der Tragödie und Komödie, um ihrer gegenseitigen Bereicherung willen, angestrebt wurde. Dieses Phänomen einer interessanten Verbindung verschiedenster Kunstgattungen in den jeweiligen Produktionen findet sich auch bei Romanov. Aber obwohl, anhand der hier erwähnten Informationen, Romanov sehr offen für die neuen Kunstströmungen zu sein schien, ließ er sich in der Emigration von der westlichen bzw. deutschen Kultur, etwa vom expressionistischen Tanz, in keinem Maße beeinflussen. Durch jene ihm fremden Einwirkungen wurde er nur in seiner Überzeugung bestärkt, sich an die von seinen Vorbildern vorgegebenen Richtlinien halten zu müssen. Dadurch stagnierte er nach Verlassen der Heimat auf einer Ebene, entwickelte sich nicht weiter und demzufolge ereilte auch das *Romantische Theater* das Schicksal der anderen Emigrantenhöfen. – vgl. Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 148 - 150; André: Russisches Ballett, S. 89 - 90.

¹⁷⁷ André: Russisches Ballett, S. 90; vgl. auch S. 79 - 80.

¹⁷⁸ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 89; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 150.

P. Čeliščev, L. Zak, G. Požedaev und die Zwillingsbrüder V. Boberman und F. Goziason.

Das Wiener Gastspiel der Truppe wurde am 9. November 1923 im Apollo Theater eröffnet und dauerte einen Monat lang. Die etwas konventionellen, dem alten Tanzstil folgenden, jedoch durch modernen, phantasievollen Geist und leidenschaftliches Temperament beseelten Ballettstücke wurden in Wiener Kreisen, genauso wie in Berlin mit heller Begeisterung aufgenommen und teilweise sogar mit Djagilevs *Ballets russes* auf eine Ebene gestellt. „Sie sind starr in der Form, aber tausendfach lebendig im Geiste“ – war in *Der Tag* zu lesen.¹⁷⁹

Das Wiener Gastspielprogramm umfasste sechs Stücke aus den neun auf dem Repertoire des Theaters stehenden Inszenierungen. Zur Aufführung gelangten: die nach Petipas Ballett geschaffene Ballettpantomime *Les Millions d'Arlequin* (Musik: R. Drigo); ein als stilisiertes Tanzgemälde aus dem russischen Mittelalter bezeichnetes Stück namens *Bojarenhochzeit* (Musik nach M. Glinka, N. Rimskij-Korsakov und A. Dargomyžskij); das *Gudals Festgelage*, welches das kaukasische Leben sowie dessen leidenschaftlichen Nationaltanz ‚Lezginka‘ darstellt und zu welchem als Vorlage Lermontovs Versepos *Dämon* diente (das Bühnenbild wurde von G. Požedaev im modernistischen ‚lubok‘-Stil angefertigt, die Musik stammte von A. Rubiņstein); Th. Gauthiers klassisches Ballett *Giselle* (Musik: A. Adam); die spanische Ballettpantomime *Andalusiana*, deren Libretto von dem Dichter P. Potemkin bearbeitet wurde (Musik: G. Bizet); und schließlich das im alt-assyrischen Stil aufgeführte, als choreographische Tragödie betitelte *Tempelopfer der Atoraga* (Musik: A. Glazunov).

Diese höchst einfallsreich und witzig gestalteten Tanzproduktionen, die vor Farbe sprühten und in ihrem temperamentvollen Rhythmus sogleich die fließende Weichheit der Bewegungen vereinten, imponierten mehreren Kritikern. Durch genaue Schilderungen ihrer Eindrücke und Gedanken versuchten sie das Geheimnis eines solchen Theaters zu lüften, welches sie in ihren Bann gezogen hatte. Man war sich darüber einig, dass die Besonderheit dieses Ballettensembles vor allem in dessen russischen Charakter lag. Sie schöpften aus ihrem außergewöhnlichen Menschentum, der fernen russischen Heimat, der Tiefe der russischen Seele und der vielfältigen russischen Folklore, hieß es.¹⁸⁰ Eine ausdrucksvolle Zusammenfassung des künstlerischen Stiles der Truppe folgte in der Tageszeitung *Der Tag*; hier wurde wohl am deutlichsten geschildert, wodurch diese Russen die Aufmerksamkeit des Publikums erregt hatten:

¹⁷⁹ *Der Tag* 15.11.1923, S. 8; vgl. auch NWT 11.11.1923, S. 12.

¹⁸⁰ Vgl. *Der Tag* 5.12.1923, S. 6; NWT 11.11.1923, S. 12.

„[Es] ist selbstsichere Vergessenheit, mit der sie sich in einen Dreiklangrausch von Farbe, Musik und menschlicher Bewegung stürzen; das Stilgefühl, mit dem sie in ihr Bühnenbild die wandelbare, beseelte Architektonik ihrer Gruppen bauen, die köstliche Primitivität (oder die raffinierte Vortäuschung dieser Primitivität?) in ihren szenischen Einfällen“.¹⁸¹

Von der Wiener Kritik wurde äußerst positiv wahrgenommen, dass auch das *Russische Romantische Theater* um das Schaffen einer völligen künstlerischen Einheit auf der Bühne bestrebt war, wobei „jeder Statist wirklich ein Teil der Gesamtheit, und jede Geste [...] sozusagen organisch begründet“ war.¹⁸² Kleine Meinungsunterschiede traten nur bei der Bewertung des tänzerischen Niveaus auf. Im *Neuen Wiener Tagblatt* wurde die tänzerische Darstellung der Truppe als genauso vollendet bezeichnet wie die schauspielerische bei Stanislavskij. Während der etwas vorsichtigerer Berichterstatter bei *Der Tag* nur den Versuch anerkannte, jedoch nicht das Ergebnis dieser Bestrebung und dieselbe Harmonie in der Tanzkunst der Russen vermisste, welche deren mimischen Ausdruck sonst so deutlich offenbarte.¹⁸³ In den Zeitungsartikeln wurden zahlreiche Namen hervorgehoben: E. Smirnova wurde wegen ihrer präzisen Rhythmik und ausdrucksvollen Mimik gelobt, È. Krjuger wegen ihrer faszinierenden, amazonenhaften Tanzmeisterschaft, K. Pavlova wegen der fließenden Weichheit ihrer Bewegungen, A. Obuchov wegen seinen eleganten, kaum femininen, sogar an Nižinskij erinnernden Bewegungen. Die Regiekunst und choreographische Tätigkeit von B. Romanov wurde mit Begeisterung aufgenommen und um ein vielfaches positiver bewertet als seine tänzerische Leistung; laut der Kritik zeugten seine Inszenierungen von „hoher musikalischer Kultur und einem stark entwickelten Sinn für Farbe und Plastik“.¹⁸⁴

Wie es den kleineren Ballett- und Kabarettunternehmen in der Emigration häufig erging, war auch die Laufzeit des *Russisch Romantischen Theaters* recht kurzlebig, aber die Truppe bestand aufgrund ihrer Gastspielreisen durch Europa bis 1926, laut anderen Quellen bis Ende 1925. Die schnelle Auflösung der Truppe wurde einerseits mit der ungleichen Ausbildung und dem unterschiedlichen künstlerischen Niveau der Mitglieder begründet, andererseits mit dem Festhalten an den überholten, bereits langweilig gewordenen Aufführungsstoffen und Klischees der vorrevolutionären russischen Epoche.¹⁸⁵ Als Einziger sah der hochbegabte Choreograph Boris Romanov einer internationalen Karriere entgegen. Ab 1928 war er u. a. in Paris, Belgrad und Buenos Aires, an der Mailänder *Scala* sowie an

¹⁸¹ Der Tag 15.11.1923, S. 8.

¹⁸² NWT 11.11.1923, S. 12.

¹⁸³ Vgl. Der Tag 5.12.1923, S. 6; NWT 11.11.1923, S. 12.

¹⁸⁴ NFP 20.11.1923, S. 1; vgl. auch Der Tag 15.11.1923, S. 8; NWT 11.11.1923, S. 12.

¹⁸⁵ Böhmgig: Russisches Theater in Berlin, S. 156 - 157.

der *Metropolitan Opera* in New York als Choreograph und Tanzpädagoge tätig.¹⁸⁶

7. RUSSISCHES KABARETT UND KLEINKUNSTBÜHNEN: “DER BLAUE UND DIE GRAUEN VÖGEL”¹⁸⁷

Einen beachtlichen Teil der in Europa tätigen russischen Emigrantentruppen machten die auch in Wien zahlreich auftretenden Kleinkunstbühnen und Kabarette aus, welche sich dank ihrer originellen Erscheinungsformen und der künstlerisch anspruchsvollen Produktionen überall im Westen einer großer Beliebtheit erfreuten. Das russische Kabarett, welches in Russland bis dato meistens als ‚Grotesk Theater‘ bezeichnet wurde, hat seine Ursprünge zwar in der vorrevolutionären Zeit, war dort jedoch zeitlich weitaus später und teilweise mit ganz anderen Absichten als dessen europäische Nachfolger entstanden. Am erfolgreichsten und bekanntesten aus den ersten Unternehmungen dieser Art erwies sich die aus dem *Moskauer Künstlertheater* hervorgegangene *Fledermaus* (Letučaja myš‘), die 1908 von N. Baliev in Moskau ins Leben gerufen worden war.¹⁸⁸ Das kleine Kabarett war in erster Linie ausgerichtet auf das Wiederbeleben des alten Vaudeville und brachte mit Elementen der Pantomime, des Balletts, sowie des Marionetten- und Puppentheaters kleinere Sketche und Literaturparodien zur Aufführung. Von Anfang an lehnte die *Fledermaus* das

¹⁸⁶ Vgl. André: Russisches Ballett, S. 90.

¹⁸⁷ Zum berühmtesten Vertreter wurde in der Emigration *Der blaue Vogel*, dessen originellen Ideen auch von seinen Nachfolgern mit Vorliebe nachgeahmt wurden. Diese wurden aufgrund der künstlerisch niedrigeren Qualität von Alfred Polgar als „die grauen Vögel“ bezeichnet. – Polgar: Der blaue und die grauen Vögel.

¹⁸⁸ Die ersten Initiativen russischer Kleinkunst entstanden zeitgleich zwischen 1908 und 1911 in Moskau und in Petersburg. N. Baliev wandte sich der Kabarettkunst zu, nachdem er im dramatischen Theater gescheitert war. Die Moskauer *Fledermaus*, die ihren Namen vom bekannten Wiener Kaffeehaus *Fledermaus* ableitet, erlangte besonders durch ihre Marionetten- und Puppennummern große Bekanntheit, unter welchen die berühmteste *Der Marsch der Holzsoldaten* war (1911 von E. Vachtangov uraufgeführt). Baliev arbeitete neben den Schauspielern des *Künstlertheaters* auch mit anderen führenden Theaterleuten wie Alisa Koonen, V. Nižinskij, T. Karsavina bzw. mit berühmten Malern wie A. Benois und L. Bakst zusammen. Nach der Revolution wurde er ins Exil gedrängt und war dann vor allem in Paris und den Vereinigten Staaten tätig. – vgl. Law: Nikita Balieff and the Chauve-Souris, S. 20 – 21; Pavlova: Ästhetisierung des Lebens, S. 53. In Moskau soll neben der *Fledermaus* auch das *Theater Južnyjs* bereits tätig gewesen sein, welches später unter den Namen *Der blaue Vogel* ganz Europa mit der Tradition des russischen Kabarets bekannt machen würde. – vgl. N.N.: Der blaue Vogel, 2. Programmheft, S. 10 - 11. In Petersburg gab es parallel dazu mehrere ähnlich geartete Unternehmungen: *Der Zerrspiegel* (Krivoe Zerkalo) wurde von A. Kugel‘ und seiner Frau, *Der streunende Hund* (Brodjačaja sobaka) von B. Pronin geleitet. – vgl. Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 96. Wiener Presseartikeln (etwa aus der *Wiener Morgenzeitung*, *Der Tag*, u. a.) zufolge, errichtete Prof. A. Dolinov, ehemaliger Oberregisseur des *Kaiserlichen Aleksandrinskij Theaters* und Professor an der *Staatlichen Schauspielerakademie*, mit seinen Schülern ebenfalls ein Kleinkunsttheater in Petersburg, das später in der Emigration unter der Leitung seines Sohnes M. Dolinov unter dem Namen *Der goldene Hahn* wieder zusammen fand. Glaubt man diesen Quellen, wurde *Der goldene Hahn* gleichzeitig mit der *Fledermaus* gegründet und war durch die verschiedenen Stammsitze, Petersburg – Moskau, auch gleichberechtigt. In weiteren einschlägigen Arbeiten über die russische Kleinkunst bleibt diese Parallele gänzlich unerwähnt. – vgl. WMZ 11.9.1923, S. 9; Der Tag 12.9.1923, S. 7; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 255.

Theaterschaffen des *Moskauer Künstlertheaters* ab und brachte dies durch scharfe Parodien zum Ausdruck. Alle folgenden, sowohl in Russland als auch in der Emigration ins Leben gerufenen Kleinkunsthöfen, wurden nach ihrem Vorbild gestaltet.¹⁸⁹ Sowohl das feine Verschmelzen der unterschiedlichen theatralischen Gestaltungselemente, zugleich die angestrebte Tendenz eines Gesamtkunstwerkes, als auch die hervorragende Arbeit der bildenden Künstler deuteten auf den starken Einfluss des russischen Balletts hin. Die Maler bestimmten u.a. durch ihre äußerst künstlerisch und phantasievoll angefertigten Dekorationen, welche in sich die russische Volkskunst mit den modernen künstlerischen Strömungen der europäischen Avantgarde – wie Symbolismus, Jugendstil, Kubismus, Expressionismus, etc. – verbanden, nicht nur die einzelnen Nummern, sondern prägten alle Bühnenkonzepte nachhaltig in ihrer gesamten Erscheinungsform.¹⁹⁰ Im Zusammenhang mit den Kabarett- und Kleinkunsthöfen wiesen ebenfalls J. Gregor und R. Fülöp-Miller in ihrem Standardwerk über das russische Theater eindeutig auf eine Beziehung zu Bakst und dem russischen Ballett hin. Ihrer Meinung nach sind „die verschiedenen Formen des russischen Kleintheaters [...] außerordentlich farbige Loslösungen aus dem koloristischen Körper des russischen Balletts“, bei denen nur auf die „Kunst des Einzelbildes“ ein zusätzlicher Akzent gesetzt wurde.¹⁹¹

Um den Anforderungen des russischen Publikums zu genügen, nahmen die russischen Kabarette, im Gegensatz zum Westen, keinen Bezug auf Politik oder das Alltagsleben, sondern strebten durch ihre spielerischen, märchenhaften, auf Musik und Tanz aufbauenden und vor Farben sprühenden fünfminütigen Produktionen lediglich niveauvolle Unterhaltung und kurzweilige Kunst an.¹⁹² Wie ein Bewunderer der russischen Kleinkunst bemerkte, findet man in einer dieser Miniaturen nicht weniger Geist als in einem abendfüllenden Schauspiel. Aus diesem Grund ist auch die Bezeichnung Kleinkunst nicht ganz zutreffend, da man hier „im Kleinen große Kunst“ leistete und alles dafür tat „um

¹⁸⁹ Vgl. N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, S. 11; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 96, 98, 111.

¹⁹⁰ Vgl. Lesák: *Russische Theaterkunst*, S. 20; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, 97, 106; Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 351; Appignanesi: *Das Kabarett*, S. 136. Auch die russischen Kabarette zeichneten sich, wie die meisten Emigrantenhöfen auch, durch eine besondere Vorliebe für die Verbindung von gegensätzlichen Stilebenen wie Komik und Tragik, Ironie und Sentimentalität, Parodie und Lyrik, aus, wodurch der gesamte Darstellungsstil der Inszenierungen einen leicht grotesken, naiv primitiven, kindlich harmlosen und karikaturistischen Charakter annahm. – Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 99; Gregor / Fülöp-Miller: *Das russische Theater*, S. 38.

¹⁹¹ Gregor / Fülöp-Miller: *Das russische Theater*, S. 37; vgl. auch Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 106.

¹⁹² Vgl. N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, S. 10 - 12. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 96, 111; Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 351.

einige Minuten lang durch Licht, Gestus, Farbe, Bewegung, Ton, die Sinne, die Seele in Stimmung zu fesseln“.¹⁹³

Die russische Kleinkunst, welche, wie gesagt, in Russland bereits vor der Revolution eine ansehnliche künstlerische Höhe erworben hatte, wurde dann in der nachrevolutionären Zeit durch ihre Emigrantenvertreter erst in Westeuropa und später auf der ganzen Welt berühmt. Im sowjetischen Russland wurden 1920 alle Theater der kleinen Form verboten, was die meisten Kabarettkünstler zwang ins Ausland zu gehen, wo sie eine Zuflucht für sich und ihre Kunst zu finden hofften.¹⁹⁴ Fast jede europäische Großstadt verfügte über mindestens ein nach Balievs Muster errichtetes russisches ‚Theaterlein‘, wobei natürlich wiederum Berlin zum größten Sammelpunkt dieser Unternehmungen wurde. Diese Art der Theaterform erwies sich unter den Emigrantenbühnen sowohl in künstlerischer als auch in materieller Hinsicht am langlebigsten: leicht zugängliche, weil nicht unmittelbar an Sprache gebundene Auftritte konnten vor allem auf musikalische und optische Komponenten gestützt, phantasievoll und bunt gestaltet werden. Die in schnell aufeinander folgenden kurzen Nummern präsentierte russische Folklore wurde vom westlichen Publikum viel beschwingter und willkommener aufgenommen als lange russischsprachige Aufführungen der großen Ensembles.¹⁹⁵ Aus allen diesen mehr oder weniger kurzlebigen Kleinkunstabühnen der Emigration ragte die Theatertätigkeit von J. Južnyjs *Blauem Vogel* auffällig hervor. Dieser erzielte vor ausländischem Publikum stürmische Erfolge und wurde in kürzester Zeit zum wichtigsten Vertreter des russischen Emigrantentheaters. Der originell bizarre und phantasievolle Erscheinungsstil des *Blauen Vogels*, welchem übrigens ebenfalls dieselbe Konzeption wie die der *Fledermaus* zu Grunde lag, fand in der Emigration zahlreiche Nachahmer. Diese erfreuten sich jedoch aufgrund ihres abgekupferten und demnach fahlen Glanzes sowie ihres bescheidenen künstlerischen Talentes überall einer minderen Beliebtheit. Der Kritiker Alfred Polgar bezeichnete sie in einem in der *Weltbühne* veröffentlichten Artikel bildhaft als „graue Vögel“.¹⁹⁶

In Wien, wo die Tradition des Kabarets in den zwanziger Jahren etwas nachließ und sich mehr auf das Politische richtete, erregten die Auftritte *Des blauen Vogels* und in gewisser Weise auch die seiner Nachfolger, Erstaunen und Bewunderung.

Neben dem *Blauen Vogel*, der fast jedes Jahr zu wiederholten Gastspielen meist an das *Deutsche Volkstheater* kam, traten im Jahre 1923 zudem *Der goldene Hahn*, *Das*

¹⁹³ Mireau: *Russen in Berlin*, S. 346; vgl. auch N.N.: *Der blaue Vogel*, 3. Programmheft, S. 3.

¹⁹⁴ Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 99; N.N.: *Der blaue Vogel*: 2. Programmheft, S. 10.

¹⁹⁵ Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 100; Böhmig: „Emigranten“-Theater, S. 351.

¹⁹⁶ Vgl. Polgar: *Der blaue und die grauen Vögel*.

Karussell sowie das *Theater von Duvan-Torcov*, und etwas später, im Jahre 1926, das *Russisch-Deutsche Grotesk-Theater* in Wien auf. Ende des Jahres 1923 erschlossen sich die *Moskauer Kunstspiele* in Wien ihren beständigen Theaterraum. Leider erwiesen auch sie sich in der Folge nur als sehr kurzlebig. Einige der bei diesen Kleinkunsth Bühnen mitwirkenden Maler blieben mit Wien über das bestehen der Kabarette hinaus, verbunden: sowohl G. Požedjaev als auch M. Urvancev verbrachten hier eine längere Zeit und wurden auch bei einigen Wiener Produktionen als Bühnenausstatter engagiert.

7.1. Der blaue Vogel

„Eine Spiel- und Traum-Welt für Entkindlichte: Dorthin führt der sonderbare Vogel. Eine Welt, leuchtend in Buntheit, besiedelt von Geschöpfen überlebensgroß oder unterlebensklein, voll Musik, Bizarrerie, Spaß, Unwahrscheinlichkeit und Überraschung.“¹⁹⁷

Der blaue Vogel, das bedeutendste, erfolgreichste und langlebigste unter den russischen Emigrantenkabaretten, verdankte seine Magie in erster Linie seinem Gründer, Leiter und Conférencier Jakov Južnyj. Wie er selbst sagte, starben sein *Blauer Vogel* und er 1920 in Moskau, wurden aber 1921 in Berlin wiedergeboren.¹⁹⁸ Die Namenswahl, welche wegen ihrer symbolhaften Andeutung eine wichtige Rolle für die Emigrantenkabarette spielte, sollte in erster Linie eine Anspielung auf das gleichnamige Maeterlincksche Märchen sein, zudem wird *Der blaue Vogel* als Redewendung oft mit der Sehnsucht nach Glück verknüpft. Die Erstaufführung dieses Märchens im *Moskauer Künstlertheater* im Jahre 1908 wurde in der *Fledermaus* mit Marionetten parodiert, wobei sie zugleich gegen den naturalistischen Darstellungsstil Stanislavskijs protestierte.¹⁹⁹

Der blaue Vogel blieb sowohl in seinem Erscheinungsstil als auch in seiner angestrebten künstlerischen Vollendung dem Kunstgedanken der *Fledermaus* treu. Auch das Repertoire der ersten drei Programme war zu einem Großteil dem Spielplan der *Fledermaus* entnommen. Die Emigration sowie regelmäßige Auslandstourneen in Westeuropa und Nordamerika prägten seinen gesamten Charakter nachhaltig, wobei die tiefe

¹⁹⁷ Die begeisterte Charakteristik stammt von Alfred Polgar, der sich als langjähriger Bewunderer und Freund des *Blauen Vogels* mehrmals mit der Darstellungskunst dieses Kleinkunsttheater auseinandersetzte. Seine Schriften veröffentlichte er ein wenig verändert oder gekürzt oft gleich in mehreren Zeitungen bzw. Büchern. – Járosy: *Russisch-deutsches Theater*, S. 29 oder Mierau: *Russen in Berlin*, S. 343.

¹⁹⁸ Vgl. etwa Járosy: *Russisch-deutsches Theater*, S. 48; NFP 2.12.1922, S. 10; Mierau: *Russen in Berlin*, S. 340. Južnyj, der schon manchmal auch in der *Fledermaus* als Conférencier mitwirkte, identifiziert sich in seinen Äußerungen öfters mit dem Vogelmotiv, welches auch durch seine im zweiten Programmheft abgedruckte, vogelartige groteske Karikatur bestätigt wurde. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 102; N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, S. 12. Siehe auch Bildmaterial im Anhang.

¹⁹⁹ Böhmig bringt außerdem noch einige weitere Erklärungen. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 101 - 102.

Heimatsehnsucht sowie die Sorgen des Emigratendaseins einen Gegensatz bilden zu der unbekümmerten Fröhlichkeit der Produktionen.²⁰⁰

Južnyjs märchenhaft anmutende Kabarettwelt wich wesentlich vom westeuropäischen Kabarett ab und bezauberte das Publikum überall „durch Buntheit, Geschmack, Bizarrerie, Einfall, Laune. Durch den Dreiklang der Talente seiner Maler, Musiker, Darsteller. Durch die ästhetische Wertigkeit seiner feinen, kleinen Künste“²⁰¹. Genauso wie sein Vorläufer schloss auch *Der blaue Vogel* politische und sozialkritische Themen aus seinen Aufführungen aus und strebte in seinen farbenfrohen, mehrsprachigen, naiven, dabei jedoch höchst einfallsreich und anspruchsvoll gestalteten Sketchen an, bilderbuchartige Geschichten aus der russischen Volksmärchenwelt oder die Mechanisierung des zeitgenössischen Lebens in Szene zu setzen.²⁰²

Besonderen Wert legte man auch hier in die Arbeit der bildenden Künstler: Von Anfang an wirkten die jungen russischen Maler K. Boguslavskaja, P. Čeliščev und A. Chudjakov an Gestaltung und Dekorationen mit, oft mit einfachsten Mitteln, die intensiv und höchst künstlerisch waren. Dabei verschmolz die Naivität der farbenfrohen russischen Volksmalerei mit verschiedenen Stilelementen der europäischen Avantgarde, wodurch ein eigenartiger, beinahe exotisch anmutender Gesamteindruck entstand.²⁰³ Auch die Themenwahl zeichnete sich durch enorme Vielfältigkeit aus: es wurde sowohl auf die altfränkische Zeit sowie auf die russische Renaissance zurückgegriffen, zugleich wurden aber auch Moskauer Zigeunerweisen oder der moderne Amerikanismus und seine Mechanik miteingebunden.²⁰⁴ Im Darstellungsstil dominierte der Expressionismus, die Gestik als auch die Bewegungen der Akteure waren zur Marionettenhaftigkeit stilisiert worden und nicht selten agierten die Schauspieler hinter farbigen Kartons nur mit ihren Köpfen. Die netten Spielereien und der Bilderbuchzauber wurden allerdings laut dem enthusiastischen Alfred Polgar mit solcher Intensität und Lebendigkeit erlebt und dargestellt, dass die Schauspielkunst oft den Eindruck einer simplen Improvisation hervorrief.²⁰⁵

Der erste Wiener Auftritt des *Blauen Vogels* im Dezember 1922 in den *Kammerspielen* erregte eine kleine Sensation in der Wiener Theaterwelt. Die Aufmerksamkeit des Publikums wurde gleich vom ersten Augenblick an durch die

²⁰⁰ Vgl. Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 100, 112.

²⁰¹ Polgar: Noch allerlei Theater, S. 37; Der Tag, 3.12.1922, S. 7.

²⁰² Vgl. Appignanesi: Das Kabarett, S. 136 - 137; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 20.

²⁰³ Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 103, 106 - 107; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 20; Mireau: Russen in Berlin, S. 346.

²⁰⁴ N.N.: Der blaue Vogel, 3. Programmheft, S. 8 - 10.

²⁰⁵ Polgar: Noch allerlei Theater, S. 40; Der Tag, 20.12.1922, S. 5; Appignanesi: das Kabarett, S. 137; vgl. zudem Mireau: Russen in Berlin, S. 343 - 344.

lebendigen Farben, die intensive Kraft, das „funkelnde Talent“, die „heitere, tief atmende Gesundheit“ der Vorstellungen gefesselt. Dem Kritiker der *Neuen Freien Presse* zufolge, spiegelten die elementare Naturkraft ausstrahlenden Arbeiten der beteiligten bildenden Künstler die gesamte russische Malerei der Moderne wieder, wobei das malerische Element neben den Dekorationen auch das Kostümbild, die Maske und das Licht bestimmte.²⁰⁶ Sowohl die vergnügte Lustigkeit, die entzückende Kindlichkeit und das „drollige Abenteuer“ der magischen Bilderbücher als auch die Melancholie der russischen Volksseele bewegten die Zuschauer zutiefst und entführten sie aus dem Alltagsleben in das „Reich der Phantasie und des Humors“.²⁰⁷ Die abendfüllende Veranstaltung basierte auf drei Elemente - um mit den Worten von Alfred Polgar zu sprechen: „Farbe, Klang, Bewegung. Phantasie mischt, Rhythmus bindet sie, Witz macht das Gemenge leicht, locker, schaumig.“²⁰⁸ Die als ‚Burlaki‘ betitelte Nummer fand den größten Anklang. Ihr zu Grunde lag ein schwermütiges russisches Volkslied über sieben Wolgaschlepper, welche das Schiff stromaufwärts ziehen müssen. Dieses Lied brachte das tiefe Leid des gesamten russischen Volkes zum Ausdruck und stand zugleich als „Symbol der hoffnungslosen, verbrauchenden Arbeit“²⁰⁹. Neben den außergewöhnlichen Leistungen der Bühnenbildner erregte auch das humorvolle Geplauder des Conférenciers, das perfekte Zusammenspiel aller beteiligten Truppenmitglieder Bewunderung, ebenso die erreichte harmonische Einheit aller Gestaltungselemente.²¹⁰

Der blaue Vogel setzte nach dem Wiener Auftritt seine Auslandstournee durch die meisten europäischen Länder bis zum Tod von Južnyj und dem nachfolgenden Zerfall der Truppe 1938 fort, kam jedoch fast jedes Jahr, meist in der Wintersaison, zu Gastspielen nach Wien. Trotz der anfänglich so außergewöhnlichen Originalität verlor auch diese Emigrantenbühne langsam ihre spezifischen Eigenheiten. Bereits beim folgenden Gastspiel 1924 sind die Presseartikel von Enttäuschung über den Verlust des russischen Charakters geprägt, einhellig beanstanden sie die Entfernung vom geistigen Nährboden und den damit verbundenen frischen künstlerischen Impulsen.²¹¹ Der Gesamtcharakter der Truppe wurde aufgrund dieser Tendenzen bis Ende der 20er Jahre deutlich „internationalisiert“.²¹²

²⁰⁶ NFP 3.12.1922, S. 2; vgl. auch Der Tag, 3.12.1922, S. 7.

²⁰⁷ NFP 20.12.1922, S. 9; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 40; Der Tag 20.12.1922, S. 5.

²⁰⁸ Polgar. Noch allerlei Theater, S. 37; Der Tag 3.12.1922, S. 7.

²⁰⁹ Der Tag 20.12.1922, S. 5; vgl. auch NFP 20.12.1922, S. 9; NWT 20.12.1922, S. 8. Einige Liedertexte des 1. und 2. Programms sind im Anhang abgedruckt.

²¹⁰ Vgl. Der Tag 3.12.1922, S. 7; NFP 3.12.1922, S. 2 - 3; NWT 20.12.1922, S. 8.

²¹¹ Vgl. WMZ 5.10.1924, S. 11; vgl. zudem Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 126 - 127; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 20.

²¹² Der Tag 22.11.1929, S. 6.

7.2. Der Wiener Ableger des *Blauen Vogels*: Die *Moskauer Kunst-Spiele*

Wie das durchaus erfolgreich abgelaufene Eröffnungsgastspiel des *Blauen Vogels* zeigte, fand die Eigenart und Vielfältigkeit der russischen Kleinkunst den begeisterten Beifall des Wiener Publikums. Die eigene Tradition des Wiener Kabarett richtete sich in erster Linie auf das Literarisch-Musikalische bzw. auf das Politische, und beschränkte sich Béla Balázs zufolge nicht selten lediglich auf das Vorspielen von „jüdischen Witzen und Schweinereien“.²¹³ So wurde die Gründung eines russischen Kabarett in Wien gerade von ihm mit großer Freude begrüßt, wobei er sich von der russischen Kunst wichtige Impulse für eine mögliche Wiederbelebung bzw. Bereicherung des heimischen Kabarett erhoffte. Die *Moskauer Kunst-Spiele* wurden für die Saison 1923/24 in der Riemergasse 11 eröffnet. Als Gründer, Regisseur und Conférencier des Unternehmens fungierte der Ungar F. Járosy, der bereits im *Blauen Vogel* als künstlerischer Ratgeber wirkte und zusammen mit den *Moskauer Kunst-Spielen* anstrebte, Geist und Seele des berühmten russischen Kabarett wiederzubeleben. Trotz der unterschiedlichen, im Allgemein aber positiven Rezeption in der Wiener Presse wurde zur Theaterkunst der russischen Gäste mehrfach eine Parallele zu dessen bekanntem Vorläufer gezogen, wobei ihr allseits fahle Imitation nachgesagt wurde. Pressestimmen verzeichneten gehäuft einen Mangel an Variation und Geist, kritisiert wurde jedoch auch das „Übergewicht des Dekorativen“. So hieß es: „Im stummen Lärm, den ihre ausgezeichnete Arbeit machte, kam das Wort nicht zu Worte. Bildscherze erstickten den Humor, Kostüme hemmten die Beweglichkeit, gemalte Pointen setzten sich vor die Anekdote.“²¹⁴ Auch die Aufnahme westlicher Einflüsse, d.h. eine deutliche Europäisierung, sowie der hiermit einhergehende Verlust des typisch russischen Charakters wurden von mehreren Seiten angemerkt. Andererseits fesselte, wie bei den meisten russischen Kabarett, „die naive Freude am Spiel, die eigenartige Mischung zwischen einer im Volkstümlichen wurzelnden Kindlichkeit und künstlerischem Raffinement“ die Aufmerksamkeit des Publikums vom ersten Augenblick an.²¹⁵ Robert Musil etwa war von der Vollkommenheit dieser „Gaukeleien auf geistigem Gebiet“ zutiefst bezaubert, während Alfred Polgar das

²¹³ Der Tag 16.11.1923, S. 6.

²¹⁴ Polgar: Noch allerlei Theater, S. 45 - 46; vgl. auch NWT 29.11.1923, S. 10; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 38. Auch in den *Moskauer Kunst-Spielen* bestimmten vor allem die bildenden Künstler den ersten optischen Eindruck der Produktionen. Ihr leitender Maler, G. Požedaev, folgte geistreichen und ultramodernen Richtlinien und erwarb sich so internationalen Ruf. Zwischen 1923 und 1925 war er in Wien sesshaft, widmete sich neben seiner Tätigkeit als Bühnenausstatter für die *Moskauer Kunst-Spiele* der Malerei und hatte im Jänner 1924 in der *Neuen Galerie* eine Kunstaussstellung mit eigenen Werken. – vgl. Lesák: Russische Theaterkunst, S. 38 - 40; NWT 4.1.1924, S. 12; Die Bühne, 2. Jg., Heft 23, 16.4.1925, S. 32 - 33.

²¹⁵ WMZ 30.11.1923, S. 5.

ewig Kindliche an den naiv-grotesken, burlesken Miniaturen wiederentdeckte.²¹⁶ Innerhalb kürzester Zeit wurde bereits die Vorbereitung eines zweiten, grotesk- volkstümlichen Programmes angekündigt, welches jedoch nicht realisiert werden konnte, weil die *Moskauer Kunst-Spiele* bereits im Frühjahr 1924 aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten schließen mussten.²¹⁷

7.3. Wiener Auftritte der „grauen Vögel“

Kurz nach dem Eröffnungsgastspiel des *Blauen Vogels* wurde die Wiener Theaterszene von verschiedensten Auftritten der „grauen Vögel“ überschwemmt. Im März 1923 kamen hintereinander gleich zwei russische Kleinkunstabühnen nach Wien: Das *Theater von Duvan-Torcov* trat an der *Neuen Wiener Bühne* auf, während *Das Karussell* im *Wiener Bürgertheater* gastierte. Im September absolvierte auch die Truppe Dolinovs *Der goldene Hahn* ein Gastspiel in den *Wiener Kammerspielen*. Etwas später, im Jahre 1926, gelangte als letzter Nachfolger Južnyjs das *Russisch-Deutsche Grotesk-Theater* an das *Moderne Theater*. Wie bereits erwähnt, erwiesen sich diese Emigrantenbühnen als wesentlich kurzlebiger und, was die künstlerische Qualität angeht, wesentlich bescheidener im Vergleich zu ihrem unerreichten Vorbild. Um mit Polgars Worten zu urteilen, waren die „Dekorationen, Trachten, das ganze Spielzeug [...] gewiss auch wie aus dem Schächtelchen, aber aus einem billigeren Schächtelchen, als jenes war, das Jushni mithatte“.²¹⁸ Diese Schwäche wurde von Polgar durch den Mangel an anspruchsvollen Arbeiten moderner Maler erklärt, während Musil ganz allgemein das Streben nach Vollkommenheit vermisste und wenig Spiritualität entdecken konnte.²¹⁹

²¹⁶ Musil: Theater, S. 152; der Tag 1.12.1923, S. 7.

²¹⁷ Vgl. Der Tag 8.12.1923, S. 11; NWT 3.1.1924, S. 9.

²¹⁸ Polgar: Der blaue und die grauen Vögel, S. 219; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 42.

²¹⁹ Musil: Theater, S. 148; Polgar: Der blaue und die grauen Vögel, S. 219; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 42.

8. „EIN THEATER DER DRITTEN DIMENSION“: TAIROVS TEHATER DER MEISTERSCHAUSPIELER²²⁰

Ohne Zweifel lässt sich sagen, dass von den in Wien stattgefundenen russischen Theaterereignissen der zwanziger Jahre das Gastspiel des Tairov'schen *Moskauer Kammertheaters* am sorgfältigsten vorbereitet wurde und auch am erfolgreichsten ablief.²²¹ Dem *Kammertheater* wurde nach der Revolution der Rang eines ‚staatlichen‘ Theaters zugesprochen, wodurch es auch das Privileg erhielt ins Ausland reisen zu dürfen. Aleksandr Tairovs Name erfreute sich im Westen bereits einer solchen Berühmtheit, dass seine Auslandsauftritte vom sowjetischen Staat nicht nur bewilligt, sondern sogar nicht in der Hoffnung auf bedeutenden materiellen sowie künstlerischen Erfolg gefördert wurden.²²² Zu Tairovs Bekanntheit trugen seine drei großen Europatourneen 1923, 1925 und 1930 sowie seine äußerst aktive Zusammenarbeit mit der Presse in großem Maße bei. Er nahm an zahlreichen Pressekonferenzen teil und ließ, um seine Theaterkonzeption möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen, auf seiner Deutschlandtournee beispielsweise seine Regieaufzeichnungen auch gleich in deutscher Sprache veröffentlichen.²²³ Nicht selten eilten ihm sein Ruf und seine Theatertheorie weit voraus. Einigen Kritiken zufolge fanden sich etwa in Deutschland bereits vor seiner ersten deutschen Tournee 1923 gewisse Nachahmer.

Die Bedeutung der Tairov-Gastspiele lag vor allem darin, dass dadurch zum ersten Mal auch das europäische Theaterpublikum mit den neuen russisch-avantgardistischen

²²⁰ Die vollständige Ausnützung des Bühnenraums in allen seinen drei Dimensionen zählte zu einem der typischsten Merkmale von Tairovs Theater. In der *Wiener Morgenzeitung* wurde bereits bei der Ankündigung darauf hingewiesen: es wurde als ein „Theater der dritten Dimension“ bezeichnet. – WMZ 14.6.1925, S. 8.

²²¹ Das *Moskauer Kammertheater* wurde 1914 von Aleksandr Tairov und einer Gruppe von jungen Kunstbegeisterten gegründet. Bereits in der Bezeichnung ‚Kammertheater‘ wollte der Regisseur darauf hinweisen, dass er statt einem „proletarischen Massentheater“ ein „Studiotheater für Kenner“ anstrebt, jedoch nicht mit dem Ziel eine intime Kammertheateratmosphäre zu schaffen, sondern die „Exklusivität des kleinen Auditoriums, die Unabhängigkeit vom großen Publikum“ hervorzuheben. – Pörtner: Vorwort, S. 21.

²²² Der neue sowjetische Staat legte relativ viel Wert auf seine außenpolitischen Beziehungen im kulturellen Bereich. Die beinahe wichtigste Rolle spielte dabei die im Ausland absolvierte Öffentlichkeitsarbeit, die dem westlichen Publikum die Besonderheiten und die aktuellen Strömungen der sowjetischen Theaterkunst bekanntzumachen bestrebt war, jedoch ohne die Absicht, eindeutig propagandistischen Druck auszuüben. Die Bolschewiki versuchten damit den gegen sie geäußerten Vorwurf der „Kulturbarbarei“ zu tilgen. Neben den künstlerischen Lorbeeren stellten die Auslandstourneen einerseits eine äußerst einträgliche ‚Unternehmung‘ für den Staat dar, da sowohl deren Organisation als auch die gesamte Finanzierung von den Theatern selbst besorgt werden musste, andererseits waren jedoch alle verpflichtet, einen bestimmten Teil der Einnahmen an die öffentlichen Behörden abzuführen. – Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 158 - 160, S. 183; vgl. auch Pörtner: Vorwort, S. 23.

²²³ Deutsch – Tairov: Das entfesselte Theater. Im Original – Tairov: O teatre. Zapiski režissera. Außer der gewöhnlichen Tourneeroute dehnte sich das dritte Tairov-Gastspiel auch auf Italien und Süd-Amerika (Montevideo, Buenos-Aires) aus. Wien wurde zweimal tangiert: bei der zweiten Tournee neben einigen deutschen Städten als eine der Hauptstationen und bei der dritten als Durchreisestation, was folglich nur ein kurzes Gastspiel ermöglichte.

Theaterbestrebungen konfrontiert wurde. Zahlreiche spezifische Theaterformen wirkten zu dieser Zeit nebeneinander: die Theaterpioniere suchten, mehr oder weniger unabhängig voneinander, mittels verschiedenster Bühnenexperimente nach neuen Formen und Entfaltungsmöglichkeiten, strebten nach einem „ästhetizistischen, autonomen Theater um seiner selbst willen“.²²⁴ Irrtümlicherweise betrachtete man im Westen Tairovs Theaterkunst als die eigentliche Variante des avantgardistischen russischen Theaters, obwohl Tairovs Ideen, trotz gegenteiligem Anschein, eher in der Gedankenwelt des bürgerlichen Theaters wurzelten.²²⁵

Im Kampf um die Retheatralisierung des Theaters forderte Tairov die Befreiung des Theaters von den Fesseln der Literatur sowie der Übermacht der Malerei, um die ursprüngliche Autorität des Schauspielers zurückzuerlangen.²²⁶ Sein ‚entfesseltes Theater‘ eröffnete eine moderne, autonome, künstlerische Wirklichkeit der reinen Theatralität für den Zuschauer, wobei in jeder Inszenierung eine Synthese und organische Einheit aller elementaren Mittel der Bühnenkunst angestrebt wurde. In diesem Geiste musste alles in der Aufführung, „Wort, Klang, Bewegung, Emotion, Rhythmus, Farbe, Kostüm und die szenische Plattform [...] richtig organisiert und zum Zwecke der richtigen Wirkung koordiniert werden“.²²⁷

In den Mittelpunkt seines Theaters stellt Tairov ausschließlich den körpertrainierten Meisterschauspieler, welcher sein eigenes Material, seinen dreidimensionalen Körper, mit der ihm angeborenen Rhythmik, vollständig kennen und beherrschen muss. Er verlangte von

²²⁴ Pörtner: Vorwort, S. 23, vgl. auch S. 18.

²²⁵ Gregor / Fülöp: Das russische Theater, S. 100. Im nachrevolutionären Russland galt V. Mejerchol'd als offizieller Vertreter der revolutionären Staatskunst, während sowohl Tairov als auch Stanislavskij mehr die ‚bürgerliche‘, ‚westlerische‘ Theaterkunst repräsentierten. Tairov persönlich distanzierte sich in seinen Äußerungen häufig vom naturalistischen Theater oder von der Stilbühne, jedoch auch von den Theaterkonzepten fast aller seiner Reformers-Zeitgenossen. Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Tairovs Regieaufzeichnungen erörtert P. Pörtner sorgfältig Ähnlichkeiten und Unterschiede dessen Theaterkunst zu anderen Theatermachern, wie etwa G. Craig, K. Stanislavskij, V. Mejerchol'd, N. Evreinov, F. Kommissarževskij. – vgl. Pörtner: Vorwort, S. 10 - 23.

²²⁶ Vgl. Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 186; Gregor / Fülöp: Das russische Theater, S. 41; Die Bühne 1. Jg., Heft 5, 4.12.1924, S. 19 - 20. In der Blütezeit des Theaters wurde im Großen und Ganzen auf geschriebene Texte verzichtet, denn Tairovs Ansicht nach sollte dementsprechend die literarische Vorlage ausschließlich als Element der Theaterkunst verwendet werden, als für seine Entwicklung benötigtes Material. Laut einem Zeitungsartikel könnte der von einigen bestrebt Verzicht auf die Literatur im Theater auch damit zusammenhängen, dass die russischen (bereits) klassischen Dramen ihre Aussagekraft und Bedeutung für den neuen sowjetischen Mitbürger verloren hatten, der sowjetische dramatische Nachwuchs jedoch großenteils noch fehlte. – vgl. Die Bühne 2. Jg., Heft 31, 11.6.1925, S. 14; Tairov: Das entfesselte Theater, S. 123.

²²⁷ NFP 6.4.1930. S. 13.; vgl. auch Die Bühne 1. Jg., Heft 5, 4.12.1924, S. 19 - 20; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 186; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 44. Trotz der angekündigten Schauspielerbefreiung, strebte das ‚entfesselte Theater‘ Tairovs spielerische Fantasie an, um seine auf strengen Regeln beruhenden Theaterkonzeption zu verwirklichen, und in diesem Sinne galt sein Theater nicht als entfesselt. Es war ein „zuchtvolles“, „synthetisches“, „konstruktives“ Theater. – Pörtner: Vorwort, S. 16, 23 - 24.

seinen, gleichzeitig als Akrobaten, Tänzer, Wortkünstler, Sänger, Fechter fungierenden Schauspielern, mimischen Ausdruck bzw. eine stilistisch und harmonisch ausgewogene Körpersprache, darum legte er in deren Ausbildung – im Idealfall bereits seit der Kindheit – aber auch in seinen Inszenierungen, großen Wert auf die Elemente der Pantomime, des Balletts, der *Commedia dell'arte* sowie der klassischen Tragödie.²²⁸ Um für den Schauspieler die volle Bewegungsfreiheit und die rhythmische Entfaltung seiner Gestalt auf der Bühne zu ermöglichen, wurde ein rhythmisch aufgegliederter Bühnenraum – damit ist ein Raum gemeint, der sich nach oben ausdehnt, also eine dritte erweiterte Dimension besitzt – geschaffen, wodurch eine „Verflechtung von Bewegung und Raum“ erreicht wurde.²²⁹ Auf dieser geometrisierten ‚Raumbühne‘ wurde alles in Dynamik aufgelöst. Bewusste Veränderungen des Bühnenbildes in dramatischen Höhepunkten des Stücks steigerten die Spannung, zumal der mit der Dynamik der Handlung eng zusammenhängende Rhythmus der Musik, die sich bewegenden Lichter und sogar der tanzende Chor dazu dienten, die beständige Aktion des Schauspielers zu untermalen.²³⁰

Obwohl Tairov die neue echte Theaterkunst als eine Kollektivkunst definierte und diese von der Literatur befreit sah, war sein Theater hauptsächlich Regietheater. Es lag im Ermessen des Regisseurs zu entscheiden, inwiefern die zur Verwirklichung der künstlerischen Idee notwendige literarische Vorlage für die Inszenierung dienlich sein sollte. Sei es um den wahren Rhythmus des Stückes zu entdecken, den Schaffensprozess jeder Person einzeln zu koordinieren und schließlich die Harmonie aller Elemente zu gewährleisten.²³¹

²²⁸ Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 186; vgl. auch Neues Wiener Journal 30.3.1930, S. 9; Die Bühne 2. Jg., Heft 33, 25.6.1925, S. 5; Die Bühne 1. Jg., Heft 5, 4.12.1924, S. 19; Tairov: Das entfesselte Theater, S. 104. Tairovs Meisterschauspieler sind nicht zu verwechseln mit dem von Mejerchol'd geforderten Schauspieler als Übermarionette, welcher mit Hilfe seiner Schauspieltrainingsmethode, der so genannten Biomechanik, ausgebildet wurde. Nahe steht auch Gordon Craigs Schauspieltheorie Tairovs Einstellung: der Schauspieler sollte bei ihm nicht durch eine perfekte Marionette ersetzt werden – und hieraus nährt sich die Falschinterpretation seiner Texte seitens Tairov, sondern nur nach dem Vorbild einer Marionette ausgebildet werden. Der Unterschied zwischen den drei Schauspielkonzeptionen ist gar nicht so groß, wie Tairov meinte: alle drei wollten einen „Meisterschauspieler der Zukunft“ herausbilden, welcher sein Material völlig eigenständig beherrscht. Außerdem strebten alle drei an, die mimische Kunst im Theater wiederzubeleben und gleichzeitig zum Urzustand des Theaters zurückzukehren. – Pörtner: Vorwort, S. 12, 18 - 19.

²²⁹ Lesák: Russische Theaterkunst, S. 16; vgl. auch ebd. S. 44; NFP 6.4.1930, S. 13; Neues Wiener Journal 30.3.1930, S. 9; Tairov: Das entfesselte Theater, S. 140 – 145.

²³⁰ Tairov bezeichnete seine Methode zur Dynamik der Dekoration als „die dynamischen Umschwünge der szenischen Atmosphäre“. Er gibt jedoch in seinem Buch selber zu, dass während diese Veränderungen am Modell leicht durchführbar waren, diese auf der Bühne aus technischen Gründen nicht immer realisiert werden konnten. – Tairov: Das entfesselte Theater, S. 91, 152; Lesák: Russische Theaterkunst, S. 45 – 46; vgl. auch NFP 13.6.1925, S. 9; WMZ 14.6.1925, S. 8; Neues Wiener Journal 30.3.1930, S. 9.

²³¹ Tairov setzt den Regisseur mit einem Ballettmeister gleich, der dem Tänzer jeden Schritt bis ins Kleinste dirigiert und formuliert. M. Böhmig macht ferner noch auf zwei weitere Gegensätze dieser Theatertheorie

In Wiener Theaterkreisen rief die Ankündigung des Tairov-Gastspiels eine kleine Sensation hervor. In der Presse erschienen zahlreiche einführende Artikel, die seine revolutionäre Theaterkonzeption analysierten. Seine viel besuchten Vorstellungen wurden für ein großes geistiges und künstlerisches Ereignis gehalten. Im Allgemeinen jedoch ging die öffentliche Meinung, was die Inszenierungen des Kammertheaters anbelangte, deutlich auseinander. Selbst die strengsten Kritiker äußerten sich anerkennend über den russischen Regisseur. Sie sahen in ihm einen großen Impulsgeber und Reformers der Theaterkunst mit frischen, phantasievollen und pulsierenden Einfällen, welche eindeutig die jüngere Generation bzw. die kühnen Theaterliebhaber ansprach.²³² Der wechselnde Erfolg von Tairovs Vorstellungen wurde seinem Ruf als Erneuerer des Theaters zugeschrieben. Der Kritik zufolge erregte das phantastische Zauberspiel der Russen am Anfang großes Aufsehen, bald darauf wurde es jedoch wegen seiner monotonen Mechanisierung als eintönig abgetan.²³³

Einstimmig wurde die beneidenswerte Körpertrainiertheit der „entfesselten“ Schauspieler, aber zugleich deren Mittelmäßigkeit im Darstellerischen in fast allen Tageszeitungen diskutiert. Als eine der interessantesten Analysen zeigt sich der Interpretationsversuch von Béla Balázs, dem zufolge das von Tairov angestrebte Prinzip des Gesamtkunstwerkes auch die zukünftige Entwicklung des europäischen Theaters wesentlich beeinflussen sollte. Balázs nahm das tänzerische Können, „die berauschte Sinnlichkeit“, „die dekorative Phantasie“ sowie „die differenzierte Kultur der Ausdrucksbewegungen“ der Russen mit Bewunderung auf und führte die erreichte harmonische Gesamteinheit der Inszenierungen auf eine unvergleichliche, möglicherweise tief im verschütteten Asiatentum wurzelnde Körperkultur zurück.²³⁴

Tairovs Theaterarbeit wurde mehrfach mit bestimmten Vertretern des deutschen Theaters verglichen: eine Parallele wurde in erster Linie zu Leopold Jessners ‚Stufenbühne‘ gezogen sowie zu Max Reinhardt, der ebenfalls ein aus den Fesseln der Literatur gelöstes und lediglich der freien Schauspielkunst dienendes Theater forderte; kurz ein Theater um

aufmerksam: erstens befinden sich die ausgewählten klassischen, romantischen Stücke im Widerspruch mit der modernen szenischen Gestaltung, zweitens werden die ausdrucksstarken Gesten oft von leeren und banalen Dialoge begleitet. – Böhmgig: Russisches Theater in Berlin, S. 187; vgl. auch Pörtner: Vorwort, S. 15, 21; Die Bühne 1. Jg., Heft 5, 4.12.1924, S. 20; Tairov: Das entfesselte Theater, S. 116, 131 – 132.

²³² Felix Salten bezeichnete z.B. Tairovs Experimente als allzusehr revolutionär: laut ihm war weder das Publikum, noch dessen eigenes Theater soweit wie seine Idee. Der eher begeisterte Alfred Polgar bemerkte nur nebenbei, dass er das verkündete „große Wunder der Erneuerung des Theaters, das Phänomenale, Befreiende, den Luftzug der Zukunft“ nicht entdecken könne. – NFP 18.6.1925, S. 1 – 2; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 23.

²³³ Vgl. NFP 18.6.1925, S. 2; NFP 25.6.1925, S. 2 - 3.

²³⁴ Balázs: Giroflé und Salome.

seiner selbst willen.²³⁵

Das *Moskauer Kammertheater* gelangte im Rahmen seiner zweiten Europatournee 1925 nach Wien und trat vom 16. bis 30. Juni im *Raimundtheater* sowie vom 1. bis 6. Juli im *Deutschen Volkstheater* auf. Das Gastspielprogramm umfasste folgende sechs Stücke: die Operette *Giroflé-Giroflà* von Ch. Lecocq, O. Wildes Tragödie *Salome*, *Die heilige Johanna* von G. B. Shaw, Ostrovskijs Drama *Das Gewitter*, G. K. Chestertons *Der Mann, der Donnerstag war* in der Bearbeitung von Krišanovskij, und schließlich Arthur Schnitzlers Pantomime *Der Schleier der Pierrette*. Die Rezeption der einzelnen Aufführungen fiel, wie bereits angedeutet, in der Presse sehr unterschiedlich aus. Beachtenswerte Kritiken riefen in Wien die Aufführungen von *Giroflé-Giroflà*, *Die heilige Johanna* und *Der Mann, der Donnerstag war* hervor.

Am Eröffnungsabend wurde Lecocqs Operette *Giroflé-Giroflà* dem neugierigen Wiener Publikum vorgestellt, deren musikalisch und textlich unbedeutendes Sujet der Zwillingsschwestern in ein „gewichtloses Geist- und Phantasiespiel, [...] in ein traumhaftes Durcheinanderschweben von Formen, Farben, Gestalten“ zu verwandeln Tairov gelang.²³⁶ Diese unwirkliche, magische, auch als Kindertheater bezeichnete Theaterwelt vereinigte in sich Elemente von Ballett, Pantomime, Zirkus und Harlekinade mit Gesang und Akrobatik mit brillanten Gags und dynamischen Lichtspielen.²³⁷ In erster Linie erregte allseits die durch das unaufhörliche Temperament und den „entfesselten Rhythmus“ der Bewegungen erzeugte, äußerst lebendige und ununterbrochen vibrierende Atmosphäre eine tiefe Bewunderung. Max Graf war von dieser „tanzenden, springenden, schwebenden, von der Tiefe zur Höhe fliegenden Welt“ besonders hingerissen; er vermeinte „einen Ballsaal [zu sehen], wo die Gestalten, Formen, Erscheinungen unaufhörlich in einer Art Foxtrott begriffen sind oder wie im Zirkus galoppieren“.²³⁸ Die Wiener Presse zeigte sich von der Art, wie präzise, leicht und graziös die Russen ihre durchtrainierten Körper beherrschten, mehr als einmal überwältigt. Als Instrument ihres Ausdruckes waren diese Körper selbst an den winzigsten Bewegung und Gesten beteiligt und unterwarfen sich, ähnlich wie im Ballett,

²³⁵ Vgl. Die Bühne 2. Jg., Heft 31, 11.6.1925, S. 14; NWT 18.6.1925, S. 10; NFP 18.6.1925, S. 1; Balázs: *Giroflé und Salome*.

²³⁶ Der Tag 18.6.1925, S. 4. Der Verzicht auf die Literatur im Theater bzw. das Zerfleischen der literarischen Vorlage um der theatralischen Botschaft willen wurde allein in der *Neuen Freien Presse* ablehnend wahrgenommen. Laut Felix Salten geschah bei der *Giroflé*-Aufführung Gewalt am Werk, wobei Tairov eben nicht mehr Lecocq spielte, sondern sich selbst; trotzdem fand er diese neue, geniale Angehensweise Tairovs an eine Operette interessant. – vgl. NFP 18.6.1925, S. 2.

²³⁷ Vgl. Der Tag 18.6.1925, S. 4 - 5; Pörtner: Vorwort S. 24 - 25; Fontana: *Das große Welttheater*, S 98.

²³⁸ Der Tag 18.6.1925, S. 4; vgl. auch NFP 18.6.1925, S. 2; Die Bühne 2. Jg., Heft 32, 18.6.1925, S. 9; NWT 18.6.1925, S. 10.

ihrer Rolle vollkommen.²³⁹

Viele Kritiker fanden das primitive, auf geometrische Grundformen reduzierte Bühnenbild auf den ersten Blick etwas überraschend. Ihrer Ansicht nach enthielt diese Bühne nichts, was vom Spiel der Akteure abzulenken vermochte. Alfred Polgar war der einzige, der Tairovs dreidimensionale Raumbühne einer Kritik unterzog. Er vermisste die Möglichkeit der Idee, die Bühne nicht nur nach oben, sondern auch nach unten hin auszunutzen zu können.²⁴⁰ Besondere Aufmerksamkeit erregten weiterhin die bizarren, ins grotesk-spielerische verzerrten, genial angedeuteten Kostüme sowie die ungeheure Regiephantasie Tairovs, dem es gelang alle Bestandteile dieser unwirklichen Welt zu einer Einheit zu verbinden.²⁴¹ Um erneut mit den Worten Max Grafs zu sprechen: Die Zuschauer hatten „eine alte Operette gesehen und den Geist eines neuen Theaters verspürt, das in seiner Art großartig und technisch vollendet ist“.²⁴²

Weniger begeistert wurde in der Presse Chestertons Roman *Der Mann, der Donnerstag war* (in der Bühnenfassung von S. Krišanovskij) aufgenommen. Tairov frönte in dieser Inszenierung seiner Leidenschaft für komplizierte Bühnenkonstruktionen sowie dem Maschinenkult. Auf der Bühne wurde die Atmosphäre einer Großstadt wiedergegeben: Treppen, Aufzüge, konstruktivistische Gerüste, flimmernde Lichtreklame, Autohupen und das Rufen des Zeitungsjungen ergaben eine „Symphonie der Großstadt-Geräusche“.²⁴³ In diesem Milieu wurde der Mensch als Individuum in der Masse dargestellt, der Gefahr der Maschinen und schließlich seiner eigenen „Maschinisierung“ ausgesetzt.²⁴⁴

Diesmal wurde selbst die Botschaft der Inszenierung ganz unterschiedlich interpretiert und rief auch völlig gegensätzliche Meinungen bei den Kritikern hervor. Oskar Rosenfeld, Kritiker für die *Wiener Morgenzeitung*, erkannte in der Aufführung eine Philosophie der Gesellschaft, welche sich von der Großstadt gebären und formen lässt. Er schätzte sowohl die ins Phantastische stilisierte, jedoch moderne Alltagskleidung der

²³⁹ Vgl. Die Bühne 2. Jg., Heft 34, 2.7.1925, S. 7; NWT 18.6.1925, S. 10; Balázs: Giroflé und Salome; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 21 - 22.

²⁴⁰ Vgl. Polgar: Noch allerlei Theater, S. 22; Balázs: Giroflé und Salome; NWT 18.6.1925, S. 10; NFP 18.6.1925, S. 3.

²⁴¹ Vgl. NWT 18.6.1925, S. 10; WMZ 18.6.1925, S. 5; Der Tag 18.6.1925, S. 5; NFP 18.6.1925, S. 2; Polgar: Noch allerlei Theater, S. 22 - 23.

²⁴² Der Tag 18.6.1925, S. 5.

²⁴³ WMZ 28.6.1925, S. 8. Die Szene galt als Schauplatz für eine Detektivgeschichte, in welcher sieben, nach den Wochentagen benannte Anarchisten einander nach und nach für Polizeispitzel halten. – vgl. NFP 28.6.1925, S. 17; Der Tag 28.6.1925, S. 11; Pörtner: Vorwort S. 25; Die Bühne 2. Jg., Heft 31, 11.6.1925, S. 15.

²⁴⁴ Pörtner verweist in diesem Zusammenhang auf den Konstruktivismus im russischen Theater, welcher sich als Folge der raschen Entwicklung der Technik zeigte. Die zu Maschinen erstarrten Bühnenkonstruktionen wurden als ein „in sich abgeschlossener Selbstzweck“ verwendet; da sie dem Schauspieler nicht mehr dienten, wurde auch er zu einer Maschine. – Pörtner: Vorwort S. 26 - 27.

Stadtbewohner wie auch die ins Ironische und Groteske gezogene und dennoch romantische Regieführung Tairovs.²⁴⁵ Der äußerst konservative Kritiker der *Neuen Freien Presse* war hingegen von der komplizierten und überfüllten „Skelettbühne“, den störenden Requisiten sowie den banalen Dialogen, und auch von der langsamen, kraftlosen und langweiligen Regieführung enttäuscht. Er meinte: „Hier wurde mittelmäßiges Provinztheater gespielt“.²⁴⁶ In der Tageszeitung *Der Tag* wurde vor allem die Freude am Spiel vermisst, welche die *Giroflé*-Inszenierung so stark kennzeichnete, während die geniale Bühnenkonstruktion als die „wahrhaftige Mysterienbühne des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet wurde.²⁴⁷

Im April 1930 auf dem Wege nach Südamerika gelangte das *Moskauer Kammertheater* erneut nach Wien und gab ein kurzes Gastspiel am *Neuen Wiener Schauspielhaus*. Das Programm enthält wieder eine Operette, Lecocqs *Tag und Nacht*, sowie das Stück *Der Neger* des amerikanischen Dramaturgen O’Neill. Auch dieses Mal erschienen wieder zahlreiche einleitende Artikel und Gespräche mit Tairov in der Wiener Presse, und seine Inszenierungen wurden wiederum ausführlich diskutiert²⁴⁸.

²⁴⁵ Vgl. WMZ 28.6.1925, S. 8.

²⁴⁶ NFP 28.6.1925, S. 17.

²⁴⁷ Der Tag 28.6.1925, S. 11.

²⁴⁸ Vgl. etwa NFP 6.4.1930, S. 13 sowie 9.4.1930, S. 8 und 10.4.1930, S. 8; Der Tag 9.4.1930, S. 7; Neues Wiener Journal 30.3.1930, S. 9.

9. AUFTRITTE RUSSISCH-JÜDISCHER KÜNSTLER UND ENSEMBLES

Außergewöhnliches Aufsehen erregte, sowohl in Russland wie auch in Europa bzw. in den Vereinigten Staaten, die Theatertätigkeit zweier jüdischer Bühnen, welche, kurz nach der Oktoberrevolution entstanden, um das Schaffen eines Kunsttheaters für das jüdische Volk bemüht waren, dabei jedoch mit vollkommen unterschiedlichen Mitteln und künstlerischen Zielsetzungen arbeiteten. Das *Hebräische Theater Habima* wurde 1917 in Moskau von Nahum Cemach ins Leben gerufen und strebte in erster Linie Theaterproduktionen in hebräischer Sprache an.²⁴⁹ An der Ausbildung der Schauspieler und der Entwicklung eines eigenen künstlerischen Theaterstils waren auch K. Stanislavskij und in bedeutendem Maße sein begabtester Regieschüler, Jevgenij Vachtangov, beteiligt. Ebenfalls Vachtangovs Verdienst war die Umformung der Amateurbühne in eine Berufsbühne.²⁵⁰ Das Hauptziel bestand im Wiederbeleben der hebräischen Sprache und der jüdischen Bräuche auf der Bühne, wofür erst einmal entsprechende szenische Formen gefunden werden mussten. Folgendermaßen äußerte sich Direktor Cemach beim Wiener Gastspiel der *Habima*: „Die Sprache ist für uns das wichtigste Ausdrucksmittel. Ihrer Dynamik und Klangfarbe, ihrem Geiste ist die Schauspielkunst anzupassen.“²⁵¹ Dementsprechend dienten als literarische

²⁴⁹ ‚Habima‘ ist im hebräischen die Bezeichnung für ‚Bühne‘. Brigitte Dalinger erweitert die Bedeutung des Wortes: ‚Podest in der Synagoge, auf dem die Thora gelesen wird‘ und bringt es mit der Kunstleidenschaft der Truppe in Verbindung, für welche das Theater ein heiliger Ort war. (s. Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 164) Die Angaben zur Entstehung der *Habima* divergieren. In den meisten Quellen wird eine frühere Theatertätigkeit des jüdischen Lehrers Nahum Cemach erwähnt, und zwar 1909 in Bialystok und 1912 in Wilna. Die von ihm gegründeten Gruppen sahen sich jedoch, aufgrund des Verbotes hebräischsprachiger Aufführungen sowohl an jenen Orten wie auch im zaristischen Russland überhaupt, zu unstillen bzw. heimlichen Aktivitäten gezwungen und lösten sich folglich immer wieder auf. Die Folgen der Oktoberrevolution ermöglichten sowohl Juden wie auch anderen nationalen Minderheiten in Sowjetrußland neue Wege und künstlerische Anerkennung. Die früheren Gruppen von Cemach können als Vorläufer der *Habima* betrachtet werden. – Zur Entstehung und Geschichte der *Habima* vgl. u.a.: Moskauer Theater Habima (Hg.): *Moskauer Theater Habima*, S. 10; Diebold: *Habima*, S. 15; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 202; Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 164. – Das *Hebräische Theater Habima* – auf Russisch ‚Gabima‘ – ist nicht zu verwechseln mit der Truppe von Leo Harpern, die sich auch ‚Habima‘ nannte und im Jahre 1922 sowie 1923 mit kleinerem Erfolg ebenfalls in Wien auftrat. – Vgl. Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 127 - 128.

²⁵⁰ Auf den Rat von Stanislavskij gab die Truppe ihr früheres Wanderleben auf und errichtete eine planmäßige Studiobühne. Die Mitglieder der *Habima* waren keine Berufsschauspieler, weshalb der ersten Aufführung eine lange, intensive und unermüdliche Probenzeit vorausging. Um mit den Worten der führenden Schauspielerin der Truppe, Chana Rovina, über die gemeinsame Arbeit mit Vachtangov zu sprechen: „Er hat aus manchen Schauspielern Talente und Werte hervorgebracht, von denen der Betreffende selbst nicht wusste. Er hat selten gelobt, oft getadelt.“ Zitiert nach WMZ 10.6.1926, S. 3; vgl. auch Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 203; *Die Bühne* 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17; *Die Bühne* 3. Jg., Heft 82, 3.6.1926, S. 16.

²⁵¹ WMZ 26.5.1926, S. 4

Vorlage aus dem Jiddischen ins Hebräische übersetzte, religiöse Dramen, in welchen auf biblische Themen und die jüdische Vergangenheit zurückgegriffen wurde.²⁵²

Erste künstlerische Erfolge festigten die instabile Lage der *Habima*: die Truppe erhielt das Recht auf die Einrichtung eines Theaterraumes und genoss als ausgewiesenes Studio des *Moskauer Künstlertheaters* die Privilegien eines staatlichen Theaters; diese beiden entscheidenden Faktoren trugen in wesentlichem Maße dazu bei, dass sie bis zu ihrer Ausreise 1926 tätig bleiben konnte.²⁵³ Den Durchbruch verdankte *Habima* ihrer *Dybuk*-Inszenierung von An-skij, in welcher Vachtangov volkstümlich-jüdische Elemente mit dem modernen russischen bzw. sowjetischen Theaterstil und der konstruktivistischen Bühnengestaltung vereinte; damit definierte er den eigenen Grundstil des hebräischen Theaters.²⁵⁴ Die *Habima*-Aufführungen kennzeichnete ein außergewöhnlich starker expressionistischer Stil, welcher sich in stilisierten Kostümen, überbetonter Gestik, grotesker Mimik sowie Maskenspielen, in stark fixierten, rhythmischen Bewegungen und nicht zuletzt in kräftigen Licht- und Schattenspielen zeigte. Eine große Bewunderung erregte allerorten das meisterhafte Zusammenspiel des Ensembles, wobei die eigenartige Darstellung der Akteure sowie deren künstlerische Disziplin gleichermaßen sowohl von Stanislavskijs Schauspielmethode und Regiekunst als auch durch Vachtangovs Streben nach Theatralität beeinflusst und geprägt wurden.²⁵⁵ Die leidenschaftliche, exstatische, beinahe fanatische Hingabe der *Habima*-Schauspieler an das Spiel beeindruckte u. a. auch Maksim Gor'kij, welcher die Theaterkunst der Truppe in einem in Deutschland erschienenen Artikel folgendermaßen charakterisierte:

²⁵² B. Dalinger erwähnt als weitere Ziele der Truppe außerdem den moralisch- und nationalerzieherischen Charakter der Aufführungen und die spätere Ansiedlung in Palästina. – vgl. Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 164; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 203; Lesák: *Russische Theaterkunst*. S. 18; *Die Bühne* 3. Jg., Heft 82, 3.6.1926, S. 16.

²⁵³ Diese Privilegien bedeuteten für die ausgewählten Theaterbühnen eine, aus öffentlichen Mitteln stammende, finanzielle Förderung. Bis zur offiziellen Anerkennung hatte die *Habima* mit schwierigen materiellen Problemen gekämpft, außerdem war sie Anfang der zwanziger Jahre wegen ihrer zionistischen Tätigkeit sowie der Verwendung der hebräischen Sprache angegriffen worden. B. Dalinger verweist in ihrer Dissertation auf E. Levy, welcher sich ausführlicher mit der Problematik auseinandersetzte. – Levy, Emanuel: *Habima – Israels National Theatre 1917 – 1977*, S. 44 - 45. Zitiert nach: Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 165; Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 202. Zu Verfolgungen der *Habima* vgl. auch *Moskauer Theater Habima* (Hg.): *Moskauer Theater Habima*, S. 14 - 16.

²⁵⁴ Kurz nach der Premiere (31.1.1922) starb Vachtangov; sein Geist, sein Regiestil und die intensive Kraft seiner Persönlichkeit prägten jedoch noch lange Zeit die künstlerische Richtlinie des Ensembles. Nach dem *Dybuk* gelangten noch vier Stücke zur Aufführung: *Der ewige Jude* von David Pinski, *Der Golem* von G. Levin (Halpern Leivik), *Jaakobs Traum* von Richard Beer-Hofmann und *Sintflut* von Hennig Berger. Dieses Repertoire hatte sich bis zum ersten Gastspiel der *Habima* in Wien nicht geändert. – vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 203; Lesák: *Russische Theaterkunst*, S. 17 - 18; *Die Bühne* 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17; Diebold: *Habima*, S. 16 - 17.

²⁵⁵ Vgl. Böhmig: *Russisches Theater in Berlin*, S. 203; WMZ 23.5.1926, S. 7; WMZ 1.6.1926, S. 3 - 4; NFP 30.5.1926, S. 19.

„Das Theater ist für sie ein Gottesdienst, das merkt man sofort. Alles, die Worte, die Bewegungen, die Mimik, ist von tiefer Harmonie erfüllt, und aus allem leuchtet jene weise Wahrhaftigkeit hervor, die nur von der Kunst, von dem Talent geboren wird“.²⁵⁶

Kurz nach der Gründung der *Habima* wurde auch eine zweite jüdische Bühne, das *Staatliche Jüdische Theater*, auf Russisch als ‚*Goset*‘ abgekürzt, von dem lettischen Juden und ehemaligen Max Reinhardt-Schüler, Aleksej Granovskij, ins Leben gerufen.²⁵⁷ Als Hauptziel wurde das Schaffen eines ständigen jiddischen Theaters für die jüdische Nation genannt, wobei sich *Goset* ganz bewusst sowohl vom traditionellen jiddischen, als auch vom zeitgenössischen russischen bzw. sowjetischen Theater distanzierte und ähnlich wie *Habima* großen Wert auf das künstlerische Niveau der Aufführungen sowie auf die gründliche Gesamtausbildung seiner Akteure legte. Granovskijs ‚Universalschauspieler‘ vertieften sich in seiner Theaterschule neben dem Tanz, dem rhythmischen Bewegen, der Musik, der Gestik und der Sprechtechnik, auch in die jiddische Sprache und Literatur; zugleich wurden sie auf der Bühne aufgefordert „rationalistisch die eigenen Emotionen in jeder Zeit zu beherrschen“.²⁵⁸ Der eigentlich entscheidende Berührungspunkt mit *Habima* bestand in der Anknüpfung an alte jiddische Volksstücke, welche jedoch vom *Goset* in jiddischer Sprache aufgeführt wurden. Wie bereits bei Tairovs ‚entfesseltem Theater‘ galt der Text lediglich als Rohmaterial aus dem heraus Granovskij seinen eigenen Regiestil entfaltete, seine szenischen Ideen in rhythmische Bilder umsetze. Auch bei ihm dienten Rhythmus, Dynamik, Musik als Grundlage der Szenengestaltung und wie er in einem Gespräch während seines Wiener Gastspieles bemerkte, sollte jede Aufführung dem aus dem literarischen Werk „fließenden Rhythmus in jeder Hinsicht und in allen Einzelheiten strengstens unterworfen [sein]. Ohne

²⁵⁶ Gorki: Über das Theater Habima, S. 193.

²⁵⁷ Aleksej Granovskij (geboren in Moskau, aufgewachsen in Riga) studierte ab 1911 an der Theaterakademie in München, und war eine Saison als Regieassistent bei Max Reinhardt in Berlin tätig. Kurz nach der Oktoberrevolution kam er nach Petrograd, wo er sich mit Inszenierungen klassischer Dramen im Stile von Reinhardts Zirkus- und Massenaufführungen einen Ruf erwarb, und 1919 von der Theaterzentrale den Auftrag erhielt, eine jüdische Theaterschule zu gründen. Aus dieser Theaterschule entwickelte sich ein jiddisches Theater-Studio (*Jiddisches Kammertheater*), welches 1920 nach Moskau übersiedelte und den Namen *Staatliches Jüdisches Kammertheater* bekam. Dieser Name wurde um 1924/1925 auf das endgültige *Staatliche Jüdische Theater* geändert, parallel dazu hieß es jedoch auch *Staatliches Akademisch-Jüdisches Theater* oder *Jüdisches Akademisches Staatstheater*. In den deutschsprachigen Kritiken wird es meistens als *Moskauer Jüdisch-akademisches Theater* bezeichnet, in den jüdischen Blättern kommt statt jüdisch häufig jiddisch vor. – vgl. Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 165; Dalinger: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien, S. 236; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 216; Seelmann-Eggebert: Trauerspiele mit Gesang und Tanz, S. 1; NFP 7.9.1928, S. 8; Die Bühne 2. Jg., Heft 35, 9.7.1925, S. 18.

²⁵⁸ Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 165; NFP 7.9.1928, S. 8; vgl. auch Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 216.

Rhythmus keine Kunst. Und der musikalische Rhythmus ist selbst nur ein Teil jenes höheren, jedem Kunstwerke immanenten Eigenrhythmus und ihm untergeordnet“.²⁵⁹

Seine Inszenierungen, die hauptsächlich das jüdische Milieu auf eine satirisch-groteske Art darstellten, waren durch außergewöhnlich intensive rhythmische Bewegung, durch äußerst stilisierte Gestik, und weiters durch die gleichzeitige Einbeziehung der Elemente aller dramaturgischen Gattungen (wie Komödie, Tragödie, Ballett, Pantomime, Operette, aber auch die moderne Music-Hall) sowie der Gestaltungsmittel des Theaters (wie Wort, Klang, Bewegung, Rhythmus, Licht und Bühnenbild) gekennzeichnet. Im Ganzen erinnerten sie an „groteske Harlekinaden“, „exzentrische Karnevals“ bzw. monumentale Massenproduktionen.²⁶⁰ Des weiteren ist erwähnenswert, dass eine Zusammenarbeit mit bedeutenden jüdischen Malern aus dem Kunstleben Russlands, wie Marc Chagall, Nathan Altman, Robert Fal'k, Isaac Rabinovič, die zumeist vom deutschen Expressionismus beeinflusst waren und durch ihre jeweilige konstruktivistische und expressionistische Bühnenausstattung den Künstlerruhm des Theaters mitprägten.²⁶¹

9.1 Das Hebräische Theater Habima

Nachdem die zugespitzte politische Lage gegen die Juden in der Sowjetunion bald sehr stark zu spüren war und auch die zionistische Tätigkeit der *Habima* als ‚konterrevolutionär‘ betrachtet wurde, sah sich das Ensemble gezwungen im Jänner 1926 Moskau zu verlassen und eine langjährige Tournee nach Europa, den Vereinigten Staaten und Palästina zu unternehmen, von welcher sie nicht mehr zurückkehren sollten. Nach erfolgreichen Auftritten in Litauen und Polen kam die Truppe 1926 auch nach Wien und trat von 29. Mai bis 17. Juni im *Carltheater* auf. Das Wiener Gastspiel war ursprünglich nur für eine Woche geplant, wurde jedoch wegen des außergewöhnlichen künstlerischen und materiellen Erfolges auf drei Wochen verlängert. Der Spielplan umfasste alle auf dem Repertoire der *Habima* stehenden Inszenierungen: gespielt wurden *Der Dybuk* von S. An-skij in der Regie von Vachtangov, *Jaakobs Traum* von R. Beer-Hofmann in der Regie von B. Suškevič, *Der Golem* von G. Levin (H. Leivick) in der Regie von B. Veršilov, *Der ewige Jude* von D.

²⁵⁹ NFP 7.9.1928, S. 8; vgl. Der Tag 19.9.1928, S. 7; Der Tag 2.9.1928, S. 10; Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 166.; Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 217.

²⁶⁰ Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 217; Seelmann-Eggebert: Trauerspiele mit Gesang und Tanz, S. 2; vgl. auch Lesák: Russische Theaterkunst, S. 18; NFP 7.9.1928, S. 8; Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 166 - 167.

²⁶¹ Den ersten durchschlagenden Erfolg hatte *Goset* mit seiner *Mazel Tow*-Inszenierung, welche auf Texten von Šolom Alejchem basierte. Das Bühnenbild, das Kostüm, die Maske sowie die Wandbilder und der Bühnenvorhang des Petrograder Theaters wurden von Marc Chagall angefertigt. – vgl. Seelmann-Eggebert: Trauerspiele mit Gesang und Tanz, S. 1 - 2; Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 166.

Pinskij in der Regie von V. Mčedelov sowie *Sintflut* von H. Berger in der Regie von E. Teleševa und B. Veršilov. Alle fünf Aufführungen wurden in Wien mit Begeisterung aufgenommen, wobei den größten Anklang *Der Dybuk* fand, und die meisten Meinungsverschiedenheiten *Jaakobs Traum* hervorrief.

Als erste gelang die chassidisch-mystische Legende *Der Dybuk* von An-skij zur Aufführung. Der jiddische Originaltext wurde von Ch. N. Bjalik ins Hebräische umgedichtet. Das Stück war jedoch in Wien aus verschiedenen vorangegangenen Aufführungen – auf der *Rolandbühne* bzw. im Rahmen eines Gastspieles der *Wilnaer Truppe* – dem Publikum gut bekannt und wurde deshalb mit großem Interesse erwartet.²⁶² Die Liebesgeschichte von Lea und Chanan wurde vom Regisseur Vachtangov auf ganz eigene Weise interpretiert. Indem er eine Parallele zur Oktoberrevolution zog, konnte diese *Dybuk*-Inszenierung überhaupt entstehen.²⁶³ *Dybuk* wurde als „revolutionäres Drama“ gedeutet, „in dem die Liebenden gegen ein veraltetes religiöses System kämpfen“.²⁶⁴ Otto Abeles, Kritiker bei der *Wiener Morgenzeitung*, erweitert diese Interpretation. Für ihn stand der Dybuk in der Aufführung als Symbol für das entwürdigte für ihre Freiheit kämpfende jüdische Volk.²⁶⁵

Vachtangovs *Dybuk*-Inszenierung erregte in den Wiener Kreisen großes Aufsehen. In der Presse wurden zunächst das präzise, geschlossene, jedoch sehr leidenschaftliche Zusammenspiel und die besondere Melodik der hebräischen Sprache hervorgehoben.²⁶⁶ Der expressionistische Stil der Aufführung, der ebenso die Gestik wie die Masken, aber auch das Bühnenbild kennzeichnete, wurde von den Kritikern als direkter Einfluss der modernen russischen Theaterkunst wahrgenommen. Felix Salten bezeichnete diesen Stil als „wirklichkeitsnahen, reizvollen Expressionismus“, der alles umfasst.²⁶⁷ Sowohl das einfache, grelle Bühnenbild, als auch die stark minimalistischen Requisiten verstärkten die

²⁶² Die *Wilnaer Truppe* wurde 1913 als jüdisches Theater in Wilna ins Leben gerufen, führte in erster Linie jiddische Dramen, aber auch Klassiker auf. Das Zusammenspiel und die interessante Inszenierungsweise der Truppe wurden überall in Europa gelobt, so auch in Wien, wo sie mehrfach auf der *Rolandbühne* gastierte. Trotz der russischen Abstammung mancher jüdischer Mitglieder konnte ihre Tätigkeit, eben weil sie Wilnaer waren in dieser Arbeit nicht behandelt werden.

²⁶³ Kurz gefasst liegt dem Stück eine Liebesgeschichte zu Grunde: der jungen Liebe von Lea und Chanan steht Leas Vaters im Wege, dessen Verwünschungen den Jungen töten und zu einem Dybuk, also Dämon verwandeln, der sich in Leas Körper festsetzt. Die dadurch besessene Lea trifft auf einem geisterhaften Hochzeitsfest den neuen Bräutigam. Sie wird zu einem Wunderrabbi gebracht, um den Dybuk aus ihrem Leib auszutreiben, infolge dessen stirbt sie. – vgl. WMZ 30.5.1926, S. 3.

²⁶⁴ Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 167.

²⁶⁵ WMZ 30.5.1926, S. 3.

²⁶⁶ Vgl. Die Bühne 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17; NFP 30.5.1926, S. 19; WMZ 30.5.1926, S. 3; Der Tag 30.5.1926, S. 12.

²⁶⁷ NFP 30.5.1926, S. 19. Otto Abeles fand jedoch einige der expressionistischen Merkmale, wie die herabhängende ‚Anschriften‘ im Bühnenraum unpassend. – WMZ 30.5.1926, S. 3.

Darstellungskunst. Die komplizierten und überbetonten Masken der Schauspieler erwiesen sich ebenfalls als neu für das Wiener Publikum. Richard Götz setzte sich in *Der Tag* etwas ausführlicher mit den Masken dieser „beseelten Marionetten“ auseinander; laut ihm bestimmte die Maske das Kostüm und die Bewegung einer Person, modifizierte ebenfalls das Timbre der Stimme und gestattete dadurch dem Akteur „die stärkste Expression des Typischen jeder Figur“ zu zeigen.²⁶⁸ Das Maskenspiel ermöglichte gleichfalls einen Rollentausch während der Aufführung, was von *Habima* äußerst gern praktiziert wurde; sogar die Hauptrollen waren mehrfach besetzt, was einer Hervorhebung einzelner Darsteller als Stars entgegenwirkte. Alle Kritiker waren sich darüber einig, dass in Vachtangovs Inszenierung die Gesamtwirkung an erster Stelle steht. Die Körperbewegungen, die Stimmen, die Gesichter, die Musik, die Lichteffekte – alles war in Übereinkunft; die Vorstellung wirkte als Ganzes.²⁶⁹ „In jedem verschminkten Antlitz, in jedem gesanglich schwingendem Wort, in der Gymnastik aller Gebärden“ kam diese Tendenz deutlich zum Ausdruck. Die *Neue Freie Presse* rühmte die Riesenschatten,²⁷⁰ um diesen Effekt möglichst vollkommen zu erreichen, wurde jedes Detail, jeder kleine Schritt einstudiert und auch die kleinste Wendung des Körpers fixiert. Sowohl in der *Bühne* als auch in *Der Tag* wurde eine Parallele zu Tairov's Inszenierungskunst gezogen. Die Struktur von Vachtangov wirkte jedoch weniger mechanisch oder starr kalkuliert, wie es manchmal bei Tairov zu sehen war, sondern wurde einfach nur als konstruiert bezeichnet.²⁷¹

Eine besondere Aufmerksamkeit erregten ferner auch die Verwendung und der musikalische Klang der hebräischen Sprache. In der *Wiener Morgenzeitung* wurden ganze Artikel dieser Thematik gewidmet.²⁷² Die Sprache als solche wurde sowohl von jüdischen als auch von nichtjüdischen Kritikern als Musik wahrgenommen, welche ferner auch durch ihre starke Rhythmisierung bzw. durch die von Julius Engel komponierte Musik verstärkt wurde. Die zu Tränen rührende Melodik und die volkstümliche Rhythmik der jüdischen Volkslieder sowie die alten religiösen Gesänge wurden auch mit russischen Musikelementen vermischt. Einem Kritiker der *Wiener Morgenzeitung* zufolge war in dem „starken Einschlag

²⁶⁸ *Der Tag* 30.5.1926, S. 12.

²⁶⁹ Der Kritiker der *Bühne* sieht auch die Schauspieler als „Geschöpfe des Regisseurs“, die lediglich als „notwendige Ergänzungen zu Lichteffekt, Dekoration und Farbe auf der Bühne“ stehen. – *Die Bühne* 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17. Richard Götz bringt außerdem in *Der Tag* einen interessanten Vergleich zwischen Vachtangov's „Marionetten“, die in gleichem Maße sprechen, tanzen und singen können, und den Instrumenten eines Orchesters: „Diese Aufführung ist eine mit Stimmen, Tönen, Farben und Körpern geschriebene Partitur.“ – *Der Tag* 30.5.1926, S. 12.

²⁷⁰ NFP 30.5.1926, S. 19.

²⁷¹ Vgl. *Die Bühne* 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17; *Der Tag* 30.5.1926, S. 12.

²⁷² Vgl. WMZ 30.5.1926, S. 4; WMZ 1.6.1926, S. 3.

von Ironie und Groteske [...] der russische Geist fühlbar“.²⁷³ Max Reinhardt, der sich ebenfalls von der Kunst der Truppe begeistern ließ, war vom Zusammenklang der Sprache mit der Musik besonders angetan: „Wort und Ton unterstützen sich bei der *Habima* in ganz hervorragender Weise. Der Übergang von wirklicher Sprache zur Melodie, zum Gesang, bildet das Wertvollste, das dieses Ensemble bringt“.²⁷⁴

Als letztes soll noch die außergewöhnliche Kraft der Vorstellung erwähnt werden – die Kraft eines leidenschaftlichen Schauspiels, welche von Felix Salten als „entfesselt“, von Abeles als „exstatisch“, in der *Bühne* als „besessen“ und „fanatisch“, und schließlich in *Der Tag* als „stärkster Zauber“ bezeichnet wurde.²⁷⁵ Diese besessene Kraft verdeutlichte sich am eklatantesten in der Hochzeitsszene beim „phantastisch-gespenstischen“ Tanz der Bettler, die von Felix Salten folgendermaßen wiedergegeben wurde:

„Dann, im zweiten Akt, bei der Hochzeitsfeier tanzen Bettler. Groteske, gespenstische Jammergestalten. Ihr Tanzen und Singen beherrscht die Szene, elektrisiert die Zuschauer, verbreitet Grauen, Rausch und wildes Verlangen nach Gewalttat. Das Herumwirbeln der weißen jungen Braut im tollen Reigen dieser grauen, häßlichen Krüppelfiguren atmet ansteckende Tollheit in den Saal. Wenn diese Männer im Kaftan singen, wenn sie singend rasen, dann tanzen und tanzend toben, fühlt man sich von Todesbereitschaft und von elementarer Lebensgier angeweht“.²⁷⁶

Auf den Autor Richard Beer-Hofmann sowie den Kritiker Abeles machte der scharfe Kontrast zwischen der „schönsten, vornehmsten, aristokratischsten Braut“ und den „ärmsten, beladensten, bresthaftesten, verfluchtsten“ Bettlern bei deren gemeinsamen Tanz den größten Eindruck. Abeles schrieb weiter: „Wenn die Bettler tanzen, brennt die Revolution unter den Theaterbrettern“.²⁷⁷

Die zweite *Habima*-Inszenierung, *Jaakobs Traum*, rief in der Wiener Presse völlig gegensätzliche Meinungen hervor. R. Beer-Hofmanns Werk liegt die biblische Legende von Jaakob und Edom zugrunde, mit der er allegorisch die Prüfungen und Missionen des jüdischen Volkes darstellen wollte.²⁷⁸ Der Originaltext wurde in der *Wiener Morgenzeitung* als „nicht gerade bühnenwirksam“ bezeichnet, welcher jedoch vom Regisseur B. Suškevič stark dramatisiert und um ein Vielfaches verändert wurde.²⁷⁹ In erster Linie erregte

²⁷³ WMZ 1.6.1926, S. 3.

²⁷⁴ WMZ 5.6.1926, S. 5.

²⁷⁵ Die Bühne 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17; NFP 30.5.1926, S. 19; WMZ 30.5.1926, S. 3; Der Tag 30.5.1926, S. 12.

²⁷⁶ NFP 30.5.1926, S. 19.

²⁷⁷ WMZ 30.5.1926, S. 3. Nach jüdischer Sitte ist die Braut verpflichtet mit jedem Besucher auf ihrer Hochzeit zu tanzen. Zu Richard Beer-Hofmann vgl. WMZ 6.6.1926, S. 3 - 4.

²⁷⁸ Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 168.

²⁷⁹ WMZ 3.6.1926, S. 5.

wiederum das leidenschaftliche Ensemblespiel eine tiefe Bewunderung. Richard Götz, Kritiker bei *Der Tag* fand die gestaltende Kraft noch stärker als beim *Dybuk*, seiner Meinung nach floss in der Vorstellung die „vollendete Harmonie der theatralischen Gesamtleistung“.²⁸⁰

Felix Salten vermisste im Gegensatz dazu die Gesamtwirkung der Produktion, die beim *Dybuk* so deutlich und gelungen zum Ausdruck gekommen war. Vor allem gab er der schwachen Hand des Regisseurs die Schuld daran, dass die Masse hilflos dastand, und deshalb das Hervortreten einzelner Darsteller nötig wurde. Er empfand die freie Bearbeitung des Originalstoffes als unpassend; laut seinem Bericht hat die *Habima* „nicht viel mehr gebracht als ein paar primitiv gezogene Linien von Steigerungen. Sie hat alle Gestalten, auch die Engel zu popanzartigen Puppen entpersönlicht. Und sie half sich, indem sie an den Höhepunkten zur Opernmusik griff“.²⁸¹

Felix Salten hatte einigermaßen Recht, als er die eigenen Musikelemente der Inszenierung kritisierte. Der Komponist Michael Milner begnügte sich tatsächlich nicht mit einfachen Mitteln der jüdischen Volksmusik und griff an manchen Stellen, um stärkere Kontraste zu erreichen, auf die abendländische Kunstmusik zurück.²⁸² Dieses Zusammentreffen von Ost und West wurde jedoch nicht nur in der *Neuen Freien Presse*, sondern auch in der *Wiener Morgenzeitung* ablehnend wahrgenommen. Der Kritiker Erwin Felber erklärte diese ‚Schwäche‘ mit dem Mangel an Inhalten und an technischem Können, der gerade erblühenden jüdischen Kunstmusik. Ferner erkannte man hierin auch das Bestreben der *Habima* zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘ zu finden.²⁸³

Die Bühnenausstattung wurde lediglich in der *Wiener Morgenzeitung* angesprochen: Abeles lobte die zu der Atmosphäre der Legende passenden Requisiten und daneben auch das Bühnenbild von R. Fal’k, dessen Stilisierung in Ansätzen an Palästina erinnerte.²⁸⁴

Der Autor von *Jaakobs Traum*, Richard Beer-Hofmann war ebenfalls Besucher der *Habima*-Aufführung in Wien. Er nahm zunächst „erstaunt“ und „befremdet“ wahr, wie frei sein Werk bearbeitet wurde; die Wirkung der hebräischen Sprache und die fanatische Hingabe an das Spiels überzeugten ihn davon, dass durch die *Habima* etwas sehr Seltenes

²⁸⁰ Der Tag 3.6.1926, S. 11.

²⁸¹ NFP 3.6.1926, S. 10.

²⁸² WMZ 3.6.1926, S. 5.

²⁸³ NFP 3.6.1926, S. 10; WMZ 3.6.1926, S. 5.

²⁸⁴ Vgl. WMZ 3.6.1926, S. 5. Im Gegensatz zu Wien wurde in Berlin der Bühnenausstattung etwas mehr Raum eingeräumt; Alfred Kerr brachte das „stilistisch eklektische und äußerst dekorative“ Bühnenbild mit den Dekorationen von Tairov in Verbindung. – Böhmig: Russisches Theater in Berlin, S. 206.

und doch Vertrautes entstanden war. Wie er in einem Gespräch mit dem Mitarbeiter der *Wiener Morgenzeitung* bemerkte:

„Hier waren Menschen, die mit meinem Wort sich in Schmerz und Hoffnung sangen, mit meinem Wort vor Gott traten, um aus tiefer Seele zu beten. Und schon schien es mir, als wäre es nicht mehr mein Wort – und nicht das Wort derer da droben – sondern Worte vieler, die vor uns waren“.²⁸⁵

Die hervorragende und außergewöhnliche Theaterkunst der *Habima* war laut der Berichterstattung auch in weiteren Wiener Produktionen augenfällig. Sowohl in den Besprechungen zu G. Levins (Leiwik) *Golem*, als auch zu D. Pinskijs *Der ewige Jude* sowie zu H. Bergers *Sintflut* wurden in erster Linie die schauspielerischen Leistungen und das Zusammenspiel der Truppe gelobt. Trotz der auf einen Starkult verzichtenden Bemühungen des Ensembles kamen in diesen Aufführungen auch die einzelnen darstellerischen Höhepunkte besser zum Ausdruck, weil der Masse weniger Bedeutung zuteil wurde; einer Kritik zufolge wurden jedoch sogar die „kleinsten Episodenrollen [...] mit großer Kunst gemeistert“.²⁸⁶ Der revolutionäre Bezug in der Inszenierung von *Golem*, in welchem das mit guten Absichten geschaffene Geschöpf, welches sich später gegen den eigenen Schöpfer wandte und als Symbol für die Revolution interpretiert werden sollte, ähnlich wie bei *Dybuk*, nicht als solches erkannt und von den meisten Kritikern übersehen.²⁸⁷ *Der ewige Jude* wurde vor allem wegen seines besonderen Reichtums an orientalischen Motiven geschätzt, welche sich am stärksten in der Musik, jedoch auch in den Farben der Kostüme oder in den Bewegungsformen offenbarten.²⁸⁸ H. Bergers modernes Stück *Sintflut* gelang in Wien zum ersten Mal durch die *Habima* zur Aufführung und erhielt im Allgemeinen positive Kritiken; die groteske Darstellung, das gewählte Tempo sowie das hohe Niveau der Schauspielkunst wurde besonders gelobt.²⁸⁹

Alle Aufführungen der *Habima* in Wien erregten außergewöhnliches Aufsehen. Die Theaterkritiker sowohl zionistischer als auch nichtjüdischer Blätter setzten sich nach jeder Vorstellung mit der Erscheinungsform, dem Inszenierungsstil und der Darstellungskunst des Ensembles auseinander, um deren Geheimnis zu lüften. Der durchschlagende Erfolg wurde vor allem mit der bewussten Zielsetzung der Truppe erklärt: durch den gemeinsamen

²⁸⁵ WMZ 6.6.1926, S. 3 - 4.

²⁸⁶ NFP 6.6.1926, S. 16; vgl. etwa auch Der Tag 5.6.1926, S. 7; WMZ 5.6.1926, S. 5. In *Dybuk* wurde das Spiel der Rovina und von Čemerinskij hervorgehoben, in *Golem* das Spiel von A. Meßkin, in *Der ewige Jude* das Spiel der Rowiner und von Zemach.

²⁸⁷ Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 169 - 170; vgl. auch WMZ 5.6.1926, S. 5; Der Tag 5.6.1926, S. 7.

²⁸⁸ Vgl. WMZ 8.6.1926, S. 4; Der Tag 8.6.1926, S. 8.

²⁸⁹ Vgl. Der Tag 9.6.1926, S. 7; NFP (Abendblatt) 9.6.1926, S. 1; WMZ 9.6.1926, S. 5.

Glauben an die jüdische Nation brachte die *Habima* die jüdische Sprache und das Judentum tatsächlich ihrem Publikum näher. Diesem starken Glauben liegt auch die Besessenheit und Leidenschaft der *Habima*-Schauspieler zu Grunde, deren Spiel ebenso das Publikum wie die ganze Wiener Presse hinriss. Felix Salten charakterisierte die *Habima* als „ein Ensemble von Rücksichtslosen [...], von Ekstatikern (sic!), von Asketen, von Besessenen“.²⁹⁰ „Theater scheint ihnen Kult zu sein, fanatische Idee, Religion, der sie als Tiefgläubige dienen“, bemerkte ein anderer begeisterter Kritiker in der *Bühne*.²⁹¹ Das Theaterschaffen der *Habima* wurde auch von den prominentesten Wiener Theaterkünstlern mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt. Die Aufführungen wurden neben den erwähnten Max Reinhardt und Richard Beer-Hofmann, auch von Arthur Schnitzler, Helene und Hermann Thimig sowie von Alexander Moissi besucht.²⁹²

Nach dem Wiener Gastspiel begab sich das Ensemble auf eine langjährige Tournee durch Europa und Amerika, ohne jedoch den Kontakt zur Sowjetunion zu verlieren. Während der amerikanischen Tournee 1927 spaltete sich die Truppe: ein Teil blieb mit Nahum Cemach in New York zurück, der andere unternahm ein erneutes Gastspiel nach Europa, um sich schließlich in Palästina anzusiedeln.²⁹³ Nach ihren Auftritten in Holland und Deutschland gastierte die *Habima* vom 29. Februar bis 7. März erneut in Wien, diesmal in der Rolandbühne. Das Programm umfasste die schon bekannten Inszenierungen von *Dybuk*, *Der ewige Jude* und *Golem*, trotz der „starken künstlerischen Wirkung“ konnte jedoch der Erfolg von 1926 nicht wiederholt werden. Ein Kritiker der *Stimme* machte für das diesmal ausbleibende Publikum die angekündigten, aber leider nicht verwirklichten neuen Stücke verantwortlich.²⁹⁴

In den dreißiger Jahren unternahm die bereits in Palästina angesiedelte *Habima* erneut Gastspiele nach Europa, und trotz der schon damals verschärften politischen Situation in Österreich, gastierte sie noch ein letztes Mal im Jahre 1938 in Wien.²⁹⁵ Die Truppe kehrte

²⁹⁰ NFP 30.5.1926, S. 19.

²⁹¹ Die Bühne 3. Jg., Heft 84, 17.6.1926, S. 17.

²⁹² Vgl. WMZ 3.6.1926, S. 5. Alexander Moissi hatte eine besondere Beziehung zu den Ensemblemitgliedern, da er in seiner Moskauer Gastspielsaison 1924/25 in Stanislavskijs *Moskauer Künstlertheater* auch mit den Mitgliedern der *Habima* in *Jaakobs Traum* mitspielen durfte. – vgl. Die Bühne 2. Jg., Heft 14, 12.2.1925, S. 2 - 3.

²⁹³ Die Stimme 1. Jg., Nr. 8, 21.2.1928, S. 14. Die Spaltung der Truppe ergab sich aufgrund der Meinungsverschiedenheiten über die künstlerische Führung durch Cemach.

²⁹⁴ Die Stimme 1. Jg.; Nr. 10, 8.3.1928, S. 12. Zur Inszenierung des *Dybuk* vgl. auch Der Tag 28.2.1928, S. 6; 2.3.1928, S. 6.

²⁹⁵ Zum Gastspiel der *Habima* im Februar 1938 in den *Jüdischen Künstlerspielen* – vgl. Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 179 - 181.

nie in die Sowjetunion zurück, und ließ sich nach ihren Wanderjahren endgültig in Palästina nieder, wo sie 1958 zum *Nationaltheater von Israel* ernannt wurde.²⁹⁶

9.2. Staatliches Jüdisches Theater

Trotz der allgemeinen künstlerischen Anerkennung verstärkte sich der politische Druck auf *Goset* immer mehr. Von den staatlichen Behörden wurde außerdem die Verarbeitung aktueller Themen gefordert. 1928 bekam Granovskijs Truppe zum ersten Mal die Genehmigung für eine Auslandstournee, von welcher weder er noch zwei seiner Bühnenbildner nach Sowjetrußland zurückkehrten.²⁹⁷ Nach einem Siegeszug durch Westeuropa gastierte *Goset* vom 31. August bis 23. September 1928 im *Wiener Carltheater* und erregte ein großes Aufsehen. Zur Aufführung gelangten *200.000* von Šolom (Scholem) Alejchem, *Die Reise Benjamins III.* von Mendele Mojcher-Sforim und *Die Hexe* von A. Gol'dfaden.

Die Wiener Presse nahm erstaunt und überrascht die Intensität und die „nur aus dem Rhythmus geborene Theaterkunst“ Granovskijs zu Kenntnis.²⁹⁸ Šolom Alejchems Operette *200.000* oder *Der Haupttreffer* thematisierte den scharfen Kontrast zwischen den Welten der typischen, armen osteuropäischen Stetl-Juden und dem reichen jüdischen Bürgertum. Granovskij nahm dieses Thema lediglich zum Anlass, seine Schauspieler „zur gesprochenen und gesungenen Pantomime maschineller Marionetten als dem intensivsten Mittel kollektiven Ausdrucks“ darzustellen.²⁹⁹ Die zwei Welten zeichneten sich in der Inszenierung durch unterschiedliche Bewegungen aus: während die Armen durch unaufhörliche Beweglichkeit und Tanzen die Bühne mit Spannung erfüllten, erschienen die um sie herum gebildeten Bewegungschöre der Reichen nur als Marionetten und Schattenfiguren, stilisiert durch groteske Gebärden und Masken. Alles wurde in diesem unbeschwerten Spiel auf die intensive kollektive, rhythmische Bewegung abgestimmt, wobei alle diese Bewegungen mit Wort und Musik feinsinnig zu einer harmonischen Einheit verschmolzen.³⁰⁰ In der *Neuen*

²⁹⁶ Böhmgig: Russisches Theater in Berlin, S. 209.

²⁹⁷ Die Tourneeroute des Ensembles führte durch Belgien, Holland, Frankreich, Deutschland und Österreich. Parallel zu dieser wurde eine Amerikatournee geplant, die nicht bewilligt wurde. Sowohl Granovskij als auch zwei seiner Schauspieler Šuškin und Michoëls wurden als ‚Staatskünstler der Sowjetunion‘ ausgezeichnet. Trotzdem empfand der Leiter des Ensembles diese Anerkennung seitens des sowjetischen Staates als ungenügend und wählte darum lieber die endgültige Emigration. – Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 171 - 172; Seelmann-Eggebert: Trauerspiele mit Gesang und Tanz, S. 2 - 3; vgl. auch Böhmgig: Russisches Theater in Berlin. S. 224 - 225; WMZ 24.2.1926, S. 7.

²⁹⁸ AZ 2.9.1928, S. 1 - 2.

²⁹⁹ Der Tag 2.9.1928, S. 10.

³⁰⁰ AZ 2.9.1928, S. 2. Vgl. zudem NFP 2.9.1928, S. 14; Böhmgig: Russisches Theater in Berlin, S. 220; Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 172; Die Stimme 6.9.1928, 1. Jg., Nr. 36, S. 9.

Freien Presse wurden sowohl die exakte, geistvolle technische Erstellung der Szenegestaltung als auch die außergewöhnliche tänzerische und mimische Leistung des gesamten Ensembles mit Bewunderung anerkannt. Viele Kritiker erstaunte der stark reduzierte und klar gegliederte Bühnenraum, wo auf Requisiten und Dekorationen vollständig verzichtet wurde.³⁰¹

In Granovskijs Theater wurde ein wesentlicher Akzent auf das Musikalische gesetzt, wobei er direkt an die jüdische Folklore und an die Melodik und Rhythmik der jüdischen Volkslieder anknüpfte. Dies galt Otto Abeles zufolge als wichtigstes Gestaltungselement der Inszenierungen.³⁰² Auch Joseph Roth zeigte sich „erschüttert und erschrocken“ von der Theaterkunst des *Goset*, welche er auf seiner Russlandreise im Winter 1926 erleben konnte:

„Der grelle Glanz der Farben hat mich geblendet. Der Lärm betäubt, die Lebhaftigkeit der Bewegung verwirrt. Dieses Theater ist nicht mehr gesteigerte Welt, es ist eine andere Welt. Diese Schauspieler sind nicht mehr Träger von Rollen, sondern verwunsche Träger eines Fluches. [...] Ihre Bewegungen sind wie ein Ritual und wie ein Wahnsinn, die Szenen sind nicht gestellt und nicht gemalt, sondern geträumt.“³⁰³

In Wien erregten die Aufführungen des *Staatlichen Jüdischen Theaters* großes Aufsehen, wobei in erster Linie auch hier die außergewöhnliche rhythmische Intensität und die vollkommene kollektive Schauspielkunst bewundert wurden. Gleichzeitig wurden auch einige Stimmen in der Presse laut, welche, ebenso wie bei Tairovs *Kammertheater*, die auf die Dauer ermüdend wirkende Eintönigkeit und die überwältigende Übermacht der szenischen Einfälle und Wechselbilder beanstandeten.³⁰⁴

9.3. Russisch-jüdische Künstler auf Wiener Bühnen

Neben den zwei berühmten russisch-jüdischen Ensembles traten in Wien auch kleinere jüdische Truppen bzw. einzelne Theaterkünstler aus Russland auf. Ihre Theatertätigkeit lässt sich zumeist nur schwer verfolgen, da sie sich nicht selten in relativ kurzer Zeit an die fremde Umgebung und damit an die Wiener Theaterverhältnisse anpassten.³⁰⁵

³⁰¹ Vgl. NFP 2.9.1928, S. 14; AZ 2.9.1928, S.1; Der Tag 2.9.1928, S. 10.

³⁰² Vgl. Der Tag 19.9.1928, S. 7; Die Stimme 6.9.1928, 1. Jg., Nr. 36, S. 9; Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien, S. 172.

³⁰³ Roth: Das journalistische Werk, S. 678.

³⁰⁴ Vgl. NFP 2.9.1928, S. 14; AZ 2.9.1928, S. 1 - 2; Der Tag 2.9.1928, S. 10.

³⁰⁵ Die jüdischen Wanderkünstler entschieden sich lieber in Wien anzusiedeln als in Berlin; bereits seit 1910 tauchen Namen von russisch-jüdischen Theaterkünstlern auf, die in Wien ansässig sind. Die Donaumetropole war ein relativ kleines Zentrum der jüdischen Theaterszene, welche sich nicht durch eine berühmte sondern durch mehrere kleinere Bühnen auszeichnete. Diese fungierten in den 20er Jahren verschiedentlich als Gastgeber für russisch-jüdische Truppen. Zur weiteren Geschichte des jüdischen Theaters in Wien vgl. Dalinger: Diplomarbeit.

Ein beredtes Beispiel für emigrierte und in Wien hängen gebliebene Theatermacher bietet die Laufbahn von Pavel Baratov, der unter dem Künstlernamen Ben-Zwi bekannt wurde.³⁰⁶ Er gelangte mit der ersten Emigrationswelle 1920 nach Wien, lernte jiddisch und wurde innerhalb kürzester Zeit zum Starschauspieler der *Freien Jüdischen Volksbühne*, deren Mitglieder bunt zusammengewürfelt waren: Sie kamen von verschiedensten russisch- und deutschsprachigen Bühnen, von der Operettenbühne oder waren Laienschauspieler.³⁰⁷ Noch vor dem Zerfall der Truppe und Baratovs Abreise nach Amerika wurde auch an der *Renaissancebühne* ein kurzes Gastspiel gegeben, wobei das außergewöhnliche Zusammenspiel des Ensembles in der Presse folgendermaßen dargestellt wurde: „Ihr Wesen ist das Zusammenspiel, ist das Aufgeben des Einzelnen in das Ganze des darstellenden Werkes, das Nichtvorhandensein von „Neben“-Rollen. Und darum ist es auch nur als Konzession an den Wiener Geschmack zu verstehen, wenn der Name: Paul Baratoff (Ben-Zwi) in der Ankündigung besonders hervorgehoben wird – er ist nicht Star. Aber er krönt und das ist unendlich wertvoller.“³⁰⁸ Noch im selben Jahr wurde Baratov nach Philadelphia verpflichtet, arbeitete dann einige Zeit bei Morris Schwartz in New York, spielte aber auch 1929 bei Erwin Piscator in Berlin. Gelegentlich unternahm er auch Gastspiele durch Europa: Bei einem kurzen Aufenthalt an der Wiener *Rolandbühne* im August 1925 erregte seine Darstellungskunst erneut großes Aufsehen.³⁰⁹

Erwähnenswert ist weiterhin eine durchreisende Operettentruppe aus Russland, welche im März 1921 nach Wien kam und ein sich dann in die Länge ziehendes Gastspiel an der Jüdischen Bühne gab. Zur Aufführung gelangte die Komödie *Die Kalle von die drei Chusaren* (sic!), wobei in der *Wiener Morgenzeitung* das ausgezeichnete, flotte Spiel und das hohe Niveau der Darstellung insbesondere von Bengojlo, Mendelowicz, Sinin und

³⁰⁶ Dr. Pavel Baratov stammte aus einer russischen Familie. Nach Abschluss der Medizinischen Fakultät in Charkov war er vorrangig als Arzt tätig und widmete sich nebenbei als Liebhaber der Schauspielerei. Laut B. Dalinger wechselte er dann an ein professionelles Theater und war ab 1898 drei Jahre lang am *Moskauer Künstlertheater* verpflichtet, bzw. spielte bis zu seiner Emigration an mehreren Bühnen in Petersburg, Charkov und Tiflis. – Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 88; Dalinger: *Diplomarbeit*, S. 106.

³⁰⁷ Vgl. WMZ 24.6.1921, S. 7; Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 88; Dalinger: *Diplomarbeit*, S. 106.

³⁰⁸ Der Tag 29.6.1923, S. 7. Während des viertägigen Gastspiels im Juni 1923 kamen folgende Stücke zur Aufführung: *Der Fremde* von J. Gordin, *Der Gott der Rache* von Šalom Aš und *Ajkele Mazik* (Jack der Teufelskerl), wobei die Regie bei allen drei Inszenierungen von Isaak Deutsch geführt wurde. – Vgl. Der Tag 24.6.1923, S. 9.

³⁰⁹ Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 88; Dalinger: *Diplomarbeit*, S. 106. Das Gastspielprogramm enthielt wiederum *Der Gott der Rache* von Šalom Aš, *Schmattes* von H. Levin, *Das Glück* von K. Bramson und *Herbstgeigen* von I. Surgučev. P. Baratov fungierte in allen Stücken als Regisseur und Hauptdarsteller. – Vgl. Dalinger: *Leben des jüdischen Theaters in Wien*, S. 162 - 163; WMZ 8.8.1925, S. 8.

Kanievska gelobt wurden.³¹⁰ Im Mai sollten noch zwei Sondervorstellungen zugunsten der russischen Truppe organisiert werden, bei denen die Operette *Die Tochter der Ukraine* von Baumwoll und *Ni schume vun mein Volk* von Horowitz aufgeführt wurden.³¹¹ Inzwischen waren die Mitglieder des russischen Ensembles mit denen der Jüdischen Bühne soweit verschmolzen, dass sie ein gemeinsames Gastspiel unter Leitung des Direktors Podzamcze an der *Rolandbühne* gaben. Aus dem reichen Programm ragten drei Aufführungen hervor, die auch von der Presse besprochen wurden: als erstes I. Kálmáns Operette die *Csárdásfürstin*, wobei dieses Material von der *Wiener Morgenzeitung*, trotz der außergewöhnlichen schauspielerischen Leistungen, als für eine jüdische Bühne „unwürdig“ angesehen wurde.³¹² Ferner wurde der in Wien auf der *Rolandbühne* erstaufgeführte *Dybuk* von An-skij und *Der Golem von Prag* von Meisels in der Bühnfassung von Prisament gespielt.³¹³ Die weitere Tätigkeit der russischen Operettentruppe innerhalb der *Jüdischen Bühne* bzw. *Rolandbühne* bleibt ungeklärt: die Truppe wird sich inzwischen aufgelöst oder von Wien fortbewegt haben, wobei möglicherweise einige Mitglieder an der *Jüdischen Bühne* verblieben; jedenfalls musste das Gastspiel an der *Rolandbühne* im Februar 1922 wegen finanziellen Schwierigkeiten beendet werden.³¹⁴ Einige Ensemblemitglieder tauchten 1928 wieder in Wien an den *Jüdischen Künstlerspielen* im *Theater Reklame* auf. So traten etwa die jüdische Soubrette Vera Kanjevka gemeinsam mit dem Heldentenor Paul Breitmann als Gäste in der Operette *Das Chasendl* auf und die Kanjevka auch in der Gesangskomödie *Das Mädel vom Orient*.³¹⁵

³¹⁰ WMZ 19.3.1921, S. 6.; Dalinger: Diplomarbeit, S. 70. Was sowohl diese Aufführung als auch die weitere Tätigkeit der Truppe überhaupt anbelangt, so war die Berichterstattung selbst in der jüdischen *Wiener Morgenzeitung* äußerst spärlich ausgefallen.

³¹¹ Vgl. WMZ 9.5.1921, S. 4.; WMZ 18.5.1921, S. 6.

³¹² Das Programm konnte wegen der schlechten Dokumentierung der jüdischen Bühnen nur aufgrund von Zeitungsrecherchen rekonstruiert werden. Es bleibt unklar ob manche der im Folgenden erwähnten Stücke allein von der *Rolandbühne* aufgeführt wurden. Erwähnenswert sind etwa *Das Lied der Liebe* (Aufführung am 1.6.; 14.6.), *Der Tiger* (2.6.), *Malvinka* (3.6.; 4.6.), *Die Tochter der Ukraine* (11.6.; 17.6.), *Das fröhliche Bucherl* (5.6.), usw. – WMZ 22.6.1921, S. 6.

³¹³ Vgl. WMZ 28.6.1921, S. 5.; WMZ 7.9.1921, S. 8.

³¹⁴ Dalinger: Diplomarbeit, S. 78.

³¹⁵ Vgl. Der Tag 10.10.1928, S. 8; Der Tag 14.12.1928, S. 5.

10. SCHLUSSWORT

Wir müssen festhalten, dass in den 1920er Jahren ein enorm großer Austausch innerhalb der Kunst- und Kulturströmungen stattfand. Die verschiedenen Gattungen befruchteten sich gegenseitig, der Westen blickte mit Spannung auf den revolutionären Osten, Vertreter dieses Ostens drangen in großer Zahl in den Westen ein. Warum war der Westen vom künstlerischen Schaffen Russlands derartig begeistert? Warum zeigte man etwa in Wien ein so großes Interesse an den spezifischen Erscheinungsformen der russischen Theaterkunst, nahm mit solcher Freude die exotischen Gäste auf, setzte sich so tiefgehend mit den präsentierten Ansätzen der Schauspiel- und Regiekunst und auch der Bühnengestaltung auseinander? Mit Faszination und Bewunderung beobachtete man hier, in Westeuropa, mit welcher Freude und welchem Mut in Russland im Bereich der Kunst experimentiert wurde, wie aus dem Drang, Neues zu schaffen, Kunstformen gänzlich umgewandelt wurden, wie frei man dort im Umgang mit den verschiedenen Gattungen und Stilarten, mit dem bewussten Einsatz von technischen Lösungen war. Angefangen beim Naturalismus Stanislavskijs, der Reformierung des Balletts mittels Einbeziehens der anderen Künste durch Djagilev, über die fröhlich-bunten Kabarette, das revolutionäre Regietheater Tairovs, hin zu den bewundernswerten Ausdrucksformen des jüdischen Theaters - die vorliegende Arbeit zeigt, wie die russische Theater- und Ballettkunst in allen Gattungen Bahnbrechendes hervorbringen konnte, was dann auch auf die westliche Kultur eine nachhaltige Wirkung ausübte. Besonders auf dem Gebiet des Balletts wurde die Gattung als solche auf eine völlig neue Grundlage gestellt, was sowohl die russische als auch die europäische Ballettkunst neu definierte, der zeitgenössischen Bühnenkunst wesentliche Anregung stiftete und die nachfolgenden Generationen bis heute beeinflusst.

Wichtig ist, dass das Erreichen eines Gesamtkunstwerkes nicht nur auf formaler Ebene sondern auch auf inhaltlicher Ebene angestrebt wurde und sich gleichzeitig auf alle dem Theater nahe stehende Künste bezog, so dass ein Bühnenmaler eine ebenso wichtige Position einnehmen konnte wie ein Schauspieler oder der Regisseur. Im Idealfall entstand auf diese Weise im Zusammenspiel aller künstlerischen Komponenten eine harmonische Einheit innerhalb der Produktionen.

Dem erreichten hohen Niveau der russischen Kunst lag, abgesehen von den gerade geschilderten Bestrebungen, nicht zuletzt die sorgfältige und vielseitige Ausbildung der Schauspieler zu Grunde, welche zumeist von einer „charismatischen Führerfigur“ (Djagilev, Tairov, Stanislavskij, Granovskij) geleitet wurden. Dementsprechend wurde in diesen Regie-

bzw. Dichtertheatern nur Wert auf die Ensemblekunst gelegt, wodurch Rolle und Position des einzelnen Schauspielers als Individuum zur Gänze in den Hintergrund gerückt wurde.

Ein ganz anderes Bild zeigt sich nun bei den Emigrantenbühnen, bei welchen – mit der zeitlich und räumlich zunehmenden Entfernung von den ursprünglichen Wurzeln – ein Verlust an Qualität, Originalität und Experimentierfreude zu verzeichnen ist. Neue Impulse, egal ob auf dem Boden der neuen oder der alten Heimat geboren, wurden abgelehnt. Das Erstarren in einer idealisierten Vergangenheit, welche der Oktoberrevolution zum Opfer gefallen war, ließ die Vertriebenen in ihrer geistigen Ausrichtung an einem Russlandmythos und dessen Traditionen festhalten, welche sie auch im Leben und in der Kunst der Emigration bewahrten und wofür sie einstanden. Der beschriebene Qualitätsverlust, das Absinken des Niveaus, wurde zudem bedingt durch die heterogene Zusammensetzung der Truppen, was beispielsweise die Ausbildung der einzelnen Mitglieder betraf, sowie durch das Fehlen einer zusammenhaltenden Kraft und die durch die äußeren Umstände geförderte Kurzlebigkeit der Ensembles – alles Phänomene, die in der Emigration in allen Bereichen der russischen Bühnenkunst zum tragen kamen, völlig unabhängig von den jeweiligen künstlerischen Ausrichtung und Zielsetzungen, ähnelten sie sich in der äußeren Entwicklung, eben auf Grund des Emigrantenlebens mit all seinen Eigentümlichkeiten. Der Westen, der mit solcher Hoffnung auf erneuernde Impulse für das eigene Theaterschaffen gehofft hatte, wurde zunehmend enttäuscht, aber sein Interesse für die russische Kunst blieb dennoch bestehen. Wir sahen dies an der fortgesetzten Beachtung, die ihr im Wien der 1920er Jahre sowohl von einem offenen Publikum als auch von kompetenten Kritikern ungebrochen entgegengebracht wurde. Die inhaltliche und strukturelle Auseinandersetzung mit den dargebotenen Produktionen spiegelte den Wunsch der Wiener Theaterwelt zu einer neuen Blüte zu verhelfen.

Das Thema der vorliegenden Arbeit bot eine großartige Möglichkeit, das Zusammentreffen von Osten und Westen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg und die Reflektion der russischen Theaterkultur mit ihren so besonderen Spezifika in der Wiener Theaterszene zu veranschaulichen. In dem behandelten Zeitraum lässt sich die Durchlässigkeit der verschiedenen Künste beobachten und nachvollziehen, wie sich dieses Phänomen speziell im Bereich des russischen Theaters widerspiegelt. Obwohl sowohl von westeuropäischer als auch von russischer Seite die Neuerungen und Errungenschaften der Gegenseite auf dem Gebiet des Theaters mit größtem Interesse verfolgt und ausführlich diskutiert wurden, ein so reger Austausch herrschte, wurden erstaunlicherweise die jeweiligen Impulse doch nicht produktiv aufgegriffen. Es kam zu keiner gegenseitigen

Befruchtungen, zu keinem nachhaltig ausgeübten Einfluss. Ebenso lies sich ihm Rahmen des Themas verfolgen, wie und in wie weit das so unmittelbar von seinem kulturellen Erbe abhängige russische Theater unter den fremden Einflüssen und Lebensumständen der Emigration sich aufrechterhalten, sich erneuern und weiterentwickeln konnte.

11. РУССКИЙ ТЕАТР В ВЕНЕ 1920Х ГОДОВ (РЕЗЮМЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ)

Данная работа посвящена деятельности русского театра в Вене в 20ые годы прошлого века. Русский театр, находясь под влиянием как авангардного так и революционных течений, внес такие удивительные новшества в области искусства и театра, за которыми и на западе следили с большим интересом.

Изначально требовалось составить перечень как постоянно находящихся в Вене 20х годов русских трупп, так и гастрольных театральных и балетных артистов, ансамблей и театров малых форм, а далее подвергнуть анализу их театральную деятельность и рецензию представлений в венской прессе.

К общему построению работы стоит заметить, что для лучшего обозрения главы группированы по жанрам (театр, балет, театр миниатюр и т.д.) и по стилям (революционный театр, еврейский театр и т.д.). После небольшого введения в проблематику русской эмиграции (глава 3) и, служащему разъяснению, описания театральной ситуации в Вене (глава 4), отдельные главы посвящаются выступлениям членов *Московского Художественного театра* (глава 5), более крупным балетным ансамблям и отдельным прима-балеринам (глава 6), различным представителям русского театра малых форм (глава 7), находящемуся под руководством Таирова *Московскому Камерному театру* (глава 8), и наконец двум русско-еврейским театрам (глава 9). Важная и многогранная проблематика русской эмиграции во всех ее фасетах уже была предметом множественных исследований и научных трудов и в данной работе затрагивается лишь коротко.

Театральной деятельности русской эмиграции в венской театральной историографии уделяется и по сей день очень мало внимания. Вена никогда не была важным центром русской эмиграции и занимала в ее театральной деятельности лишь маргинальную роль. В опубликованных научных трудах о русском эмигрантском театре в целом или работах концентрирующихся на одном определенном эмигрантском центре, Вена или венские гастрольные представления упоминаются лишь коротко или же остаются вообще вне внимания исследований. Таким образом, 'Русский Театр в Вене' представляет собой относительно необработанную часть истории венского театра и истории театра в целом. Данное понятие подразумевает в первую очередь венские гастроли различных русских ансамблей и эмигрантских трупп и далее театральную работу временно пребывавших в Вене русских сцен и отдельных более долго проживавших здесь театральных деятелей.

Факт того, что этой теме уделялось столь мало внимания объясним недостатком соответствующего источникового материала или же его плохой доступностью. Здесь проявляется ограниченность научной обработки данной темы. Со стороны русских научных исследований русскому театру в Вене не уделялось вообще никакого внимания. Собрание материалов, на которых базируется данная работа изъятых отчасти специальной литературе в широком смысле, а так же собраны в процессе обстоятельной архивной работы. Список представлений, как либо стоящих в русском контексте, был составлен в следствии обработки прессового материала и с помощью хранящихся в театральном архиве афиш.

Довольно взыскательная театральная критика венской дневной прессы и журналов представляют собой большую важность при анализе отдельных театральных представлений. При работе в *Австрийском Театральном Музее* помимо уже названных афиш, мне удалось найти другие весьма любопытные материалы. Здесь стоит заметить, что целью данной работы была обработка именно в Вене находящихся источников и материалов. Все же некоторые вещи возможно было распознать лишь с помощью реконструкции. В данной работе поставлена цель, не выдвигая претензии на исчерпывающее представление, показать актуальный уровень научной обработки и ознакомить читателя с русской и русскоязычной театральной культурой Вены 20х годов. Период исследования ограничен двадцатыми годами 20ого столетия и обусловлен предельно активной деятельностью в области русского театра, тесно связанной с крупными эмиграционными движениями возникшими в последствие Октябрьской революции.

На Западе все новшества российского искусства, как до, так и после революции привлекали огромное внимание: гастролы различных российских ансамблей и трупп, но и деятельность регулярно выступающих русских артистов часто считались „экзотичными“ и поэтому пользовались спросом у публики и критиков. Как венская дневная пресса, так и театральные журналы этого времени регулярно сообщали о выступлениях, а некоторые театральные критики даже глубоко погружались в тематику авангарда, чтобы иметь возможность как можно точнее определять стиль и форму проявления отдельных театров. В связи с этим возник вопрос о влиянии оказанном на европейское развитие искусства.

Самой главной проблемой являлось для театральных артистов в эмиграции их сильное желание ассимиляции, и неудача при попытке достигнуть ее. Оторванность от исходной почвы их искусства неумолимо вела к потере самобытности, свежести и

иновативной силы. Поэтому внутреннюю особенность эмигрантских театров считаются самоизоляция, выраженная в отказе от новых идей и ухудшении художественного качества.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР (МХАТ)

После гастролей по Европе в 1906 году *Московский Художественный театр* (МХАТ), основанный Станиславским, везде стал пользоваться самым большим уважением и ассоциировался с наивысшим театральным искусством. Этой репутацией он был обязан в основном своему руководителю. Имя Станиславского было известно в Вене как и во всей Европе благодаря его новой натуралистически-реалистичной театральной школе и его реформного рабочего метода. Выдающаяся личность Станиславского и его своеобразный стиль постановки оставались все еще свежими в памяти жителей Вены, когда после Первой Мировой Войны здесь начались выступления его легендарных учеников. Несмотря на начальные трудности, как *Качаловская*, так и *Пражская* труппы были приняты с уважением и большим вниманием. Особенно западная публика была заинтересована в том, увидеть, как показаны русская душа и настоящая Россия в пьесах, как преподносится культурное наследство России. Но бродячая жизнь в изгнании негативно повлияла на качество многих последователей *МХАТА*, стали видны классические признаки эмигрантов - отказ от восприятия влияния с Запада, потеря оригинальности и типичного русского характера.

БАЛЕТ ДЯГИЛЕВА

С Дягилевым и его деятельностью весь жанр балета был переведен на новую основу. В начале 20. века в России проводились такие основательные и глубокие обновления в сфере балета, что скоро ‚Русское балетное искусство‘ стало считаться олицетворением всего жанра. Как раз балет, который с многих позиций казался устаревшим, оказался наибольшим образом подвергнут влиянию современных течений в искусстве. Тесно связанные с балетом виды искусства, такие как изобразительное искусство и музыка, стимулировали хореографию и освежали жанр, в целом. Границы балета этим были значительно расширены, так как представления не оставались в рамках своего жанра, а старались объединить различные виды искусства в так называемое ‚Общее произведение искусства‘.

Понятие ‚Общее произведение искусства‘ возникло как к началу века

образовавшееся стремление в театре, освободится от опеки литературы, для чего были восприняты возможности выражения из других художественных областей (таких как музыка, танец и изобразительное искусство). Художники-декораторы, композиторы и хореографы больше не были всего лишь техническими сопровождающими представлений, а поддерживали художественное произведение непосредственно, примерно в том же размере как и режиссер или актеры. Особенную роль играли художники, которые своими взыскательными, замысловатыми театральными декорациями часто своеобразно подчеркивали произведение, и этим определяли рамки всего представления.

Важно заметить, что почти все в это время в эмиграции выступающие балетные ансамбли происходили от дягилевского *Ballets russes*, они или были основаны одним из бывших членов его ансамбля, или испытали сильное влияние его несравнимых балетных реформ. Художественная деятельность этого ансамбля не только заново обосновала весь жанр балета и все европейское балетное искусство, но в тоже время и значительно повлияло на театр. Следы дягилевского воздействия отыскиваются даже в русском театре миниатюр и конструктивистских театрах Таирова и Мейерхольда, они и по сей день оказывают влияние на театральное искусство.

Хотя *Ballets russes* распался после смерти Дягилева, русское балетное искусство распространилось по всему свету: после Октябрьской революции многие артисты и преподаватели балета вынуждены были эмигрировать из России, там где они нашли приют, возникали новые балетные школы. Таким образом скоро даже в самых отдаленных уголках мира можно было найти представителей русского балета. В данной работе обсуждались выступления таких прима-балерин из *Ballets russes*, как Павлова, Карсавина и Рубинштейн, которые хотя и пользовались большим интересом публики благодаря их эстетической красоте и грациозности, но не революционировали балет, а напротив вернулись к старым образцам.

РУССКИЕ ТЕАТР МИНИАТЮР И ТЕАТР МАЛЫХ ФОРМ

Значительную часть выступающих в Европе русских эмигрантских трупп составляли и Вене театры миниатюр и театры малых форм которые благодаря их оригинальным формам проявления и художественно требовательным представлениям пользовались всюду на Западе большой популярностью. Как и тонкое слияние разных театральных элементов оформления, которое одновременно являлось желаемой направленностью 'Общего произведения искусства', так и замечательная работа деятелей

изобразительного искусства указывали на сильное влияние русского балета.

Соответствуя требованиям российской публики российские театры малых форм, в противоположность западным, не делали своею темой политику или будничную жизнь; своими игривыми, сказочными, основанными на танцах и музыке, ярко-красочными представлениями, они всего лишь стремились создать качественное развлечение и занимательное искусство. В 1920 году все театры миниатюры были запрещены правительством и закрыты государством, что заставило выбрать путь эмиграции многих из их представителей и дало возможность Западу познать всю особенность этого жанра в России.

В эмигрантской среде как раз эта форма театра оказалась наиболее живучей, как с художественной так и с экономической стороны: не требовавшие особого подхода, так как непосредственно не привязанные к языку, выступления, опираясь на музыкальные и внешние компоненты, были часто выполнены красочно, с большой фантазией. Короткие, быстро смещавшиеся один другим номера русского фольклора, воспринимались западной публикой намного легче и восторженней чем длинные русскоязычные представления больших трупп. Из всех этих более или менее недолговечных театров малых форм в эмиграции, нужно особенно отметить деятельность *Синей птицы* Ю.Южного.

Синяя птица, важнейший, популярнейший и самый живучий из эмигрантских театров миниатюр, был обязан своим волшебством в первой линии своему создателю, руководителю и конферансье - Якову Южному. *Синяя птица* как в своей форме проявления, так и в художественном совершенстве, к которому она стремилась, всегда опиралась на *Летучую мышь*, основанную в 1908 году, первый театр своего вида. Да и не только проект Я. Южного, но и практически все созданные в то время в России или эмиграции театры миниатюр имели своим образцом *Летучую мышь*. Художники, своими в высшей степени художественными, полными фантазии декорациями, которые соединяли в себе русское народное творчество с современными художественными направлениями европейского авангарда, такими как символизм, стиль модерн, кубизм, экспрессионизм и др., определяли характер не только отдельных номеров, но и накладывали свой отпечаток на всю форму проявления этого жанра.

Своеобразные идеи *Синей птицы* охотно использовались множеством подражателей. Альфред Польгар, австрийский театральный критик того времени назвал этих последователей, за их низкое художественное качество "Серые птицы".

ТЕАТР ТРЕТЬЕГО ИЗМЕРЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА: *МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР* ТАИРОВА

Московский Камерный театр после революции был наделен званием 'государственного' театра, что дало ему привилегию получать разрешение, выезжать за границу. Гастрольное представление этого театра в Вене по своей замечательной организации и огромному успеху, которое оно имело, превзошло все другие здесь когда-либо до тех пор прошедшие выступления. Знаменитость имени Александра Таирова на Западе объяснялось тем, что здесь он считался первым и важнейшим представителем русского революционного театра. Ошибаясь на Западе в театральном искусстве Таирова видели истинный вариант авангардного русского театра, хотя идеи Таирова, что не сразу было заметно, скорее имели свои корни в мире идей буржуазного театра. Известность Таирова повысилась после трех больших, с государственной поддержкой проведенных европейских турне, 1923, 1925 и 1939 года, особенно благодаря его активному сотрудничеству с западной прессой.

Важнейшая роль таировских гастролей, заключалась в том, что европейская публика впервые ознакомилась с новыми русскими авангардными театральными стремлениями. В это время параллельно существовало творчество различных специфических театральных форм: первопроходцы театра, более или менее независимо друг от друга, с помощью различных театральных экспериментов, искали новые формы и возможности развития, стремились к самоэстетизированному, автономному театру, существующему только для себя.

В борьбе за ретеатрализацию театра Таиров требовал освобождения театра от оков литературы и господства живописи, чтобы снова достигнуть исходного доминирующего положения влияния актера. Его 'освобожденный от оков театр' открывал для зрителя современную, автономную, художественную реальность чистой театральности, при этом в каждой постановке присутствовало стремление к синтезу и органическому единству всех элементарных средств театрального искусства.

В центр своего театра Таиров ставит исключительно актера-мастера, который владеет своим материалом: своим трехмерным телом, с ему свойственной прирожденной ритмикой. Он требовал от своих актеров, которые в то же время были акробатами, танцорами, мастерами слова, певцами и фехтовальщиками, мимического выражения и стилистически и гармонично уравновешенного языка тела. Чтобы предоставить актеру полную свободу движения на сцене, было создано ритмически разделенное помещение сцены, которое было расширено ввысь, т.е. в третье

измерение пространства. Хотя Таиров сам определял это новое „настоящее“ театральное искусство как коллективное искусство и видел его освобожденным от литературы, его театр как таковой являлся режиссерским театром. Режиссер был той действующей силой, которая соединяла все даже самые мелкие составные части в единое, с целью в итоге достигнуть гармонии всех элементов.

ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР

Особенную сенсацию произвело как в России, так и на Западе, включая Соединенные Штаты, театральное действие двух еврейских театров, *ГОСЕТ* и *Хабима*, которые возникли вскорости после революции, оба имели целью создание художественного театра специально для еврейского народа, но при этом пользовались полностью разными способами и художественными целевыми установками, что в результате дало такие же различные формы проявления. Но все же и тот и другой театр высоко ценили строгую экспрессионистическую стилизацию и интенсивную ритмизацию. Ритм, динамика и мимика являлись основой всего художественного оформления сцены. Обе труппы имели особенную подчеркнутую форму игры всего ансамбля, одиночная игра избегалась.

Своей главной целью оба театра называли создание художественного театра, ориентированного на идиш (*ГОСЕТ*) или из идиш на иврит (*Хабима*), специально для еврейской нации, при этом они четко держали дистанцию как к традиционному идиш-театру, так и к русскому и советскому театрам. Литературную основу для своих постановок оба театра находили в в староидишной драматической литературе и народных пьесах.

ЭПИЛОГ

В 1920е происходил значительный обмен опытом внутри течений искусства и культуры. Различные жанры оказывали плодотворное влияние друг на друга, Запад с интересом смотрел на революционный Восток, представители этого Востока большим числом проникали на Запад. В Европе с удивлением и уважением наблюдалось, с какой жизнерадостью и с какой смелостью проводились в России эксперименты в области искусства, как исходя из стремления, произвести что-нибудь новое, полностью изменялись формы искусства, с какой легкостью использовались жанры и стили, как искались и находились технические решения для проблем. Начиная с натурализма Станиславского, реформ балета Дягилева, использующих другие

художественные сревства, радостно-цветных театров миниатюры, революционного режиссерного театра Таирова, и до восхитительных форм выражений еврейского театра - данная работа показывает, каким образом русскому театральному и балетному искусству удалось создать во всех жанрах новаторские достижения и оказать огромное влияние и на культуру Запада.

Важно, что создание 'Общего произведения искусства' являлось целью не только на формальном, но и внутреннем уровне, и охватывало все близкие к театру жанры художественного искусства. Таким образом художник-сценарист мог занять такую же важную позицию, как и актер или режиссер. В идеальном случае с помощью согласованности действий всех художественных связанных частей достигалось гармоничное единство внутри инсценировки.

Кроме того российское художественное искусство не в последней мере было обязанным своим высоким качеством, тщательному и широкому обучению актеров, часто проводимое харизматичным учителем, вроде Дягилева, Таирова, Станиславского, Грановского и других. Соответственно в этих режиссерских и поэтических театрах особенное внимание уделялось искусству всего ансамбля, что выразилось в ослаблении роли и позиции актера как индивидуума.

Совсем другую картину мы видим в эмигрантских театрах, которые чем дальше во времени и пространстве они отодвигались от своих корней, тем больше они теряли свою оригинальность, свое качество и свое желание экспериментировать. Новые идеи как старой так и новой родины отвергались ими. Запад, надеющийся на импульсы для своего театрального искусства, все больше разочаровался в русском искусстве, не теряя все-же своего интереса к нему. Как мы видели в 1920е годы в Вене как публика так и критики не обделяли своим вниманием гастролирующие там труппы.

Тема данной работы дала замечательную возможность, показать встречу Запада и Востока в эпоху последующую Первой Мировой Войне и представить читателю рефлексию русской театральной культуры со всей ее специфичностью в среде венской театральной сцены. Несмотря на то, что и с западной и с русской стороны уделялось огромное внимание достижениям и новизне друг друга, проводился и активный обмен опытом, к сожалению никакой из сторон в общем не удалось продуктивно воспользоваться соответствующими импульсами. Сегодня мы можем решительно сказать, что не было ни плодотворного влияния, ни долговременного взаимного воздействия русского и западного театрального искусства.

12. ANHANG: LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

A. BÜCHER, AUFSÄTZE UND AUSGEWÄHLTE ZEITUNGSARTIKEL

- Amort, Andrea (Hg.): Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2003, S. 20 – 23.
- André, Paul: Russisches Ballett. Kunst und Choreographie. o. O.: Die Grosse Enzyklopädie von Russland, 1998, S. 50 - 91.
- Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Stuttgart: Belser Verlag, 1976.
- Balázs, Béla: Giroflé und Salome. Versuch einer Stilinterpretation. In: Der Tag 21.6.1925, S. 4 - 5.
- Bauer, Ruth: Die Geschichte des Neuen Wiener Stadttheaters. Dissertation: Universität Wien 1970, S. 80 - 84, 88 - 90.
- Böhmig, Michaela: Das „Emigranten“-Theater in Berlin im Spiegel der zeitgenössischen Theaterkritik. Berichte und Rezensionen aus Berliner Tageszeitungen. In: Schlögel, Karl (Hg.): Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 343-355. (= Böhmig: „Emigranten“-Theater)
- Böhmig, Michaela: Das russische Theater in Berlin 1919 – 1931. (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 49). München: Sagner, 1990. (= Böhmig: Russisches Theater in Berlin)
- Dalinger, Brigitte: Jüdisches Theater in Wien. Diplomarbeit: Universität Wien, 1991. (= Dalinger: Diplomarbeit)
- Dalinger, Brigitte: „Verloschene Sterne“. Leben des jüdischen Theaters in Wien. Dissertation: Universität Wien, 1995. (= Dalinger: Leben des jüdischen Theaters in Wien)
- Diebold, Bernhard: Habima. Hebräisches Theater. Berlin, Wilmersdorf: Verlag Heinrich Keller, 1928. In: Archiv des Österreichischen Theatermuseums.
- Einstein, Carl: Leon Bakst und das russische Ballett. In: Mierau, Fritz (Hg.): Russen in Berlin. Leipzig: Reclam, 1991, S. 362 - 373.
- Fontana, Oskar Maurus: Das große Welttheater. Wien: Amalthea, 1976, S. 98 - 102.
- Garafola, Lynn / Baer, Nancy Van Norman: The Ballets russes and its world. New Haven, London: Yale University Press, 1999.
- Germanova, M. N.: „Moj larec“. Publikacija I. Solov'ëvoj. In: Diaspora. Nove Materialy. Bd. 1. Paris, Sankt-Petersburg: Athenaeum-Feniks, 2001, S. 31 - 94.

- Gorki, Maxim: Über das Theater Habima. In: Die Weltbühne Jg. 1922. Heft 34, 24.8.1922, S. 191 - 193.
- Gregor, Joseph / Fülöp-Miller, René: Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea, 1928.
- Gregor, Joseph: Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der Ersten Republik. Wien: Donau, 1948.
- Haider-Pregler, Hilde: Exilland Österreich. In: Trapp, Frithjof (Hg.): Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 – 1945. München: Saur, 1999, S. 97 – 132.
- Haider-Pregler, Hilde: Theater und Schauspielkunst in Österreich. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, o.J.
- Járosy, Friedrich (Hg.): Russisch-deutsches Theater. Der blaue Vogel. Berlin: o. V., 1922. (Das Heft ist in einer deutschen, englischen und französischen Ausgabe erschienen.)
- Koegler, Horst: Balletlexikon. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Law, Alma: Nikita Balieff and the Chauve-Souris. In: Senelick: Wandering Stars, S. 16 – 31.
- Leidinger, Hannes / Moritz, Verena: Russisches Wien. Begegnungen aus vier Jahrhunderten. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004.
- Lesák, Barbara: Russische Theaterkunst 1910 – 1936. Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Bühnenmodelle und Theaterphotographie aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1993. (= Lesák: Russische Theaterkunst)
- Liechtenhan, Rudolf: Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1990. (= Liechtenhan: Ballettgeschichte im Überblick)
- Lifar, Serge: A l'aube de mon destin. (Chez Diaghilew.) Sept ans aux Ballets russes. Paris: Éditions Albin Michel, 1949, S. 97 – 99.
- Lifar, Serge: Gyagilev. Budapest: Gondolat, 1975 (ungarisch) – Im Original: Lifar, Serge: Serge de Diaghilev. Sa vie – Son œuvre – Sa légende. Monaco: Éditions du Rocher, 1954.
- Makovskij, Sergej: Gamlet – Kačalov. In: Makovskij, Sergej (Hg.): Artistry Moskovskogo Chudožestvennogo Teatra za rubežom. Prag: Naša reč', 1922, S. 47 – 55.
- Marinelli-König, Gertraud: Wien als Magnet. Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa über die Stadt. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996.

- Meyerhold, Tairow, Wachtangow: Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters. Leipzig: Philipp Reclam Jun., 1972.
- Mierau, Fritz (Hg.): Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film. 1918 – 1933. Leipzig: Reclam, 1991, S. 340 – 349.
- Moskauer Theater Habima (Hg.): Moskauer Theater Habima. Gründer und Direktor Nahum Zemach. Tournee Europa-Amerika. o.O., o.V., o.D. In: Archiv des Österreichischen Theatermuseums.
- Musil, Robert: Theater. Kritisches und Theoretisches. Reinbek: Rowohlt, 1965, S. 22 – 26, 55 – 58.
- N. N.: Der blaue Vogel. Berlin: o.V., 2. Programmheft: 1922; 3. Programmheft: 1922; 4. Programmheft: 1923/24. (in Wien vorhanden)
- N.N.: Habimah. Zum zehnjährigen Jubiläum herausgegeben vom Kreis der Freunde der Habimah. Frankfurt am Main: o.V., o.J. In: Archiv des Österreichischen Theatermuseums.
- N.N.: Képes színháztörténet. Budapest: Magyar Könyvklub, 1999, S. 341 – 411. – Im Original: Oxford University Press (Hg.): The Oxford Illustrated History of the Theatre. Oxford University Press, 1995.
- N.N.: Russisches Romantisches Theater. Berlin: Europa Verlag, o.J.
- Ostrovskij, Sergej: Maria Germanova and the Moscow Art Theatre Prague Groupe. In: Senelick (Hg.): Wandering Stars, S. 84 – 101. (= Ostrovskij: The Prague Groupe)
- Pavlova, Nina: Ästhetisierung des Lebens. Das Bild Wiens in Rußland um die Jahrhundertwende. In: Marinelli-König: Wien als Magnet, S. 49 – 68.
- Polgar, Alfred: Der blaue und die grauen Vögel. In: Die Weltbühne Jg. 1923, Heft 35, 30.8.1923, S. 217 – 220.
- Polgar, Alfred: Noch allerlei Theater. Ja und Nein. Schriften des Kritikers. Band 3. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1926. S. 21 – 33.
- Poliakova, Elena: In Time, Out of Time. The Moscow Art Theatre's American Tours. In: Senelick(Hg.): Wandering Stars, S. 32 – 43.
- Reyna, Ferdinando: A concise history of Ballett. London: Thames and Hudson, 1965, S. 135 – 151.
- Roth, Joseph: Das journalistische Werk. 1924 – 1928. In: Westermann, Klaus (Hg.): Joseph Roth. Werke. Bd. 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990, S. 678 – 681.
- Rudnitsky, Konstantin: Russian and Soviet Theatre, 1905 – 1932. Tradition and the Avant-Garde. London: Thames & Hudson, 1988.

- Schwartz, Morris: Eindrücke aus Wien. In: Jüdische Morgenpost 8.8.1924. (jiddisch).
Deutsche Übersetzung In: Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003, S. 80 – 82.
- Schwerubowitsch, W.: Ein Gastspiel in Wien (1921). In: Kagan, Gennadi E.: Für und gegen Österreich. Österreich und die Österreicher aus der Sicht der Russen in zwei Jahrhunderten. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1998, S. 276 – 281.
- Seelmann-Eggebert, Ulrich von: Trauerspiele mit Gesang und Tanz. Alexei Granowski und das Moskauer Jüdische Staatstheater. In: Neue Zürcher 30.11.1979, S. 1 – 3. – In: Mappe ‚Granovskij‘. Tagblattarchiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.
- Senelick, Laurence (Hg.): Wandering Stars. Russian Emigré Theatre, 1905 – 1940. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.
- Schlögel, Karl (Hg.): Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Beck, 1994, S. 9 – 19.
- Schlögel, Karl (Hg.): Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941: Leben im europäischen Bürgerkrieg. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Soloviova, Inna: Do You Have Relatives Living Abroad? Emigration as a Cultural Problem. In: Senelick (Hg.): Wandering Stars, S. 69 – 83.
- Spencer, Charles: Leon Bakst and The Ballets Russes. London: Academy Editions, 1995.
- Sucher, C. Bernd (Hg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Šverubovič, Vadim: O starom Chudožestvennom Teatre. Moskau: Iskusstvo, 1990.
- Tairov, A. Ja.: O teatre. Zapiski režissera. Stat'i, besedy, reči, pis'ma. Moskva: Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1970.
- Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Köln, Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1964.
- Pörtner, Paul: Vorwort. In: Tairov, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag, 1989, S. 7 – 28.
- Trinkl, Karl: Wien als Gastspielstadt seit 1892. Dissertation: Universität Wien: 1938.
- Ziegler, Rosemarie: Wien in Prosatexten russischer Emigranten nach 1917. In: Marinelli-König: Wien als Magnet, S. 143 – 174.

B. ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN (ABKÜRZUNGEN)

Arbeiterzeitung. Wien: September 1928. (= AZ)

Die Bühne. Wien: 1924 – 1930.

Die Stimme. Wien: Februar, März, September 1928.

Die Weltbühne. Berlin: 1920/21 – 1930. (= WB)

Der Tag. Wien: 1922 – 1930.

Neue Freie Presse. Wien: 1921 – 1930. (= NFP)

Neues Wiener Journal. Wien: 4.8.1928, 30.3.1930.

Neues Wiener Tagblatt. Wien: 29.10.1921.; Mai 1923; November, Dezember 1923; März 1924; 18.6.1925.; November 1927; Dezember 1927; (= NWT)

Reichspost. Wien: 24.4.1921.

Wiener Morgenzeitung. Wien: 1921 – 1926. (= WMZ)

C. ÜBERBLICK ÜBER DIE RUSSISCHEN GASTSPIELE IN WIEN VON 1921 – 1930

- 1921** Russisch-jüdisches Ensemble *14.– 18. März bis vermutlich Sommer 1922*
Jüdische Bühne und Rolandbühne
- Kačalovsche-Gruppe des Moskauer Künstlertheaters *8. – 25. April*
Wiener Stadttheater
- Kačalovsche-Gruppe des Moskauer Künstlertheaters *20. Oktober – 14. November*
Wiener Stadttheater
- 1922** Der blaue Vogel *1. Dezember – 1. Jänner*
Wiener Kammerspiele
- 1923** Theater Duvan-Torcov *8. – 28. März*
Neue Wiener Bühne
- Das Karussell *17. März – 15. April*
Wiener Bürgertheater
- Ballett Tamara Karsavina *9., 18., 19., 20., 22., 23., 24. Mai*
Großer Konzerthausaal, ab 18. Mai Redoutensaal
- Der goldene Hahn *13. September – 13. Oktober*
Wiener Kammerspiele
- Das Russische Romantische Theater *9. November – 6. Dezember*
Apollo Theater
- Tanzabend Saša Leont'ev *13. November, 11. Dezember*
Neuer Saal der Hofburg
- Moskauer Kunst-Spiele *Saison 1923/24: ab 28. November 1923 bis vermutlich Anfang Jänner 1924*
1. Wien, Riemergasse 11.
- 1924** Tanzabend Saša Leont'ev *7. Februar*
Neuer Saal der Hofburg
- Ballett Tamara Karsavina *27, 28. März*
Neue Wiener Bühne
- Der blaue Vogel *3. – 19. Oktober*
Deutsches Volkstheater
- 1925** Staatliches Moskauer Kammertheater *16. Juni – 6. Juli*
Raimundtheater, ab 1. Juli Deutsches Volkstheater

Der blaue Vogel 28. November – 15. Dezember

Deutsches Volkstheater

1926 Tanzabend Saša Leont'ev 31. Jänner

Modernes Theater

Das Hebräische Theater Habima 29. Mai – 17. Juni

Carltheater

Ballettabend Iljana Leonidov und Dmitrij Rostov 1.– 4. Juli

Modernes Theater

Russisch-Deutsches Grotesk-Theater 17. – 28. September

Modernes Theater

Tanzabend Saša Leont'ev 1. Dezember

Wiener Kammerspiele

1927 Der blaue Vogel 1. – 31. Jänner

Deutsches Volkstheater

Tanzmatinee und längeres Gastspiel Tatjana Barbakov 30. Jänner

Wiener Kammerspiele

Ballett Anna Pavlova 19., 20., 30. März

Wiener Volksoper

Tanzabend Saša Leont'ev 28. Juni, 7. Oktober

Burggartenbühne, Urania

Prager Gruppe des Moskauer Künstlertheaters 15. – 27. November

Redoutensaal der Hofburg

Ballett Tamara Karsavina 1. Dezember

Redoutensaal der Hofburg

Djagilevs Ballets Russes 9. – 11. Dezember

Wiener Staatsoper

1928 Der blaue Vogel 14. Jänner – 6. Februar

Deutsches Volkstheater, ab 30. Jänner Raimundtheater

Das Hebräische Theater Habima 29. Februar – 7. März

Rolandbühne

Der blaue Vogel 2.– 30. Juni

Raimundtheater

Staatliches Jüdisches Theater 31. August – 23. September

Carltheater

1929 Ballett Ida Rubinstein 22., 24. Februar
Wiener Staatsoper

Der blaue Vogel 20. November – 1. Dezember
Deutsches Volkstheater

1930 Der blaue Vogel 22. Februar – 2. März
Deutsches Volkstheater

Staatliches Moskauer Kammertheater 7.– 9., 16.– 19. April
Neues Wiener Schauspielhaus

Der blaue Vogel 13.– 19. September
Deutsches Volkstheater

**D. VERZEICHNIS DER RUSSISCHEN GASTSPIELE IN WIEN MIT AUSFÜHRLICHER
ANGABEN- ZU GASTSPIELREPERTOIRE, AUFFÜHRUNGSZEITEN UND
ENSEMBLEMITGLIEDERN**

Das folgende Verzeichnis wurde in erster Linie anhand den Theaterzetteln der einzelnen Wiener Bühnen zusammengestellt. Die Titel der angeführten Stücke wurden der deutschen Schreibweise entsprechend notiert; bei den Namen der Ensemblemitglieder hingegen wurde die wissenschaftliche Transliteration verwendet. Bei den angeführten Aufführungen wurde der Name des Regisseurs, Bühnenbildners etc. angegeben, falls diese bekannt waren. Es wurden dabei folgende Abkürzungen benutzt: R = Regisseur, I = Inszenierung, Bb = Bühnenbildner, K = Kostüme, M = Musik, Ch = Choreograph.

1921

Russisch-jüdisches Ensemble

14.– 18. März bis vermutlich Sommer 1922

Jüdische Bühne und Rolandbühne

Mitglieder: Kanievska, Misnajevska, Brünn, Flaum, Wolinska, Klas sowie Bengojlo, Breitmann, Zucker, Sinin, Mendelenicz, Amasja, Klein, Appelang

Programm: Die Kalle von die drei Chusaren (sic)
– *14.-18. März*
Die Tochter der Ukraine (Baumvoll)
– *9.-11. Mai*
Ni schume vun mein Volk (Horowitz)
– *23. Mai*

Gemeinsames Gastspiel der russischen und jüdischen Bühne in der Rolandbühne
ab *1. Juni*

Programm: Csardasfürstin (E. Kalman)
– *18.-23. Juni*
Dybuk (An-skij)
– *25.-30. Juni*
Der Golem von Prag (Meisels und Prisament)
– *20-22. August*

Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters – Kačalovsche-Gruppe (Kačalovskaja gruppа MChAT)

8. – 25. April 1921
Wiener Stadttheater

Mitwirkende: M. Germanova, V. Greč, O. Knipper-Čechova, E. Krasnopol'skaja, M. Kryžanovskaja, N. Litovceva, V. Orlova, E. Skul'skaja, A. Tarasova sowie N. Aleksandrov, A. Astarov, P. Bakšeev, I. Bersenev, V.

Kačalov, S. Komissarov, N. Massalitinov, P. Pavlov, P. Šarov, M. Tarchanov, V. Vasil'ev

Inszenierung: K. Stanislavskij, V. Nemerovič-Dančenko
 Regisseur: N. Litovceva, N. Massalitinov
 Bühnenbildner: I. Gremislavskij
 Administrativer Leiter: I. Bersenev
 Impresario: I. Bersenev, L. Leonidov

Spielplan: Drei Schwestern (A. Čechov), R: Litovceva
 – **8., 13., 16. April**
 Nachtasyl (M. Gorkij), R: Massalitinov
 – **11., 14. April**
 Onkel Vanja (A. Čechov), R: Massalitinov
 – **12. April**
 Der Kirschgarten (A. Čechov), R: Massalitinov
 – **15., 25. April**
 Die Brüder Karamasov (F. Dostojevskij), R: Litovceva, Massalitinov
 – **18., 19., 23., 24. April**
 An des Reiches Pforten (K. Hamsun), R: Massalitinov
 – **20. April**
 Literarischer Abend (A. Čechov: Ein gutes Ende; Ich habe es
 vergessen; Chirurgie – G. Maupassant: Der Hafen – W. Shakespeare:
 Die Reden des Brutus und Antonius aus „Julius Caesar“ – A. Čechov:
 Die Erzählung der Frau N. N. – N. Tagore: Lyrik der Liebe und des
 Lebens – L. Andrejev: Prolog aus „Anathema“)
 – **21. April**

Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters – Kačalovsches-Gruppe

(Kačalovskaja gruppa MChAT)
20. Oktober – 14. November 1921
 Wiener Stadttheater

Mitwirkende: Dieselben wie im April, neu sind V. Astarova, V. Solov'eva sowie R. Boleslavskij, G. Chmara, P. Cicianov, A. Žilinskij

Inszenierung: K. Stanislavskij, V. Nemerovič-Dančenko
 Regisseur, Spielleiter: R. Boleslavskij, N. Litovceva, N. Massalitinov
 Bühnenbildner: I. Gremislavskij

Spielplan: Der Kirschgarten (A. Čechov), R: Massalitinov
 – **20., 25. Oktober**
 Jede Weisheit hat ihren Haken (A. Ostrovskij), R: Massalitinov
 – **21., 26. Oktober**
 Drei Schwestern (A. Čechov), R: Massalitinov und Litovceva
 – **22. Oktober, 5. November**
 Nachtasyl (M. Gorkij), R: Massalitinov
 – **24., 30. Oktober, 4. November**
 Hamlet Prinz von Dänemark (W. Shakespeare), R: Boleslavskij;
 Spielleiter: Litovceva, Massalitinov; M: J. Weinberger

- **27., 29. Oktober, 2. November**
 Onkel Vanja (A. Čechov), R: Massalitinov
 – **28. Oktober**
 Herbstgeigen (I. Surgučev), R: Massalitinov
 – **31. Oktober, 3. November**
 Vom Teufel geholt (K. Hamsun), R: K. Mardjanov; Neuinszenierung:
 Litovceva; M: T. Hartmann
 – **8., 10., 14. November**

1922

Der blaue Vogel (Sinjaja ptica)

1. Dezember – 1. Jänner 1922

Wiener Kammerspiele

Mitwirkende: A. Kolčevskaja, A. Komissarževskaja, M. Usti, T. Badal, F. Petersen,
 N. Tokarskaja, B. Wintel, B. Ukrainsky, D. Dimitriev, B. Donski, D.
 Libidins, D. Negalsky, T. Saratow, L. Apanansky, A. Toksch, D.
 Nogalsky, B. Schupinsky, S. Tartakowa.

Conferéncier: J. Južnyj

Künstlerischer Berater: F. Járosy

Maler: K. Boguslavskaja, A. Chudjakov, P. Čeliščev

Programm ab **1. Dezember**

1. Russische Bäuerinnen
2. Zwei Kneipen
3. Parade
4. Alte Romanzen
5. Russische Lieder
6. Strelotschek
7. Time is money
8. Träumerei des Kinto
9. Holländische Fayence
10. Abendglocken
11. Bei Zigeunern
12. Russisches Spielzeug

Programm ab **19. Dezember**

1. Burlaki
2. Der König rief seinen Tambour
3. Wanderzirkus
4. Die letzte Gavotte
5. Wanjka – Tanjka
6. Tschastuschki
7. Chinesische Ballade
8. Sofaklatsch
9. Abends spät im Walde
10. Mondscheinpolka
11. Der verliebte Friseur

1923**Theater Duvan-Torcov****8. – 23. März**

Neue Wiener Bühne

Mitglieder: u. a. A. Kolčevskaja, Woloschin, Maslowa

Künstlerische Leitung und Conférencier: I. Duvan-Torcov

Regie: S. Vermeil

Musikalische Leitung: V. Vladimirov

Programm ab **8. März**

1. Meißener Porzellan
2. Kosakenliebe
3. Die lustigen Musikanten
4. Schwarze Husaren
5. Drei Trommler
6. Solo für Balalaika
7. Abends spät im Walde
8. Russisches Spielzeug
9. Die Quadrille
10. Russische Lieder
11. Holzsoldaten = Parade
12. Die Pastorale
13. Zigeunerlieder
14. Alte Bekanntschaften

Programm ab **23. März**

1. Soldatenliebe
2. Die lustigen Musikanten
3. Schwarze Husaren
4. Drei Trommler
5. Solo für Balalaika
6. Abends spät im Walde
7. Russisches Spielzeug
8. Die Quadrille
9. Holzsoldaten = Parade
10. Die Pastorale
11. Zigeunerlieder
12. Alte Bekanntschaften
13. Eine Ballettaufführung in der Provinz
14. Aus der guten alten Zeit
15. Etüde von Chopin
16. Die Amazone

Das Karussell**17. März – 15. April**

Wiener Bürgertheater

Mitwirkende: u. a. M. Glebov, Riabinin

Direktion: B. Evelinov

Conférencier: E. Friedell

Leiter des literarisch-künstlerischen Teiles: Don-Aminado

Musikalischer Teil: M. Glebov

Kostüme: Theaterzunft H. S. Kaufmann

Bühneninspizient: Damansky

Programm vom *17. März*

1. Prolog
2. Kleinrussland
3. Chinesische Götzen
4. Stenka Rasin
5. Liebespolka
6. Olga Preobrajenskaya
7. Große italienische Oper
8. In den Krieg der König zog...
9. Soldatenlieb
10. Ein Varietee in der Provinz
11. Olga Preobrajenskaya
12. Ein Schmierenchor
13. Die Schaufel

Programm vom *3. April*

1. Prolog
2. Stenka Rasin
3. Liebespolka
4. Chinesische Götzen
5. Kleinrussland
6. Olga Preobrajenskaya
7. Große italienische Oper
8. In den Krieg der König zog...
9. Soldatenlieb
10. Olga Preobrajenskaya
11. Ein Schmierenchor
12. Die Schaufel
13. Die Rache des Hofnarren
14. Kaukasischer Kinto
15. Es war ein König Achromeus
16. Ein Quartett von Biergläsern
17. Die Braut aus Afrika
18. Ein Provinzvarietè
19. Hafenarbeiter

Ballett Tamara Karsavina mit Pierre Vladimirov

9. Mai 1923

Großer Konzerthausaal

Programm: Feuervogel (M: I. Stravinskij), vermutlich noch Tänze zur Musik von

Mussorgskij, Schubert und Mozart.

18., 19., 20., 22., 24. Mai 1923

Redoutensaal

Programm (unvollständig): Cis-Moll-Walzer (M: Chopin)
 Sterbender Schwan (M: Saint-Saëns)
 Altschottischer Schäfertanz (M: P.A. Grainger)
 Die verzauberte Prinzessin (M: Borodin)
 Schönbrunner Walzer (M: Lanner)

Mitwirkende: T. Karsavina, P. Vladimirov

Kostüme: Snišek

23. Mai 1923

Gastmitwirkende in der Wiener Aufführung der Staatsoper

Programm: Rolle der Potiphar in der Josephs Legende (M: R. Strauss)

Mitwirkende: T. Karsavina, W. Fränzl (Willi) und das Ballettkorp der Wiener Staatsoper

Der goldene Hahn (Zolotoj Petušok)

13. September – 13. Oktober 1923

Wiener Kammerspiele

Mitglieder: u. a. Mariewskaja, Ignatiev, Baschutin

Direktor: A. Dolinov

Oberregisseur und Conférencier: M. Dolinov

Kapellmeister: G. Jistulari

Maler: Dobužinskij, Čeliščev, Požedaev, Boguslavskaja

Programm vom **13. September**

1. Die Kosaken
2. Die gute alte Zeit
3. Russische Lieder
4. Trio
5. Straßensänger
6. Russischer Foxtrott
7. Doctor Universitatis
8. Blätterrauschen
9. Beim Friseur
10. In Strelna
11. Hindutanz

Programm vom **2. Oktober**

1. Die Kosaken
2. Der Marquis und die Marquise
3. Doctor Universitatis
4. Russische Bäuerinnen

5. Straßensänger
6. Russischer Foxtrott
7. Die schwarzen Husaren
8. Neue mimische Szenen
9. In Strelna
10. Galopp

Das Russische Romantische Theater (Russkij Romantičeskij teatr)

9. November – 6. Dezember 1923

Apollo Theater

Mitglieder: A. Fedorova, È. Krjuger, K. Pavlova, E. Smirnova, E. Toppel sowie A. Obuchov, B. Romanov; das Ballettkorp der Truppe

Regisseur, Ballettmeister, Choreograph: Boris Romanov

Bühnenausstatter: V. Boberman, F. Goziason, P. Čeliščev, G. Požedaev, L. Zak

Musikalischer Leiter, Kapellmeister: J. Pomerancev

Künstlerischer Leiter: È. Krjuger, Dr. A. Šajkevič

Programm: Bojarenhochzeit (M: M. Glinka, N. Rimskij-Korsakov, A. Dargomyžskij; Bb-K: P. Čeliščev)
 Gudals Festgelage (Stoff nach Lermontovs Dämonen, M: A. Rubinštejn, Bb-K: G. Požedaev)
 Les Millions d'Arlequin (Harlekinade), (Ballett: M. Petipa, M: Ricardo Drigo, Bb-K: V. Boberman und F. Goziason)

Ab **14. November** zusätzlich:

Giselle (Ballett: Theophile Gauthier, M: Adam, Bb-K: L. Zak)

Andalusiana (Libretto: P. Potemkin, M: G. Bizet, Bb-K: V. Boberman und F. Goziason)

Ab **25. November** zusätzlich:

Tempelopfer der Atoraga (M: A. Glazunov, Bb-K: P. Čeliščev)

Tanzabend Saša Leont'ev

13. November 1923

Neuer Saal der Hofburg

Programm (unvollständig): Das Martyrium des heiligen Sebastian
 Der Scheinheilige
 Der Totentanz (M: Saint-Saëns)
 Der Sklave
 Die Zigeunerwaisen
 Die Versuchung

11. Dezember 1923

Näheres unbekannt

Moskauer Kunst-Spiele

Saison 1923/24: ab 28. November 1923 bis vermutlich Anfang Jänner 1924

1. Wien, Riemergasse 11.

Mitglieder: Barancevič, Evdokimova, Kolčevskaja, Kommissarževskaja,
Lipinskaja, Lutikova, Novikova, Petersen, Tokarskaja, Čarusskaja
sowie Dobrinin, Dubrovskij, Emeljanov, Kudrin, Rjabinin, Rjazancev,
Rosen, Rudnev

Regie: B. Nevolin, F. Járosy

Ausstattungsleiter: G. Požedaev

Musikalischer Leiter: S. Kogan

Choreographischer Leiter: K. Lutikova

Am Klavier: N. Gogockij

Maler: K. Boguslavskaja, P. Grimm, G. Kirsta, G. Lukomskij, N. Massutin, G. v.
Požedaev, J. Puni, L. Sak, P. v. Čeliščev

1. Programm:

Prolog (aus Rimskij-Korsakovs Oper *Sadko*, Bb: Požedaev)

Der Floh (Text: Goethe, M: Mussorgskij, Bb: Boguslavskaja)

Auf der Petersburger Hauptwache (Volkslied, Bb: Požedaev)

Klosterszene aus der Oper *Boris Godunov* (Text: Puškin, M: Mussorgskij,
Bb:Kirsta)

Dunjaša oder La femme russe et les pantins (Volkslied, Bb-K: Čeliščev, Puni)

Russische Spitzen (M: Glinka, Bb-K: Massutin, Ch: Lutikova)

Bäuerinnen von Kursk (Volkslieder, Bb-K: Požedaev)

Schach (ein heroisches Endspiel, Text: Herbert von Hoerner, M: Max Deutsch,
Bb-K: Požedaev)

Aus unserem Album: Eine Parallele (Volkslieder, Bb-K: Požedaev)

Die Grenadiere (Text: Heinrich Heine, M: Robert Schumann, Bb-K: Požedaev)

Der russische Paris (Volkslied, Ch: Lutikova, Bb-K: Požedaev)

2. Programm (unvollständig):

Moskauer Spielzeug

Russische Fabriklieder

Bojarentanz

Lieder Kolčevskajas

Tag aus, Tag ein (Ghettozene)

1924

Tanzabend Saša Leont'ev

7. Februar 1924

Neuer Saal der Hofburg

Programm: u.a. Josephs Legende (M: R. Strauss)

Ballett Tamara Karsavina

27., 28. März 1924

Neue Wiener Bühne

Mitwirkende: T. Karsavina, P. Vladimirov

Programm (unvollständig): Kleine Nachtmusik (M: Mozart)
 Schönbrunner Walzer (M: Lanner)
 Feuervogel (M: Čajkovskij)
 Adagio (M: Delibes)
 Walzer (M: Kreisler)

Der blaue Vogel

3. – 19. Oktober 1924
 Deutsches Volkstheater

Mitglieder: siehe oben

Conférencier: J. Južnyj

Programm: 1. Die traurige Prinzessin
 2. Mu-Fa-Fo
 3. Drei Trommler
 4. American Bar
 5. Mohr, Dame und Amor
 6. Katharina die Große
 7. Passage
 8. Und das Leben siegt...
 9. Es war in Schöneberg
 10. Kosakeneinquartierung
 11. In den Bergen des Kaukasus

1925

Das Staatliche Moskauer Kammertheater (Gosudarstvennyj Moskovskij Kamernyj teatr)

16. Juni – 6. Juli 1925

Raimundtheater, ab 1. Juli Deutsches Volkstheater

Mitwirkende: E. Aleksandrova, A. Bataeva, K. Bojadžieva,
 E. Butomo, N. Chodorovič, M. Egorova, N. Gorina, G. Kireevskaja,
 A. A. Koonen, N. Ljubavina, N. Lukanina, E. Mateescu, L. Nazarova,
 E. Spendiarova, E. N. Štejn, E. N. Tolubeeva, E. A. Uvarova sowie V.
 Albasinov, I. I. Arkadin, S. Bartenev, N. I. Bykov, I. Čuvolov, N. Elin,
 L. A. Fenin, B. A. Ferdinandov, V. Galinskij, E. Lenskij, N. V. Maloj,
 V. A. Matissen, N. M. Novljanskij, A. Olenin, A. A. Rumnev, G.
 Sacharov, E. Simov, V. A. Sokolov, V. Sumarokov, S. Tichonravov,
 E. Viber, S. Zenin

Regisseur: A. Tairov

Musikalische Leitung: A. Medtner

Bühnenleitung: L. Lukianov

Bühnenbildner: A. A. Arapov, A. Ėkster, G. Jakulov, K. Meduneckij,
 G. A. und V. A. Stenberg, A. A. Vesnin

Gesamtleitung: Bernhard Marholm

Spielplan: Giroflé-Girofla (Operette: Argon & Aduov), M: Ch. Lecocq, Bb-K:

- G. Jakulov)
 – *16., 17., 18., 20., 21., 25., 28., 29. Juni*
 Salome (O. Wilde), M: Gutle; Bb-K: A. Ěkster
 – *19., 22. Juni*
 Die heilige Johanna (G. B. Shaw), Bb-K: G. und V. Stenberg
 – *23. Juni, 3. Juli*
 Das Gewitter (A. Ostrovskij), Bb-K: G. und V. Stenberg, K. Meduneckij
 – *24., 30. Juni, 4. Juli*
 Der Mann, der Donnerstag war (G. K. Chesterton, in Bearbeitung von
 S. D. Križanovskij), Bb-K: A. Vesnin
 – *26., 27. Juni*
 Der Schleier der Pierrette (Pantomime: A. Schnitzler; M: E. Dohnanyi),
 Bb: A. Arapov, K: Mukina
 – *2., 5., 6. Juli*

Der blaue Vogel

28. November – 15. Dezember 1925

Deutsches Volkstheater

Conférence: J. Južnyj

- Programm: 1. Pique-Dame
 2. Die Werbung
 3. Heintzelmännchen
 4. Ostern in Russland
 5. Perser-Teppich
 6. Delft-Porzellan
 7. Tilli-Bom
 8. In Kleinrussland
 9. Passage
 10. Die ewige Frage
 11. Dame, Kutscher & Amor
 12. Chinesischer Paravant

1926

Tanzabend Saša Leont'ev

31. Jänner 1926

Modernes Theater

- Programm: Die Beichte
 Der Tatarenbettler
 Erinnerungen an Wien

Das Hebräisches Theater Habima (Evrejskaja studija Gabima)

29. Mai – 17. Juni 1926

Wiener Carltheater

- Mitglieder: I. Govinskija, Ch. Rovina, N. Vin'jar-Kačura sowie A. Barac,
 Bën-Chaim, I. Bertonov, N. Cemach, B. Čemerinskij, C. Fridljand, M.

Gnesin, A. Meskin, A. Prudkin, L. Varšaver, I. Vin'jar und das Ensemble

Szenische Leitung: J. Rubinstein
Musikalische Leitung: G. Kompaneetz
Administration: B. Aronstein, W. Nikulin
Direktor: N. Cemach

Spielplan: Dybuk (S. An-skij, R: E. Vachtangov; Bb: N. Al'tman, M: Ju. Èngel'
– **29. – 31. Mai, 8. Juni, 14. – 17. Juni**
Jaakobs Traum (R. Beer-Hofmann), R: B. Suškevič; Bb: R. Fal'k
– **1., 2., 9. Juni**
Golem (G. Levin), R: B. Veršilov; Bb: I. Nivinskij
– **3., 4., 13. Juni**
Der ewige Jude (D. Pinskij), R: Mčedelov; Bb: G. Jakulov; M: A. Krejn
– **5., 6., 10. Juni**
Sintflut (H. Berger), R: Teleševa / Veršilov; Bb: Schul-Richter
– **7., 12. Juni**

Ballettabend Iljana Leonidov mit Dmitrij Rostov

1. – 4. Juli 1926
Modernes Theater

Mitglieder: I. Leonidov, G. Nelidova, D. Rostov

Programm (unvollständig): Der Schwan (M: Grieg)
Bojarentanz (M: nach einer alten russischen Melodie)
Der Gaukler (M: Saint-Saëns)
Venetianische Harlekinade (M: Bocherini)
Ekstase (M: Rubinstein)

Russisch-Deutsches Grotesk-Theater

17. – 28. September 1926
Modernes Theater (Abendvorstellung, ab 24. September: Nachtvorstellung)

Mitglieder: E. Arisson, V. Kirsanov, S. Lin, A. Morosov, N. Orlova, R. Raič sowie
A. Dolinin, P. Glagolev, V. Končak, N. Lukaševič, M. Minin, R.
Movšovič, F. Sokolov

Conférencier: A. Morosova
Regie: M. Minin
Musikalische Leitung: V. Lachnovskij
Ballettmeister: E. Arisson
Dekorationen und Kostüme: nach Entwürfen von Novikov, Morosov und Smirnov
hergestellt von der Firma Leopold Verch (Berlin)
Administrative Leitung: R. Movšovič
Direktor und künstlerischer Leiter: J. Iskoldov

Programm: 1. Zeppelin-Lied (Lied des russischen Grotesk-Theaters)
2. Kindertraum (Ballett)

3. Russische Jahrmarktsbude
4. Wolgaschlepper
5. Russisches Dorffest
6. Gnomy
7. Spanischer Fächer (Tanz)
8. Wenn der Mond scheint
9. Italienisches Bild (Opernfragment)
10. Unser Gesangverein (Parodie)

Tanzabend Saša Leont'ev

1. Dezember 1926

Wiener Kammerspiele

Programm: u.a. Die Beichte
 Der Tatarenbettler
 Mazurka
 Der Scheinheilige
 Erinnerungen an Wien

1927

Der blaue Vogel

1. – 31. Jänner

Deutsches Volkstheater

Conférencier: . Južnyj

Programm: 1. Monat Mai
 2. Ewige Frage
 3. Die Zwerge
 4. Anouncement
 5. Othello
 6. Doppelquartett
 7. Eine Kompagne Soldaten
 8. Dame – Kutscher – Amor
 9. Der kleine Jäger
 10. Ostern in Russland
 11. Wolgaschlepper
 12. Der Leierkasten

Tanzmatinee und längeres Gastspiel Tatjana Barbakov

30. Jänner 1927 (Tanzmatinee), von vermutlich 21. Jänner bis unbekannt
 (vermutlich Ende Februar) Wiener Gastspiel in den Kammerspielen (u.a. in der
 Aufführung ABC-Revue)

Programm und näheres: unbekannt

Ballett Anna Pavlova

19. März 1927

Volksoper

Mitglieder: A. Pavlova, L. Novikov sowie K. Alperov, C. Maker, M. Pianowski,
A. Vronskaja und Pavlovas Ballettensemble

Programm: Amarilla (M: Glazunov, Drigo)
Chopiniana (M: Chopin)
Carnaval (M: Levandovskij, Saint-Saëns, Boccherini, Čajkovskij,
Debussy, Drigo, Glazunov)

Ballettmeister: I. Klustin, M. Pianowski

20. März 1927

Volksoper

Programm: Aufforderung zum Tanz (M: Weber)
Schneeglocken (M: Čajkovskij)
Carnaval

30. März 1927

Volksoper

Programm: unbekannt

Tanzabend Saša Leont'ev

28. Juni 1927

Burggartenbühne

Programm: unbekannt

7. Oktober 1927

Urania (Großer Saal)

Programm: u.a. Josephs Legende (M: R. Strauss)

Prager Gruppe des Moskauer Künstlertheaters (Pragskaja gruppa MChAT)

15. – 27. November 1927

Redoutensaal der Hofburg

Darsteller: Brauns, Dievskaja, E. Dneprova, K. Dubravina, V. Greč, E. Kedrova,
M. Kryžanovskaja, Sekevič, Selickaja, M. Tokarskaja, N. Tokarskaja
sowie Alekseev, N. Aslanov, A. Bogdanov, B. Espe-Petrov, B.
Karabanov, V. Missin, Naletov, Nikolaev, A. Pavlenko, P. Pavlov, V.
Selickij, V. Vasil'ev, A. Virubov

Regisseur, Spielleiter: N. Massalitinov, P. Šarov
Inszenierung: K. Stanislavskij, V. Nemerovič-Dančenko
Bühnenbildner: V. Missin
Impresario: L. Leonidov

Spielplan: Armut ist keine Sünde (A. Ostrovskij), R: Šarov; Bb: Missin; K: P.
Čeliščev; M: V. Greč

- **15., 17. November**
Die Heirat (N. Gogol), R: Massalitinov; Bb: Missin; K: P. Čeliščev
- **16., 19. November**
Der lebende Leichnam (L. Tolstoj), R: Šarov; M: V. Greč
- **18., 20., 26. November**
Die Brüder Karamasov (F. Dostojevskij), R: V. Nemerovič-Dančenko
- **21., 24. November**
Die Macht der Finsternis (L. Tolstoj), R: Šarov
- **22. November**
Nachtasyl (M. Gorkij), R: Massalitinov; Bb: Missin
- **23. November**
Gut Stepančikovo (F. Dostojevskij), R: V. Nemerovič-Dančenko;
Spielleiter: Massalitinov
- **25. November**
Der Lebenskampf (Ch. Dickens), R: Massalitinov; Bb: A.
Andrejev; M: A. Podaševskij
- **27. November**

Ballett Tamara Karsavina

1. Dezember 1927

Redoutensaal

Programm und näheres: unbekannt

Sergej Djagilevs Ballets Russes

9. – 11. Dezember 1927

Wiener Staatsoper

Darsteller: Baraš, N. Branicka, Carina, L. Černičeva, T. Chamié, Hulgin, A. Danilova, F. Dubrovska, Fedorova, Klemecka, Maikerska, Mara, A. Markova, Miklaševska, A. Nikitina, Obidennaja, Orlova, Pavlova, V. Petrova, V. Savina, Slavinska, L. Sumarokova, D. Vadimova sowie G. Balanchine, M. Borovsky, K. Čerkas, R. Domansky, N. Efimov, M. Fedorov, S. Grigorjev, Hoyer, J. Jazvinsky, Ignatov, Kochanovsky, N. Kremnev, M. Ladré, S. Lifar, B. Lissanevič, L. Massine, M. Pavlov, Petrakevič, Trussevič, Winter, L. Woizikovsky

Choreographen: G. Balanchine, L. Massine, B. Nižinska

Dirigent: Generalmusikdirektor Steimann

Generalregiesseur: S. Grigorjev

Impressario: S. Djagilev

Spielplan:

Cimarosiana (M: D. Cimarosa; Ch: L. Massine)

– **9., 11. Dezember**

La Chatte / Die Katze (Ballett: Sobeka; M: H. Saugnet)

– **9., 10. Dezember** (Ch: G. Balanchine; Bb: N. Gabo, A. Pevsner)

Le Tricorne / Der Dreispitz (Ballett: M. Sierra; M: M. d. Falla)

– **9., 10. Dezember** (Ch: L. Massine; Bb-K: P. Picasso)

La Boutique fantasque / Der Zauberladen, (M: G. Rossini)

- **10. Dezember** (Ch: L. Massine; Bb-K: A. Derain)
Les Biches / Hindinnen (M: F. Poulenc)
- **11. Dezember** (Ch: B. Nižinska; Bb-K: M.
Laurencin; K: V. Soudeikiné; Bb: A. Scherwaschidze
Polowetzer Tänze aus „Fürst Igor“ (M: A. Borodin, Ch: B. Nižinska, M.
Fokin; Bb-K: N. Roerich)
- **11. Dezember**

1928

Der blaue Vogel

14. Jänner – 6. Februar

Deutsches Volkstheater, ab 30. Jänner Raimundtheater

Mitwirkende: siehe oben

Conférence: J. Južnyj

Programm:

1. Iwan der Schreckliche
2. Sudarina-Barinia
3. Die Blinden
4. Abschied

Bilder aus einer Ausstellung

1. Ballett der Kücken in der Eierschale
2. Der Reiche und der Arme
3. Am Marktplatz
4. Relativitätstheorie
5. Die Anstreicher
6. Aufruhr an der Wolga 1668

Große internationale Revue

1. Es geht schon besser
2. Distinguette
3. Chocolate Kitschies
4. Finale grane

Das Hebräische Theater Habima (Evrejskaja studija Gabima)

29. Februar – 7. März 1928

Rolandbühne

Darsteller: Rovina, Varšaver, Finkel, Baratz, Ben-Chaim, Čemerinskij, Robins, Judelevič, Viniar, Benjamini, Prudkin, Bertonov, Bruk, Hendler, Rubinstein, Zwi Fiedland

Spielplan: Dybuk (S. An-skij)

– **29. Februar, 1., 4., 6. März**

Der Golem (G. Levin)

– **2.– 4. März**

Der ewige Jude (D. Pinskij)

– **5., 7. März**

Der blaue Vogel**2.– 30. Juni**

Raimundtheater

Mitwirkende: siehe oben

Conférencier: J. Južnyj

Programm: 1. Borodine
 2. Abendglocken
 3. Wanka-Tanka
 4. Schnick-Schnack
 5. Souvenir de Suisse
 6. Die Zwerge
 7. Wohin rollst du, Äpfelchen?
 8. Ostern in Russland
 9. Königliche Jagd
 10. Kaukasische Obstverkäufer
 11. Bei den Zigeunern
 12. Avancement

Staatliches Jüdisches Theater (Gosudarstvennyj evrejskij teatr)**31. August – 23. September 1928**

Wiener Carltheater

Darsteller: Rosina, Rottbaum sowie Finkelkraut, Gärtner, Goldblatt, Ingster,
 Lukowski, S. Michoëls, Steinmann, V. Šuškin, Rey und das
 Schauspielensemble

Regisseur: A. Granovskij

Spielplan: 200.000 (Šolom Alejchem), Bb: A. Stepanov; K: I. Rabičev; M: L.
 Pul' ver

– **31. August – 6. September, 19. September**

Die Reise Benjamins III. (Mendele Mojcher-Sforim), Bb – K: R. Fal'k;
 M: L. Pul' ver

– **7.– 12. September, 17.– 18. September, 21.– 23. September**

Die Hexe (A. Gol'dfaden), Bb – K: I. Rabinovič; M: I. Achron
 – **13., 15., 16., 20. September**

1929**Ballett Ida Rubinstein****22., 24. Februar 1929**

Wiener Staatsoper

Darsteller: I. Rubinstein, A. Vilcak und Alekseeva, Allan, Andreeva, H. Antonova,
 Arenskaja, Chmatkova, L. Chollar, Firsovskaja, A. Fedorova, Godunova,
 Gueneva, Lipska, Ljetova, A. Ljudmilova, Lucezarska, Matveeva,
 Melikova, Moissi, Staczkievicz, Stal, Tikchonova, Uljanovskaja,

Vavpotiec, Verchinina, Vladimirova, Vorobjeva sowie Artemovskij, Ashton, Chappel, Cyvinskij, A. Dolinov, Fedorov, Florine, Jasinskij, E. Lapickij, Lichtenstein, Mahoney, Matlinskij, Milenov, Ploutzis, Sari, Singaevskij, Szabelevsky, S. Unger.

Choreographie: B. Nižinska
 Bühnenbild-Kostüme: A. Benois
 Kostüme der I. Rubinstein: Paquin, Mirande
 Dirigent: G. Cloëz, M. Ravel

Spielplan: La Princesse Cygne / Die Schwanenprinzessin (M: Rimskij-Korsakov,
 nach der Oper Zar Saltan)

– **22. Februar**

David (Ballett: A. Doderet; M: H. Sauguet; Ch: L. Massine)

– **22. Februar**

Boléro (M: M. Ravel)

– **22. Februar**

Les Noces de Psyché et de l'Amour / Amor und Psyches Hochzeit

(Ballett: A. Benois; M: J. S. Bach; Instrumentiert: A. Honegger)

– **24. Februar**

Nocturne (Nächtlich), (M: Borodin; Instrumentiert: N. Čerepnin)

– **24. Februar**

La Valse, (M: M. Ravel)

– **24. Februar**

Der blaue Vogel

20. November – 1. Dezember

Deutsches Volkstheater

Conférencier: J. Južnyj

Programm unbekannt

1930

Der blaue Vogel

22. Februar – 2. März

Deutsches Volkstheater

Confèrencier: J. Južnyj

Programm: 1. Prolog
 2. Serenade der vier Kavalier
 2. Korobeiniki
 3. Schnadahüpfel
 4. Jushny's Jagd
 5. Balck&White
 7. Die Märzkat
 8. Kleine russische Lektion
 9. Das Glück im Winkel

10. Sucharewka

Staatliches Moskauer Kammertheater*7.– 9., 16.– 19. April*

Neues Wiener Schauspielhaus

Mitwirkende: K. Bojadžiewa, N. Chodorovič, N. G. Efron, N. Gorina, A. N. Imberg, G. Kireevskaja, A. Koonen, E. Lapina, N. Lukanina, L. Nazarova, M. Paas, E. Spendiarova, E. Štejn, N. Suchockaja, E. Tolubeeva, K. A. Torbeeve, E. Uvarova sowie V. Albasinov, Ivan N. Aleksandrov, I. Arkadin, N. Bykov, N. N. Čaplygin, Ju. O. Chmel'nickij, Ju. Fedorovskij, L. Fenin, V. N. Ganšin, S. Gortinskij, A. Grizik, B. Evgenev, N. Maloj, V. Matissen, N. Novljanskij, A. Rumnev, G. Sacharov, S. Tichonravov

Regisseur: A. Tairov

Bühnenleitung: Dr. Lukianov

Dirigent: N. Glisburg

Licht: G. Samoilov

Bühnenbildner: G. und V. Stenberg

Spielplan: Der Neger oder Alle Kinder Gottes haben Flügel (E. O'Neill), Bb-K: G. und V. Stenberg

– *7. April*

Tag und Nacht (Operette: W. Maas; M: Ch. Lecocq), Bb-K: G. und V. Stenberg

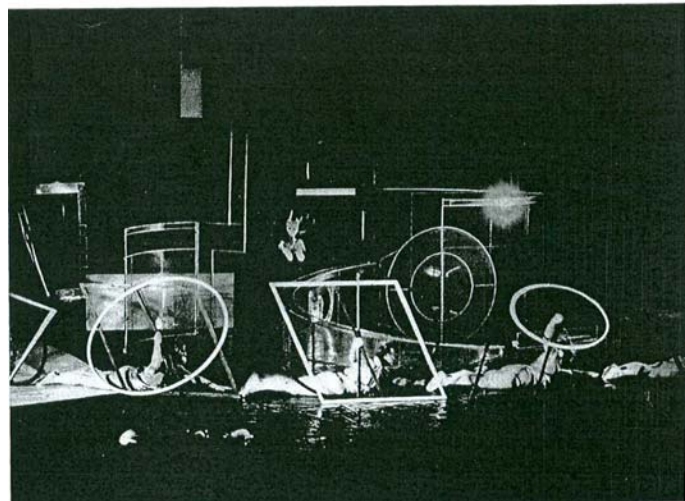
– *8., 9., 16., 17., 19. April***Der blaue Vogel***13. – 19. September*

Deutsches Volkstheater

Conférencier: J. Južnyj/

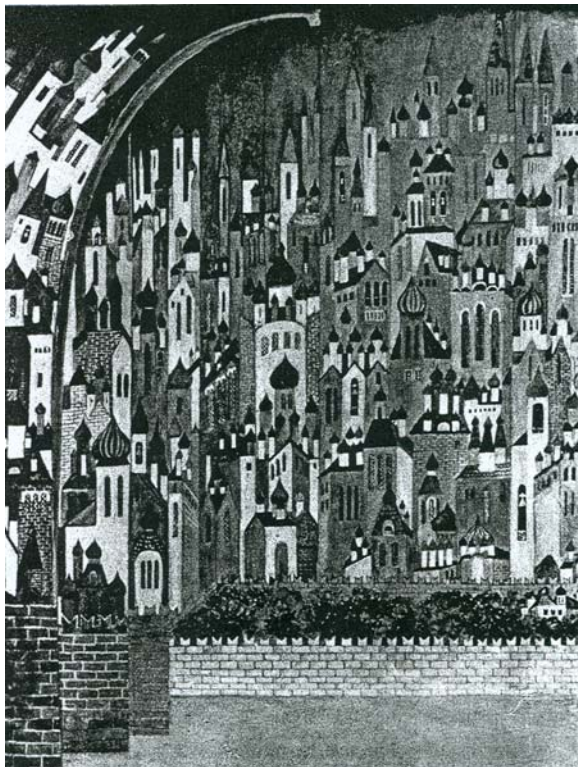
Programm unbekannt

E. BILDMATERIAL



Links: Sergej Djagilev, Porträt von F. A. Maljavin, 1902 – Liechtenhan, R.: Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum, 1990. S. 108.

Rechts: Szene aus *La Chatte* (Die Katze), Les Ballets Russes – Garafola, L. / Baer, N. V. N.: The Ballets russes and its world, 1999. S. 163.



Links: Bühnenbild zu *Der Feuervogel* von N. Gončarova, Les Ballets russes – Die Bühne 6. Jg., Heft 222, 7.2.1929. S. 14.

Rechts: Anna Pavlova auf dem Plakat von V. Serov für die erste Russische Saison in Paris – André, P.: Russisches Ballett, 1998. S. 58.



Links: Klavdija Pavlova als Zigeunerin in *Bojarenhochzeit*, Russisches Romantisches Theater – N.N.: Russisches Romantisches Theater, o.J. S. 13.



Rechts: Boris Romanov in *Der Traum Pierrots*, Russisches Romantisches Theater – André, P.: Russisches Ballett, 1998. S. 89.



Der blaue Vogel in den Wiener Kammerspielen (1922) – Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 19.

Operntheater

Freitag den 9. Dezember 1927

Im Abonnement

Besondere Preise

51. Vorstellung

Gastspiel des Russischen Balletts SERGE DIAGHILEFF

Dirigent: Generalmusikdirektor Steimann von der Großen Oper in Moskau

CIMAROSIANA

Musik von Domenico Cimarosa — Choreographie von Léonide Massine

- | | |
|---|---|
| <p>1. Pas de Trois: Ludov Tchernicheva, Felia Doubrovsta, Constantin Tcherkas</p> <p>2. Pas de Six: Die Damen: Maïterzka, Soumarofova, Chanje; die Herren: Kremnev, Domanski, Labré</p> <p>3. Farantelle: Vera Petrova, Léon Moïzifovskij</p> <p>4. Pas de Quatre: Choreographie von V. Milinska. Mara Badimova, Natalie Branitska, Nicolas Gsimov, Mezeslaw Borovskij</p> <p>5. Pas Rustique: Alexandra Danilova, Serge Lifar, Georges Balanchine</p> | <p>6. Contredanse: Die Damen: Fedorova, Klementzka, Orlova, Glavinzka, Barash, Zarina, Pavlova, Obidennaja, Milachevska; die Herren: Jazbinskij, Fedorov, Goyer, Winter, Pavlov, Kochanovskij, Ignatow, Liffanevitch, Labré, Petrakévitch</p> <p>7. Pas de Deux: Vera Savina, Léonide Massine</p> <p>8. Final: Die Damen: Tchernicheva, Danilova, Doubrovsta, Savina, Petrova, Badimova, Branitska; die Herren: Massine, Moïzifovskij, Lifar, Balanchine, Tcherkas, Gsimov und Gensendie</p> |
|---|---|

LA CHATTE (Die Katze)

Ballett in einem Akt von Sobekfa, nach einer Fabel des Hesoy — Musik von Henri Saugnet
Architektur und Sculptur von Gado und Bedvner — Choreographie von G. Balanchine
Die Katze Alice Miltina | Der Jüngling Serge Lifar
Seine Fremde: Nicolas Gsimov, Constantin Tcherkas, Richard Domanski, Mezeslaw Borovskij, Boris Liffanevitch, Marjan Labré

LE TRICORNE (Der Dreispitz)

Eine spanische Komödie aus dem 18. Jahrhundert nach Marcon — Ballett von Martinez Sierra
Musik von Manuel de Falla
Vorhänge, Dekorationen und Kostüme von Picasso — Choreographie von Léonide Massine
Der Müller Léonide Massine | Der Gouverneur Georges Balanchine
Die Müllerin Ludov Tchernicheva | Der Dandy Constantin Tcherkas
Die Häher: Die Herren Jazbinskij, Fedorov, Pavlov, Winter, Goyer II, Ignatow
Die Nachbarn: Die Damen Maïterzka, Soumarofova, Chanje, Badimova, Klementzka, Zarina, Glavinzka, Barash; die Herren Gsimov, Kremnev, Domanski, Kochanovskij, Goyer, Liffanevitch, Borovskij, Labré
Jota: Die Damen Tchernicheva, Petrova, Mara, Bronitska, Fedorova, Orlova, Obidennaja und die übrigen; die Herren Massine, Tcherkas, Kremnev, Labré, Petrakévitch und die übrigen

Ballettmelster: Léonide Massine und Georges Balanchine
Generalregisseur: Serge Grigorieff
Das offizielle Programm nur bei den Billettkonten erhältlich. Preis 50 Groschen

Nach „La Chatte“ (Die Katze) eine größere Pause

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockengeläuten bekanntgegeben

Kassen-Eröffnung nach 6 ½ Uhr Anfang 7 ½ Uhr Ende 9 ½ Uhr
Während der Vorspiele und der Akte bleiben die Gallerien zum Parfett, Parterre und den Galerien geschlossen. Zuspätkommende können daher nur während der Pausen Einlaß finden

Der Kartenverkauf findet heute statt für obige Vorstellung und für
Samstag den 10. Gastspiel des Russischen Balletts Serge Diaghileff: Le Tricorne (Der Dreispitz) — La Chatte (Die Katze) — La Boutique Fantasque (Der Faublerladen). Im Abonnement. Besondere Preise (Anfang 7 ½ Uhr)
Sonntag den 11. Nachmittags 2 ½ Uhr: Peterchens Mondfahrt. Kleine Preise
Abends 7 ½ Uhr: Gastspiel des Russischen Balletts Serge Diaghileff: Cimarosiana — Les Biches — Boloweker Tänze aus „Fürst Igor“. Besondere Preise

Weiterer Spielplan:

Montag den 12. Margarethe (Frau). Theatergemeinde Serie B, blaue Mitgliedskarten. Beschränkter Kartenverkauf (Anfang 7 Uhr)

„Gemeiner“, Wien IX.

Opernrestaurant und Operncafé



Platten-Repertoire
Opern, Operetten, Lieder, moderner
Tänze usw. in größter Auswahl

Odeon-Musikhaus
Schwamgasse Nr. 1 (Ecke Karntnerstraße Nr. 28) Tel. 74-151

Sprechapparate
in allen Ausführungen
und Preislagen



Modern-
Haus
Leopold Ascher & Bruder
VII., Mariahilferstraße 50
GRÖßTES SPEZIALHAUS in ergebener Umgebung
Kleiden, Nachmittags- und Abendkaffee

Operntheater

Freitag den 22. Februar 1929

Bei aufgehobenem Abonnement

Besondere Preise

Ballett Ida Rubinstein

(Paris)

I.

La Princesse Cygne (Die Schwanenprinzessin)

Musik nach der Oper „Zar Saltan“ von **Rimsky-Korsakoff**

Choreographie von Bronislava Nijinska

Dirigent: Gustave Cloëz

Die Schwanenprinzessin Ida Rubinstein
Guidon Anatol Wiltzak

Bojarrinnen: Die Damen Ludmila Chollar, Anna Ludmitlova, Anna Fedorova, Vorobiova

Bojaren: Die Herren Eugène Lapitsky, Serge Unger, Alexis Dolinoff

Ritter: Die Herren Cywinsky, Lichtenstein, Singaevsky, Ploutzis, Féderoff, Sari

Junge Mädchen: Die Damen Antonova, Vorobiova, Allan, Moissi

Jünglinge: Die Herren Szabelevsky, Milenoff, Jasinsky, Matlinsky, Ashton, Mahoney

Diakonen: Die Herren Sari, Florine, Artemovsky, Chappel

Ryndis: Die Damen Firsovska, Andreeva, Vavpotiec, Gueneva

Gefolge der Prinzessin: Die Damen Matveeva, Arenska, Godounova, Chmatkova, Staczkievicz, Lipska, Melikova

Meertöchter: Die Damen Vorobiova, Stal, Alexeeva, Antonova, Lucezarska, Oulianovska, Tikhonova, Verchinina, Lotova, Moissi, Vladimirova, Chmatkova

II.

David

Ballett von **André Doderet** — Musik von **Henri Sauguet**

Choreographie von Leonide Massine

Dirigent: Gustave Cloëz

David Ida Rubinstein
Saul Alexis Dolinoff
Die Zauberin Helene Antonova

Priester: Die Herren Féderoff, Singaevsky

Boten: Die Herren Artemovsky, Florine

Pagen: Die Herren Eugène Lapitsky, Szabelevsky, Chappel, Jasinsky, Mahoney, Ashton, Sari, Lichtenstein, Cywinsky

Ein Philister: Herr Milenoff

Hauptmann: Herr Ploutzis

Prinzessinnen: Die Damen Ludmilova, Vorobiova, Lucezarska, Chmatkova, Stal, Alexeeva, Tikhonova, Lotova, Moissi, Oulianovska

Junge Mädchen: Die Damen Lipska, Verchinina, Staczkievicz, Andreeva, Gueneva, Matveeva, Vavpotiec

Jünglinge: Die Damen Arenska, Vladimirova, Godounova, Allan, Firsovska, Andreeva

III.

Boléro

Ballett von **Maurice Ravel**

Choreographie von Bronislava Nijinska

Dirigent: Maurice Ravel

Die Tänzerin Ida Rubinstein

Die Herren Anatol Wiltzak, A. Dolinoff, E. Lapitsky, S. Unger, Cywinsky, Ploutzis, Singaevsky, Szabelevsky, Lichtenstein, Jasinsky, Matlinsky, Sari, Ashton, Artemovsky, Milenoff, Mahoney, Chappel, Florine

Entwürfe sämtlicher Dekorationen und Kostüme von A. Benois

Kostüme der Frau Rubinstein ausgeführt von Paquin (Paris) und Mirande (Paris)

Das offizielle Programm nur bei den Billetteuren erhältlich. Preis 50 Groschen

Nach jedem Ballett eine größere Pause

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockenzeichen bekanntgegeben

Kassen-Eröffnung nach 6 1/2 Uhr Anfang 7 1/2 Uhr Ende vor 10 Uhr
Während der Vorspiele und der Akte bleiben die Saalküchen zum Parkett, Parterre und den Galerien geschlossen. Spätkommende können daher nur während der Pausen Einlaß finden

Der Kartenverkauf findet heute statt für obige Vorstellung und für

Samstag den 23. Tristan und Isolde. „Nolde“ Fr. Margarethe Bäumer von der Städtischen Oper in Berlin a. G. „Wangane“ Fr. Kammerkammerin Louise Miller vom Nationaltheater in München a. G. „König Marke“ Fr. Ludwig Hofmann von der Städtischen Oper in Berlin a. G. Im Abonnement. Erhöhte Preise (Anfang 6 Uhr)
Sonntag den 24. Ballett Ida Rubinstein (Paris). Les Noces de Psyché et de L'Amour (Anfang 7 1/2 Uhr) Högges Hochzeit) — Nocturne — La Valse. Besondere Preise (Anfang 7 1/2 Uhr)

Weiterer Spielplan:

Montag den 25. Tosca. „Cavardoffi“ Fr. Jan Siepura a. G. Besondere Preise (Anfang 7 1/2 Uhr)
Dienstag den 26. 2. Volume. Dirigent: Fr. Dr. Richard Strauß a. G. Im Abonnement (Anfang 7 1/2 Uhr)

SONETT

Als Kinder lagen wir am Lebensstrand
mit Augen, die um bunte Wunder baten;
wir sah'n im Traum, wie Märchenschiffe nahen
und wilder Zauberwald entspross dem Sand.

Von Not und Wahn in engen Kreis gebannt,
treibt uns der Tag von Tat zu neuen Taten:
wir sind nicht mehr sehnsüchtige Traumpiraten,
wie in der Kindheit Abenteuerland.

Da weht von Ost ein düffeschwerer Wind:
ein blauer Vogel pfeift uns fremde Weisen – –
und alter Zauber bricht in die Gezeiten.

Wir sind wie einst ein wundergläubig Kind,
der Vogel lockt uns hell zu frunknen Reisen,
ein Flügelschlag – und unser sind die Weisen.

F.J.



Das Eröffnungssonett aus dem zweiten Programmheft sowie eine Karikatur des Conférenciers des Theaters *Der blaue Vogel* J. Južnyj, Zeichnung von L. Malachovskij – N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, 1922. S. 1., S. 12.



LIEDERTEXTE

AUS DEM ERSTEN UND ZWEITEN PROGRAMM

1.

ABENDGLOCKEN

Ein russisches Lied aus den vierziger Jahren

Im Abendschein – der Glocken Klang
Weckt meiner Seele Träume bang – –
Von Kindheitszeit – im Heimatsal,
Wo ich geliebt zum ersten Mal – –

Wie tönten sie – so traut und süß,
Als ich mein Vaterhaus verließ – –
Im Abendschein – der Glocken Klang
Weckt meiner Seele Träume bang. – –

2.

STRELOTSCHKE

(Das Lied vom Jägerlein)

Conférencier: Ich will Euch ein Lied jetzt singen,
Lied jetzt singen, Lied jetzt singen,
Wie drei Mädchen einstmal gingen,
einstmal gingen, ja!
Gingen froh im Walde, ja, ja – im
Walde, ja, ja – im Walde,
Trafen 'nen Jäger auf der Halde, ja
auf der Halde trafen sie ihn.

Mädchen: Leise weht der Frühlingswind,
Frühlingswind, Frühlingswind –

Conférencier: Und der Jäger sprach geschwind,
sprach geschwind, ja!

Jäger: Mädchen, laßt Euch stören, ja laßt
Euch stören, ach laßt Euch stören,
Ich möcht ein Liedchen von Euch
hören, ein Liedchen hören von
der Lieb'!

Mädchen: Lieder sind uns kein Vergnügen,
kein Vergnügen, kein Vergnügen,
Doch 'nen Raf, den kannst Du
kriegen, kannst Du kriegen, ja!
Such Dir von uns Dreien, ja von uns
Dreien, ja von uns dreien,
Schnell eine Braut aus, sie zu freien,
ja sie zu freien möglichst schnell!

Conférencier: Bald vergangen ist ein Jahr, ist ein
Jahr, ist ein Jahr,
Im Wald der Jäger nicht mehr war,
nicht mehr war, nein!
Muß der Frau sich fügen, ja, ja –
sich fügen, ja, ja – sich fügen.
Anstatt der Jagd gibts Kinder-
wiegen, ja Kinderwiegen
schaukelt er!

3.

ALTE ROMANZEN

Verlock mich nicht vergeblich
Durch längst vergebne Zärtlichkeit –
Wer arg enttäuscht, der kennt nicht mehr
Das Glück vergangener Tage.

Ich glaube keinen Schwüren mehr,
Ich glaub nicht mehr an Liebe,
Versunken sind für alle Zeit
Die Träume, die mich einst betrogen. –

Vermehr nicht den stillen Gram,
Indem Du Altes wieder weckst,
Laß still mich ruhn, wie eine Kranke
Und rühr an meine Wunden nicht.

Laß mir den Trost des süßen Schlafes,
Vergiß, wovon wir einst geträumt,
In meiner Seele hausen Schaffen,
Doch Liebe weckst Du niemals wieder.

4.

RUSSISCHES SPIELZEUG

Russische bürgerliche Polka aus dem Jahre 1860

Katinka: Auch ich hab jetzt Manieren,
Verkehr mit Offizieren,
Und sie haben mich gelehrt,
Wie man Polka tanzt – – –

Vater: Sag, was tanzt Du, Katinka?

Katinka: Polka, Polka, Papinka!

Mutter: Welch ein Tanz, oh Katinka!

Katinka: Letzte Mode, Maminka!

Eltern: Seht mal, was Sie wagt!
Hört mal, was sie sagt!
Kind, seit wann tanzt man dann
Diesen neuen Tanz?

Vater: Wo lerntest Du's, Katinka?

Katinka: In der Schule, Papinka!

Mutter: Mit wem tanzt Du, Katinka?

Katinka: Mit Offizieren, Maminka!

Mutter: Was für 'ne Geschichte,
Schämst Du Dich denn nicht?!
Wie kannst Du es wagen,
Mit solchem Volk zu tanzen?

Vater: Wonahmst Du das Geld denn her?

Katinka: Vater, Deine Kass' ist leer!

Mutter: Wie darfst Du das, Katinka?

Katinka: Ach, Verzeiht mir, Maminka!
Oft tat ich es hören,
Man muß selbst sich ehren!
Und ich will nur Frau sein
Eines Edelmanns!!

Vater: Ich verbiet es, Katinka!

Katinka: Ach, erhört mich, Papinka!

Mutter: Ich verfluch Dich, Katinka!

Katinka: Ach, ich sterbe, Maminka!

Eltern: Heiliges Himmelstor!
Was geht denn hier vor?!
Unser Kind geht auf den Lauf,
Seht, sie gibt den Geist schon auf!

Vater: Sag, was fehlt Dir, Katinka?

Katinka: Segnet schnell mich, Papinka!

Mutter: Nun, dann heirat, Katinka!

Katinka: Danke bestens, Maminka!

Alle: Seht mal her, seht mal her!
Ach, wie ist das Leben schwer!
Alles muß sich, wie Sie sehen'
Jetzt im Polkafakte drehen!

5.

RUSSISCHES VOLKSLIED

Der Mond schleicht übern Himmelsgrund
Und im Hofe bellt ein Hund –,
Was schert mich die Bellerei –
Ach, mich liebt der Nikolai!

Du mein teurer, kleiner Hund,
Belle nicht zu dieser Stund,
Nikolai wird mein Gemahl
Und Dir Hund ist das egal!

Seht, da kommt schon Nikolai,
Blaß wie ein Kartoffelbrei,
Und so gänzlich unansehnlich,
Garnicht einem Menschen ähnlich!

Hier im Hofe ists nicht kalt,
Lieber Freund, mach bei mir Halt!
Küsse mich ein einzges Møl
Und dann geh ohne Skandal!

Ach, ich lieb Dich schwarzen Jungen,
Weil Dir grade das gelungen,
Kuß mich nochmals auf der Stell,
Wo Du hin willst, aber schnell!

Wohin eilst Du, Nikolai??
Is' denn wirklich schon vorbei?
Und ich frage mich beklommen:
Hab ich einen Korb bekommen?

Der Mond schleicht übern Himmelsgrund
Und im Hofe bellt ein Hund –
Was schert mich die Bellerei – –
Mich verließ der Nikolai!

DIE LETZTE GAVOTTE

- Großmutter:* Wie traurig, lieber Freund, gefesselt in den Rahmen,
Sich zu erinnern, wie ich einst mit Dir beglückt,
Als Frühling, Sonne, Liebe, jubelnd zu uns kamen,
Die Welt ringsum beseelt in ros'gem Licht erblickt.
- Großvater:* In Liebe, Tanz und Freud verbrachten wir die Tage,
Oft in die Nacht hinein bei Kerzenschein mit Sang,
Bis in den Morgen, wenn des Hirten Sehnsuchtsklage,
Auf der Schalmei so süß in unsern Traum erklang.
- Beide:* Nur noch eine Gavotte, Gavotte zum letzten Male,
Erinnere Dich, wie einst wir tanzten die Gavotte, –
Nur noch eine Gavotte, Gavotte zum letzten Male,
Erinnere Dich, mein Freund – – –
Nur noch eine Gavotte – und dann zur Ruh vereint.
- Enkelin:* Oh welches Glück, der Himmel lacht uns beiden milde –
- Enkel:* Ich liebe Dich, komm tanz mit mir, wie Du's nur kannst –
- Enkelin:* Und Großpapa und Großmama im alten Bilde –
- Enkel:* Erfreun wir sie mit der Gavotte, die sie getanzt,
- Großmutter:* Schau her, so schritten wir in längstvergangnen Zeiten,
Gedenkst Dus noch, als Liebster Du um mich gefreit,
Ich seh die Eltern uns zum Traualtar geleiten,
Wir gingen Hand in Hand – vereint in Seligkeit!
- Großvater:* Die Zeit verging, es bleibt uns nur, den Traum zu träumen
Von jenen Tagen, da uns Beide Lieb umschlang,
Und hier für uns, in diesen lieben, trauten Räumen
Bei Lieb und Tanz und Freud Musik zum Fest erklang – –
- Beide:* Nur noch eine Gavotte, Gavotte zum letzten Male,
Erinnere Dich, wie einst wir tanzten die Gavotte,
Nur noch eine Gavotte, Gavotte zum letzten Male,
Erinnere Dich, mein Freund – – –
Nur noch eine Gavotte – und dann zur Ruh vereint.

ABENDS SPÄT IM WALDE

- 1.
- | | |
|--|---|
| <p>Abends trieb ich aus dem Walde
Meine Kühe spät nachhaus,
Trieb sie von der Weide heim,
Von der schönen, grünen Wiese.</p> <p>Plötzlich sah ich einen Wagen
Und im Wagen fuhr der Herr –
Hündchen liefen ihm voraus
Und zwei Diener hintendrein.</p> | <p>„Bist Du's, die der Bauer Jegor
Seinem Sohn als Frau gewählt?
Deiner ist der Bursch nicht wert,
Nicht dazu bist Du geboren!</p> <p>Morgen schon sollst Du erfahren,
Wie sich Dein Geschick gewandt, –
Heute bist Du Bauernmädchen,
Morgen sollst Du Herrin sein!</p> |
|--|---|
- 2.
- | | |
|---|--|
| <p>Als er grad an mir vorbeifuhr,
Blickte er mich freundlich an.
„Guten Abend, meine Schöne,
Sag, aus welchem Dorf Du bist.“</p> <p>„Euer Gnaden Bäuerin bin ich,“
Gab zur Antwort ich ihm drauf,
„Aus des Bauern Jegor Sippschaft,
Falls Ihr diesen Bauern kennt,“</p> | <p style="text-align: center;">3.</p> <p>Ach, Ihr lieben, guten Freunde,
Kommt, versammelt Euch um mich,
Tröstet mich doch, ach, ich Aermste,
Morgen will der Herr mich frei'n.</p> <p>Aber wenn ich Herrin werde,
Den Petruschka vergeß ich nicht,
Von den Bauern nehm ich Steuern,
Und dann kriegt Petruschka sie.</p> |
|---|--|

MONDSCHHEINPOLKA oder DER VERLIEBTE FRISEUR

- Mond:* Vöglein singen in den Bäumen
Und die Luft weht weich und lind,
Auch Friseure können träumen,
Wenn sie so, wie dieser sind.
Seht bis über beide Ohren
Ist verliebt er und erpicht
Auf die Bäckerin – verloren
Hat er ganz sein Gleichgewicht.
- Friseur:* Euer Haushund schlummert feste
Und mein Blut kocht wie ein Krater,
Bäckerin, Ihr Schönste, Beste,
Tief im Schlaf liegt Euer Vater.
Oeffnet etwas die Gardine,
Seht, was ich gebracht, Euch an,
Eine Büchse Vaseline
Und von Coty L'Origan.
Habt Ihr noch nicht Schlaf gefunden,
Suchet ihn ein andermal,
Heilet meines Herzens Wunden,
Macht ein Ende meiner Qual.
- Bäckerin:* Euren Worten mit Vergnügen
Lauschte ich und wär betört –
Doch Ihr wollt mich nur betrügen – –
- Friseur:* Aber grade umgekehrt!
Ach, Aglaja, seht ich leide,
Und ich wurde davon grau,
Nur ein Glück gibts für uns Beide –
Glanja, werdet meine Frau!
- Bäckerin:* Geht, ich traue nicht Eurem Munde,
Schürzenjäger – –
- Friseur:* S'il vous plait!
Wollt Ihr nicht aus diesem Grunde
Mit mir gehen ins Café?!
- Mond:* Lächelnd breitet Amor seine
Flügel über Beiden aus, – –
Frauenherzen sind nicht Steine,
Und sie kam zu ihm heraus.
- Friseur:* Glanja, holde Bäckerin,
Ich bin blaß und stumm vor Glück,
Haltet noch ein Weilchen inne,
Kehrt nicht gleich ins Haus zurück,
- Bäckerin:* Ach, ich kann Euch wohl begreifen,
Doch mir tuts im Herzen weh,
Ihr kamt her mich einzuseifen,
Denn das ist Euer Metier.
- Friseur:* Ondulieren und Frisieren
Ist nicht alles, was ich kann,
Willst Du's heut mit mir probieren,
Bin ich morgen schon Dein Mann!
- Bäckerin:* Ach, wie brennen meine Wangen,
Stürmisch kocht in mir das Blut – –
- Friseur:* Wie Dein Teig bin aufgegangen
Ich in heißer Liebesglut!
- Mond:* Seht, an ihre Türe pocht er,
Und sie weist ihn nicht zurück – –
Coiffeur und Bäckerstochter
Schwimmen heut im Liebesglück.

DER KÖNIG RIEF SEINEN TAMBOUR

- Der König rief seinen Tambour,
Der König rief seinen Tambour –
„Trommle zusamm' alle Damen!“ –
Und gleich die erste, die er sah,
Setzte sein Herz in Flammen.
- „Sag mir, Marquis, wer ist dies Weib?
Sag mir, Marquis, wer ist dies Weib?
Sieh Dir sie an genau!“
„Hier diese Dame, Majestät,
Ist meine eigne Frau –.“
- „Gerne, Marquis, tauscht ich Dein Glück!
Gerne, Marquis, tauscht ich Dein Glück –
Solch eine Frau Dein eigen! – – –
Gib Deinem König sie, – er wills!!
– – Ich kann Dir Gunst bezeugen –!“
- „Herr, wenn Du nicht mein König wärst,
Herr, wenn Du nicht mein König wärst,
Würd ich Dir Rache schwören!
Doch da Du, Herr, mein König bist,
Muß ich Dir still gewähren – –.“
- „Lieber Marquis, sei mir nicht böse,
Lieber Marquis, sei mir nicht böse!
Du sollst mich dankbar sehen!
Marschall von Frankreich sei fortan,
Führer meiner Armeen!“
- „Wohlan adieu, Liebste, adieu,
Wohlan adieu, Liebste, adieu – –
O, Du mein Glück, mein Sehnen!
Dien' meinem König, da er's will – –
Ich geh von Dir mit Tränen – –!“
- „Seht, wie der König von Euch entzückt
Seht, wie der König von Euch entzückt –
Möge Euch Gott behüten –!
Nehmet von mir als letzten Gruß
Hier diesen Strauß von Blüten –.“
- Drauf reicht die Königin ein Bouquet
Drauf reicht die Königin ein Bouquet
Blütenschwer ihrer Dame – – –
Und von dem süßen Blütenduft
Starb ihres Königs Flamme – – – –

Der blaue Vogel. Liedertexte zur Wiener Aufführung am 17.1.1928. Ohne Seitenangaben. Hier: S. 1 – 3. –
Mappe ‚Der blaue Vogel‘. Archiv des Österreichischen Theatermuseums.

Freitag, 17. Jänner 1928

J. JUSHNY'S THEATER

DER BLAUE VOGEL

* L I E D E R T E X T E *

In der Kirgisensteppe

Musik nach kirgisischen Volksliedern - Text: K. Schein - Dekorationen: M. Ourwanzoff
Mitwirkende: Vater Herr A. Damansky - Braut Fr. L. Kosmowskaja - Zwei Freundinnen Fr. A. Antonska und
E. Porfirieff - Der Bräutigam Herr D. Libidins - Zwei Freunde Herren A. Fortunato, J. Riabinin

In der Transkaspischen Steppe bei den wandernden Kirgisen ist es Brauch, die Bräute zu rauben.
Das wird als Zeichen von Tapferkeit und Mut angesehen. Aber der Besitz der Braut befreit
den Bräutigam noch nicht von der Verpflichtung, dem Vater des Mädchens ein Lösegeld zu
zahlen, wodurch der Frieden wieder hergestellt, der mit einem allgemeinen Gelage gefeiert wird.

Abschied

Von Helmut Ebbs - Dekorationen: Botas

Mitwirkende: Fr. O. Valeri oder M. Marewa - Herren K. Javorski, J. Riabinin, P. Reywachowsky und K. Sadko

Bahn und Schiff
Und Mensch und Haus
Rechts nach links die Front entlang
Mit dem männlich festen Gang.
Links am Flügel hält er dann,
Spricht das Spielzeug an:
„Nicht gelacht! Habt acht!
Ohne Laut links schaut!
Trommtromm, tratra, tschintschin.“

„Ihr, die ihr noch übrig seid
Aus verlossner Kinderzeit,
Ob gesund, ob gliederkrank,
Nehmet meinen Dank!
Jeder hat in seiner Art
Immer Treue mir bewahrt,
Stundenlang mich oft zerstreut.
Dafür dank' ich heut.
Jetzt in Ruh'! Hört zu!
Kopf hinauf! Paßt auf!
Trommtromm, trara, tschintschin.“

Seht die lange Hose an!
Ja, seit heut bin ich ein Mann.
Drum natürlich ist's vorbei
Mit der Spielerei.
Euer Herr wird künftig sein,
Daß ihr's wißt, mein Brüderlein.
Ja, ich schenk' euch ihm. Ade!
Scheiden tut doch weh.
Ach mir scheint, ihr weint.
Bitte, lacht! Habt acht!
Trommtromm, trara, tschintschin.

Die Blinden

Text: R. Schein - Musik: E. Emeljanoff - Dekorationen: M. Ourwanzoff

Mitwirkende: Fr. O. Valeri - Herren N. Dobrinin - A. Lewtschenko - K. Sadko - J. Rjabinin - P. Reiwachowsky

In Süd-Rußland (Ukraine) gibt es eine Art Volkssänger, welche russische Legenden und Lieder, halb singend, halb erzählend, vortragen. Das sind die Blinden. Die Blindheit wirkt auf den Charakter der Gesänge und macht sie wehmütig oder melancholisch. Die Blinden wenden sich in ihren Liedern zu Gott, indem sie ihn um Ewiges Licht für sich und um Gnade für die ganze Menschheit flehen. Sie wenden sich auch an die Menschen und bitten um ein Stück Brot.

Bilder aus einer Ausstellung

Musik von Moussorysky - Text: K. Schein - Dekorationen: M. Ourvanzoff

1. Ballet der Kücken in den Eierschalen

Mitwirkende Fr. A. Antonska, L. Rosnowskaja, O. Valeri

2. Goldenberg und Schmuhl

Herren A. Damansky und K. Schein

3. Am Marktplatz

Fr. V. Arenzwari-Jushny, E. Porfiriewa, M. Marewa, O. Valeri

Aegyptische Freske

Dekorationen: L. Botas

Mitwirkende: Fr. V. Arenzwari-Jushny, A. Antonska, Herr A. Fortunato,
und Ensemble des Theaters „Der blaue Vogel“

Die zwei Feinde

Musik von Vladimiroff - Dekorationen: Poschedajeff

Mitwirkende: Fr. V. Arenzwari-Jushny, L. Kosmowskaja, E. Porfiriewa
Herren K. Javorsky und A. Lewtschenko

Aufruhr 1668

Musik von N. Gogotzky - Text: K. Schein - Dekorationen: Jordan

Mitwirkende; A. Damansky, N. Dobrinin, E. Emeljanoff, K. Javorsky, A. Lewtschenko,
P. Reywachowsky, J. Riabinin, K. Sadko

Stenika Rasin ist eine der populärsten historischen Persönlichkeiten von denen in russischen Liedern und Legenden, erzählt wird. In diesen Liedern ist die Rede meistens von Rasins Liebeleien und Avantüren, aber in Wahrheit ist seine Persönlichkeit viel tiefer und interessanter. Er war einer der ersten russischen Revolutionäre aus dem 17. Jahrhundert, Urheber eines großen Bauern- und Kosakenauftritts. Unser Bild schildert einen Moment, wo es dem Rasin klar wird, daß er anstatt dem Volk die Freiheit zu geben, einen zwecklosen, gräßlichen, anarchistischen Putsch hervorgerufen hat. Er will sich vor diesen Greuel retten doch er kann es nicht: Seine Genossen, die er idealisiert hat und die meistens nichts als gemeine Räuber sind, verstehen es ihn festzuhalten und wieder auf den Weg der Raube und Morde zu stoßen.

Sudarinia-barinia

(Polka aus 1875)

VOLKSLIED

Fr. V. Arenzwari-Jushny und Herr A. Damansky

- Er: Gnädigste, ich bitte Sie, mir die Hand zu reichen!
Was ich Ihnen erzählen will, wird ihr Herz erweichen.
- Sie: Fort! Fort! Lasst mich doch! Das ist ungebührlich!
Fort! Fort! Lasst mich doch! Ihr seid nicht manierlich!
- Er: Gnädigste, Sie sollen nicht gleich in Zorn entbrennen;
Ich möchte meiner Liebe Glut Ihnen hier bekennen.
- Sie: Fort! Fort! Lasst mich doch! Das ist ungebührlich!
Fort! Fort! Lasst mich doch! Ihr seid nicht manierlich!
- Er: Gnädigste, mit meiner Qual haben Sie erbarmen
Ihre weiße Hand zu küssen gönnen Sie dem Armen!
- Sie: Fort! Fort! Lasst mich doch! Das ist ungebührlich!
Fort! Fort! Lasst mich doch! Ihr seid nicht manierlich!
- Er: Allzuspröde, Gnädigste, gibt sich Ihre Tugend,
Ihre Schönheit tat's mir an, Ihre holde Jugend!
- Sie: Fort! Fort! Ich mag nicht solche Scherze hören;
Fort! Fort! Schmeichler Ihr! Wollt mich wohl betören!
- Er: Heilen Sie mein Herz, das Leid und Liebe elend machten;
Bis zum Tode, Gnädigste, wird's treu nach Ihnen schmachten.
- Sie: Fort! Fort — oder, nein! Soll ich's offen sagen?
Werde ich die Deine sein, darfst du alles wagen!
- Er: Gnädigste, mein treues Werben trägt nach Lohn Verlangen!
Dulden Sie, daß ich Sie küsst auf Augen, Mund und Wangen!
- Sie: Küssen! Gut! Sachte! Sacht! Musst dich darein finden:
Will zuvor dies Tüchlein dir um die Augen binden!

Relativitätstheorie

Dekorationen von Prof. Ernst Stern

Mitwirkende: Die Russen — Fr. V. Arenzwari-Jushny und Herr A. Damansky
Die Deutschen — Fr. E. Porfiriewa und Herr D. Libidins

Grosse internationale Revue

Dekorationen von E. Lissner und L. Botas

- | | |
|--|---|
| <p>1. Es geht mir besser
Herren A. Damansky, N. Dobrinin, D. Libidins,
J. Riabinin.</p> <p>2. Distinguette
Herren A. Fortunato und K. Schein</p> <p>3. Zum roten Schwan
Frau O. Valeri, E. Porfirieff, M. Marewa, A. Antowska,
L. Kosmowska</p> | <p>4. Chokolade Kitschies
Frau E. Porfirieff, L. Kosmowska</p> <p>5. Finale grande „Der Zug nach Hause“
Ensemble des Theaters „Der blaue Vogel“ und
viele andere.</p> |
|--|---|

Lieverkastenmann

Deutsch-Russische Künstler-Spiele „DER BLAUE VOGEL IN WIEN“, Ges. m. b. H.

1923/24.

34.



Moskauer Kunst-Spiele

Wien, I., Riemergasse 11

Generalprobe (vor geladenem Publikum)

Dienstag, 27. November 1923, 8 Uhr abends.

ERSTES PROGRAMM:

1.

Prolog

Worte und Musik aus der Oper „Sadko“ von Rimsky-Korsakow

Regie: Boris Newolin

Dekoration und Kostüme: Prof. G. v. Pojedajeff

Mitwirkende:

Njeshata Baranzewitsch
Sadko Nowikowa oder Rjabinin
und der Chor der „Moskauer Kunst-Spiele“.

2.

Der Floh

Worte von Goethe

Regie: Friedrich Járosy

Musik von Mussorgsky

Dekoration u. Kostüme: K. Boguslavskaja

Mitwirkende:

Der König Dubrowsky oder Emelianow
Die Königin Tscharusskaja oder Kommissarjewskaja
Drei Hofdamen Tokarskaja, Ewdokimowa, Lipinskaja
Der Kammerherr Rosen
Der Schneider Dobrinin
Der Floh Petersen
Mephisto Emelianow oder Dubrowsky

II.

Schach

Der weiße König: Weiße Helden, meine Streiter,
Flinker Läufer, kühner Reiter,
Frommer Bauer, fester Turm —
Ihr, die letzten Todverschonten,
Kampferproben, Sieggewohnten,
Rüstet Euch zum letzten Sturm!
Auch Du, heilige, weiße Dame!
Seht, dort steht der ganz infame,
Schwarze, böse Feind und grinst!

Der schwarze König: Ha, Du meinst wohl, Du gewinnst?

Der weiße König: Licht siegt über Finsternis!

Der schwarze König: Bist Du dessen so gewiß??

Die Weißen: Darf er Dich und uns verspotten?
Herr, befehl, ihn auszurotten!

Die Schwarzen: Prahlerei und hohle Phrasen!
Kommt und holt Euch blut'ge Nasen!

Der schwarze König: Ich erwarte Deinen Zug!

Der weiße König: Fertig ist mein Plan — und klug.
Bauer, Du mit festem Schritte
Gehe vor bis in die Mitte!

Der schwarze König: Was Du klug nennst, nenn' ich dumm!
Hurtig, Läufer, renn' ihn um!

Die Weißen: Wehe uns, der Gute fiel!

Die Schwarzen: Nacht siegt! Licht verliert das Spiel!

Der weiße König: Läufer, vor mit schnellem Schwunge!

Der schwarze König: Du! Erled'ge ihn im Sprunge!

Die Weißen: Wehe uns! Auch er ist hin!

Der weiße König: Ahnt Ihr nicht den tiefer'n Sinn??

Die weiße Königin: Wohl, ich hab' es längst geahnt,
Was mein Herr und König plant.

Die Weißen: Seht, die schwarze Hexe droht!

Die schwarze Königin: Pech und Schwefel! Gift und Kot!

Die Weißen: Tag und Leben!

Die Schwarzen: Nacht und Tod!

Die schwarze Königin: Hilfe!

Der schwarze König: Fahr' zur Hölle!

Die schwarze Königin: Ach!!

Die Schwarzen: Weh' uns!

Die Weißen: Heil uns!

Die Schwarzen: Nacht

Die Weißen: Tag!

Die weiße Königin: Schach!!

Der schwarze König: Nicht vermag ich, sie zu schlagen!
Turm! Dir sei es aufgetragen,
Daß die Schreckliche verrecke,
Roll' herbei aus dunkler Ecke!

Die Weißen: Wehe uns! Sie starb vergebens!

Der weiße König: Opfertod ist Sieg des Lebens!
Meine Pläne seh' ich reifen:
Springer vor, ihn anzugreifen!

Der schwarze König: Besser war ich nie geschützt!

Der weiße König: Jetzt! Es hat ihm nichts genützt!
Eingeengt in Seinesgleichen
Kann er nirgendhin entweichen!

Die Schwarzen: Weh' uns!

Der weiße Springer: Schach!!

Der schwarze König: Oh, wär' ich patt!

Die Weißen: Heil uns!!

Der schwarze König: Ich erstick'!

Der weiße König: Matt!!!

III.

Die Grenadiere

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
Die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
Sie ließen die Köpfe hangen.

Da hörten sie beide die traurige Mär:
Daß Frankreich verloren gegangen.
Bestegt und zerschlagen das große Heer, —
Und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

Da weinten zusammen die Grenadier'
Wohl ob der kläglichen Kunde.
Der eine sprach: „Wie weh' wird mir,
Wie brennt meine alte Wunde!“

Der and're sprach: „Das Lied ist aus,
Auch ich möcht' mit Dir sterben,
Doch hab' ich Weiß und Kind zu Haus',
Die ohne mich verderben.“

„Was schert mich Weiß, was schert mich Kind,
Ich trage weit bess'eres Verlangen;
Laß sie betteln geh'n, wenn sie hungrig sind, —
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!“

„Gewähr, mir, Bruder, eine Bitt':
Wenn ich jetzt sterben werde,
So nimm meine Leiche nach Frankreich mit,
Begrab mich in Frankreichs Erde.“

„Das Ehrenkreuz am roten Band
Sollst du auf's Herz mir legen;
Die Flinte gib mir in die Hand
Und gürt' mir um den Degen.“

„So will ich liegen und hörchen still
Wie eine Schildwach im Grabe,
Bis einst ich höre Kanonengebrüll
Und wiehernder Rosse Getrabe.“

„Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab,
Viel Schwerter klirren und blitzen;
Dann steig' ich gewaffnet hervor aus dem Grab, —
Den Kaiser, den Kaiser zu schützen!“

IV.

*Auf der Petersburger Hauptwache**Soldatenlied*

In Frau Nachtigall war Herr Nachtigall verliebt,
Schlief nicht mehr, nichts aß er, trank er,
Schluchzte seine Liebeslieder, war furchtbar betrübt,
Wurde immer kranker.

Aber während er im Busch heiß in Trillern übte
Seine Sehnsucht nach dem Schatz,
Küßt' und herzte sie der stets verliebte
Frechdachs Spatz.

Bruder, hör', Verlier' nie Zeit auf solche Sachen,
Spare Deine Melodei,
Das muß man auf andre Weise machen,
Wie Soldaten — eins, zwei, drei —!

V.

Der Floh

Es war einmal ein König,
Der hatt' einen großen Floh,
Den lieb' er gar nicht wenig
Als seinen eigenen Sohn.

Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran,
„Da, miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an!“

In Sammet und in Seide
War er nun angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt' auch ein Kreuz daran.

Und war sogleich Minister
Und hatt' einen großen Stern,
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herr'n.

Und Herr'n und Frau'n am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und genagt.

Und durften sie nicht knicken
Und weg sie jucken nicht.
Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

VI.

Dunjascha oder La femme russe et les pantins

Hinter'm Dorf ist eine Wiese,
Alles tummelt sich darauf
Und die Mädeln und die Burschen
Führen einen Reigen auf.

Doch viele sind traurig zuhause geliebt,
Der Mädeln gibt's viele, der Burschen nur sieben,
sieben —!

Iwan und Demian,
Nikodim und Stepan,
Michael und Gabriel
Und Wassily, der kleine Wassily,
Der kleine, liebe Freund Wassily.

Unser Dorf ist wunderschön,
Seht's Euch an, glaubt mir, es lohnt.
Doch die Schönste ist Dunjascha,
Die dort an der Mühle wohnt.

Fängt sie zu kokettieren an,
Wird ein jeder Bursch zum Hahn —
Jeder —!

Iwan und Demian,
Nikodim und Stepan,
Michael und Gabriel
Und Wassily, der kleine Wassily,
Der kleine, liebe Freund Wassily.

Nach vier Wochen gab's Skandal,
Alle kamen auf die List —
Wer ist schuld, daß die Dunjascha
Im Dorfe halt die Schönste ist?

Daß es nur sieben Burschen gibt
Und daß Dunjascha alle liebt —?
Alle —!

Iwan und Demian,
Nikodim und Stepan,
Michael und Gabriel
Und Wassily, den kleinen Wassily,
Den kleinen, lieben Freund Wassily.

„Nein, ich lass' mich nicht verspotten,
Hoi' der Teufel unser Lieben!!
Sag', warum Du uns, Dunjascha,
Hast betrogen alle Sieben?!“

Ja, warum, Dunjascha, sage!!“
„Weil die Woch' hat sieben Tage!“
„Sieben —!“

Für Iwan und Demian,
Nikodim und Stepan,
Michael und Gabriel
Und Wassily, den kleinen Wassily,
Den kleinen, lieben Freund Wassily.

„Hört die Antwort auf die Frage!
Gott sei Dank, 's gibt nicht acht Tage!
Hätt' die Woch' der Tage acht,
Hätt' sie noch einen dumm gemacht!!“

„Ach Du mein Gott! Bleibt doch hier!
Alle geh'n sie fort von mir — —
Alle —!“

Iwan und Demian,
Nikodim und Stepan,
Michael und Gabriel
Und Wassily, der kleine Wassily,
Der kleine, liebe Freund Wassily.“

VII.

Der russische Paris

Seht, die Sonne strahlt am Himmel
 Und der Wind weht seinen Lauf
 Und drei hübsche, junge Mädels
 Tauchen aus dem Walde auf.

Ich bin rot wie eine Beere!
 Ich wie unser Schnee so weiß!
 Ich bin rosig wie ein Apfel,
 Wer mich sieht, der liebt mich heiß!

Hört doch auf, Euch selbst zu rühmen!
 Ach, hast Du uns drei erschreckt!
 Wisset denn, aus diesem Grunde
 Hab' ich mich ja hier versteckt!

Oh, Iwan, mein liebes Freundchen,
 Komm', gesteh', Du harrest mein —
 Lüg' nicht, mich nennt er sein Täubchen!
 Nein! Mich wollte längst er frei'n!

Wer von Euch in meinem Herzen
 Kriegt den roten Apfel hier —
 Mädels, seid nur nicht so schüchtern,
 Wer ihn fängt, ist ihn mit mir!

Er warf mir ihn!
 Lüg' nicht, Freche!
 Und ich hab' ihn aufgehoben!

Komm' zu mir, Du holdes Liebchen,
 Dich will ich vor allen loben!

Ach, wir werden d'rum nicht weinen —
 Wer wird sich mit Dir denn binden —
 Bist Du fort, woll'n wir statt eines
 Gleich zehn neue Freunde finden!

Seht, die Sonn' ist müde worden,
 Purpurn geht sie jetzt zur Ruh' —
 Was noch kam, sollt Ihr nicht wissen,
 Haltet Aug' und Ohren zu!





Oben: Bühnenbild zu *Strelöček* von A. Chudjakov, *Der blaue Vogel*
Unten: Bühnenbild zum ‚lubok‘ *Abends spät im Walde...* von K. Boguslavskaja –
beide In: N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, 1922. S. 4., S. 7. Archiv des Österreichischen
Theatermuseums



Oben: Szene aus *Giroflé-Giroflà*, Moskauer Kammertheater in Wien (1925)

Unten: Szene aus *Der Mann, der Donnerstag war*, Moskauer Kammertheater. – beide In: *Die Bühne* 2. Jg., Heft 33, 25.6.1925. S. 3 – 4.

Carltheater

Tageskasse Theatergebäude Telephon 40.091

Tageskasse I., Rotenturmstraße 16, Tel. 75068

Moskauer Theater „HABIMA“

Gründer und Direktor: Nahum Zemach

Anfang ½8 Uhr

Samstag den 29. Mai 1926

Anfang ½8 Uhr

DYBUK

Dramatische Legende von An-ski, ins Hebräische übertragen von Ch. N. Bialik

Regie: E. Wachtangow

Musik: J. Engel

Maler: R. Altmann

I Batlan Ben-Ari
 II Batlan B. Schneider
 III Batlan Ben-Chaim
 Meir, Tempeldiener B. Schemerinski
 Chanah } Bachurim L. Warschauer
 Henoch } der Gschibah B. Zemach
 Reichulach „Dote“ E. Brudkin
 Gnesia, eine weinende Frau S. Grober
 Sender, Kaufmann aus Brynica D. Jitin
 Lea, seine Tochter A. Nowina
 Frieda, ihre Amme L. Judelewitsch
 Gail } ihre Freundinnen L. Rudalowa
 Bafia }
 Senders Verwandte M. Goldina
 M. Gdelmann
 Bath-Ami
 Sündel, der Budlige J. Winjar
 Schulem, der Taube Ben-Chaim
 Dalfen, der Bettler Ben-Ari
 Raphael, Kantontist A. Mekkin
 Derischif, der Rahme S. Bruf

Dwofia, die Einarmige Winjar-Katichur
 Dreifel, die Dumme S. Grober
 Jachne, die Baskardin S. Baraks
 Menucha, die Schwindsüchtige A. Raduit
 Eine alte Frau A. Gendler
 Njwicia, Zigeunerin E. Faktorowitsch
 Gila J. Gowinskaia
 Menascha, Leas Bräutigam B. Zemach
 Nachman, sein Vater E. Bertonow
 Mendel, sein Lehrer B. Schneider
 Ariel, der Badyk aus Miropol A. Zemach
 Michael, sein Diener Rwi Friedland
 Schamschon, Rabbi aus Miropol B. Schemerinski

A. Mekkin
 Ben-Ari
 S. Bruf
 E. Bertonow
 A. Baraks
 J. Golland
 A. Gendler

Chassidim

Szenische Leitung: J. Rubinstein

Musikalische Leitung: G. Kompaneck

Tournée-Direktion: M. Kachonk

Administration: B. Kronstein, B. Nitulin

Kassen-Eröffnung 6 Uhr

Anfang ½8 Uhr

Ende 11 Uhr

Sonntag den 30. Mai. Anfang ½8 Uhr: Dybuk
 Montag den 31. Mai. Anfang ½8 Uhr: Dybuk
 Dienstag den 1. Juni. Anfang ½8 Uhr: Jesaïobs Traum
 Mittwoch den 2. Juni. Anfang ½8 Uhr: Jesaïobs Traum
 Donnerstag den 3. Juni. Anfang ½8 Uhr: Golem
 Freitag den 4. Juni. Anfang ½8 Uhr: Golem
 Samstag den 5. Juni. Anfang ½8 Uhr: Der ewige Jude
 Sonntag den 6. Juni. Anfang ½8 Uhr: Der ewige Jude
 Montag den 7. Juni. Anfang ½8 Uhr: Sintflut

Kartenverkauf an den Kassen des Carltheaters von 9 bis 1 Uhr und von 3 bis 5 Uhr. Eröffnung der Abendkasse um 6 Uhr

„Gibemilbi“, 1926 IX.

Das Hebräische Theater Habima im Carltheater (1926). Theaterzettel.

Wiener Stadttheater

Direktion: Josef Jaros — Wilhelm Herzog

Telephon der Tageskasse 10130 im Theatergebäude, Fudbagasse, VIII
Telephon der Tageskasse 12253 im Bazar I., Rotenturmstraße

Gastspiel der Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters

Mitwirkende:

Die Damen: M. N. Germanowa, W. M. Gretsck, O. L. Knipper-Tschechowa, E. F. Krasnopol'skaja, M. A. Krischanowskaja, W. G. Orlova, E. F. Skul'skaja, A. K. Tarassowa

Die Herren: N. G. Alexandrow, A. S. Astarow, P. A. Bakscheew, J. N. Bersenew, W. J. Wassiliew, S. M. Kommissarow, W. J. Katschalow, N. O. Massalitinow, P. A. Pawlow, M. M. Tarchanow, P. F. Scharow

Spielleiterin: Frau N. N. Litowtzewa — Spielleiter: N. O. Massalitinow u. Dr. S. Surawardi
Adm. Regisseur: Dr. S. L. v. Berthensson — Dekor. Maler: J. J. Gremislawsky

Leitung des Gastspiels: I. N. Bersenew und Dr. L. D. Leonidow

Spielplan:

Freitag	den 8. April,	Drei Schwestern Drama in vier Akten von N. S. Tschchow
Montag	den 11. April,	Nachtasyi Drama in vier Akten von M. Gorki
Dienstag	den 12. April,	Onkel Wanja Szenen aus dem ländlichen Leben von N. S. Tschchow
Mittwoch	den 13. April,	Drei Schwestern
Donnerstag	den 14. April,	Nachtasyi
Freitag	den 15. April,	Der Kirschgarten Komödie in vier Akten von N. S. Tschchow

Der Vorverkauf findet an den beiden Tageskassen (im Theatergebäude und im Bazar, I., Rotenturmstraße), sowie in allen Kartenbüros statt

„Stemmel“, Wien IX.

Theater im Redoutensaal der Hofburg

Mittwoch den 16. November 1927

Gastspiel der Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters Die Heirat

Eine unglaubliche Geschichte in drei Akten von Gogol

Agafia Tichonowna, die Braut	N. Tolar'ska
Arina Banteleimonowna, ihre Tante	M. Tolar'ska
Fekla, Heiratsvermittlerin	Gretsch
Podkoleffin	Nablow
Kotischkarew, sein Freund	Birubow
Taischnja, Sekretärin	Spise-Petrob
Anutschkin, Leutnant	Bassiliew
Schepafin	Abianow
Dunja'scha	Sekewit'sch
Starikow, Kaufmann	Alexeiev
Stepan, Diener von Podkoleffin	Pawlenko

Zuszenierung: N. Massalitinow — Dekorationen: B. Nissin

Kostüme: B. Tschelischew

Das offizielle Programm nur bei den Billetturen erhältlich, Preis 70 Groschen

Vor der Vorstellung einleitender Vortrag: Dr. Josef Gregor, Vorstand der Theater-sammlung der Nationalbibliothek über „Russisches Theater“

Nach dem ersten Bild eine größere Pause

Kassen-Öffnung vor 6 ½ Uhr Anfang 7 ½ Uhr Ende 10 Uhr

Gastspiel der Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters

Donnerstag	den 17. November.	Armut ist keine Sünde. Drei Akte von A. Drow'ski (Anfang 7 ½ Uhr)
Freitag	den 18. November.	Der lebende Leichnam. Von L. N. Tolstoi (Anfang 7 ½ Uhr)
Samstag	den 19. November.	Armut ist keine Sünde (Anfang 7 ½ Uhr)
Sonntag	den 20. November.	Die Heirat (Anfang 7 ½ Uhr)

Kartenverkauf an den Tageskassen der Bundestheater: I., Bräunerstraße 14, an Werktagen von 9 bis 1 Uhr und von 2 bis 4 ½ Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr

„Stemmel“, Wien IX.

Die Kačalovscke-Gruppe im Wiener Stadttheater (1921) sowie die Prager Gruppe im Redoutensaal der Hofburg (1927). Theaterzettel



Deutsches Volkstheater

Telephon: Nr. 31.037

Direktion: Dr. Rudolf Beer

Telephon: Nr. 31.037

**10¼
UHR**

Montag den 31. Jänner 1927

**10¼
UHR**

Die letzte Aufführung

NACHTVORSTELLUNG

Gastspiel von Jushnys deutsch-russischem Künstlertheater

Zum **75.** Male:

„Der blaue Vogel“

Die besten 12 Nummern

Program m

- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1. Monat Mai | 7. Eine Kompanie Soldaten |
| 2. Ewige Frage | 8. Dame — Aufseher — Amor |
| 3. Die Zwerge | 9. Der kleine Jäger |
| 4. Nu cement | 10. Eltern in Rußland |
| 5. Ethello | 11. Wolgaischlepper |
| 6. Doppelquartett | 12. Der Leierkasten |

Veränderungen vorbehalten

Conférencier: **Direktor J. Jushny**

Nach Vorstellungschluß elektrische Straßenbahn nach allen Richtungen

Kassen-Öffnung 9½ Uhr Anfang 10¼ Uhr Ende 12 Uhr

Preis 80 Groschen

„Abendblatt“, Wien IX.



Deutsches Volkstheater

Telephon: Nr. 31.037

Direktion: Dr. Rudolf Beer

Telephon: Nr. 31.037

**10¼
Uhr**

Donnerstag den 19. Jänner 1928

**10¼
Uhr**

Gastspiel von Jushnys Russisch-Deutschem Künstlertheater

„Der blaue Vogel“

Neues Programm!

Zwan der Schredliche

Eudarinia-Barinia (Wolfa a. d. J. 1875)

Die Blinden

Wtschies

Bilder aus einer Ausstellung

Ballett der Hüden in der Eierschale

Der Reiche und der Arme

Am Marktplatz

Relativitätstheorie

Die Aufrechter

Aufrahr an der Wolga 1668

Große internationale Revue

Es geht schon besser

Diffingnette

Chocolate Wtschies

Finale grande

Veränderungen vorbehalten

Conférencier: **Direktor J. Jushny**

Nach Vorstellungschluß elektrische Straßenbahn nach allen Richtungen

Kassen-Öffnung 9¼ Uhr Anfang 10¼ Uhr Ende 12 Uhr

Über behördliche Anordnung sind Oberkleider, Schirme und Stöcke an den Garderoben abzugeben. Nach den Bestimmungen der behördlich genehmigten Hausordnung haben Damen und Herren im Zuschauerraum (Zugänge ausgenommen) die Hute abzunehmen. Belegen der Sitzplätze ist behördlich unterzogen.

Preis 80 Groschen

„Abendblatt“, Wien IX.

Der blaue Vogel im Deutschen Volkstheater (1927, 1928). Theaterzettel



Figurinen zu *Die Werbung* von P. Čeliščev, *Der blaue Vogel* – N.N.: *Der blaue Vogel*, 3. Programmheft, 1922. S. 8 – 9. Archiv des Österreichischen Theatermuseums

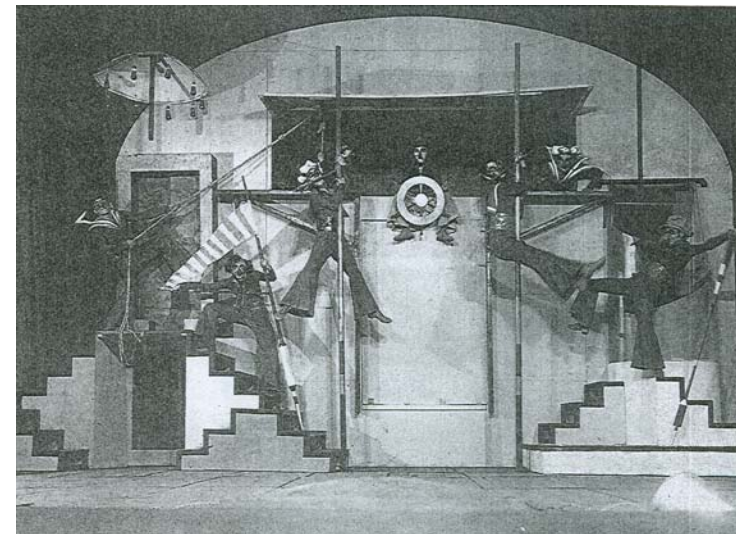
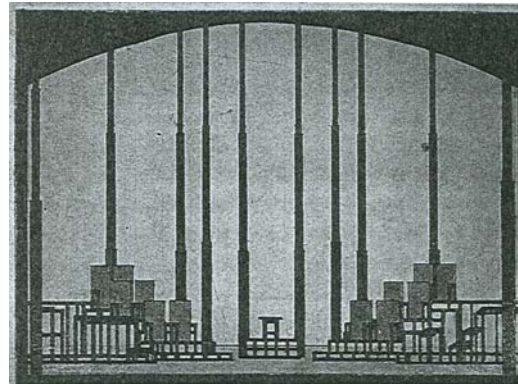


Links oben: Bühnenbild zu *Častuški* von P. Čeliščev, *Der blaue Vogel*
Links unten: Entwurf zu *American Bar* von R. Larteau – beide In: N.N.: *Der blaue Vogel*, 3. Programmheft, 1922. S. 10.

Rechts: Skizze zu *Deutsche Kneipe* von P. Čeliščev – N.N.: *Der blaue Vogel*, 2. Programmheft, 1922. S. 8. Archiv des Österreichischen Theatermuseums.



Szene aus *Salome*, Moskauer Kammertheater in Wien, 1925 – Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 15.



Oben: Bühnenbild zur *Heiligen Johanna* von V. und G. Stenberg
Unten: Szene aus *Giroflé-Giroflà*, Moskauer Kammertheater – beide In: Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 42., S. 58.

Raimund - Theater

Direktion: Dr. Rudolf Beer

1/28
Uhr

Telephon der Tageskasse I., Postenrumpfstraße 16 (Bakar) 78,050
Telephon der Tageskasse im Theatergebäude 7465

1/28
Uhr

Dienstag den 16. Juni 1925

Gastspiel von
TAIROFFS Moskauer Kammer-Theater
Giroflé-Girofla

Operette in drei Aufzügen von **Argon und Adnoff**. Musik von **Secoa**

Regie: Alexander Tairoff

Musikalische Leitung: Prof. Alexander Medtner

Bolero	Wladimir Sokoloff	Baquita	Eugenie Tolubjeewa
Alvora	Helene Uwarowa	Matamoros	Sergei Tichonrawoff
Giroflé-Girofla	Helene Spendiarowa		Nikolai Byloff
Marosquino	Alexander Kunnoff		Sergei Barkenoff
Mururf	Leo Fenin	Coufins	Alexander Olenin
Pedro	Nikolai Glin		Viktor Matissen
			Grigory Sacharoff

Chor: **Die Damen:** Elisabeth Alexandrowa, Alla Batajewa, Christine Bojabshewa, Natalie Gorina, Galina Kirjewskaja, Nina Lufanina, Natalie Choborowitsch, Ekaterina Antomo, Lydia Najarewa, Ekaterina Stein, Eugenie Mateeska

Die Herren: Nikolai Maloi, Grigory Sacharoff, Viktor Matissen, Nikolai Nodjanski, Eugen Sinoff, Iwan Tichunowoff, Wassili Sunaroff, Wassili Ubaninoff

Bühnenleitung: Dr. Lufkianoff

Dekorationen und Kostüme von Georg Jakuloff

Pause nach dem ersten und zweiten Akt

Kassen-Eröffnung 7 Uhr Anfang 1/8 Uhr Ende nach 10 Uhr

Gastspiel TAIROFFS Moskauer Kammer-Theater

Mittwoch den 17. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Giroflé-Girofla**
Donnerstag den 18. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Giroflé-Girofla**
Freitag den 19. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Salome**
Samstag den 20. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Giroflé-Girofla**
Sonntag den 21. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Giroflé-Girofla**
Montag den 22. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Salome**
Dienstag den 23. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Heilige Johanna**
Mittwoch den 24. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Gewitter**
Donnerstag den 25. Juni. Anfang 1/8 Uhr: **Giroflé-Girofla**

„Abendblatt“, Wien IX.

Neues Wiener Schauspielhaus

IX., Währingerstraße 78 (ehemals Volksoper)

Direktion: Jakob Feldhammer — Dr. Otto Ludwig Preminger

Anfang 8 Uhr

Montag den 7. April 1930

Anfang 8 Uhr

TAIROFF
Moskauer Kammertheater
Der Neger

(Alle Kinder Gottes haben Flügel)

Spiel in zwei Teilen von **G. D'Neill**

Spielleitung: Alexander Tairoff

Erster Teil:

I. Situation: Vor 15 Jahren, an einer entlegenen Stroßenecke in New York	Jim Garris	Iwan Alexandroff
Weisse Kinder:	Widj	Nikolai Tichonrawin
	Shorty	Viktor Ganschin
	Joe	Jurij Fedorowitsch
Gla	Mice Koonen	
Widj	Maria Paas	III. Situation: Nach 5 Jahren, daselbst
Seine Schwester	Lydia Nasarowa	Gla Downey
Shorty	Nikolai Kowlianski	Jim Garris
Schwarze Kinder:		Iwan Alexandroff
Jim	Iwan Alexandroff	Shorty
Hatti	Nathalie Choborowitsch	Die Heilarmee:
Joe	Jurij Fedorowitsch	Maria Paas, Galina Kirjewska, Nina Lufanina,
Seine Schwester	Nathalie Gorina	Viktor Matissen, Sergei Tichonrawoff
Charley	Helene Spendiarowa	IV. Situation: Am Kircheneingang, zur selben Zeit
Gla Downey	Mice Koonen	Gla Downey
		Jim Garris
		Iwan Alexandroff

Zweiter Teil:

V., VI. und VII. Situation: Im Hause Mrs. Garris. Unsere Tage	Jim Garris	Mice Koonen
Gla Garris	Iwan Alexandroff	Mrs. Garris
Jim Garris		Helene Uwarowa
Bühnenleitung: Regisseur Dr. Lufkianoff		Hatti Garris
Begleitende Musik in der Bearbeitung von Professor A. Medtner		Nathalie Gfron
Beleuchtung: Georgy Samoiloff		Dirigent: Nikolai Glisbura

Pause nach dem ersten Teile

Kassen-Eröffnung 7 Uhr Anfang 8 Uhr Ende gegen 10 1/2 Uhr

TAIROFF Moskauer Kammertheater

Dienstag den 8. April. Anfang 8 Uhr: **Tag und Nacht**. Musik von Secoa
Mittwoch den 9. April. Anfang 8 Uhr: **Tag und Nacht**. Musik von Secoa

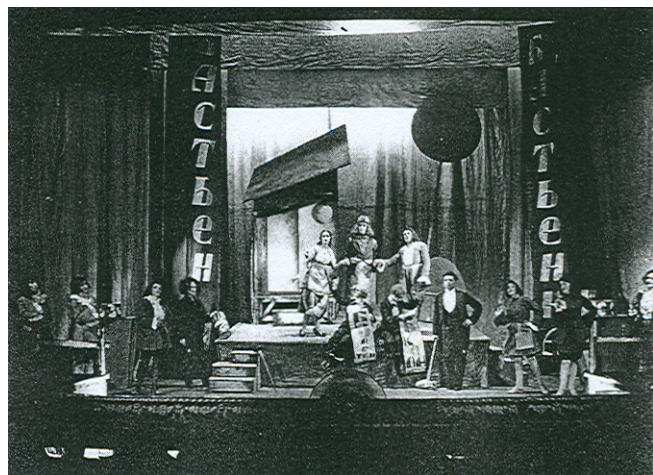
Sonntag den 13. April. Nachmittags 1/4 Uhr: **Ein Böhm in America** (Breite von 80 g bis 6 S)

„Abendblatt“, Wien IX.

Tairovs Moskauer Kammertheater im Raimund Theater (1925) und im Neuen Wiener Schauspielhaus (1930). Theaterzettel.



Die Darsteller des Hebräischen Theaters Habima in den Hauptrollen. —
Links: Diebold, B.: Habima. Hebräisches Theater, 1928. Umschlag
Rechts: Die Bühne 5. Jg., Heft 173, 1.3.1928. S. 26.



Links oben: Szene aus *Dybuk*, Hebräisches Theater Habima – Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 17.

Links unten: Szene aus *Bastien und Bastienne*, Das Leningrader Opernstudio in Salzburg (1928) – Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 21.

Rechts: Szene aus der *Hexe*, Das Moskauer Jüdische Staatstheater – Lesák, B.: Russische Theaterkunst, 1993. S. 19

Kurzer Lebenslauf

Als Angéla Molnári am 09.05.1981 in Budapest geboren.

Schulbildung

1987 – 1990 Besuch der Volksschule in Budapest, Ungarn
1990 – 1995 Besuch und Abschluss der Mittelschule in Moskau, Russland
1995 – 1999 Besuch des Gymnasiums Berzsenyi Dániel in Budapest (englisch-deutscher Zweig)
Maturaabschluss

Studium

1999 Inskription an der Universität Wien für Russisch, Theaterwissenschaften und Publizistik
13.06.2002 Abschluss des ersten Abschnitts im Erstfach Russisch
24.03.2003 Abschluss des ersten Abschnitts im Zweitfach Theaterwissenschaften und Publizistik
Seit 2004 berufliche Erfahrung als Übersetzerin Deutsch / Ungarisch, Privatlehrer für Russisch

Theatererfahrung

1996 – 1999 Theatergruppe im Gymnasium (Aufführungen – H. Andersen: Die Schneekönigin, A. Blok: Die Schaubude)
10.1997 Teilnahme an der Organisation des Schüler-Theaterfestivals in Brassow
2000 – 2001 Theatergruppe an der Universität Wien am Institut für Slawistik (Aufführungen – Zoščenko: Zwei Pudel, Čukovskij: Tarakanišče)
2002 – 2003 Praktische Übungen am Institut für Theaterwissenschaften (Bühnenlicht, Bühnenphotographie, Regie)