



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Skandal, Emigration und Motiv bei Djagilev und den
Ballets Russes

Verfasser

Dionys Neubacher

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Fedor B. Poljakov

Ich danke den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Archivs des Staatlichen Zentralen Theatermuseums im. A.A. Bachrušina in Moskau, des Deutschen Theatermuseums in München, des Wiener Theatermuseums, sowie des Londoner Victoria & Albert Museums, Giorgi Mshvenieradze (Privatarchiv sowie Staatliches Paliashvili Opernballett in Tbilisi), Norbert Brien und Gerhard Schmoll (Fachbereichsbibliothek Slawistik Wien), Tymur Martyniuk, als auch Irene Brandenburg und Anja Arend von den Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg für ihre freundliche Hilfe.

Mein aufrichtiger Dank gebührt meinem Professor Fedor B. Poljakov für seine unzähligen wertvollen Hinweise und seine Geduld, vor allem aber für das Entfachen meiner Begeisterung für die Literatur- und Kulturwissenschaft.

Die vorliegende Arbeit widme ich meinen Eltern, die mich all die Jahre finanziell und intellektuell bestens unterstützt und gefördert haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Bezeichnung Ballets Russes	12
1.1	Zusammenfassung	12
1.1.1	Verwendung in moderner Literatur	12
1.1.2	Kurzer Abriss der Bezeichnungen	12
1.1.3	Empfehlungen	13
1.2	Methodik	13
1.2.1	Quellen	13
1.2.2	Vorgehensweise	13
1.2.3	Probleme	14
1.3	Fallbeispiele moderner Literatur	14
1.3.1	Russisch-Französisch: Peissel	14
1.3.2	Englisch: Macdonald	14
1.3.3	Russisch: Laskin	14
1.3.4	Russisch: Fernsehsender Rossija 24	15
1.4	Fallbeispiele Zeitschriften zwischen 1909 und 1929	15
1.4.1	Erwähnung Ballets Russes 1909	15
1.4.2	Erwähnung 'saison' russe 1909	15
1.4.3	Erwähnung Ballets Russes Paris Anfang Juni 1910	15
1.4.4	Erwähnung Saison Russe Mitte Juni 1910	16
1.5	Programmhefte zwischen 1909 und 1929	16
1.5.1	Paris 1909	16
1.5.2	Paris 1910	18
1.5.3	Paris 1911	18
1.5.4	Paris 1912	21
1.5.5	Paris 1919	21
1.5.6	Paris 1920	21
1.5.7	Paris 1922	25
1.5.8	Genf 1922	26
1.5.9	London 1927	26
1.5.10	Mailand 1927	30

1.5.11	Paris 1928	30
1.5.12	Berlin 1929	30
1.5.13	Monte-Carlo 1929	34
2	Datenbank žurnal'nyj zal	36
2.1	Abstract	36
2.1.1	Ziel und Methodik	36
2.2	Ermittlung des Korpus	36
2.2.1	Bestandteile	36
2.2.2	Stichtag	38
2.2.3	Zeitraum	38
2.2.4	Auswertungszeitraum	38
2.3	Korpus und Korpusanalyse	38
2.3.1	Allgemeine Methodik	38
2.3.2	Probleme und Lösungen	40
2.3.3	Ermittelter Korpus	42
2.3.4	Korpus nach Erscheinungsdatum	46
2.3.5	Korpus nach Typ	46
2.3.6	Korpus nach Seitenzahl	51
2.3.7	Korpus nach Thema	51
2.4	Skandal	53
2.4.1	Methodik	53
2.4.2	Ergebnis	53
2.5	Emigration	53
2.5.1	Methodik	53
2.5.2	Ergebnis	54
2.6	Motiv	54
2.6.1	Methodik	54
2.6.2	Ergebnis	55
2.7	Anmerkungen	55
2.7.1	Fall 3 [88]	55
2.7.2	Fall 4 [100]	56
2.7.3	Fall 7 [143] Šarovs Irrtum	56
2.7.4	Fall 9 [103]	60
2.7.5	Fall 11 [113]	60
2.7.6	Fall 13 [82]	60
2.7.7	Fall 14 [96]	60
2.7.8	Fall 15 [136]	61
2.7.9	Fall 16 [73]	61
2.7.10	Fall 18 [125]	62
2.7.11	Fall 22 [80]	62

2.7.12	Fall 24 [98]	62
2.7.13	Fall 26 [137]	63
2.7.14	Fall 27 [99]	64
2.7.15	Fall 30 [142]	64
2.7.16	Fall 33 [81]	65
2.7.17	Fall 42 [91]	65
2.7.18	Fall 45 [89]	66
2.7.19	Fall 46 [112]	66
2.7.20	Fall 47 [120]	66
2.7.21	Fall 52 [104]	66
2.7.22	Fall 53 [87]	67
2.7.23	Fall 55 [148]	67
2.7.24	Fall 56 [144]	68
2.7.25	Fall 59 [86]	69
2.7.26	Fall 60 [110]	69
2.7.27	Fall 62 [75]	69
2.7.28	Biographie Юръенен	70
2.7.29	Erscheinungen von Mal'čiki Djaġileva (Мальчики Дягилева)	70
2.7.30	Inhalt	70
3	Lifar	73
3.1	Person	73
3.1.1	Lifar und das Ballett - ars gratia artis	73
3.1.2	Ausbildung	75
3.1.3	Lifar und Djaġilev	75
3.1.4	Post Djaġilev	75
3.1.5	Verhältnis zur Heimat und Emigration	75
3.1.6	Duell	77
3.1.7	Tod	77
3.1.8	Sammlung Djaġilev - Lifar	78
3.1.9	Library of Congress Sammlung: Djaġilev und Lifar	78
3.1.10	Ahlefeldt-Laurvig Sammlung: Djaġilev und Lifar	79
3.1.11	Ahlefeldt-Laurvig Stiftung	80
3.1.12	Serge Lifar Wettbewerb	81
3.2	Werk С Дягилевым	81
3.2.1	Bibliographische Anmerkungen	81
3.2.2	Aufbau	82
3.2.3	Inhalt	82
3.2.4	Motivation zum Buch	84
3.3	Quantitative Analyse	85

3.3.1	Forschungsfrage	85
3.3.2	Korpus	85
3.3.3	Vorgehensweise	85
3.3.4	Theoretischer Hintergrund	86
3.3.5	Häufigkeitsanalyse Skandal	87
3.3.6	Häufigkeitsanalyse Emigration	87
3.3.7	Häufigkeitsanalyse Motiv	88
3.3.8	Häufigkeitsanalyse Blockbildung Gesamtübersicht . . .	90
3.3.9	Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen Lifar Gesamtübersicht	90
3.3.10	Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen in С ДЯГИЛЕВЫМ .	91
3.3.11	Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen in МОЯ ЖИЗНЬ . .	96
3.4	Skandal	98
3.4.1	Skandal in der russischen Zeit	98
3.4.2	Homosexualität	98
3.4.3	Der Mariinskij Skandal als Mittel der Abwerbung	98
3.4.4	Djagilevs Prélude à l' Après-Midi d' un Faune	100
3.4.5	Le Sacre du Printemps	100
3.4.6	Interne Skandale	100
3.4.7	Daphnis und Chloe - interner Skandal	100
3.5	Emigration	101
3.5.1	Emigration der Tänzer	101
3.5.2	Zustand des sowjetischen Ballets	102
3.5.3	Djagilevs Reisen in die Heimat	102
3.6	Motiv	102
3.6.1	Russischkeit	102
3.6.2	Isadora Duncans Einflüsse	103
3.6.3	Entstehung der Ballets Russes	103
3.6.4	Rückkehr der Ballettkunst	104
3.7	Motive bei Lifar - Einteilung in drei Perioden	105
3.7.1	Russische Periode	105
3.7.2	Europäische Periode	105
3.7.3	Dritte Periode	106
4	Skandal	108
4.1	Skandal als Werbemittel	108
4.1.1	Der Skandal als bestehendes Element in den Nachfolge- kompagnien	109
4.1.2	Skandal als mythenbildendes Element im Kontext der Ver- marktung	109
4.2	Homosexualität - Grund, Auslöser, Mittel	110
4.2.1	Sexualität im Ballett vor den Ballets Russes	110

4.2.2	Homosexualität als Mittel der Skandalisierung	110
4.3	Skandalwerke	111
4.3.1	Feuervogel	111
4.3.2	Sacre du Printemps	111
4.3.3	L'Après-midi d'un Faune	112
4.4	Ida Rubinstein	112
5	Emigration	114
5.1	Sowjetische Rezeption anhand von Beispielen	114
5.1.1	Lopuchov	114
5.1.2	Požarskaja, Volodina	116
5.2	Spätes Zarenballett - Anfänge des Sowjetischen Balletts	116
5.2.1	Einleitung	116
5.2.2	Charakteristika	117
5.2.3	Auswirkungen der Revolution	118
5.2.4	Wichtige Schulen	119
5.2.5	Wechselbeziehungen und Konkurrenzverhältnisse	119
5.3	Gegenwärtige russische Rezeption anhand von Beispielen im In- und Ausland	120
5.3.1	Ausstellung Legendy djagilevskich sezonov in Paris 2009	120
5.3.2	Jubliäumsveranstaltungen in Monaco in der Villa Sauber (Nationalmuseum Monaco) sowie in der Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja na Krymskom valu in Moskau 2009	121
5.3.3	Club Djagilev 2006 bis 2008	122
5.3.4	Festival' Djagilev P.S.	122
5.3.5	Fernsehbeitrag und Liveübertragung Vesti 22.12.2009	122
5.4	Emigration oder Exil	123
5.4.1	Venedig als selbst gewählte ewige Ruhestätte - ein Ersatz für Petersburg	123
5.4.2	Djagilevs Verhältnis zur Sowjetunion	124
5.4.3	Ballets Russes als Exil- oder Emigrantenkompagnie	125
5.4.4	Sonderfall: Rück- bzw Wiederkehrer	126
6	Motiv	127
6.1	Orient, Exotik und Sexualität	127
6.1.1	Einleitung	127
6.1.2	Beispiel Josephine Baker	127
6.1.3	Beispiel Adorée Villany	129
6.1.4	Orientalisches Motiv	131
6.2	Motiv des Männlichen und Homosexualität	131

6.2.1	Motiv des Männlichen	131
6.2.2	Homosexualität und das männliche Ballett - Ballett als Möglichkeit zur Entfaltung für Homosexuelle	132
6.2.3	Homosexuelle Ästhetik	133
6.2.4	Homosexuelle Submission	133
6.3	Russisches Motiv	134
6.3.1	Internationalität des Balletts und ihre Veränderungen	134
6.3.2	Inhalt und Gestaltung im 19. Jahrhundert	134
6.3.3	Russischer Tanz in Westeuropa vor Djagilev	135
6.3.4	Djagilevs Export russischer Ballettkunst	135
6.3.5	Russifizierungen	136
6.3.6	Dialogisches Element	137
6.3.7	Diskussion: Emigrationsthema bei Djagilev am Beispiel von Le Fils Prodigue?	139
6.4	Vergleich Ballets Russes vs Ballets Suédois	140
6.4.1	Zusammenfassung	140
6.4.2	Einführung	141
6.4.3	Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Wechselbeziehungen zwischen den Ballets Russes und den Ballets Suédois	142
6.4.4	Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Wechselbeziehungen zwischen Djagilev und de Maré	144
7	Резюме	146
7.1	Источники	146
7.1.1	Анализ базы данных «Журнальный зал»	146
7.1.2	Ключевые слова	147
7.1.3	Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»	147
7.2	Скандал	148
7.2.1	Анализ базы данных «Журнальный зал»	148
7.2.2	Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»	148
7.2.3	Анализ содержания	148
7.3	Эмиграция	149
7.3.1	Анализ базы данных «Журнальный зал»	149
7.3.2	Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»	149
7.3.3	Анализ содержания	149
7.4	Мотив	151
7.4.1	Анализ базы данных «Журнальный зал»	151
7.4.2	Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»	151
7.4.3	Анализ содержания	151

8	Zusammenfassung Deutsch	153
8.1	Quellen	153
8.1.1	Bezeichnung	153
8.1.2	Allgemeines zur Datenbank	153
8.1.3	Schlüsselbegriffe der Datenbankanalyse sowie der Analyse Lifar	154
8.1.4	Korpus nach Erscheinungsdatum Datenbank	154
8.1.5	Korpus nach Typ Datenbank	155
8.1.6	Korpus nach Seitenzahl Datenbank	155
8.1.7	Korpus nach Thema Datenbank	155
8.1.8	Analyse Lifar	155
8.2	Skandal	156
8.2.1	Analyse der Datenbank	156
8.2.2	Analyse Lifar	156
8.2.3	Inhaltliche Analyse	157
8.3	Emigration	157
8.3.1	Analyse Datenbank	157
8.3.2	Analyse Lifar	158
8.3.3	Inhaltliche Analyse	158
8.4	Motiv	159
8.4.1	Analyse Datenbank	159
8.4.2	Analyse Lifar	159
8.4.3	Russisches Motiv	159
8.4.4	Sexualität	159
8.4.5	Sexuelle Revolution	160
9	Anhang	161
	Literaturverzeichnis	161
	CV	176

Abbildungsverzeichnis

1.1	Paris 1909 © Victoria and Albert Museum, London.	17
1.2	Paris 1910 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra	19
1.3	Paris 1911 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	20
1.4	Paris 1912 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	22
1.5	Titelseite Paris 1919 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	23
1.6	Im Programmheft Paris 1919 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	24
1.7	Programmheft Paris 1920 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra	25
1.8	Paris 1922 © Library of Congress	27
1.9	Genf 1922 © Library of Congress	28
1.10	London 1927 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg . . .	29
1.11	Mailand 1927 © Victoria and Albert Museum, London.	31
1.12	Paris 1928 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	32
1.13	Berlin 1929 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg	33
1.14	Monte Carlo 1929 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra	35

Tabellenverzeichnis

1.1	Übersicht Cissan	15
2.1	Defintion Analyse	40
2.2	Analyse der Erscheinungen zwischen 1994 und 2011 n=61	46
2.3	Häufigkeitsanalyse, Erscheinungen zwischen 1994 und dem 1. Quartal 2012	47
2.4	Häufigkeitsanalyse der Typen	48
2.5	Darstellung der Häufungen einzelner Typen aus dem ersten Durchgang	49
2.6	Häufigkeitsanalyse nach Typengruppe	49
2.7	Seitenanzahl nach Typengruppen	51
2.8	Analyse der Hauptthemata	51
2.9	Häufigkeitsanalyse скандал	53
2.10	Häufigkeitsanalyse эмиграция	54
2.11	Häufigkeitsanalyse изгнание	54
2.12	Häufigkeitsanalyse ссылка	54
2.13	Häufigkeitsanalyse сюжет	55
2.14	Häufigkeitsanalyse мотив	55
2.15	Häufigkeitsanalyse повод	56
2.16	Vergleich Nižinskij Original in Russisch [117] mit Jur’enens Übersetzung aus dem Englischen	72
3.1	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht скандал	91
3.2	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht эмиграция	91
3.3	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht изгнание	92
3.4	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht ссылка	92
3.5	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht Emigration	92
3.6	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht сюжет	92
3.7	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht мотив	92
3.8	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht повод	93
3.9	Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht Motiv	93
3.10	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым скандал	94

3.11	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым эмиграция	94
3.12	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым изгнание	94
3.13	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым ссылка	95
3.14	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым сюжет	95
3.15	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым мотив	95
3.16	Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым повод	95
3.17	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь скандал	96
3.18	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь эмиграция	96
3.19	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь изгнание	97
3.20	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь ссылка	97
3.21	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь сюжет	97
3.22	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь мотив	97
3.23	Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь повод	97

Kapitel 1

Bezeichnung Ballets Russes

1.1 Zusammenfassung

1.1.1 Verwendung in moderner Literatur

In der modernen Literatur werden mit einer bemerkenswerten Unschärfe mehrere Begriffe teilweise sogar parallel verwendet. In der russischen Literatur findet sich überwiegend *russkije sezony*, was aber in den meisten Fällen nicht richtig ist, da Djagilev mit Ausnahme der Anfänge diesen Begriff fast nie für die Bewerbung verwendet hatte. Die englische und deutschsprachige Literatur verwendet überwiegend *Ballets Russes*.

Es ist eine Tendenz ersichtlich, die Anfänge mit *Russian Seasons* bzw. *Russische Saisonen* bzw. *russkije sezony* zu bezeichnen, die Zeit der *Ballets Russes* unter Djagilev mit *Ballets Russes* und die *Ballets Russes* von de Basil in der post Djagilev Periode mit *Ballets Russes de Monte Carlo*. Beispielsweise verwendet Lee *Ballet Russe de Monte Carlo* als Synonym für das 1932 von Blum und de Basil gegründete Nachfolgeballett [37, S. 319]. Letzteres ist eindeutig problematisch und sollte vermieden werden. Diese Analyse konnte mittels historischen Programmheften beweisen, dass die Bezeichnung *Ballets Russes de Monte Carlo* schon zu Lebzeiten Djagilevs, also vor der Gründung der Nachfolgekompanie durch de Basil, verwendet wurde. In den Programmheften wurde in beinahe allen Fällen eine Kombination aus *Ballets Russes* mit oder ohne Erwähnung Djagilevs verwendet.

1.1.2 Kurzer Abriss der Bezeichnungen

Der Begriff *Russische Saisonen* kann von der damaligen ersten *une saison russe* abgeleitet werden. In dieser wurden noch Oper neben Ballett aufgeführt. Mit der

Etablierung der eigenständigen Ballettreihe tritt die Bezeichnung Ballets Russes immer häufiger auf. In einem Programmheft aus 1910 finden wir die Mischform Saison de Ballets Russes und spätestens mit 1911 Ballets Russes mit attributivem Djagilev. Dies kann als Versuch der Etablierung der eigenen Person gesehen werden, kann aber auch ein Abgrenzungsversuch gegenüber konkurrierenden Tanzaufführungen anderer russischer Tänzer gewesen sein.

Bei Gastvorstellungen in Mailand 1927 und Berlin 1929 findet sich auch in der jeweiligen Landessprache eine bloße Kombination aus Djagilev und Ballett im Sinn von Das Djagilev Ballett bzw Das Ballett Djagilevs.

Es konnte kein Nachweis gefunden werden, dass der Name Ballets Russes in einer Eigenschaft als Markenname auf nicht-französischen Bühnen, also in einer Übersetzung verwendet wurde.

Ab 1927 wird Ballets Russes mit dem Attribut Monte Carlo verwendet. Dies stellt aber keine Regel dar.

1.1.3 Empfehlungen

Für russische Texte empfiehlt sich die französische Version Ballets Russes oder Russkij balet Djagileva, für deutsche und englische Texte die mittlerweile überwiegend verwendete Bezeichnung Ballets Russes. So es sich nicht um die Ballets Russes Djagilevs handelt, ist eine attributive Bemerkung unabdinglich (zB Ballets Russes de Basil oä). Einer Kombination mit de Monte-Carlo (Ballets Russes de Monte-Carlo) wird aufgrund des Namensstreits abgeraten.

1.2 Methodik

1.2.1 Quellen

Für diese Analyse wurde Archivmaterial des Salzburger Derra de Moroda Archivs, der Library of Congress, dem Victoria and Albert Museum sowie der Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra verwendet. Da das Derra de Moroda Archiv derzeit noch nicht vollständig katalogisiert ist, wurden verwendete, noch nicht katalogisierte und digitalisierte Bestände vom Autor bearbeitet.

1.2.2 Vorgehensweise

In den Quellen wurden Beispiele gesucht, die Ballets Russes bzw saison russes mit bzw ohne Erwähnung von Djagilev, in allen denkmöglichen Varianten in eng-

lischer, deutscher und russischer Sprache beinhalten. Die jeweiligen Fälle wurden in weiterer Folge hinsichtlich der Ausgangshypothese untersucht.

1.2.3 Probleme

Diese Analyse kann aufgrund ihres Umfangs selbstverständlich nicht quantitativ, sondern nur exemplarisch interpretiert werden. Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit existiert keine zusammenfassende Datenbank, in der sämtliche, weltweit verstreute Programmhefte abgerufen werden können, und ein solches Unterfangen ist hier aufgrund der gebotenen Kürze auch nicht möglich gewesen. Ein exemplarisches Vorgehen reicht aber aus, um Fehler in der bisherigen Wahrnehmung zu korrigieren.

1.3 Fallbeispiele moderner Literatur

1.3.1 Russisch-Französisch: Peissel

In der russischen Ausgabe von *Tiger for Breakfast*, Peissels Biographie über den Ballets Russes Tänzer, späteren Entrepreneur und Gründer des ersten Hotels in Nepal Boris Lisanevič, wird das Ballets Russes mit Русский балет übersetzt.

В 1911 Дягилев создал знаменитую труппу Русский балет [122, S. 86].

1.3.2 Englisch: Macdonald

Macdonald verwendet, selten für englischsprachige Literatur, den Ausdruck „Russian’ season“ [sic!].

Reports of the wonders of the Russian’ season were appearing in American newspapers in the summer of 1909, and, indeed, it is from [...] [45, S. 18]

1.3.3 Russisch: Laskin

Laskin verwendet auch den Begriff „Truppe der Russischen Saisonen“ :

труппа Русских сезонов [104, S. 3] Laskin

Tabelle 1.1: Übersicht Cissan

Seite 285	Ballets Russes	Groß Groß	Russischen Ballette
Seite 282	Ballet russes	Groß Klein	Ballett der Russen

1.3.4 Russisch: Fernsehsender Rossija 24

Im Beitrag des russischen Nachrichtensenders Rossija 24 wird sowohl Russkie cezony als auch Ballets Russes verwendet [119]. Dieser Beitrag berichtet allerdings über eine Pariser Jubiläumsveranstaltung, bei der Ballets Russes Werke wieder aufgeführt wurden. Die genaue Kombination lautet „proekt Ballets Russes“

1.4 Fallbeispiele Zeitschriften zwischen 1909 und 1929

1.4.1 Erwähnung Ballets Russes 1909

In *Comœdia illustré* schreibt Cissan bereits 1909 einen Artikel über die Ballets Russes unter dem Titel *Les Ballets Russes*, in dem Djagilev übrigens nicht einmal erwähnt wird [15, S. 285].

Gleichzeitig verfasst Cissan einen weiteren Artikel unter dem Titel *La Saison d’Opéra et de Ballet russes au Châtelet* [15, S. 282].

Dies ist insofern interessant, als er im selben Heft zwei verschiedene Bezeichnungen wählt, die auch bedeutungsunterscheidend sind:

Man kann dies als Indiz nehmen, dass der spätere Name Ballets Russes sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht durchgesetzt hat.

1.4.2 Erwähnung ’saison’ russe 1909

Duquesnel verwendet 1909 in *Le Théâtre* den Ausdruck *saison russe*:

[...] au théâtre du Châtelet, une ’saison’ russe [...] [23, S. 3]

1.4.3 Erwähnung Ballets Russes Paris Anfang Juni 1910

- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l’opéra, RES-2248 (4)
- Archivbezeichnung: ark:/12148/btv1b8415101n

- Datum: 1. Juni 1910
- Bezeichnung 1: La Saison Russe a l'Opéra
- Bezeichnung 2: Le Retour du Ballet Russe
- Kommentar: Bei der Bezeichnung 1 handelt es sich um den Titel der Zeitschriftenausgabe. Bei der Bezeichnung 2 handelt es sich um den Untertitel des Beitrages von Cerdannes [12].

1.4.4 Erwähnung Saison Russe Mitte Juni 1910

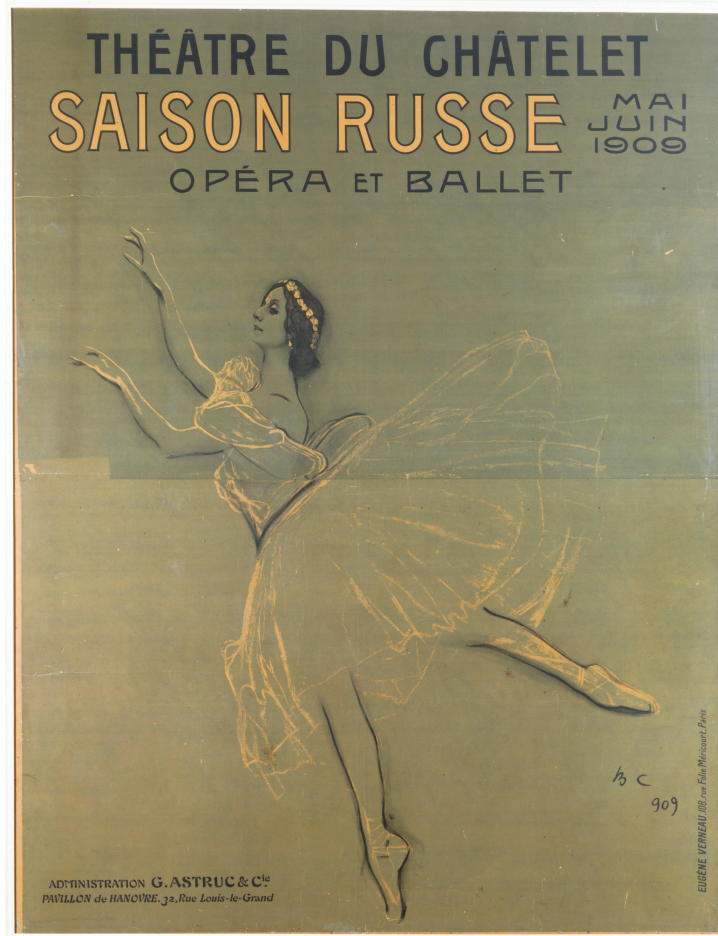
- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-2248 (5)
- Archivbezeichnung: /ark:/12148/btv1b84151022.r
- Datum: 15. Juni 1910
- Bezeichnung: Saison Russe

1.5 Programmhefte zwischen 1909 und 1929

1.5.1 Paris 1909

- Archiv: Victoria and Albert Museum
- Archivbezeichnung: S.561-1980
- Theater: Théâtre du Châtelet
- Sprache: Französisch
- Datum: Mai, Juni 1909
- Bezeichnung: Saison Russe (siehe Abbildung 1.5.1 auf Seite 17)

Abbildung 1.1: Paris 1909 © Victoria and Albert Museum, London.



1.5.2 Paris 1910

- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-2248 (6)
- Archivbezeichnung: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415103g>
- Theater: Théâtre National de L'Opéra
- Datum: Juni 1910
- Bezeichnung: Saison de Ballets Russes
- Kommentar: Im unteren Bereich findet sich die Bemerkung Saison Russe a l'Opera Ballets (siehe Abbildung 1.5.2 auf Seite 19).

1.5.3 Paris 1911

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: DdM ic M 016_01
- Theater: Théâtre du Châtelet
- Datum: Juni 1911
- Bezeichnung: Programme Officiel des Ballets Russes
- Kommentar: Der Titel des Programmheftes ist Programme Officiel des Ballets Russes, im Heft findet sich aber auch die Bezeichnung Sixième Saison Russe organisée par M. Serge de Diaghilew (DdM ic M 016_06). Weiters beinhaltet das Heft einen Aufsatz über die Ballets Russes von Mte Casalonga ¹ mit dem Titel Le Ballet Russe a Paris. Im Lauftext schreibt Casalonga von Le Ballet Russe de M. de Diaghilew (DdM ic M 016_10 sowie DdM ic M 016_12).
- (siehe Abbildung 1.5.3 auf 20)

¹Mte als Kürzel für Marguerite, Komponist.

Abbildung 1.2: Paris 1910 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA
 ———— Juin 1910 ————

Saison de Ballets Russes

SOUS LE PATRONAGE DE LA
 SOCIÉTÉ DES GRANDES AUDITIONS DE FRANCE
 AVEC LE CONCOURS
d'Artistes des Théâtres Impériaux

RÉPERTOIRE

<p>L'Oiseau de feu, Ballet fantastique en un acte, avec apothéose, de M. FOKINE. Musique de I. STRAVINSKY <i>(Création)</i></p> <p>Shéhérazade, Drame chorégraphique en un acte, de M. L. BAKST. Musique de N. RIMSKY-KORSAKOW <i>(Création)</i></p> <p>Carnaval, Pantomime-Ballet en un acte, de L. BAKST et M. FOKINE. Musique de Robert SCHUMANN <i>(Création)</i></p> <p>Orientales, Esquisses chorégraphiques. <i>(Création)</i></p>	<p>Giselle, Ballet-Pantomime en deux actes, de SAINT-GEORGES, Théophile GAUTIER et CORALY. Musique d'Adolphe ADAM (1841) <i>(Reprise)</i></p> <p>Cléopâtre, Mimodrame en un acte, d'après POUCHKINE. Musique de A. ARENSKY, GLINKA RIMSKY-KORSAKOW MOUSSORGSKY et GLAZOUNOW</p> <p>Les Sylphides, Rêverie romantique en un tableau, Musique de CHOPIN</p> <p>Le Festin, Suite de Danses.</p>
---	---

Danses Polovtsiennes du "Prince Igor"
 Musique de **A. BORODINE**

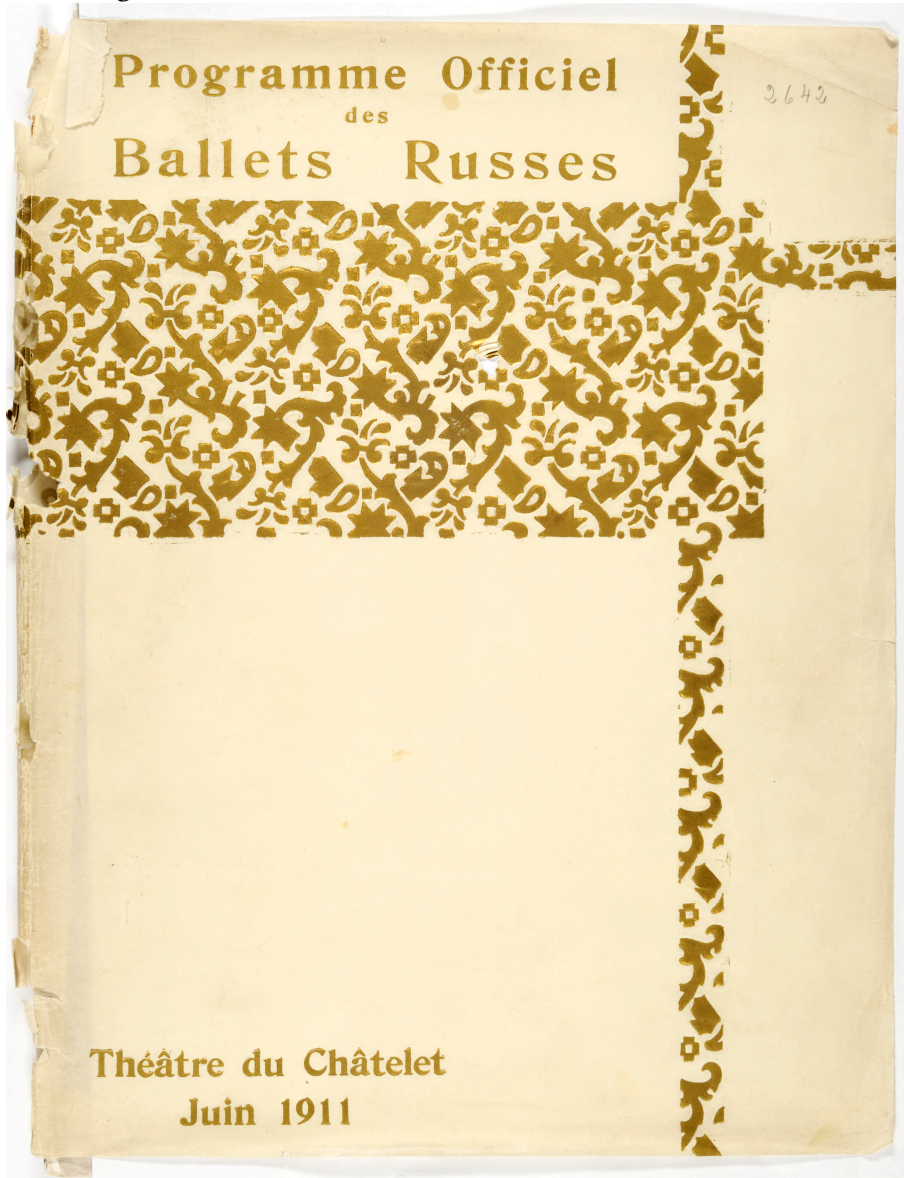
ORCHESTRE DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

DÉCORS, COSTUMÉS et ACCESSOIRES
 de MM. A.-C. Korovine, A. Golovine, Alexandre Benois, L. Bakst, J. Bilibine, N. Roerich
 Exécutés par MM. B. Anisfeld, L. Sapounov, O. Allegri, etc., etc.

Réserve
 Juin 1910

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abbildung 1.3: Paris 1911 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg



1.5.4 Paris 1912

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: DdM ic M 012_01
- Theater: Théâtre du Châtelet
- Datum: Mai, Juni 1912
- Bezeichnung: Grande Saison de Paris Programme Officiel des Ballets Russes
Untertitel: Septième Saison des Ballets Russes organisée par M. Serge de Diaghilew avec [...]
(siehe Abbildung 1.5.4 auf Seite 22)

1.5.5 Paris 1919

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: DdM ic M 013_01, DdM ic M 013_05
- Theater: Théâtre National de L'Opéra
- Datum: Dezember 1919, Jänner, Februar 1920
- Bezeichnung: Ballets Russes
- Kommentar: Der Titel des Programmes ist Ballets Russes (DdM ic M 013_01), im Programmheft läßt sich aber auch die Bezeichnung Ballets Russes de M. Serge de Diaghilew finden (DdM ic M 013_05).
(siehe Abbildungen 1.5.5 auf Seite 23 und 1.5.5 auf Seite 24)

1.5.6 Paris 1920

- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, RES-2248 (57)
- Archivbezeichnung: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415140r>
- Theater: Théâtre de l'Opéra
- Datum: Mai Juni 1920
- Bezeichnung: Ballets Russes

Abbildung 1.4: Paris 1912 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg

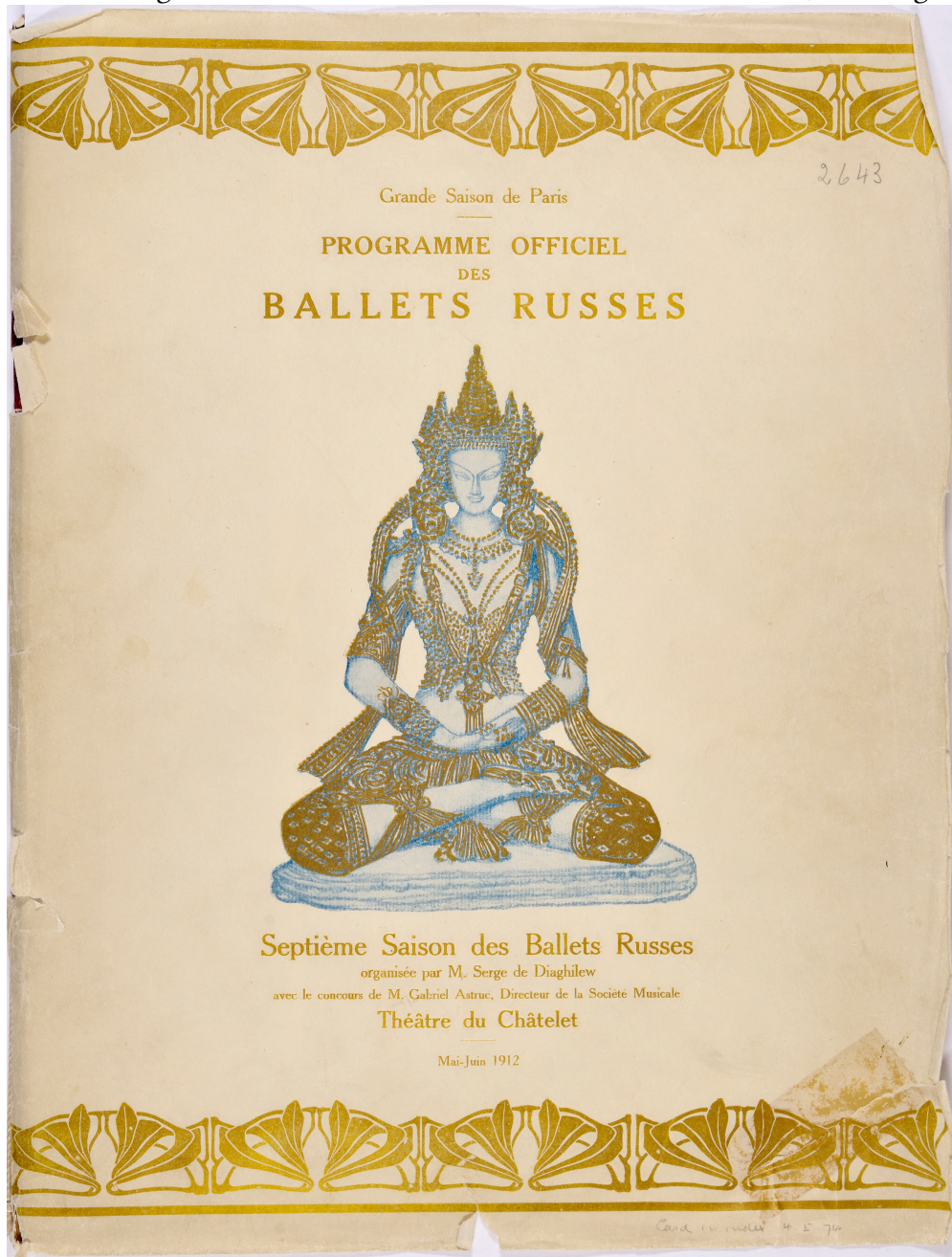


Abbildung 1.5: Titelseite Paris 1919 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg



Abbildung 1.6: Im Programmheft Paris 1919 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

Onzième Saison Russe

Décembre 1919, Janvier-Février 1920

VINGT-CINQ REPRÉSENTATIONS DE

BALLETS RUSSES

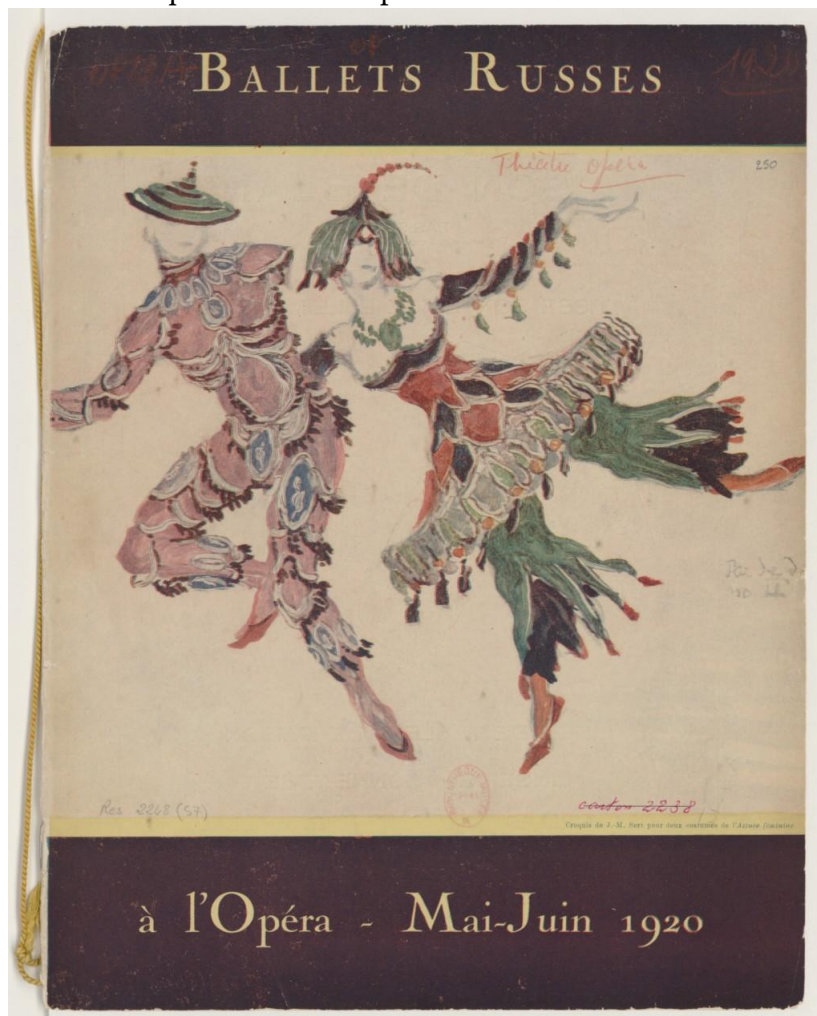
DE M. SERGE DE DIAGHILEW

<p>BOUTIQUE FANTASQUE</p> <p>Création à Paris Ballet en un acte Musique de G. ROSSINI Arrangée et orchestrée par OTTORINO RESPIGHI Chorégraphie de Léonide MASSINE Rideau, décor et costumes de André DÉRAIN</p>	<p>LE TRICORNE</p> <p>Création à Paris Ballet en un acte de Martinez SIERRA Musique de MANUEL de FALLA Chorégraphie de Léonide MASSINE Rideau, décor et costumes par Pablo PICASSO</p>	<p>LE CHANT DU ROSSIGNOL</p> <p>Création Poème chorégraphique en un acte Musique de Igor STRAVINSKY Chorégraphie de Léonide MASSINE Rideau, décor et costumes de Henri MATISSE</p>
<p>LES FEMMES DE BONNE HUMEUR</p> <p>Comédie chorégraphique de V. TOMMASINI d'après la comédie de GOLDONI Musique de Domenico SCARLATTI Arrangée et orchestrée par V. TOMMASINI Chorégraphie de Léonide MASSINE Nouveau décor et costumes de Léon BAKST</p>	<p>CONTES RUSSES</p> <p>Suite de légendes populaires par Léonide MASSINE Musique de LIADOW Nouvelle chorégraphie de Léonide MASSINE Rideau, décors et costumes de M. LARIONOW</p>	<p>SOLEIL DE MINUIT</p> <p>Scènes et danses russes par Léonide MASSINE Musique de RIMSKY-KORSAKOW Décor et costumes de M. LARIONOW Chorégraphie par Léonide MASSINE</p>
<p>PÉTROUCHKA</p> <p>Scènes burlesques en 4 tableaux de MM. Igor STRAVINSKY et Alexandre BENOIS Musique de Igor STRAVINSKY Scènes et danses de Michel FOKINE Décors et costumes de M. Alexandre BENOIS</p>	<p>L'OISEAU DE FEU</p> <p>Conte russe en 2 tableaux par Michel FOKINE Musique de Igor STRAVINSKY Chorégraphie de Michel FOKINE Décor et costumes de A. GOLOVINE</p>	<p>LES DANSES POLOVTSIENNES DU "PRINCE IGOR"</p> <p>Musique de A. BORODINE Rideau, décor et costumes de N. ROERICH Chorégraphie de Michel FOKINE</p>
<p>THAMAR</p> <p>Drame chorégraphique en un acte par Léon BAKST Musique de BALAKIREW Scènes et danses composées et arrangées par Michel FOKINE Décor et costumes de Léon BAKST</p>	<p>SCHÉHÉRAZADE</p> <p>Conte persan en un acte par Léon BAKST et Michel FOKINE Musique de RIMSKY-KORSAKOW Chorégraphie de Michel FOKINE Rideau de V. SÉROFF Décor et costumes de Léon BAKST</p>	<p>LES SYLPHIDES</p> <p>Réverie romantique en un acte par Michel FOKINE Musique de CHOPIN Danses composées et arrangées par Michel FOKINE Décor de A. SOCRATE Costumes dessinés par Alexandre BENOIS</p>
<p>CARNAVAL</p> <p>Ballet en un acte Musique de SCHUMANN, orchestrée par RIMSKY-KORSAKOW, G. AZOUNOFF, LIADOFF et TCHÉREPINE Chorégraphie de Michel FOKINE Décor et costumes dessinés par Léon BAKST</p>	<p>PAPILLONS</p> <p>Ballet en un acte par Michel FOKINE Musique de SCHUMANN Orchestrée par TCHÉREPINE Chorégraphie par Michel FOKINE Décor dessiné et exécuté par M. DOBOUJINSKI Costumes par Léon BAKST</p>	

2

- Kommentar: Im Programmheft findet sich auch die Bezeichnung Douzième Saison Russe organisée par M. Serge de Diaghilew.
(siehe Abbildung 1.5.6 auf Seite 25)

Abbildung 1.7: Programmheft Paris 1920 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

1.5.7 Paris 1922

- Archiv: Library of Congress
- Archivbezeichnung: (061.00.00) Digital ID # br0061

- Theater: Théâtre National Opera
- Datum: Juni 1922
- Bezeichnung: Ballets Russes de M. Serge de Diaghilew
(siehe Abbildung 1.5.7 auf Seite 27)

1.5.8 Genf 1922

- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, AID-931 (4, 384-387)
- Archivbezeichnung: ark:/12148/btv1b84150516
- Theater: Grand Théâtre de Genève
- Datum: 3. August 1922
- Bezeichnung: Ballets Russes Compagnie Serge de Diaghilew
(siehe Abbildung 1.5.8 auf 28)

1.5.9 London 1927

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: Schuber namens "Großbritannien Programme";
- Theater: Princess Theatre
- Datum: 13. Juni 1927
- Bezeichnung: Serge Diaghileff Season of Russian Ballet at the Princess Theatre Ballets Russes de Monte Carlo
(siehe Abbildung 1.5.9 auf Seite 29)

Abbildung 1.8: Paris 1922 © Library of Congress

**THEATRE NATIONAL
OPÉRA**

JEUDI 1^{er} JUIN 1922
Rideau à 21 heures

BALLETS RUSSES
de M. Serge de **DIAGHILEW**

Artistes
M^{lle} LA NIJNSKA Vera TRÉFILOVA
Lubov TCHERNICHEVA Lubov EGOROVA Vera NEMCHINOVA
Ludmila SCHOLLAR Fella DOUBROVSKA Nina OGHINSKA
Marie DALBAICIN Nilda BEWICKE Leokadia KLEMENTOWIOZ

+
MM. Stanislas IDZIKOVSKY Pierre VLADIMIROFF Anathole VILTZAK
Nicolas KREMNEF Nicolas ZVEREFF Jean JASVINSKY Michel FEDOROV
Régisseur général: M. Serge GRIGORIEFF

CARNAVAL
Chorégraphie de FOKINE - Décor de N. L. BAKST - Musique de SCHUMANN

Le Mariage de la Belle au Bois Dormant
(CRÉATION A PARIS)
Ballet classique de Marius PETIPA, chorégraphie française
Représenté à l'occasion du Centenaire de sa Naissance
Décor et costumes de X. Alexandre RENOS - Les costumes des contes de fées de M^{lle} N. GOSTCHAROVA
Chorégraphie de X. PETIPA et de LA NIJNSKA - Musique de P. TCHAIKOVSKY

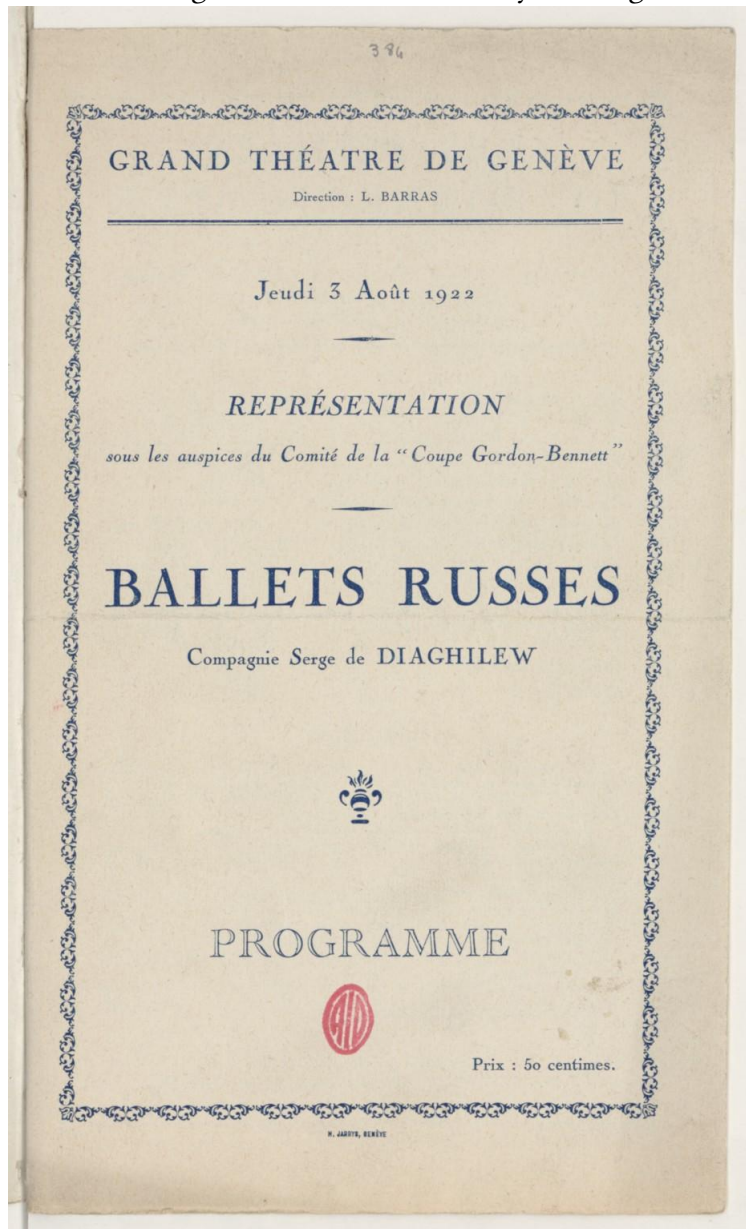
RENARD
(CRÉATION)
Ballet burlesque d'Igor STRAWINSKY - Décor et costumes de X. LARIONOV
Chorégraphie de LA NIJNSKA - Musique d'Igor STRAWINSKY
Chant: M. Henri FABERT M. G. OUBCIS M. NARÇON M. MAHIEUX
Danse: LA NIJNSKA MM. IDZIKOVSKY JASVINSKY FEDOROV

DANSES du « Prince Igor »
Musique de BORODINE
Décor et costumes de X. BORKHOFF - Chorégraphie de M. Michel FOKINE
L'Orchestre sera dirigé par MM. E. VAN ANGERMET et Grégor FITTELBERG

Vendredi 2 Juin	Samedi 3 Juin	Dimanche 4 Juin	Lundi 5 Juin
BALLETS RUSSES	BALLETS RUSSES	FAUST	LOHENGRIN

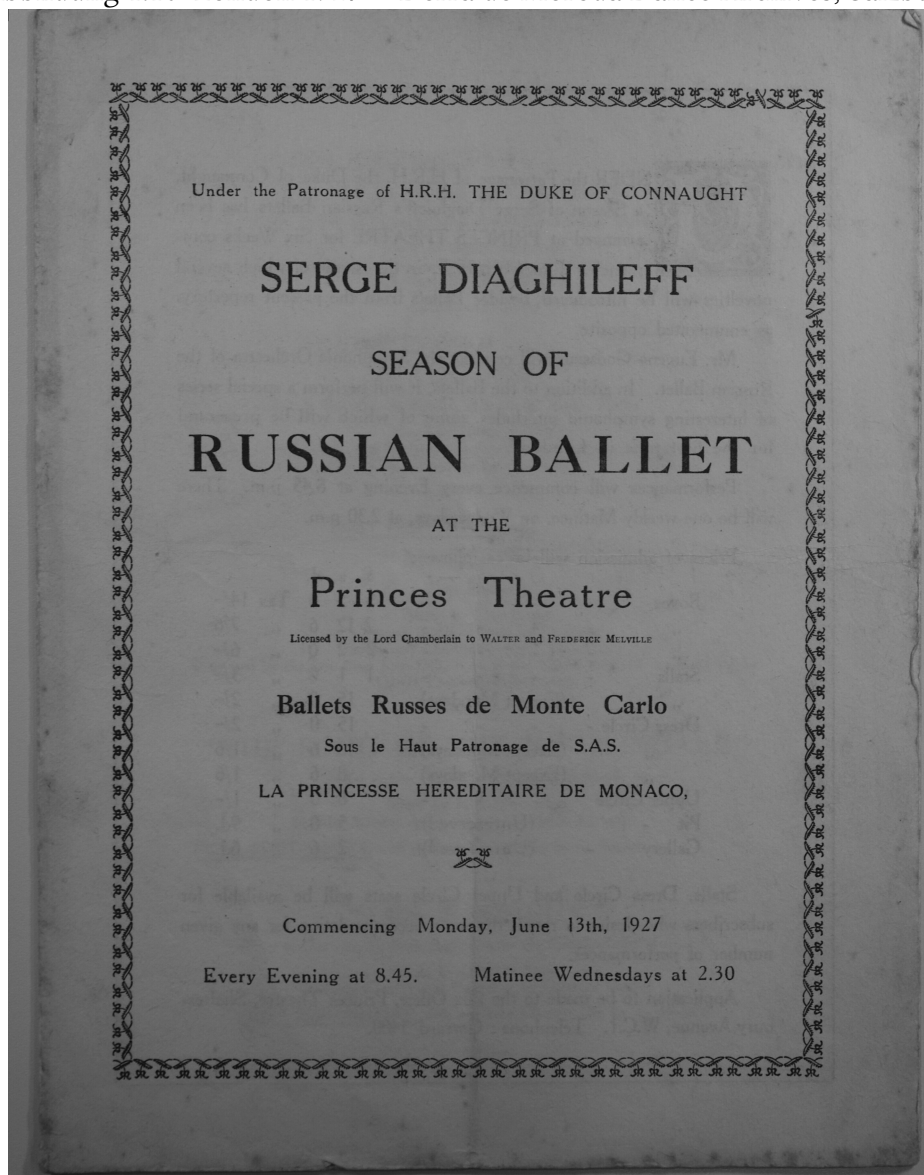
Le Bureau de location ouvre de 10 h. à midi et de 2 h. à 5 h. 15, rue de la Harpe, dans le bâtiment de l'Opéra

Abbildung 1.9: Genf 1922 © Library of Congress



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abbildung 1.10: London 1927 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg



1.5.10 Mailand 1927

- Archiv: Victoria and Albert Museum
- Archivbezeichnung: S.183-2008
- Theater: Teatro alla Scala
- Datum: 12. Jänner 1927
- Bezeichnung: Seconda Rappresentazione del Balli Diaghilew (siehe Abbildung 1.5.10 auf Seite 31)

1.5.11 Paris 1928

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: Ballets Russes Fotosammlung des DdM Archives f M 007_02
- Theater: Théâtre Sarah-Bernhardt
- Datum: 1928
- Bezeichnung: XXIe SAISON des BALLETS RUSSES de Serge Diaghilew (siehe Abbildung 1.5.11 auf Seite 32)

1.5.12 Berlin 1929

- Archiv: Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg
- Archivbezeichnung: DdM PRO D 31-54
- Theater: Staats-Oper Unter den Linden Berlin
- Datum: 19. Juni 1929
- Bezeichnung: Bezeichnung Gastspiel des gesamten Diaghileff-Balletts (siehe Abbildung 1.5.12 auf Seite 33)

Abbildung 1.11: Mailand 1927 © Victoria and Albert Museum, London.



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

Recita 24 d'abbonamento (Serie A) Recita 80- (25- del PRIMO Turno)

STAGIONE 1926-1927

MERCOLEDÌ 12 GENNAIO 1927 - alle ore 21 precise

SECONDA RAPPRESENTAZIONE dei **BALLI DIAGHILEW**

CIMAROSIANA

Musica di **DOMENICO CIMAROSA**

Scena di **L. BAKST** - Costumi di **J. M. SERT** - Coreografia di **L. MASSINE**

Interpreti: Signore LUBOV TCHERNICHEVA, LYDIA SOKOLOVA, ALEXANDRA DANILOVA, VERA SAVINA, VERA PETROVA, DORA VADIMOVA, NATALIE BRANITSKA, HENRIETTE MAIKERSKA, LUBOV SOUMAROKOVA, TATIANA CHAMIE
Signori LEONIDE MASSINE, LEON VOIZIKOVSKY, STANISLAV IDZIKOVSKY, SERGE LIFAR, THADÉE SLAVINSKY, GEORGES BALANCHINE, CONSTANTIN TCHERKAS, NICOLAS EFIMOW, NICOLAS KREMNIEW, RICHARD DOMANSKY

LE LAC DES CYGNES

Poema coreografico in un atto
Musica di **F. TCHAIKOWSKY**

Scena di **C. KOROVINE** - Coreografia di **MARIUS PETIPA**
Signorina OLGA SPESSIVA - Signor SERGE LIFAR
Passo a tre: Signor STANISLAV IDZIKOVSKY; Signore LYDIA SOKOLOVA, VERA PETROVA

L'OISEAU DE FEU

Musica di **IGOR STRAWINSKY**

Scena e Costumi di **M. GONCHAROVA** - Coreografia di **M. FOKINE**

Interpreti: Signorina OLGA SPESSIVA, Signor SERGE LIFAR — Signora LUBOV TCHERNICHEVA, Signor GEORGES BALANCHINE

Maestro Concertatore e Direttore:
ROGER DÉSORMIÈRE

Direttore della messa in scena: **SERGE GRIGORIEFF**
Direttori del Macchinario: **GIOVANNI e PERICLE ANSALDO**

PREZZI	
Biglietto d'ingresso alla Platea ed ai Palchi	L. 15,—
Poltrone (oltre l'ingresso)	70,—
Poltroncine (oltre l'ingresso)	45,—
Posti numerati di Platea (oltre l'ingresso)	20,—
Biglietto d'ingresso alla prima Galleria	L. 8,—
Posti numerati Prima Galleria (oltre l'ingresso)	20,—
Biglietto d'ingresso alla Seconda Galleria	6,—
Posti Numerati Seconda Galleria (oltre l'ingresso)	15,—

PALCHI

Prima fila . L. 400,— Seconda fila . L. 500,— Terza fila . L. 400,— Quarta fila . L. 300,—

A tutti i prezzi sopracitati sarà applicato l'assunto governativo del 12 %, come da R. Decreto del 23 gennaio 1927.
Le biglietti di centesimi devono essere arrotondati sino a 10 centesimi (R. Decreto 4 maggio 1927 N. 56).

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

È PRESCRITTO L'ABITO NERO PER LA PLATEA E PER I PALCHI
Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato di accedere alla Platea e alle Gallerie. È pure vietato di muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.
Gli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardie non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello spettacolo.
Ragioni d'ordine e d'arte hanno indotto la Direzione a vietare le repliche dei prezzi durante la rappresentazione. Il Pubblico è pregato di uniformarsi a tale disposizione.
Le biglietterie del Teatro e l'Ufficio Palchi si aprono alle ore 10 di ciascun giorno di rappresentazione per la vendita e per la presentazione dei posti, dei palchi e per la vendita dei biglietti d'ingresso alla Platea e Palchi.
Per disposizione del Prefetto è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi parte della Sala (Platea e Gallerie) con soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili.
Per disposizione del Regolamento sulla vigilanza del Teatro il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tempo indicativamente le porte d'uscita.
Il Teatro si apre alle ore 20,15 — Le Gallerie alle ore 20

LA DIREZIONE

Edizioni S. C. S. - Arti Grafiche Milanesi - Reparto Manifatture - Milano, Corso S. Gerardo, 11 - Tel. 30.478

Abbildung 1.12: Paris 1928 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg

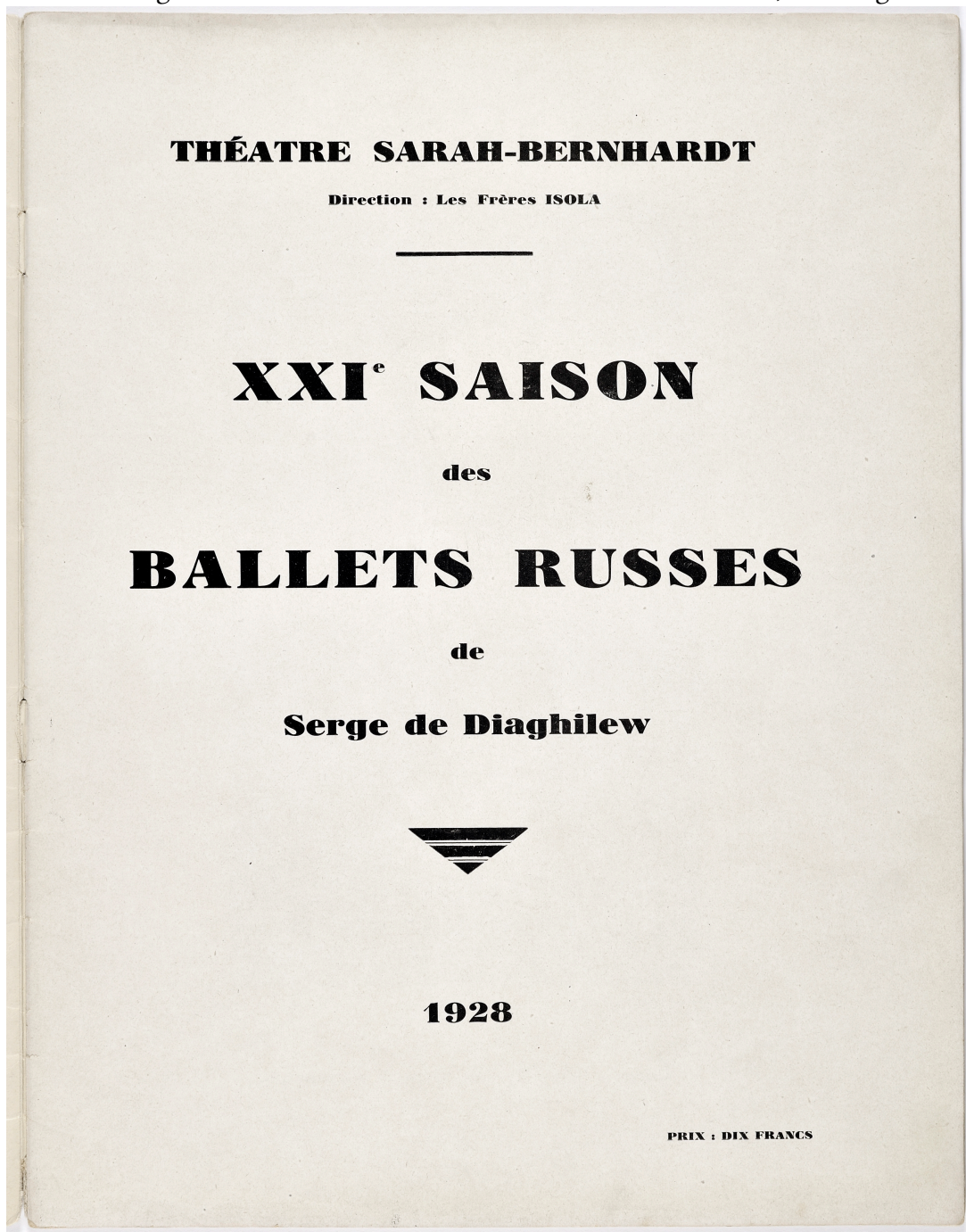


Abbildung 1.13: Berlin 1929 © Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg

STAATS-THEATER
Staats-Oper
Unter den Linden

Berlin, Mittwoch, den 19. Juni 1929
157. Abonnements-Vorstellung
Berliner Festspiele 1929:
Gastspiel des gesamten
Diaghileff-Balletts

Dirigent: Ernest Ansermet / Ballettmeister: M. George Balanchine
Oberregisseur: Serge Grigorieff

I.
Le Chant du Rossignol
(Das Lied der Nachtigall)

Ballett in einem Akt nach einer Erzählung von Andersen / Musik von Igor Strawinsky
Choreographie: M. George Balanchine
Vorhang, Dekorationen und Kostüme von Henri Matisse

Die Nachtigall . . . Mlle. Alicia Markova	Die mechanische
Der Tod Mme. Lydia Sokolova	Nachtigall M. Léon Woizikovsky
Der Kaiser M. Serge Grigorieff	Der japan. Meister . M. Nicolas Kremmnev

Hofdamen: Mmes. Lipkowska, Vadimova, Branitska, Marra, Soumarokova, Maikerska, Chamić, Karlevska, Slavinska, Pavlova, Obidenaina, Klemetska, Miklachevska, Gouluk, Barash, Tarankanowa

Krieger: MM. Efimow, Tscherkas, Domansky, Borovsky, Ladré, Petrakevitch
Mandarins: MM. Jazvinsky, Fedorow, Pavlow, Hoyer, Hoyer II, Bobrow, Yovanovitch
Kammerherren: MM. Lissanevitch, Kochanovsky, Ignatow, Katchourovsky

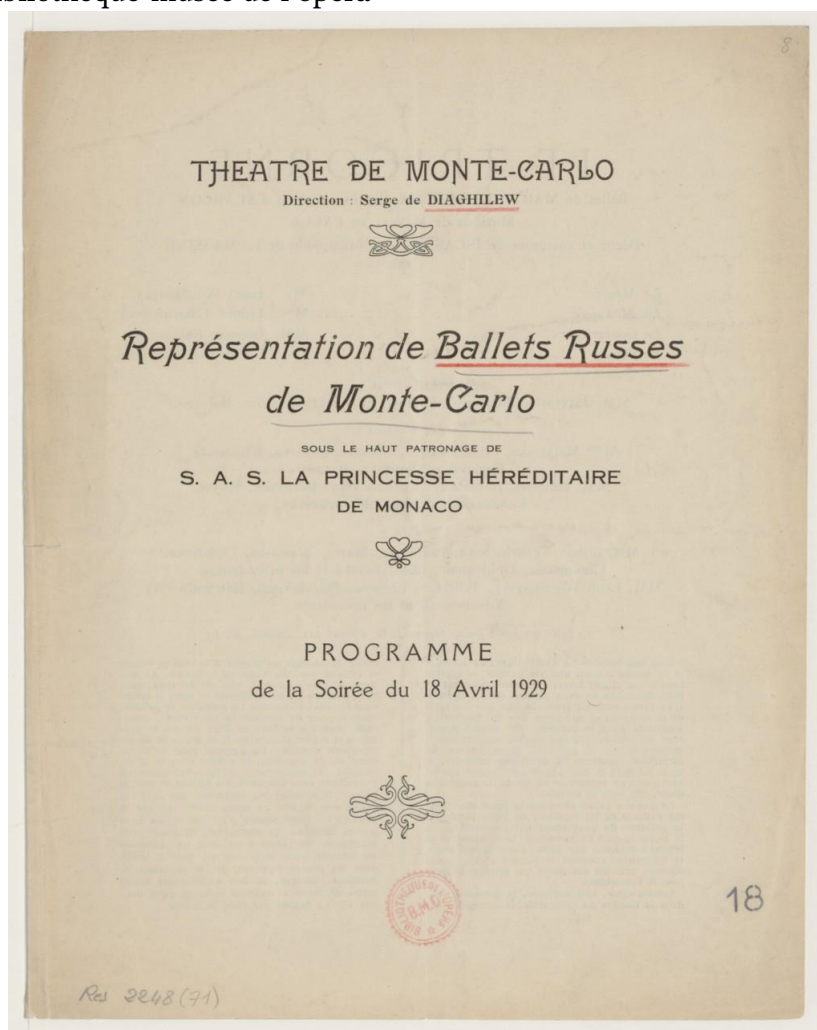
ELECTROLA

ELECTROLA GES. BERLIN W. 8 LEIPZIGERSTR. 23 • W. 15 KURFÜRSTENDAMM 35
M. B. H. FRANKFURT 2/4 GOETHESTR. 3 • KÖLN 2/64 HOHESTR. 103
AUTORISIERTE • ELECTROLA • VERKAUFSSTELLEN IN JEDER STADT

1.5.13 Monte-Carlo 1929

- Archiv: Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra
- Archivbezeichnung: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415153c>
- Theater: Théâtre de Monte-Carlo
- Datum: April 1929
- Bezeichnung: Représentations de Ballets Russes de Monte-Carlo
- Kommentar: Über dem Titel steht Théâtre de Monte-Carlo Direction: Serge de Diaghilew

Abbildung 1.14: Monte Carlo 1929 © Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Kapitel 2

Datenbank žurnal'nyj zal

2.1 Abstract

2.1.1 Ziel und Methodik

Ziel dieser Analyse ist die gegenwärtige russische Darstellung Djagilevs und der Ballets Russes in Literatur und Wissenschaft. Insbesondere wird auf die Thematisierung von Skandal, Emigration und Motiv fokussiert. Die jeweiligen Arbeiten, die anhand einer Gruppe definierter Stichwörter ausgewählt werden, sollen nach Typ, Erscheinungsdatum und Umfang untersucht werden. Dies erfolgt anhand einer quantitativen Analyse der frei zugänglichen russischen Datenbank žurnal'nyj zal (журнальный зал)¹, die zum Auswertungszeitpunkt 37 russische Zeitschriften beinhaltet [97].

2.2 Ermittlung des Korpus

2.2.1 Bestandteile

Die folgende Kategorisierung wurde mit einer Ausnahme von der Datenbank übernommen², spielt aber für die Analyse an sich keine Rolle.

- Kernbereich

Арион

Вестник Европы

Волга

¹Erreichbar unter www.magazines.russ.ru

²Die Kategorie *Kernbereich* wurde mangels einer entsprechenden Bezeichnung von žurna'nyj zal vom Autor eingeführt.

Дружба Народов
Звезда
Знамя
Иностранная литература
Континент
Нева
Новая Юность
Новый Журнал
Новый Мир
Октябрь
Отечественные записки
Урал

- Нон-Фикшн

Вопросы литературы
Неприкосновенный запас
НЛО

- Новое в ЖЗ

Зеркало
©оюз Писателей
День и ночь
Дети Ра
Иерусалимский журнал
Интерпоэзия
Крещатик
Новый Берег
Сибирские огни
Слово / Word
Студия

- Архив
 - Волга-XXI век
 - Зарубежные записки
 - Критическая Масса
 - Логос
 - Новая Русская Книга
 - Новый ЛИК
 - Старое литературное обозрение
 - Уральская новь

2.2.2 Stichtag

Für die Datenbankabfrage wurde der Stichtag 31. März 2012 genommen, um ein exaktes Abbild des Standes der russischen Rezeption zu ermöglichen.

2.2.3 Zeitraum

Der Korpus wurde auf den Zeitraum 1994 - 2012 begrenzt.
Zur inhaltlichen Abgrenzung siehe 2.3.1.

2.2.4 Auswertungszeitraum

Die Auswertung fand im Winter 2012/2013 mit dem gegenständlichen Material des Stichtages statt. Da die Datenbankergebnisse aufgrund der umfangreichen Analyse abgespeichert wurden, konnte so ein einheitliches Ergebnis sichergestellt werden.

2.3 Korpus und Korpusanalyse

2.3.1 Allgemeine Methodik

Schritt 1: Definition des Datenbank Suchbegriffes

Im ersten Schritt wurde ein Suchbegriff definiert, der eine möglichst große Anzahl an Datenbankausgaben generieren sollte. Hierfür wurde mit Schlüsselbegriffen rund um Djagilev und dem Ballet Russes, diversen Einzelpersonen und relevanten Schlüsselbegriffen einzeln und in Kombination experimentiert. Aufgrund verschiedener Probleme und Unklarheiten mit dem Algorithmus der Datenbank

stellte sich heraus, dass ein einheitlicher Suchbegriff, also keine Kombinationen, sich empfehlen würde.

Als Suchbegriff wurde die kyrillische Schreibweise des Familiennamens von Djagilev, also *Дягилев*, verwendet.

Schritt 2: Applikation der Suchbegriffes

Im zweiten Schritt wurde der Suchbegriff *Дягилев* in der Datenbank appliziert.

Schritt 3: Sicherung der Ergebnisse

Im dritten Schritt wurden sämtliche Ergebnisseiten durch Abspeichern in einzelne .pdf Dokumente für die spätere Analyse abgesichert, um reproduzierbare Ergebnisse unabhängig von Veränderung in der Seitenarchitektur der Datenbank oder Veränderung der Algorithmen der Suchmaschine gewährleisten zu können.

Schritt 4: Definition der Analysebegriffe

Die Analysebegriffe haben den Zweck, eine standardisierte inhaltliche Analyse anhand von Suchbegriffen zu ermöglichen.

Als Analysebegriffe wurden ausgewählt:

1. скандал
2. эмиграция
3. изгнание
4. ссылка
5. сюжет
6. мотив
7. повод

Schritt 5: Applikation der Analysebegriffe auf die jeweiligen .pdf Dokumente, Eingabe in eine Datenbank und Kommentierung

Im fünften Schritt wurden die Analysebegriffe in den jeweiligen .pdf Dokumenten appliziert und in eine R Datenbank³ eingegeben, wobei Problemfälle kommentiert wurden.

Dabei wurden drei Fälle definiert (siehe Tabelle 2.1).

³R ist ein GNU Projekt für statistische Berechnungen (siehe <http://www.r-project.org/>).

Tabelle 2.1: Defintion Analyse

Fall	Definition
1	Suchbegriff kommt nicht vor.
2	Suchbegriff kommt vor, allerdings wird er nicht im Kontext mit Djagilev verwendet.
3	Suchbegriff kommt vor und wird im Kontext mit Djagilev verwendet.

Schritt 6: Analyse

Im sechsten Schritt wurde der Korpus analysiert, sowie weiterführende Subfragen aufgestellt.

2.3.2 Probleme und Lösungen

Jahreszahlen

In manchen Fällen konnte keine eindeutige Jahreszahl im Datenbankergebnis gefunden werden. Um diese Fälle systematisch bearbeiten zu können, wurden 4 Regeln definiert.

Regel 1 Als Jahreszahl wird das in den bibliographischen Angaben angegebene Jahr verwendet.

Regel 2 Existiert keine bibliographische Angabe hinsichtlich der Erscheinung des Textes, wird das Jahr der Datenbankabfrage (2012) verwendet.

Regel 3 Fällt das in der bibliographischen Angabe der jeweiligen Arbeit angegebene Jahr aus dem Rahmen des Untersuchungszeitraumes, wird das Jahr der Datenbankabfrage verwendet ⁴.

Regel 4 Bei Inhaltsverzeichnissen wird das Jahr der Datenbankabfrage verwendet.

⁴Beispielsweise kann die Datenbank einen Eintrag innerhalb des gültigen Korpuszeitraumes ausweisen. In den bibliographischen Angaben der Arbeit wird allerdings ein Datum außerhalb dieses Zeitraumes angegeben. In so einem Fall wird das Jahr der Datenbankabfrage verwendet.

Datenbankprobleme

Hintergrund Die verwendete Datenbank `magazines.russ.ru` verwendet als Suchmaschine *google custom search*. Dabei handelt es sich um ein Produkt, das dem Inhaber von Internetseiten ermöglicht, eine Suchmaschine für definierte Bereiche seines Internetauftrittes bzw darüber hinaus zur Verfügung zu stellen.⁵

Problem des unvollständigen Inhaltes Bei einer Kontrolle stellte sich heraus, dass die Datenbankergebnisse nicht vollständig waren.

Beispiel: Сергей Юрьенен: Мальчики Дягилева Bei *Мальчики Дягилева* handelt es sich um einen Konspekt eines im Selbstverlag ebenfalls 2007 erschienen Buches Jur'енен. Der Konspekt ist 2007 in *Новый Бегер* Nummer 17 erschienen, beinhaltet das Schlüsselwort *Дягилев* und würde daher die inneren Voraussetzungen der Aufnahme in den Korpus erfüllen. Allerdings war dieser Konspekt zum Stichtag nicht über die Suchmaschine erhältlich, und wurde daher auch nicht in die quantitative, wohl aber in die inhaltliche Analyse aufgenommen⁶.

Problem der Personalisierung der Suchergebnisse Google verwendet bei der Sortierung der Suchergebnisse einen Algorithmus, der personalisierte Daten des Abfragenden berücksichtigt. Vereinfacht ausgedrückt erhält jeder Benutzer unterschiedliche individuelle Suchergebnisse, die von bestimmten Benutzerdaten (Surfverhalten, Browser, bisherige Suchabfragen uvm) abhängig sind⁷.

Weitere technische Probleme Die von der Datenbank `magazines.russ.ru` verwendete Suchmaschine *google custom search* wies mit Stand 20. Jänner 2013 bei Verwendung der Browser Firefox und Chromium unter Linux den bekannten Fehler *google custom search loading error* auf, der eine Verwendung der Suchmaschine der Datenbank verhindert. Der Fehler hängt mit einer fehlerhaften Codierung der Google CSE (Custom Search Engine) zusammen. Die Datenbank ist somit unter den Bedingungen des Stichtages nicht mehr aufrufbar, die Ergebnisse aufgrund der Sicherung aber reproduzierbar.

⁵Für nähere Informationen siehe: <https://developers.google.com/custom-search/docs/start?hl=de-DE>.

⁶Vergleiche hier auch 2.7.28 auf Seite 70!

⁷Siehe hierzu: <http://support.google.com/accounts/bin/answer.py?hl=de&answer=54041>.

Bedeutung Stichtag und Archivierung Die oben erwähnten Probleme verdeutlichen die Bedeutung des Stichtages, sowie die gründliche Archivierung sämtlicher Ergebnisse bei einem enormen Korpus, der eine dementsprechend lange und aufwendige Analyse bedingt, um reproduzierbare Ergebnisse garantieren zu können.

Fehlausgaben

In 3 Fällen handelt es sich um Fehlausgaben. Fehlausgaben sind solche, bei denen die Datenbank zwar ein Ergebnis den Suchbegriff *Djagilev* beinhalten ausgeben hat, es sich aber nicht um Sergej Pavlovič Djagilev handelt.

Fälle

1. Fall 13 (Jana Djagileva) 2.7.6 auf Seite 60
2. Fall 53 (Vladimir Djagilev) 2.7.22 auf Seite 67
3. Fall 59 (Vladimir Djagilev) 2.7.25 auf Seite 69

Lösung Die erwähnten Fälle sind Teil des Korpus. Sie wurden in der Auswertung berücksichtigt.

2.3.3 Ermittelter Korpus

1. Савелий Сендерович: А.П. Чехов и Л.И. Шестов. Атакже кое-что об экзистенциональной социологии [133]
2. Илья Куксин: Александра Данилова [101]
3. Журнальный Зал: Александр Ласкин - Список публикаций [88]
4. Анатолий Кузнецов: И. В. Нестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века [100]
5. Петр Новиков: Архитектор и художник Александр Глебович - Успенский [118]
6. Кира Сапгир: Борис Кошно и его тетради [132]
7. Владимир Шаров: Будьте как дети [143]
8. Валентин Курбатов: Венеция весной [102]

9. Александр Ласкин: В следующем году, в Париже [103]
10. Вячеслав Самошкин: В сторону СМОГа, или Параллели и меридианы СМОГа [131]
11. Вадим Муратханов: Вышедшие из шANELи [113]
12. Жанна Голенко: Гармония в пределах ноты: Новые постановки Михаила Лавровского [77]
13. Владимир Губайловский: Голос поэта: Тезисы к исследованию [82]
14. Андрей Козлов: Город Е на реке И: К описанию Уралфавита [96]
15. Евгений Степанов: Евгений Степанов - дневник [136]
16. Петр Вайль: Европейская часть - Трамвай до Мотовилихи [73]
17. Ирина Чайковская: Загадки Дягилева [141]
18. Виктор Прохоренков: Записки на рецептах [125]
19. Екатерина Иванова: "Зимний взят и загажен", или Новый биографизм в стиле ток-шоу - (Рец. на кн.: Лукьянова И. Корней Чуковский. М., 2006) [94]
20. Ева Берар: Из Парижа в живописный Петербург Мирискусники и городская [69]
21. Руслан Абасалиев: К истории 148-го пехотного Каспийского полка [64]
22. Ирина Гольдштейн: Книга дыхания [80]
23. Эллен Руттен: Китч, но все-таки искусство»: русская красота по-гронингенски [128]
24. Сергей Костырко: Книжная Полка [98]
25. Майя Басс: Этюды о художниках: Парижское имя - Леон Бакст [68]
26. Евгений Степанов: Короткие рассказы [137]
27. Борис Кохно: Три дня с Сергеем Дягилевым - Дневник [99]
28. Клара Саева: Мифы и легенды русских сезонов [130]

29. Доротея Редепеннин: Музыкальный город Петербург. Размышления о диалоге культур [127]
30. Сергей Иванович Чупринин: Наталья Александровна Шмелькова [142]
31. Евгений Абдуллаев: Неволшебная гора [65]
32. Надежда Данилевич: Никита Лобанов- Ростовский, коллекционер [83]
33. Нина Горланова: Бр-тр-12 [81]
34. НЛО: Новые книги [114]
35. Галины Погожевой (перевод): Новые материалы о Вацлаве Нижинском [150]
36. Андрей Бычков: Новый мир искусства [71]
37. Урал: О, дивный книжный мир! [138]
38. Павел Басинский: О понимании [67]
39. Екатерина Пермякова: От Дягилевских чтений к Дягилевскому фестивалю [121]
40. Алек Эпштейн: От опричнины – к дворцовому перевороту: национальные и антисоветские мотивы в акциях арт-группы «Война» [145]
41. Мария Зеленова: О хитросплетениях модернизма и авангарда [90]
42. И. Лапшин, Н. Забеле-Врубель: Письма И. И. Лапишина к Н. И. Забеле-Врубель. Публикация, вступительная заметка и примечания Л. Г. Барсовой [91]
43. Игорь Фунт: Искатель истины - Повесть-размышление вслух, в новеллах [139]
44. Алексей Мокроусов: Потаенная столица модерна [111]
45. Звезда: Ежемесячный литературно- художественный и общественно-политический независимый журнал [89]
46. Московский поэтический клуб на Венецианской биеннале современного искусства: Евгений Бунимович, Александр Рытов, Василис Аманатидис, Андрей Тавров, Алессандро Ниеро, Марк Шатуновский, Джон Хай, Светлана Захарова, Риккардо Хельд, Вадим Месяц, Евгений Никитин, Альфред Губран, Игорь Караулов, Андрей Родионов: Поэзия неперевода? [112]

47. Виталий Павлов: Предки Сергея Дягилева [120]
48. Марина Адамович, Сергей Костырко, Н.И.Сарафанников, Елена Шубина, Ольга Сульчинская: Эмигрантская литература или литература диаспоры? Вечер “Нового журнала” в клубе “Журнального Зала Русского журнала”. Круглый стол [107]
49. Азарий Мессерер: Прерванная лекция [109]
50. Ирина Доронина: Принцесса Линетт [84]
51. Александр Гольдштейн: Профили освобожденных [79]
52. Александр Ласкин: Путешествие к себе [104]
53. Журнальный Зал: 1960 Романы, Повести, Рассказы, Пьесы [87]
54. Г. Онуфриенко (наблюдатель): Российская мегазвезда мирового балета. Дневник Вацлава Нижинского [149]
55. Александр Яковлев: Рубрик Александра Яковлева [148]
56. Михаил Шишкин: Русская Швейцария - Фрагменты книги. Предисловие Владимира Березина [144]
57. Алексей Сомов: Рассказы [135]
58. Игорь Вишневецкий: Сергей Прокофьев. Дневник [76]
59. Журнальный Зал: Содержание журнала Знамя за 1954 год. За высокую (Передовая) [86]
60. Новый Мир: Новый Мир: Содержание номера: No 11 1995 [110]
61. Сергей Костырко (составитель): Книги [151]
62. Андрей Василевский: Романы и повести в литературных журналах 2001 [75]
63. Николай Набоков: Старые друзья и новая музыка - Главы из мемуаров (Публ. – Е. Белодубровского) [115]
64. Ева Берар: Столица и город - Символика гражданской власти, или История петербургской ратуши [70]
65. Наум Синдаловский: Три цвета запретной любви в интерпретации городского фольклора [134]

Tabelle 2.2: Analyse der Erscheinungen zwischen 1994 und 2011 n=61

min	0
max	8
median	3.0
mean	3.5

66. Жанна Голенко: Умиряющий лебедь [78]

67. Никита Лобанов-Ростовский: Художники-эмигранты [106]

2.3.4 Korpus nach Erscheinungsdatum

Innerhalb des gewählten Zeitraumes wurden 68 Arbeiten mit dem gewählten Suchbegriff von Zeitschriften der Datenbank veröffentlicht. Die Tabelle 2.3 auf Seite 47 bietet einen Überblick über alle Erscheinungen. Mit Ausnahme des Jahres 1997 gab es in jedem Jahr mindestens eine Veröffentlichung. Es fällt auf, dass im Jubiläumsjahr 2009 deutlich weniger Veröffentlichungen gemessen werden konnten als in den Jahren davor und danach.

In den Jahren 1994-1999 wurden 7, in den Jahren 2000-2005 23, und in den Jahren 2006-2011 33 Veröffentlichungen gezählt⁸. Teilt man die Jahre in zwei gleichgroße Gruppen (Gruppe 1 1994-2002, Gruppe 2 2003-2011), kann man den Zuwachs ebenso deutlich erkennen (Steigerung von 17 auf 46 Veröffentlichungen). Weiters zeigt sich ein steigendes Interesse an Djagilev und den Ballets Russes⁹.

Die Anzahl der Veröffentlichungen schwankt zwischen 0 und 8 bei einem Median von 3.0 und einem arithmetischen Mittel von 3.5 (siehe Tabelle 2.2 auf Seite 46).

2.3.5 Korpus nach Typ

Methodik

In einem ersten Durchgang wurde der Korpus nach offensichtlich erkennbaren Typen analysiert.

Unter Typen werden hier literarische oder wissenschaftliche Gattungsbegriffe

⁸Das Jahr 2012 wurde in dieser Aufteilung und in allen nun in diesem Kapitel folgenden nicht berücksichtigt, da der Stichtag der Untersuchung eine Gesamtbetrachtung dieses Jahres verhindert hatte.

⁹Die Steigerung kann allerdings auch auf eine mögliche Vergrößerung des Zeitschriftenangebotes der Datenbank zurückgeführt werden. Die Datenbank gab dazu allerdings keine nähere Auskunft.

Tabelle 2.3: Häufigkeitsanalyse, Erscheinungen zwischen 1994 und dem 1. Quartal 2012

Jahr	Anzahl	%
1994	1	1.47
1995	2	2.94
1996	1	1.47
1998	1	1.47
1999	2	2.94
2000	2	2.94
2001	4	5.88
2002	4	5.88
2003	8	11.76
2004	1	1.47
2005	4	5.88
2006	1	1.47
2007	6	8.82
2008	8	11.76
2009	4	5.88
2010	7	10.29
2011	7	10.29
2012	5	7.35

Tabelle 2.4: Häufigkeitsanalyse der Typen

Typ	Anzahl
Artikel	32
Bibliographische Angaben	2
Interview	1
Rezension	10
Roman	1
Stellungnahme	1
Wissenschaftliche Bearbeitung von Memoiren	1
дискуссия	1
дневник	1
записка	1
письма	1
повесть	2
полка	1
рассказ	2
содержание	4
Список публикаций	2
Фрагменты	1
фрагменты книги	1
эссе	2

verstanden.

Offensichtlich erkennbare Typen sind solche Datenbankergebnisse, bei denen der Typ bereits im Titel deutlich erkennbar ist, bzw solche, bei denen Form und Aufbau klar ersichtlich sind ¹⁰.

Da die Erstanalyse 20 Typen mit sehr unterschiedlicher Häufung aufwies (siehe Tabelle 2.4 auf 48), wurde in einem zweiten Durchgang eine Gruppierung vorgenommen, um das Datenmaterial zu bereinigen.

Bereinigung

Die Notwendigkeit der Bereinigung zeigt sich besonders deutlich an den Fällen 22 [80] (siehe 2.7.11) und 56 [144] (siehe 2.7.24). Für Fall 22 [80] wurde der Typ 20 фрагменты angenommen, da фрагменты als Unterüberschrift verwendet

¹⁰Durch die Entstehung der Erstanalyse erklärt sich auch die Verwendung von deutschen und russischen Gattungsbegriffen.

Tabelle 2.5: Darstellung der Häufungen einzelner Typen aus dem ersten Durchgang

Häufungstyp	Häufungswert
Artikel	32
Review	11
содержание	4
4 verschiedene Typen	2
13 verschiedene Typen	1

Tabelle 2.6: Häufigkeitsanalyse nach Typengruppe

Typengruppe	Anzahl	%
Artikel	32	47.06
Meinung	3	4.41
Prosa	13	19.12
Rezension	10	14.71
Verzeichnis	10	14.71

wurde. Im Fall 22 handelt es sich um Fragmente von Büchern, russisch фрагменты книг. Dieser Typ wiederum existiert in der Singularform des Genitivs im Russischen bereits bei Fall 56 [144], wo er als Unterüberschrift verwendet wurde, also фрагменты книги (Fragmente des Buches). Für beide Typen existiert übrigens, wie angegeben, gerade je ein korrespondierender Fall.

Betrachtet man auch die anderen Typen, kann man ähnliche Gemeinsamkeiten rasch erkennen.

Zur Notwendigkeit der Bereinigung siehe die Typenanalyse, sortiert nach dem Häufungswert, in der Tabelle 2.5 auf Seite 49.

Korpus nach Typ (bereinigt)

Methodik In einem ersten Schritt wurden alle Typen mit einer Häufung <10 in logische Gruppen nach thematischen Kriterien, idF Meinung, Verzeichnisse und Prosa, sortiert¹¹.

¹¹Für eine Gruppierung gibt es freilich eine Vielzahl an Möglichkeiten, von denen einige plausibel erscheinen. Beispielsweise hätten die Typen auch nach der Intention (zb wissenschaftliche Arbeit / Bearbeitung versus künstlerische Absicht) gruppiert werden können.

Gruppe 1: Artikel Die Gruppe 1 besteht alleine aus dem Typen Artikel.

Gruppe 2: Rezension Die Gruppe 2 besteht alleine aus dem Typen Rezension.

Gruppe 3: Meinung Anmerkung: Die Zahl hinter dem jeweiligen Typ korrespondiert mit der jeweiligen Häufung. Die Gruppe 3 umfasst drei Typen (Stellungnahme 1, дискуссия 1, Interview 1), die alle mit dem Schlagwort Meinung verbunden werden können.

Gruppe 4: Verzeichnisse Die Gruppe 4 (полка 1, содержание 4, Библиографические Angaben 2, Биографические Angaben 1, список публикаций 1) besteht aus Verzeichnissen diverser Art, aus denen sich auch der gewählte Gruppenname ableitet.

Mit Ausnahme der biographischen Angaben handelt es sich ausschließlich um literarische Verzeichnisse, die in den einzelnen Fällen einfach unterschiedlich benannt wurden. So verbirgt sich hinter dem Begriff полка (Regal im Sinne von Bücherregal) ein literarisches Verzeichnis, список публикаций (Publikationsliste) ist ein Synonym, und Библиографические Angaben wurde vom Verfasser als Begriff in der Analyse eingeführt.

Etwas aus dieser Reihe fällt содержание (Inhaltsverzeichnis). In den korrespondierenden vier Fällen handelt es sich um Inhaltsverzeichnisse von diversen Literaturzeitschriften, die den gewählten Suchbegriff Дягилев beinhalten. Eine solche Situation kann dadurch eintreten, dass die Datenbank zwar das Inhaltsverzeichnis, nicht aber den jeweiligen Artikel zur Verfügung stellt, da dieser möglicherweise gesperrt ist.

Die biographische Angabe unterscheidet sich zwar inhaltlich von den anderen Elementen, passt aber formal zu dieser Gruppe. Die Gruppengröße bei 5 Typen nach Häufung beträgt somit 9.

Gruppe 5: Prosa Die fünfte Gruppe (записка 1, эссе 2, повесть 2, рассказ 2, фрагменты книги 1, фрагменты 1, Роман 1, письма 1, дневник 1, Wissenschaftliche Bearbeitung von Memoiren 1) beinhaltet ausschließlich Prosa-Genres wie Notizen (записка), Essays (эссе), Erzählungen (повесть, рассказ), Fragmente (фрагменты книги, фрагменты), Romane, Briefe (письма), Tagebuch (дневник) und Memoiren.

Bei 10 Typen konnte eine Gesamthäufigkeit von 13 festgestellt werden.

Kommentar Kleinere Schwierigkeiten in der Zuordnung gab es bei den Fällen 7 [143] (siehe: 2.7.3), 18 [125] (siehe: 2.7.10), 22 [80] (siehe: 2.7.11), 24 [98] (siehe:

Tabelle 2.7: Seitenanzahl nach Typengruppen

Typengruppe	mean	median
Artikel	8.031250	7.5
Meinung	8.666667	7.0
Prosa	22.615385	13.0
Rezension	8.7000009	4.0
Verzeichnis	14.500000	3.0

Tabelle 2.8: Analyse der Hauptthemata

Thema	Anzahl	%
Djagilev ist Hauptthema	5	7.35
Djagilev ist Subthema	15	22.06
nicht S.P. Djagilev	3	4.41
Ballets Russes vivo Djagilev	4	5.88
anderes	41	60.29

2.7.12), 42 [91] (siehe: 2.7.17) und 56 [144] (siehe: 2.7.24).

2.3.6 Korpus nach Seitenzahl

Die Seitenzahl der 68 Arbeiten schwankte zwischen 1 und 117. Die durchschnittliche Seitenzahl betrug 11,9 bei einer Standardabweichung von 18,2.

Die Arbeiten wurden noch hinsichtlich der Typengruppe analysiert. Dabei konnte festgestellt werden, dass zwischen dem Medianwert (median) und dem arithmetischen Mittel (mean) ein großer Unterschied bei den Typen Prosa, Rezension und Verzeichnis besteht (siehe Tabelle 2.7 auf Seite 51). Unterschiede zwischen mean und median sind auf Ausreißer beim Material zurückzuführen. Da mean hinsichtlich Ausreißer nicht robust ist, ist hier auch der median zu berücksichtigen.

2.3.7 Korpus nach Thema

Die thematische Analyse der Arbeiten zeigte erstaunliche Ergebnisse (siehe 2.8 auf Seite 51). Djagilev war nur in 5 Fällen Hauptthema, in weiteren 15 Subthema. Weitere 4 Fälle hatten die Ballets Russes vivo Djagilev als Hauptthema.

Die Mehrheit der Fälle 60.29% hatte ein anderes Hauptthema und in drei Fällen kam zwar das Stichwort Djagilev vor, es handelte sich aber nicht um Sergej Pavlovič. Dies zeigt eine erstaunlich geringe Thematisierung bei gegenwärtigen russischen Arbeiten - Djagilev bzw die Ballets Russes wurden zwar behandelt, aber eben nicht thematisiert.

Methodik

In dieser Analyse wurden die 68 Werke inhaltlich nach dem Hauptthema analysiert. Dabei wurden 6 mögliche Themengruppen (siehe unten) im Vorfeld definiert und die Werke in diese eingeteilt.

Anmerkungen

Ballets Russes vivo Djagilev steht für Arbeiten, in denen das Hauptthema die Ballet Russes zu Lebzeiten Djagilevs war.

Ballet Russes post Djagilev steht für Werke, in denen das Hauptthema das Ballet Russes nach Ableben Djagilevs war. Bekanntermaßen sind in der Zeit nach Djagilevs Tod und damit dem Ende des Ballet Russes drei Kompagnien aufgetreten, die den Namen Ballet Russes in irgendeiner Weise für sich reklamiert haben. Eine Datenbankausgabe kann daher den Suchbegriff *Djagilev* aufweisen, sich thematisch aber beispielsweise auf das *Ballet Russe de Monte Carlo* beziehen. Ein solcher Fall ist im Korpus allerdings nicht aufgetreten. Aus diesem Grund ist ein entsprechender Vermerk unterblieben.

anderes wurde für solche Werke erkannt, in denen das Hauptthema nicht anders subsumiert werden konnte.

Djagilev ist Subthema gilt für Werke, in denen Djagilev als Subthema eine wichtige Rolle spielt.

Dieses Kriterium ist insoferne problematisch, als Djagilev als Subthema in manchen Fällen auch als Ballets Russes vivo Djagilev charakterisiert hätte werden können, da in solchen Arbeiten freilich auch der Begriff Djagilev vorkommen kann.

Dieser Wert gilt in diesem Fall also für alle Arbeiten, in denen Djagilev als Person als Subthema vorkommt, das Hauptthema aber nicht die Ballet Russes zu Lebzeiten Djagilevs war.

Gleichzeitig wird hier auch zwischen dem Wert Subthema differenziert, da bei

Tabelle 2.9: Häufigkeitsanalyse скандал

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	53	77.94
nicht kontextuelle Erwähnung	7	10.29
kontextuelle Erwähnung	8	11.76

diesen Djagilev zwar vorkommt, nicht aber hinreichend thematisiert wird, als dass man von einem Unterthema sprechen könnte.

nicht S.P. Djagilev gilt für Werke, in denen zwar jemand namens Djagilev vorkommt, es sich bei dieser Person aber nicht um Sergej Pavlović handelt.

2.4 Skandal

2.4.1 Methodik

Als Schlüsselwort wurde *скандал* ausgewählt. In den Fällen, in denen das Schlüsselwort vorhanden war, wurde eine inhaltliche Analyse vorgenommen und differenziert, ob oder nicht das Schlüsselwort im Zusammenhang mit Djagilev und oder dem Ballet Russes verwendet wurde.

2.4.2 Ergebnis

In der Mehrheit der Fälle wurde *скандал* nicht verwendet. Nur in 8 Fällen wurde das Schlüsselwort im Kontext mit Djagilev verwendet (vgl: 2.9 auf Seite 53).

2.5 Emigration

2.5.1 Methodik

Um die Thematisierung von Exil zu analysieren, wurden drei Schlüsselbegriffe definiert und auf den Korpus angewendet:

1. эмиграция
2. изгнание
3. ссылка

Tabelle 2.10: Häufigkeitsanalyse эмиграция

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	42	61.76
nicht kontextuelle Erwähnung	17	25
kontextuelle Erwähnung	9	13.24

Tabelle 2.11: Häufigkeitsanalyse изгнание

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	55	80.88
nicht kontextuelle Erwähnung	11	16.18
kontextuelle Erwähnung	2	2.94

2.5.2 Ergebnis

Das Schlüsselwort эмиграция wurde in 9 Fällen und изгнание sowie ссылка nur in 2 Fällen im Kontext mit Djagilev verwendet (vgl: Tabellen 2.10 auf Seite 54, 2.11 auf Seite 54 sowie 2.12 auf Seite 54). Der Unterschied zwischen den Begriffen ist im nicht kontextuellen Gebrauch nicht so groß, in diesem wurde эмиграция in 17 Fällen (Faktor 2) und изгнание in 11 (Faktor 5) sowie ссылка in 6 Fällen (Faktor 3) gebraucht.

2.6 Motiv

2.6.1 Methodik

Um die Thematisierung von Motiv zu analysieren, wurden drei Schlüsselbegriffe definiert:

Tabelle 2.12: Häufigkeitsanalyse ссылка

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	60	88.24
nicht kontextuelle Erwähnung	6	8.82
kontextuelle Erwähnung	2	2.94

Tabelle 2.13: Häufigkeitsanalyse сюжет

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	44	64.71
nicht kontextuelle Erwähnung	15	22.06
kontextuelle Erwähnung	9	13.24

Tabelle 2.14: Häufigkeitsanalyse мотив

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	43	63.24
nicht kontextuelle Erwähnung	23	33.82
kontextuelle Erwähnung	2	2.94

1. сюжет
2. мотив
3. повод

2.6.2 Ergebnis

In 9 Fällen wurde сюжет, in 2 мотив und in 6 повод im Zusammenhang mit Djagilev verwendet. Interessant ist die Relation zwischen diesen Ergebnissen und jenen der nicht kontextuellen Erwähnung. Dabei beträgt der Faktor bei сюжет 1.67 (15 Erwähnungen), bei мотив 11.5 (23 Erwähnungen) und bei повод 3.67 (22 Erwähnungen). Insbesondere fällt hier der enorme Unterschied beim Begriff мотив auf, der vor allem auch mit dem niedrigen kontextuellen Wert zusammenhängt. Zur Übersicht siehe die Tabellen 2.13 auf Seite 55, 2.14 auf Seite 55, sowie 2.15 auf Seite 56.

2.7 Anmerkungen

2.7.1 Fall 3 [88]

Bei Fall [88] handelt es sich um ein Literaturverzeichnis der Werke von Aleksandr Laskin. Das Verzeichnis erstreckt sich über einen Zeitraum von 11 Jahren (2001-

Tabelle 2.15: Häufigkeitsanalyse повод

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	40	58.82
nicht kontextuelle Erwähnung	22	32.35
kontextuelle Erwähnung	6	8.82

2011 eingeschlossen). Relevant hinsichtlich des Suchbegriffes sind zwei Artikel Laskins:

1. «Звезда», No 2 за 2002 г. Гиацинты зимой. (Малоизвестная статья С. Дягилева в скандинавском и русском контекстах)
2. «Звезда», No 10 за 2003 г. С. П. Дягилев: жест и судьба .

Beide Artikel sind nicht über die Datenbank erhältlich und wurden daher nicht in den Korpus aufgenommen.

Das genaue Erscheinungsjahr des Verzeichnisses ist unklar, die Artikel wiederum erschienen 2002 bzw 2003, in der Auswertung wurde gemäß den Regeln (vgl 2.3.2) das Jahr 2012 angenommen.

2.7.2 Fall 4 [100]

Dieser Eintrag muss mit dem Kommentar zum Fall 60 parallel gelesen werden (vgl: 2.7.26 auf Seite 69).

Anatolij Kuznecov bespricht hier drei Bücher, das zweite (И. В. Нестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века.) ist von besonderer Bedeutung. Kuznecov gibt eine durchaus positive Besprechung ab, sieht aber bei Nest'ev einen „Stempel der sowjetischen Wissenschaft“ und charakterisiert diesen durch einen (sowjetischen bzw hier postsowjetischen) „Unglauben der Beurteilung der Emigrantenkritik“, wobei diese Kritik eben nicht analysiert, sondern bloß diskreditiert werden würde.

2.7.3 Fall 7 [143] Šarovs Irrtum

In seinem Roman erwähnt der Historiker und Prosaist Šarov Džagilev an einer Stelle [143], die näher betrachtet werden sollte.

В двадцать втором году, то есть пятью годами позднее, в Париж из эвакуированного Крыма через Гелиополь¹² стали прибывать тысячи и тысячи беженцев — все больше военные — офицеры, казаки. Уже было известно, что сотни их товарищей заживо утоплены красными на Кавказе, вблизи Туапсе¹³, и в Крыму, севернее Судака¹⁴. По-видимому, в помин душ убитых Дягилев тогда же, в рамках Русских сезонов в Париже, на сцене Гранд Опера заново поставил “Град Китеж”¹⁵ в декорациях сразу сделавшегося знаменитым Чюрлениса¹⁶.

Kommentar zur Textstelle

Grad Kitež Die Stadt Kitež ist eine mythische Stadt, in gewisser Weise ein slawisches Atlantis.

Zur Legende: Bei einer Tatarenattacke auf eine Stadt stoßen die Angreifer wundersamer Weise auf eine Bevölkerung, die sich offensichtlich nicht militärisch auf eine Verteidigung vorbereitet hat und stattdessen in Gebeten versunken ist. Die Tataren wännen sich siegessicher, doch als sie beginnen Kitež anzugreifen, werden sie mit einem merkwürdigen Phänomen konfrontiert. Langsam beginnt die Stadt im See Svetlojar zu versinken. Das letzte, was die nicht orthodoxen Tataren noch wahrnehmen, ist das Kreuz des Kirchtums.

Dieser See existiert übrigens tatsächlich, beeindruckt durch seine annähernd kreisrunde bis ovale Form (Länge ca 500 Meter) und befindet sich ca 130 Autokilometer entfernt von Nižnij Novgorod und zieht bis heute verschieden motiviertes Besucherinteresse im Kontext mit seiner Legende auf sich.

Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии Rimskij-Korsakov und Bel'skij schufen nach dem Kitež Mythos die Oper Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии (Erzählung über die unsichtbare Stadt Kitež und die Jungfrau Fevronija), die im Mariinskij Theater 1907 uraufgeführt wurde.

Čiurlionis oder Rerich? - Šarovs Irrtum Šarov gibt an, es würde sich um Čiurlionis Bühnenbild handeln, das ist aber nicht richtig, es war nämlich Rerichs Vorhang, der für Aufsehen sorgte und ein großer Erfolg war.

¹²heute ein Stadtteil von Kairo

¹³Stadt am Schwarzen Meer in Russland

¹⁴Stadt im Südosten der Krim

¹⁵siehe Kommentar

¹⁶siehe Kommentar

Hintergrundinformation: Čiurlionis Der litauische Maler und Komponist Čiurlionis schuf in kürzester Zeit, danach erkrankte er psychisch, ein beeindruckendes Werk im Grenzbereich zwischen Musik und Malerei.

Zeit seines Lebens nicht sonderlich bekannt, schloss er 1908 in Petersburg persönliche Bekanntschaft mit den Angehörigen der Mir Iskusstva und Freundschaft mit Benua. 1909 wurden Werke Čiurlionis in Petersburg ausgestellt, zwei Jahre später starb er. Ob Djagilev, der in diesem Jahr auch in Petersburg war, diese Ausstellung gesehen hatte, konnte nicht eruiert werden. Es ist aber anzunehmen, dass Djagilev über dessen Schaffen informiert war, nicht nur aufgrund seines allgemeinen künstlerischen Interesses, sondern auch aufgrund der Verbindung über die Zeitschrift Apollon und die Mir Iskusstva. Geboren am Land, erhielt er seine künstlerische Ausbildung in Warschau und Leipzig und war in Kontakt mit der Młoda Polska, die sein späteres Interesse an nationalen litauischen Motiven sicher beeinflusst hatte (vgl. und weiterführend [5]).

Grad Kitež, Atlantis und Raigardas - Das Triptychon Čiurlionis Wie Kitež oder Atlantis gibt es in der litauischen Mythologie ein ähnliches Thema, Raigardas. Die Raigardo Slėnis, befinden sich im Süden Litauens in der Nähe der Grenze zu Belarus. Dort soll auch der Mythos Raigardas stattgefunden haben, bei der die ganze Stadt vom Erdboden verschluckt worden war. Raigardas ist auch der Titel des Triptychons von Čiurlionis. Das Triptychon ist im russischen Raum unter триптих райгардас (Triptychon Rajgardas) bekannt. Dabei handelt es sich um eine Landschaftsdarstellung, bei der die drei Bilder nebeneinander gestellt, ein Panorama ergeben. Von links nach rechts schlängelt sich ein Bächlein, das auch das einzig erkennbare Gewässer ist. Wichtig ist hier, dass es sich um keine mythische Darstellung, sondern eben um eine reine Landschaftsdarstellung handelt. Dies ist auch der wesentliche Unterschied beispielsweise zur mythischen Überlieferung, oder aber auch zu künstlerischen Interpretationen, wie dem Gemälde Gorbатов¹⁷, bei der die Stadt auf einer Art Galeere mit Rudern und Segeln, ohne Darstellung des Festlandes auf einer Wasserfläche, gemalt wurde.

Djagilevs Aufführung Über die Djagilevsche Kitež Aufführung gibt es in der Sekundärliteratur wenig Informationen. Codokov berichtet beispielsweise von den *Erzählungen über die unsichtbare Stadt Kitež*¹⁸ im Pariser Theater Théâtre du Châtelet 1911, für die Rerich den Vorhang gestaltet hatte [140]. Genauer sind

¹⁷Gorbatov hat zwei Kitež Bilder verfasst, das eine eben erwähnte (Невидимый град китеж (Unsichtbare Stadt Kitež)) und ein zweites mit dem Titel Китеж (Kitež), bei dem die Stadt von einem Hügel aus im noch nicht versunkenen Zustand betrachtet wird.

¹⁸Das Originalzitat verwendet den Plural von Erzählungen „Сказания о невидимом граде Китеже“.

Černikova und Kočergina, die den 13. Juni 1911, den Tag der Pariser Premiere, als wichtigen Tag für die russische Kunst sehen und erwähnen, dass der Vorhang Rerichs aufgrund der Publikumsbegeisterung gleich 12 Mal gehoben und gesenkt werden musste [74].

Abgesehen von der Erwähnung Codokovs, sowie Černikovas und Kočerginas, ist es auch unvorstellbar, dass Čiurlionis litauisches Raigardas als Bühnenbild für das russisch slawische Grad Kitež von Djagilev verwendet worden wäre. Dies allerdings nicht nur aus kulturellen Gründen, sondern auch allein aufgrund der Tatsache, dass das kleinformatische Triptychon keine großformatige Bühnentauglichkeit aufweist.

Zusammenfassung

Es sprechen somit mehrere Gründe gegen Šarovs Annahme:

1. Rerichs Vorhang ist in der (an sich spärlichen) Literatur im Kontext mit Djagilevs Aufführung dokumentiert, Čiurlionis Raigardas Triptychon nicht.
2. Čiurlionis verwendet einen litauischen Mythos, Grad Kitež ist aber ein russisch-slawischer.
3. Das Kleinformat Čiurlionis kann aufgrund seiner Größe nicht als Bühnenbild eingesetzt werden.
4. Čiurlionis Triptychon Raigardas zeigt eine Landschaft mit einem Bächlein als einzige Wasserquelle, der Mythos Grad Kitež handelt aber nach gängiger Vorstellung von einem See, der auch tatsächlich existent ist.

Kommentar zur Analyse

Der Fall 7 verdeutlicht im Übrigen auch die Problematik des Arbeitens mit Schlüsselbegriffen, da sämtliche dieser, mit Ausnahme Djagilevs, an dieser Stelle nicht greifen. Zweifelsohne handelt es sich um ein Emigrationsthema, zweifelsohne im kontextuellen Zusammenhang mit Djagilev bzw seinem Ballets Russes.

In diesem Fall musste daher eine negative kontextuale Wertung hinsichtlich der Schlüsselbegriffe vorgenommen werden.

Im Bereich der Überschrift lässt sich роман (Roman) finden, eine Typisierung war daher problemlos möglich¹⁹.

¹⁹Hinsichtlich der bereinigten Typendarstellung beachte: 2.3.5 auf Seite 48.

2.7.4 Fall 9 [103]

Aleksandr Laskin widmet sich in dieser Erzählung mit dem Titel В следующем году, в Париже im Wesentlichen Djagilev und Mejerchol'd. Es handelt sich, obwohl Laskin an sich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Djagilev pflegt, nicht um einen Aufsatz, sondern um eine Erzählung. Dafür spricht einerseits das Attribut повесть im Titel und andererseits die Tatsache, dass keine Verweise vorhanden sind (vgl: 2.7.24 auf Seite 68).

2.7.5 Fall 11 [113]

Vadim Muratchanov beschäftigt sich mit der Frage, ob Biographien großer Menschen von Großen geschrieben werden sollen. Als Ausgangsbeispiel nimmt er Coco Chanel. Sowohl сюжет als auch мотив stehen nicht im Kontext zu Djagilev.

2.7.6 Fall 13 [82]

Vladimir Gubajlovskij beschäftigt sich nicht mit Sergej Pavlovič Djagilev, sondern mit Jana Stanislavovna Djagileva, einer 1991 verstorbenen russischen Punk-Pop Sängerin, die unter anderem als Teil der Musikgruppe Graždanskaja Oborona bekannt geworden war.

Da der gewählte Datenbanksuchbegriff *Djagilev* selbstverständlich auch Djagileva berücksichtigt hat, wurde er somit in den Korpus aufgenommen.

2.7.7 Fall 14 [96]

Der Prosaist, Poet, Autor und Herausgeber Andrej Kozlov zählt Djagilev in seiner Aufzählung der 36 wichtigsten Symbole der Kultur des Urals zu den Top 10. Die Auflistung ist äußerst interessant, aus Platzgründen können nur die Top 10 kommentiert werden:

1. Arkaim ²⁰
2. Bažov und seine Erzählungen
3. Verchotur'e ²¹
4. Gennin und Tatiščev ²²

²⁰Ausgrabungsstätte im Südural an der kasachischen Grenze

²¹eine der ältesten Städte des Urals

²²Georg Wilhelm de Gennin bzw Vilim Ivanovič Gennin (1676 - 1750) war ein deutscher nach Russland ausgewandeter russischer Offizier, Freund von Peter I. und mit Vasilij Nikitič Tatiščev (1686-1750), Kogründer von Ekaterinburg und Perm.

5. Demidovy ²³
6. Djagilev
7. Europa - Asien
8. El'cin ²⁴
9. Ermak ²⁵
10. Iset' ²⁶

Weitere interessante Listenelemente finden sich auf den Plätzen 11 Kalašnikov, 22 Pel'meni und 34 Čajkovskij.

2.7.8 Fall 15 [136]

Es handelt sich um ein Tagebuch bzw um einen Tagebuchauszug von Evgenij Stepanov. Bei [113, S. 6] bespricht er im Eintrag Гриша das Verhältnis von Griša zu sich selber. Darin meint dieser, dass er, Stepanov, für ihn, Griša, eine Art Djagilev darstellen würde.

«Дорогой Женя! Как я счастлив с тобой работать, ты все делаешь оперативно и качественно. Ты работаешь как Дягилев. Нет, лучше. Дягилев по сравнению с тобой говно».

Bemerkenswert ist hier, dass der gleiche Text an anderer Stelle im Korpus zu finden ist (vgl: 2.7.13 auf Seite 63).

2.7.9 Fall 16 [73]

Es handelt sich um einen längeren Aufsatz (ca 23 Seiten), der sich im Wesentlichen um Perm dreht, wobei keine Quellen angegeben wurden. Die Seiten 17-19 beschäftigen sich explizit mit Djagilev in Perm (Дягилев в Перме).

²³Die Demidovs waren ein russisches Adelsgeschlecht und eine Industriellen- und Großgrundbesitzerfamilie. Der Sohn eines freien Hufschmiedes war äußerst erfolgreich in der Eisen- und Waffenproduktion, wurde daraufhin von Peter I. in den Adelsstand erhoben. Er und seine Nachkömmlinge gründeten überall im Russischen Reich, vor allem in Tula und im Uraler Gebiet, Fabriken und galten im 18. und 19. Jahrhundert als eine der reichsten Familien des Zarenreiches.

²⁴der im Sverdlovsker Oblast geborene erste Präsident der Russischen Föderation

²⁵Ermak Timofeevič führte im 16. Jahrhundert die russische Eroberung Sibiriens an.

²⁶Fluß vom Ural bis zum Tobol

2.7.10 Fall 18 [125]

Im Fall 18 handelt es sich um Notizen zu sehr unterschiedlichen Themen, die mit *Записки на рецептах* betitelt wurden.

2.7.11 Fall 22 [80]

Irina Gol'dštejn fasst unter dem Titel *Книга дыхания* verschiedene Fragmente unter dem Subtitel *фрагменты*²⁷ zusammen. Dabei dürfte es sich um eigene, nicht näher bezeichnete Werke handeln, die mit den folgenden Titeln bezeichnet wurden:

- Солнечный сомнамбулизм
- Кносские мистерии
- Моя вина
- Сжатое время
- Утопия
- Посмертное экспонирование

Djagilev wird kurz an einer Stelle in *Утопия* erwähnt, in der aus der Ich-Perspektive das Gefallen der Nižinskij Tagebücher ausgedrückt wird [80, S. 19]. Eine weitere Erwähnung findet nicht statt, und die Stelle gibt auch keine neuen Informationen bekannt. Rezipiert werden also die Tagebücher, und Djagilev steht nicht im vordergründigen Interesse der Erzählerin.

2.7.12 Fall 24 [98]

Der Fall 24 wurde mit *книжная полка* betitelt. Es handelt sich um eine Auflistung von unterschiedlichen Büchern, zusammengestellt von Sergej Kostyrko. Sinn oder Zusammenhang der Auflistung ist nicht ersichtlich und könnte nur durch eine inhaltliche Analyse erfolgen. Da es sich aber um keine Auflistung von für diese Arbeit relevanter Literatur handelt, unterbleibt sie.

²⁷Bezüglich der Typenwahl *фрагменты* siehe 2.3.5 auf Seite 48.

2.7.13 Fall 26 [137]

Bei [137] findet sich der selbe Textteil, betitelt mit Гриша wie in [136] (vgl 2.7.8 auf Seite 61). Bei den unten angegebenen Wörtern handelt es sich um die jeweiligen Titeln der Tagebucheinträge.

Interessanterweise unterscheiden sich diese Tagebucheinträge in ihrer Reihenfolge, Prädezzessor und Sukzessor differieren.

Vergleich

Fall 15

- Хорошо (Prädezzessor)
- Гриша
- Юбилей Сергея Трахимёнка (Sukzessor)

Fall 26

- Слесарь Сыроежкин (Prädezzessor)
- Гриша
- Взрослый (Sukzessor)

Inhaltlicher Vergleich

Die Textteile Гриша unterscheiden sich abgesehen von der unterschiedlichen Formatierung nicht, wobei diese auch technische Gründe haben kann²⁸.

Inhalt Гриша

In Гриша erzählt der Autor von seiner wirtschaftlichen Beziehung zu einem der berühmtesten Künstler und Schriftsteller, der tagtäglich an ihn ca 7 bis 8 Briefe schickte. Diese Briefe begannen beinahe gleich lautend mit einem Vergleich mit Djagilev, der ziemlich beeindruckt:

²⁸Die Originalformatierung in der Zeitschrift ist in der Datenbank nicht erkennbar. Durch die Sicherung der Datenbankausgaben mit .pdf Dateien kann die Formatierung des Textes in der Datenbank von der des .pdf Dokumentes abweichen.

Год назад я сдуру заключил договор на продвижение на художественном и литературном рынках с одним известным художником и писателем. Назовем его Гриша У. Начал продвигать. Действовал строго по контракту, который мы подписали. Художник и писатель Гриша У. был очень доволен. В день он писал мне по 7–8 писем, которые начинались примерно одинаково: «Дорогой Женя! Как я счастлив с тобой работать, ты все делаешь оперативно и качественно. Ты работаешь, как Дягилев. Нет, лучше. Дягилев по сравнению с тобой говно»²⁹.

Erscheinungsort

Fall 15 erschien im Heft Nummer 5 (67) der Zeitschrift *Дети Ра* aus 2010 unter dem Titel *Дневник*.

Fall 26 erschien hingegen im Heft Nummer 3 der Zeitschrift *Крещатик* aus 2011 unter dem Titel *Короткие Рассказы*.

Bemerkenswert ist hier die unterschiedliche Typisierung, einmal (Fall 15) Tagebuch und einmal (Fall 26) Kurzerzählungen. Dies führte auch zu unterschiedlichen Typisierungen in der Auswertung.

2.7.14 Fall 27 [99]

Bei [99] handelt es sich um die Inhaltsangabe der Zeitschrift *Новый Журнал*, Nummer 253 aus 2008. Das Heft thematisiert russische Emigration. Darin findet sich ein Artikel von Boris Kochno betitelt mit *Три дня с Сергеем Дягилевым. Дневник*³⁰.

Der Artikel selber ist nicht über die Datenbank zugänglich und wurde daher nicht in den Korpus aufgenommen.

2.7.15 Fall 30 [142]

Bei [142] handelt es sich um eine biographische Angabe über Natal'ja Aleksandrovna Šmel'kova aus dem *Энциклопедический словарь "Новая Россия: мир литературы"* von Sergej Ivanovič Čuprinin. Weder Fall 30 noch der verlinkte Hinweis auf die Enzyklopädie lassen einen Hinweis auf das Jahr der Erstellung des Eintrages zu. Da Fall 30 als Ergebnis der Datenbankabfrage zustande gekommen ist, wird das Jahr der Abfrage (2012) angenommen. Siehe hierzu auch 2.3.2.

²⁹Lieber Ženja! Wie glücklich bin ich mit dir zu arbeiten, du machst alles schnell und gut. Du arbeitest wie Djagilev. Nein, besser. Djagilev ist im Vergleich zu dir Scheiße.

³⁰Übersetzung: Drei Tage mit Sergej Djagilev. Tagebuch

Die Verbindung zu Djagilev besteht laut Datenbankeintrag durch ihre Mitarbeit am Djagilev Zentrum³¹ als Expertin für moderne Kunst.

2.7.16 Fall 33 [81]

Es handelt sich um den Essay *Бр-мр-12* von Irina Gorlanova. Im Vorwort an den Leser findet sich das Datum 15. Juni 2007, aus dem somit das Erscheinungsjahr für die Analyse erfasst wurde. Genauere Angaben über Erscheinungsort und Erscheinungsdatum lassen sich nicht finden, allerdings dürfte der Essay, dem Speicherort der Datenbank zufolge, in *Ный Мир* veröffentlicht worden sein.

2.7.17 Fall 42 [91]

Hierbei handelt es sich um den kommentierten Briefwechsel zwischen dem Philosophen Lapišin an die Koloratursopranistin Nadežda Ivanovna Zabela-Vrubel' [91]. Lapišin schreibt in seinem Brief, datiert am 7. August 1911, dass er gehört hätte, Djagilev würde nächstes Jahr, Sadko und Chovanšina aufführen. Diese Pläne begrüßt Lapišin, obwohl er meint, Djagilev wäre ihm „außerordentlich unsympathisch“. Er begründet dies mit Djagilevs Strategie, Werke auf ihre effektivsten Segmente zu kürzen, um so das Publikum bei Laune zu halten.

Я слышал, что в Париже в будущем году Дягилев предполагает поставить "Садко" и "Хованщину", и радуюсь этому, но сам Дягилев мне чрезвычайно антипатичен⁶. Мой коллега Карсавин [7] (брат балерины) рассказывал, что Дягилев изуродовал 2-й акт "Игоря" в Милане: он на втором представлении урезал все места, которые, по его мнению, показались скучными итальянцам на 1-м представлении, например, Запорожец⁸ должен был выкинуть почти всю арию Кончака! Такое гешефтмахерское подлизывание к публике и прессе просто возмутительно.³²

Der Vorwurf der Geschäftemacherei zeigt die teilweise äußerst kritische Rezeption der russischen Exilanten, ist aber ungerechtfertigt. Djagilev hatte viele Möglichkeiten, durch eine Fokussierung auf kommerzielle Tätigkeiten zu Geld zu kommen abgelehnt bzw nicht in Anspruch genommen. Viele Kompositionen, beinahe immer das Bühnenbild und die Kostüme waren kostenintensive Auftragsarbeiten, unvorstellbar nicht nur in der heutigen Zeit, sondern auch Anfang des 20. Jahrhunderts.

³¹<http://www.diaghilevcenter.ru/>

³²Die Zahlen 7 und 8 sind Fußnoten des Herausgebers. In beiden Fällen nennt er die Tätigkeit der beiden Personen (Karsavin: Philosoph, Zaporožec: Sänger, der den Končak in *Fürst Igor* gesungen hatte).

2.7.18 Fall 45 [89]

Bei [89] handelt es sich um die Inhaltsangabe der Zeitschrift *Звезда*, Nummer 10 aus 2003. Darin findet sich im Kapitel *Люди и Судьбы* ein Artikel von Aleksandr Laskin betitelt mit *С.П. Дягилев: Жесть и судьба*.

Der Artikel selber ist nicht über die Datenbank zugänglich und wurde daher nicht in den Korpus aufgenommen.

2.7.19 Fall 46 [112]

Bei [112] findet man Stellungnahmen verschiedener Künstler des Moskauer Poetischen Klubs anlässlich der Biennale moderner Kunst in Venedig. Das genaue Jahr der Biennale ist im Text nicht ersichtlich, veröffentlicht wurde er 2009.

Djagilev wird an einer Stelle in der Stellungnahme von Andrej Tavrov erwähnt, in der er über Venedig und den Tod spricht. Zuerst verweist er auf Thomas Manns *Der Tod in Venedig*³³ und Ernest Hemingways *Across the River and into the Trees*³⁴, sowie Djagilev und Brodskij, die beide auf San Michele, der venezianischen Friedhofsinsel bestattet wurden³⁵.

2.7.20 Fall 47 [120]

Pavlov beschäftigt sich hier mit den Vorfahren Djagilevs, geht in seinem Aufsatz, der chronologisch im 18. Jahrhundert beginnt, aber nicht auf Djagilev ein, liefert aber für biographische Arbeiten durchaus interessante Hinweise und bietet einiges an Hintergrundinformationen, die für das Verständnis Djagilevs von Bedeutung sind.

2.7.21 Fall 52 [104]

Aleksandr Laskin

Laskin ist Prosaist, Historiker, Kulturologe, Professor an der СПбГУКИ (Staatliche Petersburger Universität für Kultur und Künste) am Lehrstuhl für soziales und kulturelles Wirken (кафедра социально-культурной деятельности) und kann als einer der derzeit wichtigsten russischen Djagilev Forscher gesehen werden.

³³in der direkten Übersetzung aus Tavrovs Text: Thomas Mann mit seinem venezianischen Tod "Томас Манн со своей венецианской смертью"[112, S. 4]

³⁴in der direkten Übersetzung aus Tavrovs Text: Über den Fluß, im Schatten der Bäume "За рекой, в тени деревьев"[112, S. 4]

³⁵Auch Stravinskij ist dort bestattet worden.

Werke Laskins Laskin hat mehrere umfassende Arbeiten über Džagilev verfasst, darunter in chronologischer Reihenfolge (vgl. [129]):

- *Неизвестные Дягилевы, или Конец цитаты.* -СПб.: Ассоциация "Новая литература", альманах "Петрополь", 1994. (Buch)
- *В поисках Дягилева: выставка-книга.*/Автор-составитель А.Ласкин.-СПб.: Санкт-Петербургская академия культуры, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Российская национальная библиотека, 1997. (Buch)
- Куратор выставки "Отражения. С. Дягилев в графике, скульптуре, фотографиях" (Всероссийский музей А. С. Пушкина, 1997), автор сценария. (Ausstellung)
- "Новый год в конце века" ("Ленфильм", 2000). (Dokumentarfilm)
- *Русский период деятельности С.П. Дягилева: формирование новаторских художественных принципов.*-СПб.: СПбГУКИ, 2002. (Buch)
- *Долгое путешествие с Дягилевым: Документальный роман.*-Екатеринбург: У-Фактория, 2003. (Buch)

2.7.22 Fall 53 [87]

Bei [87] handelt es sich um eine Fehlausegabe.

И. Травкина. Естественность прозы (Евгений Носов. За долами, за лесами. Рассказы и повесть). I—245.—Конфликт или склока? (В. Дягилев. Микстура Икс. Повесть). VII—250.

Erwähnt wurde also Vladimir Džagilev und nicht Sergej Pavlovič. Es handelt sich um einen Fehleintrag (vgl 2.7.25 auf Seite 69).

Das Erscheinungsjahr ist problematisch, am Beginn des ausgegebenen Dokumentes wird 1960 angegeben. Da dies nicht dem für diese Arbeit definierten Zeitraum entspricht, wurde daher den Auswertungsregeln entsprechend (vgl 2.3.2) das Jahr 2012 angenommen. Aus diesem Grund ergibt sich auch ein Unterschied zu den Angaben im Literaturverzeichnis.

2.7.23 Fall 55 [148]

Es handelt sich um ein Literaturverzeichnis, genauer um eine Vorstellung von Büchern inklusive einer Kurzbeschreibung. Eines der beschriebenen Bücher ist die ins Russische übersetzte und 2002 veröffentlichte Chanel Biographie von Henry Gidel. Chanel entwarf bekanntermaßen Kostüme für Džagilev, insofern taucht auch hier dessen Name auf.

2.7.24 Fall 56 [144]

Im Fall 56 handelt es sich um Fragmente³⁶ des Buches Русская Швейцария (Russkaja Švejcarija) von Michail Šiškin.

Das Buch ist ein literarisch historischer Reiseführer für die russische Kultur und Geschichte in der Schweiz, der im Jahr 2000 in russischer Sprache nur in der Schweiz erschien [144, S. 1].

Nach einem Vorwort von Vladimir Berezin wurden Auszüge aus zwei Kapiteln abgedruckt:

- Из главы «Горная философия» в краю Телля» (От Сен-Готарда до Риги)
- Из главы «В сторону Набокова» (От Лозанны до Шильона)

Bei Šiškin handelt es sich um den russisch-schweizerischen Bestseller Schriftsteller und Russischen Booker (Русский Букер) Preisträger des Jahres 2000. Geboren in Moskau und verheiratet mit einer Schweizerin, schreibt er auch in deutscher Sprache. Русская Швейцария ist eine äußerst wertvolle und wichtige Darstellung des umfang- und ereignisreichen russischen (Exil-) Lebens in der Schweiz. Djagilev kommt an Stellen im zweiten Kapitel vor.

Erste Erwähnung

Im zweiten Kapitel wird Nabokovs Reise 1961 in Italien und der Schweiz behandelt. Im August besucht er den in Kiev/Kyjiv geborenen und in der Schweiz aufgewachsenen Pianisten, Komponisten und Dirigenten Igor' Markevič, Schwiegersohn von Nižinskij und engerer Bekannter von Šaljapin, Stravinskij, Prokof'ev und Djagilev [144, S. 8].

Zweite Erwähnung

Beim Abendessen bei Markevič empfiehlt Peter Ustinov Nabokov das Hotel Montreux Palace. Dieses wiederum ist Schauplatz einer beeindruckenden und unterhaltsamen Szene, in der Stravinskij bei einem Treffen mit Djagilev 1913 von der Nachricht der Heirat Nižinskijs erfährt [144, S. 9]:

[...] Я был с Дягилевым в гостинице Монтре-Палас, когда я услышал новость, что Нижинский женился, и на моих глазах Дягилев превратился в сумасшедшего, умолявшего нас с женой не оставлять его одного [...]

³⁶Bezüglich der Typenwahl фрагменты siehe 2.3.5 auf 48.

2.7.25 Fall 59 [86]

Bei [86] handelt es sich um ein Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift *Знамя* aus dem Jahre 1954. Da dieses Jahr aus dem Untersuchungszeitraum fällt, wurde gemäß den Regeln das Jahr der Datenbankabfrage (2012) genommen (siehe: 2.3.2 Paragraph 3 auf Seite 40).

In diesem Fall ist nicht Sergej Pavlovič sondern Vladimir Džagilev (vgl. 2.7.22 auf Seite 67) gemeint.

СТЕПАНОВ В. – Боевые друзья. (Владимир Дягилев “Гвардейцы”. Повесть). No 2

2.7.26 Fall 60 [110]

Es handelt sich um das Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift *Новый Мир*, Nummer 11 aus 1995. Darin bespricht Anatolij Kuznecov drei Bücher:

1. Леонид Гаккель. Величие исполнительства: М. В. Юдина и В. В. Софроницкий; Леонид Гаккель. Я не боюсь, я музыкант.
2. И. В. Нестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века.
3. Я. Гиршман. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой

Relevant ist hier die zweite Besprechung. Aus dem Datenbankeintrag heraus ist diese nicht abrufbar, das heißt, die Datenbank listet den Artikel, verlinkt aber nicht darauf mangels Leseberechtigung.

Dies ist allerdings nicht weiters problematisch, da die Besprechung bereits Bestandteil des Korpus ist (vgl. 2.7.2). Dies erklärt sich dadurch, dass die Datenbank einmal die Besprechung und einmal das Inhaltsverzeichnis als zwei unterschiedliche Einträge ausgegeben hatte.

2.7.27 Fall 62 [75]

Hier handelt es sich um eine Publikationsliste von Romanen und Erzählungen in Literaturzeitschriften im Jahre 2001 des *Auskunftsbüros Andrej Vasilevskij*³⁷. Die Liste befindet sich in dem Teil der Datenbank, der der Zeitschrift *Новый Мир*, deren Chefredakteur Vasilevskij ist³⁸, zugeordnet ist.

Der 33. Eintrag ist:

³⁷Справочное бюро Андрея Василевского

³⁸http://mag.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/vasilev.html

Александр Грабарь. Полковник Дягилев. Повесть. – “Крещатик”,
2001, № 1 (11).

Dieser Artikel konnte über den Datenbankeintrag nicht abgerufen werden und wurde daher nicht in den Korpus aufgenommen.

2.7.28 Biographie Юрьенен

Jur'enen ist ein US amerikanischer Journalist und Schriftsteller, sowie sowjetischer Dissident. Er arbeitet für den im Kalten Krieg begründeten US Radio Sender Radio Svoboda.

2.7.29 Erscheinungen von Mal'čiki Džagileva (Мальчики Дягилева)

Мальчики Дягилева erschien mindestens zwei Mal allein 2007. Einmal in der Zeitschrift *Новый Берег* [147] als Konspekt und einmal im Verlag Franc-Tireur [146]. Dabei handelt es sich um einen Eigenverlag. Gedruckt und gehandelt werden die Bücher Jur'enens über den Online-Anbieter lulu.com, bei dem Autoren ohne einen klassischen Verlagsvertrag ihre Bücher drucken und über diesen verkaufen können.

Die zweite Auflage (2007), also die lulu.com Variante, umfasst nach dortigen Angaben 93 Seiten, die in der Zeitschrift abgedruckte ca 15 .pdf Seiten.

2.7.30 Inhalt

Мальчики Дягилева ist eine Kombination aus Auszügen der Nižinskij Aufzeichnungen in Verbindung mit einer Wiedergabe eines Interviews, das Jur'enen nach seinen Angaben mit Mjasin geführt hatte. Interessanterweise hat Jur'enen offensichtlich die Nižinskij Aufzeichnungen wieder zurück übersetzt. Am Ende des Konspektes findet sich die Zeile:

Перевод Дневников Нежинского из The Diary of Vaslav Nijinsky: Unexpurgated edition, NY, FSJ, 1999 автора, Сергея Юрьенена

Das Tagebuch hatte Nižinskij 1919 verfasst, 1953 wurde es in Paris zum ersten Mal herausgegeben. Die englische Übersetzung erfolgte erst viel später. Es bleibt daher unverständlich, warum Jur'enen Nižinskij wieder zurück übersetzt und nicht auf die Originalmaterialien zurückgegriffen hat. Bedauerlicherweise ist es aufgrund der Doppelübersetzung zu größeren Unterschieden in der Jur'enens Fassung gekommen, die teilweise den Sinn deutlich entfremden. Zur besseren Übersicht siehe den Vergleich zwischen dem Nižinskij Original [117] und Jur'enens

Übersetzung der englischen Übersetzung (Tabelle 2.16 auf Seite 72). Es handelt sich dabei um eine zusammenhängende Stelle ohne Auslassungen, die vollständig auch bei Jur'enen zu finden ist.

Таблица 2.16: Vergleich Nižinskij Original in Russisch [117] mit Jur'enens Übersetzung aus dem Englischen

Nižinskij Жизнь Seite 136	Jur'enen - Мальчики Дягилев
Я оставил человека, которого Дягилев любил до меня.	Я понимал этого человека, которого Дягилев любил до меня.
Дягилев любил этого человека физически, поэтому ему было нужно, чтобы он его любил.	Дягилев любил этого человека физически, следовательно, он хотел быть взаимно любимым.
Для того, чтобы он его любил, Дягилев его пристрастил к вещам искусств-ва.	Дягилев развил в нем страсть к произведениям искусства.
Дягилев пристрастил Мясина к славе.	В Массине он развил любовь к славе.
Я не был пристращен к вещам и к славе, ибо этого не чувствовал.	Меня не привлекали ни произведения искусства, ни слава.
Дя-гилев заметил, что я человек скучный, а поэтому меня оставлял одного.	Дягилев заметил это и бросил меня.
Я один занимался онанизмом и бегал по девочкам.	Брошенный в одиночестве я бегал за девочками.
Девочки мне нравились.	Мне они нравились.
Дягилев думал, что я скучаю, но я не скучал.	Дягилев думал, что мне скучно, но мне не было скучно.
Я занимался танцами и сочинял балет один.	Я один танцевал и сочинял балеты.
Дягилев не любил меня ибо я сочинял один балет.	Дягилеву это не нравилось.
Он не хотел, чтобы я делал один вещи, которые ему не по нраву.	Он не хотел, чтобы я делал вещи один, [...]
Я не мог соглашаться с ним во взглядах на искусство.	[...] но я с ним не соглашался.
Я ему говорил одно, а он мне говорил дру-гое.	[nicht vorhanden]
Я часто с ним ругался.	Мы часто ссорились.
Я запирался на ключ, ибо наши комнаты были рядом.	Я запираю мою дверь - наши комнаты сообщались [...]
Я не впускал никого.	[...] - и не пускал никого.
Я боял-ся его, ибо я знал, что вся практическая жизнь в его ру-ках.	Я боялся его. Я знал, что вся моя жизнь в его руках.

Kapitel 3

Lifar

3.1 Person

Lifar ist nicht nur aufgrund seines künstlerischen Wirkens, sondern auch als dokumentierender Zeitzeuge Djagilevs von größter Bedeutung. Sergej Lifar (1905-1986) wurde am 2. April 1905 in Kyjiv/Kiev geboren¹. In guten Verhältnissen aufgewachsen, wurde er in Musik unterrichtet.

Ausschlaggebend für seine Tanzausbildung war ein Zufall.

3.1.1 Lifar und das Ballett - ars gratia artis

Die Schlüsselstelle, aus der Sicht der Welt des Balletts, finden wir an dieser Stelle [105, S. 202], als Lifar eine kleine, gut aufgebaute Geschichte dem Leser präsentiert.

Ausgangspunkt der Geschichte, die durchaus auch genauso stattgefunden haben kann, ist die Einberufung in die Rote Armee, die je nach Berechnung mit ca 16 Jahren stattgefunden haben muss. Lifar gibt an, als aller jüngster Kraskom, eine Abreviatur von roter Komandant (красный командир), dem Hauptkomandanten Lenin zugeordnet geworden zu sein ².

Der Aufbau der Geschichte folgt einem Dreiakter. Im ersten Akt wird die Ausgangsposition bzw das Problem geschildert: Lifar soll einberufen werden und läuft nichts tuend durch die Stadt.

А я теперь был призван в Красную Армию [...].

Я готов был окончательно упасть духом. Целыми дня-ми я курил.

Скручивал сигарки из раздобытого табака и курил, курил до

¹Sein genaues Geburtsjahr ist strittig (1904 oder 1905). Lifar gibt selber 1905 an [105, S. 100].

²”чтобы стать там самым юным «краскомом», под-чиненным главнокомандующему Ленину”

одурения. Весь день я шатался по улицам Киева в сопровождении случайного товарища.

Im zweiten Akt tritt plötzlich der rettende Bote in Form eines Passanten auf, der ihn zu Nižinskaja, der damaligen Chefin der Balletttruppe der Kiever Oper, führen soll.

— Не пойти ли нам,— предложил он однажды,— в балетную студию Брониславы Нижинской — начальницы балетной труппы Киевской оперы? Там, кажется, прелестные девочки. И ты увидишь, как танцует моя сестра. Поскольку ничего лучшего я предложить не мог, я согласился.

Entzückende Mädchen sind ihm versprochen worden. Doch was ihn wirklich erwartet, überschreitet seine Vorstellungen:

Это было потрясением. Передо мной под музыку Шопена и Шумана танцевали ученики Нижинской, одетые в балетную форму с красной звездой. Я опускаю все детали, только бы сохранить этот образ, который и на склоне лет все еще светится во мне: на исходе сломанного мира, где были только грохот и ярость, я открывал порядок и гармонию, настоящую дисциплину, которых жаждали мой ум и сердце.

Es sind nicht die Mädchen, es ist die Allgegenwart des sowjetischen Regimes, das mit seiner Symbolik nicht einmal vor den Proberäumen des Kiewer Ballets halt macht³, die dem jungen Lifar auffallen soll.

Doch all dies vermag ihn nicht zu erschüttern:

Раз, два, три, четыре... Мое сердце бешено стучало, но я уже знал, что только здесь для меня была надежда обрести душевный покой. И любовь. Потому что в этом порядке заключались порыв, ритм, слияние тела и ду-ха,— значит, любовь.

Ein direkter Einstieg in die Szene lässt uns verstehen, warum all die roten Sterne, die Einberufung, die politische Situation ihm nichts mehr anhaben können. Lifar hat den (seinen) persönlichen Ausweg entdeckt. Nur das Ballett kann (ihm) zu seelischer Ruhe und Liebe verhelfen.

Ars gratia artis!⁴

³Die Ukrainische Sowjetische Sozialistische Republik (Украинская Советская Социалистическая Республика) wurde Anfang 1919 ausgerufen, der Beitritt zur Sowjetunion erfolgte freilich erst 1922.

⁴Fraglich bleibt, ob der damals noch sehr junge Lifar tatsächlich so gedacht hat, oder ob diese Erinnerung des deutlich älteren Memoirenschreibers Lifar durch den Symbolismus in dieser Form mit geprägt wurde.

3.1.2 Ausbildung

Nižinskaja verwendete für die Ausbildung ihrer Schüler die Vaganova Methode, bzw. das Vaganova System (система Вагановой), eine bis heute dominierende Unterrichts- und Ausbildungssystem für Balletttänzer, das Vaganova, eine Schülerin Cecchettis, der auch Lifar später unterrichten sollte, aus der Schule Petipas weiterentwickelt hatte.

Vaganova publizierte ihr System auch als Unterrichtswerk und schildert darin detailliert und höchst präzise den pädagogischen Ablauf und die Lernziele [72].

Die Vaganova Methode ist für die Ballets Russes äußerst wichtig, da beinahe alle Djagilev Tänzer nach dieser ausgebildet wurden.

3.1.3 Lifar und Djagilev

Nižinskaja nahm Lifar mit nach Paris, wo Lifar nach seiner Ankunft Djagilev am 13. Jänner 1923 kennenlernte [105, S. 6].

Die Bekanntschaft war für ihn sehr wertvoll, und man kann davon ausgehen, dass Lifar ohne die intensiven Bemühungen Djagilevs, der ihn nicht nur finanziell und organisatorisch unterstützte, sondern auch tänzerisch weiterentwickelte, sich nicht zu einem der wichtigsten Tänzer überhaupt entwickeln hätte können.

3.1.4 Post Djagilev

Lifar wurde innerhalb von kurzer Zeit einer der wichtigsten Tänzer weltweit. Seine Tanzkarriere sollte sich auch nach seiner Zeit als Tänzer weiter erstrecken, er lebte und arbeitete beinahe sein ganzes Leben im und für das Ballett.

Sein Engagement wurde durch zahlreiche Ehrentitel, darunter den Goldenen Schuh, belohnt. Während Balančivadze Djagilevs Ideen in den USA weiterentwickelte und die Basis für das dortige Ballett überhaupt schuf, tat Lifar dies in Frankreich. Von manchen Seiten, zB Chazin [13], wird Lifar heute (und auch kurz nach dem Ende des 2. Weltkriegs) der Vorwurf der Kollaboration mit den Besatzern gemacht. Für diesen Vorwurf gibt es mit Ausnahme der Tatsache, dass Lifar während dieser Zeit für die Pariser Oper gearbeitet und Kontakte zu Nazi Größen gepflegt hatte, vielleicht auch pflegen musste, keine wesentlichen Gründe.

Nach dem 2. Weltkrieg begründete Lifar unter anderem die Tanzforschung an der Sorbonne und gründete 1947 das Pariser Institut Chorégraphique.

3.1.5 Verhältnis zur Heimat und Emigration

Wenn man Lifars Verhältnis zur Heimat und zu Exil analysieren möchte, muss zuerst der Lifarsche Heimatbegriff definiert werden. Lifar war in der Ukraine

geboren, und in seinen Texten wird auch eine äußerst große Liebe zu dieser ersichtlich. Aus der alten Heimat wurde aufgrund seiner Emigration und der historischen Gegebenheiten eine neue faktische, Frankreich.

Er schwärmt in Erinnerungen von der Schönheit Kievs und doch ist sein Verhältnis zur Ukraine bzw zur Sowjetunion ambivalent:

Я любил Киев, любил мой город ... [105, S. 183]

”Как он был прекрасен, мой Киев! [...] Столица Украины уже была тогда большим современным городом, может быть наиболее западным после столицы империи Санкт-Петербурга.” [105, S. 182]

Auffallend ist hier allerdings die konsequente Verwendung der Präteritums, vor allem beim ersten Zitat. Die Schönheit einer Stadt mag sich ändern, vor allem über einen langen Zeitraum und Kriege hinweg, die Liebe zu einer Stadt, zu seiner Heimatstadt, wird jedoch gewöhnlich in der Präsensform ausgedrückt.

Ebenso interessant ist die Bezeichnung Kievs als Hauptstadt der Ukraine. Das mag auf den ersten Blick nicht weiter verwundern, allerdings war Charkiv/Char'kov bis 1933 Hauptstadt der Ukraine, Kiev erhielt erst 1934 seine heutige Funktion. Das bedeutet, dass Lifar zumindest diese Stelle frühestens 1934 geschrieben haben kann.

Моя родина Россия охвачена войной. [105, S. 180]

Hier fällt die Bezeichnung von Russland und nicht der Ukraine als Heimatland auf.

Lifar erinnert sich an die Ängste und Hoffnungen, die damals ihn und seine Familie, der Vater ein Weißgardist, begleiteten [105, 201f]:

Мы, мечтавшие о чуде, которое могла бы совершить помощь западных стран, оказались предоставленными самим себе. Эмиграция достигла высшей точки, какую знала история. А я теперь был призван в Красную Армию, чтобы стать там самым юным «краскомом», подчиненным главнокомандующему Ленину.

Государство, оно было на пути становления: Россия становилась СССР. Большевики целиком подчинили страну своей власти. Последние соединения белых сложили оружие. После их бегства из Крыма огонь прекратился.

Der stetige politische Druck, die zunehmende Emigration von Bekannten und die Gefährdung der eigenen Person ließen beim jungen Lifar aus nachvollziehbaren Gründen eine ambivalente Beziehung zu seiner Heimat entstehen. Dies manifestiert sich nicht nur in der Abneigung auf Sowjetisches, sondern auch in der Zuwendung zur Kunst.

Die Ukraine wird aber beinahe für immer eine fiktive Heimat für ihn sein, eine Heimat, in der ihn niemand kennt, niemand kennen darf, und die er nur ein einziges Mal, 1961, wieder sehen wird.

3.1.6 Duell

Lifar duellierte sich mit dem Marquis de Cuevas⁵ am 30. März 1958. Diese Auseinandersetzung wurde durch zahlreich anwesende Journalisten gut dokumentiert, das Duell wurde sogar auf Video [54] festgehalten. Der Grund waren persönliche Eitelkeiten nach Unstimmigkeiten im Kontext eines Lifar Ballettes. Cuevas wurde übrigens vom französisch-europäischen Politiker Jean-Marie Le Pen sekundiert. Offensichtlich erfolgreich, denn Cuevas sollte den Kampf durch eine leichte Verletzung Lifars gewinnen.

3.1.7 Tod

Lifar ist am Russischen Friedhof von Sainte-Geneviève-des-Bois etwas außerhalb von Paris begraben. Dieser Friedhof gilt als einer der wichtigsten für die russischen Emigrationsbewegungen. Dort wurden auch der 14 Tage nach Lifar verstorbene Tarkovskij, der Stravinskij Sohn Théodore⁶, der russisch-österreichische Tänzer und Feind Lifars Nuriev, unzählige Zeitgefährten und Wegbegleiter Djalilevs, Merežkovskij, der Mann von Sinaida Gippius (die wiederum gemeinsam mit dem homosexuellen Cousin und ersten männlichen Sexualpartner Djalilevs, Dmitrij Filosofov emigriert waren), Bunin, Sergej Bulgakov und viele andere begraben.

⁵Eigentlich Jorge Cuevas Bartholin, ein chilenisches Äquivalent zu Djalilev, der, ebenso ein bekannter Homosexueller, 1944 das Grand Ballet de Marquis de Cuevas begründete.

⁶Stravinskij selber ist auf eigenen Wunsch wie Djalilev in Venedig auf der Friedhofsinsel San Michele begraben.

3.1.8 Sammlung Djagilev - Lifar

Hintergrund

Die Lifarsche Sammlung resultiert allerdings nicht ausschließlich aus Objekten, die er nach dem Tod Djagilevs aus dessen Wohnung an sich genommen hatte. So kam es bereits 1926, also drei Jahre vor Djagilevs Tod, zu einer Ausstellung der Lifarschen Sammlung in Londons Chenil Gallery in Chelsea (vgl: Garafola [25, S. 461] verweisend auf Macdonald [45, S. 337] sowie [59]). Von dieser Ausstellung existiert übrigens auch ein Ausstellungskatalog, der für diese Arbeit leider nicht erhältlich war [14].

1933 stellte Lifar bei einer Tournee in New York aus, musste aber aus finanziellen Gründen - die Rückreise war nicht gedeckt - seine Sammlung, darunter Werke von Bakst, Picasso, Miro, Gončarova an das Wadsworth Atheneum für USD 10 000 verkaufen [29].

Die Wadsworth Atheneum Ballets Russes Sammlung, darunter Gemälde, Zeichnungen und Kostüme sind publiziert (vgl: [7] sowie deutlich umfangreicher und zahlreicher bebildert [58]).

Lifar führte Djagilevs beeindruckende Sammlung alter Bücher weiter. Weitere Zeugnisse seiner Tätigkeit sind Auktionskataloge wie der von Sotheby aus dem Jahre 1975 [52]. Darin befindet sich eine Teilsynopsis der Djagilev-Lifar Sammlung im Eigentum Lifars. Es handelt sich vor allem um die djagilevschen 826, teils sehr seltene Bücher und Noten aus dem 16., 17., 18. und 19. Jahrhunderts, Erstausgaben von Gogol', Dostoevskij, Puškin und Tolstoj.

Der ehemalige Sotheby Direktor Julian Barran meinte, die schiere Größe der Sammlung hätte Lifar es schwierig gemacht, diese alleine zu betreuen [29]. Ob die Einbringung in ein Archiv unter Zuhilfenahme externer Finanzierungsquellen nicht angedacht wurde, ist nicht bekannt. Auf jeden Fall kam es immer wieder zu weiteren Verkäufen, meist unter Zuhilfenahme von Sotheby. Die nächste große Versteigerung nach 1975 fand 1984 statt und ist dank des Kataloges ebenso gut dokumentiert [16].

3.1.9 Library of Congress Sammlung: Djagilev und Lifar

1984 erwarb die Library of Congress eine 1350 Stück umfangreiche Sammlung, darunter das Djagilev Notizbuch aus den Jahren 1926-1929, in dem sich auch einige wenige Einträge von Lifar und Kochno befinden. Das Notizbuch ist in russischer, französischer und englischer Sprache verfasst. Der Verkäufer der Sammlung war Lifar, der diese nach eigenen Angaben [42] aus Djagilevs Wohnung

heimlich entwendet hatte, um die Sammlung zu sichern, da Djagilev keinen Nachlassnehmer angegeben hätte.

Der Hauptteil der Sammlung sind italienische Musiknoten aus dem 18. Jahrhundert, 19. Jahrhundert, russische Volkslieder, französische Musikwerke aus dem 19. Jahrhundert und vor allem diverse Arbeiten der Komponisten rund um die Ballets Russes [17].

3.1.10 Ahlefeldt-Laurvig Sammlung: Djagilev und Lifar

Lifar ergänzte die Sammlung, verkaufte aber auch Objekte, wie bei der eben erwähnten Auktion 1975, um sein Leben zu finanzieren. Die Versteigerungen sind insofern problematisch, als die, von Djagilev begonnene, äußerst wertvolle Sammlung auseinander gerissen wurde und deren Objekte heute weltweit verstreut sind.

Lifar hatte eine zumindest freundschaftliche, vermutlich aber sexuelle Beziehung mit Ahlefeldt-Laurvig⁷. Diese gründete als Alleinerbin der Sammlung Lifars am 23.8.1989, ca 3 Jahre nach seinem Tod am 15. Dezember 1986, die Serge Lifar Stiftung (Fondation Serge Lifar). Abgesehen davon verfasste sie angeblich 1986 ein Werk mit Erinnerungen an Lifar, das für diese Arbeit leider nicht erhältlich war [4]. Inwiefern diese Erinnerungen überhaupt publiziert wurden, entzieht sich mangels näherer Informationen der Kenntnis. Auch das Erscheinungsjahr lässt Zweifel zu. Lifar ist, wie oben erwähnt, am 15. Dezember verstorben, für die Fertigstellung ihrer Erinnerungen im selben Jahr blieben ihr somit gerade zwei Wochen.

Möglicherweise handelt es sich auch um eine nicht-veröffentlichte Publikation. In der Genfer Versteigerung (siehe unten) findet sich nämlich das Lot 302, bezeichnet mit "Hommage à Serge Diaghilev, lot de plus de 100 photographies", das mit folgendem Begleittext versehen wurde [28]:

Hommage à Serge Diaghilev, lot de plus de 100 photographies noir et blanc de S.Diaghilev en compagnie notamment de S.Lifar, I.Stravinsky et L.Bakst et photographies des expositions consacrées aux Ballets Russes de Diaghilev en 1939 et 1942 au Musée du Louvre. Annotations manuscrites de S.Lifar au dos de certains clichés.
Photographes: E.Marcovitch, S.J.Held, M.Petit...
Dimensions: 6.5x5.5 cm à 29x38 cm

Es kann daher davon ausgegangen werden, dass es sich bei der im Lot verkauften Hommage um die erwähnte Hommage Ahlefeldt-Laurvigs handeln muss.

⁷Im Literaturverzeichnis wird Ahlefeldt-Laurvig mit dem Vornamen Inga Lisa bezeichnet, diese Abweichung von Illan begründet sich sehr offensichtlich durch eine Kunstform von Inga-Lisa, die aber deutlich häufiger in der Literatur verwendet wird.

Ahlefeldt Laurvig starb 2008 und wurde im Grab Lifars am Russisch-Orthodoxen Friedhof Cimetière de Sainte Genevieve Des Bois bei Paris bestattet.

3.1.11 Ahlefeldt-Laurvig Stiftung

Allgemeines

Die Stiftung wurde von der 2008 verstorbenen Alleinerbin Lifars, Ahlefeldt-Laurvig, am 23.8.1989 gegründet und hat ihren Sitz in Vaduz. Heutige Stiftungsvorstände sind der ehemalige Étoile⁸ und Balletpädagoge Attilio Labis, eine schweizer Ballettmeisterin (Anne-Catherine Reymond), sowie drei schweizer bzw liechtensteiner Rechtsanwälte.

Stiftungszweck

Stiftungszweck ist die Fortsetzung der künstlerischen Arbeit Lifars sowie der Schutz, die Verteidigung und die Aufrechterhaltung seines Namens und die Erinnerung an ihn. Der Stiftungszweck soll durch das Sammeln, Erhalten und Präsentieren von Objekten von Lifar, durch die Verleihung eines Serge Lifar Preises an Tänzer, sowie für die Erhaltung des Grabes von Lifar und Ahlefeldt-Laurvig erreicht werden.[39]

Inwiefern der Stiftungszweck erfüllt wird ist eine andere Frage. So kam es zuletzt am 14. März 2012 in Genf zu einer international sehr intensiv wahrgenommenen Versteigerung von Objekten aus dem Nachlass Ahlefeldt-Laurvigs, das heißt eigentlich aus der Sammlung Lifars, bei der, neben seinen Teddybären, tausende Fotos, Zeichnungen, Skizzen, Autogramme und Briefe von Picasso, Cocteau, Remizov, Chanel und anderen zu Rekordpreisen an unterschiedliche Bieter, darunter Museen und Privatsammler verkauft wurden (vgl: [3], [2]).

Bemerkenswert waren auch die Preise, während die Lifarsche Remizov Sammlung, darunter 36 Notizbücher aus 1935 und 1936 für insgesamt CHF 815 000 vermutlich nach Russland gingen, erreichte das poetische Tagebuch Cocteaus *Opium* CHF 426 000. Auch ein aus künstlerischer Perspektive weniger interessanter Coco Chanel Brief mit 2 Fotos und der Unterschrift „für meinen Bruder“ [Anmerkung: Lifar] mit dem Schätzwert 300-500 Franken erzielte beachtliche CHF 420 000 Franken (vgl: [93], [33]).

⁸Ein Étoile ist die ranghöchste Stufe der Pariser Oper.

Le concours annuel du corps de ballet permet de gravir les échelons de la hiérarchie: quadrille, coryphée, sujet, premier danseur. Les étoiles sont nommées par le directeur de l'Opéra, sur proposition de la Directrice de la Danse [48].

3.1.12 Serge Lifar Wettbewerb

Hinter dem Wettbewerb stand vor allem der 2009 verstorbene Jurij Oleksandrovič Stanisevskij, ein ukrainischer Tanzforscher. Inwiefern die Stiftung mit dem Serge Lifar Wettbewerb in Kiev in finanziellem bzw organisatorischem Zusammenhang steht, konnte bedauerlicherweise nicht eruiert werden. Im Organigramm des letzten siebten Wettbewerbes ist sie jedenfalls nicht gelistet [47]. Auf jeden Fall gibt es auch mit dem Wettbewerb große Probleme. Der letzte Wettbewerb fand trotz der Patronanz der Präsidentengattin Ljudmila Aleksandrovna Januković 2011 in Donezk statt, nachdem er aus Kiev dorthin umgezogen war [124] und es gibt keinerlei Informationen über eine Neuauflage 2013.

3.2 Werk С Дягилевым

3.2.1 Bibliographische Anmerkungen

Hintergrund

Der Verlag Kompozitor veröffentlichte 1993 zum ersten Mal in Russland das Buch Lifars über Djagilev, das 1939 in einer Auflage von 615 Stück in Paris in russischer Sprache erschienen war. Die für diese Analyse gegenständliche Ausgabe von 1994 ist das zweite Buch Lifars über Djagilev, herausgegeben damals mit dem ersten. Lifar begann seine Memoiren unmittelbar nach dem Tod Djagilevs und beendete diese 1933. 1934 begann Lifar mit der Arbeit an einer Monographie, die Djagilevs Leben und Schaffen darstellen sollte. Es blieb jedoch beim Versuch. Lifar selbst erkannte im Buch eine trockene und wortkarge Erzählung, die offensichtlich am Übermenschen Djagilev scheiterte. Bermerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Feststellung Lifars [105, S. 4]:

Дягилев-деятель заслонил собой интимный образ Дягилева-человека...

Lifar kehrte aufgrund seines Scheiterns zur ursprünglichen Idee der Erstellung von Memoiren zurück und nach einer Umarbeitung erschienen diese als zweites Buch unter der Bezeichnung С Дягилевым (vgl [105, S. 4]).

Beilage

In den Beilagen findet sich eine zum ersten Mal in Russland publizierte Liste seltener Ausgaben aus der Bibliothek Djagilevs, sowie die ersten drei Kapitel in der Übersetzung aus dem Buch Lifars Mein Leben [41] über seine Kindheit und Jugendjahre bis zu seiner Ankunft in Paris im Jahre 1923 [105, S. 4].

3.2.2 Aufbau

- От издательства 3-4
- I 5-44
- II 45-70
- III 71-132
- IV 133-174
- Приложения 175-Ende
- Список редких изданий из библиотеки С.П. Дягилева 176-179
- С. Лифарь Моя Жизнь*⁹
 - Глава Первая 1905 год. В Киеве 180-187
 - Глава вторая Смерть и любовь 187-196
 - Глава третья Танец навсегда 196-206
 - Именной указатель 207-217
- Содержание 218-218

3.2.3 Inhalt

Wie im Kapitel Aufbau oben ersichtlich, muss eine inhaltliche Darstellung den Besonderheiten der Ausgabe folgen.

Da inhaltliche mit dem Aufbau in Zusammenhang stehende Überlegungen wichtig für die spätere Analyse sind, soll hier zuerst ein kurzer Überblick über den Inhalt der Ausgabe erfolgen. Dabei wird die Gliederung (vgl: 3.2.2 auf Seite 82) übernommen.

От издательства

Das nicht näher bezeichnete Vorwort ohne Autorenangabe gibt äußerst wichtige Informationen vor allem über die Geschichte der vorliegenden Ausgabe und findet sich auf den Seiten 3-4.

⁹”Печатаются первые три главы по изд.: Lifar Serge. Ma vie. Paris, 1965 ! Пер. О. И. Розовой.”

Anmerkung: Diese Fußnote bezieht sich auf das Sternchen.

Главы 1-4

Капител 1 Капител 1 weist wie alle anderen Kapitel keinen expliziten Titel auf. Unter einem römischen Einser findet sich eine graphische Darstellung Picassos von Djagilev gemeinsam mit Zal'berg.

Es erstreckt sich auf die Seiten 5-44 und beginnt zeitlich mit dem 13. Jänner 1923, als 5 Personen, darunter Lifar, mit dem Zug nach Paris reisen und dort Djagilev erstmals treffen.

Капител 2 Капител 2 beginnt wieder mit einer graphischen Darstellung auf der Djagilev und Cecchetti, ein 1850 geborener und 1928 verstorbener Balletttänzer, Ballettmeister und Tanzpädagoge, zu sehen ist.

Капител 2 ist das kürzeste Kapitel und erstreckt sich auf die Seiten 45-70.

Lifar lernt Cecchetti 1924 kennen und erhält von diesem Unterricht.

Капител 3 Капител 3 beginnt mit einer graphischen Darstellung von Cocteau, auf der Djagilev und Lifar zu sehen sind.

Das Kapitel ist das längste und erstreckt sich auf die Seiten 71-132.

Lifar beginnt das Kapitel mit einer Reise aus London nach Italien und definiert dies als Ausgangspunkt des „engen gemeinsamen Leben“ mit Djagilev, das bis zu dessen Tod andauern sollte [105, S. 72].

Definitiv handelt es sich um ein an privaten Informationen unglaublich reiches Kapitel.

Капител 4 Капител 4 beginnt mit einer graphischen Darstellung von Larionov, auf der Djagilev bei einer Probe für das Stravinskij Ballett „Байки по Лису...“ (sic!), das eigentlich Байка про лису, петуха, кота да барана zu sehen ist.

Das Kapitel erstreckt sich auf die Seiten 133-174 und thematisiert das „letzte, tragische Jahr im Leben Djagilevs, die letzte 22. Saison des Russischen Balletts. Es begann schwer, kompliziert - man konnte erkennen, dass es das letzte Jahr werden wird“¹⁰ [105, S. 134].

Список редких изданий из библиотеки С.П. Дягилева

Die Liste seltener Ausgaben aus der Bibliothek Djagilevs befindet sich auf den Seiten 176-179. Darin erwähnt Lifar nach eigenen Angaben nur einige wenige besondere Ausgaben aus der Bibliothek Djagilevs, unter anderem eines von drei Exemplaren des Часовникъ, deren anderer zwei Ausgaben sich in der Russischen

¹⁰Original: "Наступил 1929 год, последний, трагический год жизни Дягилева, последний, двадцать второй сезон Русского балета. Наступил тяжело, трудно - можно было предвидеть, что этот год будет последним."

Staatlichen Öffentlichen Bibliothek bzw in der Königlichen Bibliothek in Brüssel befinden würden. Das russische Exemplar würde im Übrigen nicht über das erste Blatt verfügen, während Djagilevs Exemplar, das dieser 1927 bei einem unkundigen Römer Antiquar gekauft hatte, bedauerlicherweise in ein Shagreen Leder im 19. Jahrhundert gebunden worden wäre [105, S. 176].

Моя Жизнь

Kapitel 1 beginnt mit einer Darstellung der politischen und kulturellen Situation im Jahre 1905. Dies ist insofern interessant, als das Geburtsjahr Lifars strittig ist (1904 oder 1905), Lifar aber hier eine klare Position einnimmt [105, S. 100]:

Итак, я родился 2 апреля 1905 года.

Содержание

Die Inhaltsangabe bezieht sich auf die gesamte Ausgabe und befindet sich auf der Seite 218.

3.2.4 Motivation zum Buch

Hinterfragt werden muss die Motivation Lifars. Geld und Renommee als Gründe fallen weg, er hat das Buch in russischer Sprache verfasst und in Paris ohne jegliche Chance auf Abdruck in der Sowjetunion herausgebracht. In der Tat wurde das Werk 1993 zum ersten Mal überhaupt und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in Russland publiziert.

Zielgruppe kann somit nur die russische Emigrantengruppe vor allem in Frankreich gewesen sein, und auch die 615 Exemplare lassen eindeutige Rückschlüsse über die Erwartungen des Verlegers, des russischen Pariser Exilverlages Dom Knigi, zu.

Lifar schreibt in seiner Muttersprache, in der er denkt und fühlt ¹¹, er sammelt Notizen und Erinnerungen, wie er diverse Artefakte in seiner beispiellosen Konsequenz gesammelt hatte.

Lifar schreibt im Vorwort seiner Monographie:

Писать эту книгу... начал почти тотчас же после смерти Дягилева под ее непосредственным, живым и сильным впечатлением: зная, как исчезает память о великих лю-дях... решил записать

¹¹Inwiefern dies relevant ist, sei dahingestellt. Auf jeden Fall hat er sich somit nicht an interessierte französische Ballets Russes Liebhaber gerichtet. Ob mangelhafte Sprachkenntnisse ihn dazu bewogen hatten das Buch nicht in französischer Sprache zu verfassen, ist fraglich.

все, что помнил о своих встречах с Дягилевым, о своей дружбе с ним и о последних днях его жизни... [105, S. 3] ¹²

Die Stelle ist imposant, Lifar weiß ob der Bedeutung seiner selbst Bescheid, doch es handelt sich nicht um seine unbestreitbare Bedeutung als einer der größten und wichtigsten Tänzer, sondern um seine Bedeutung als Zeitzeuge Djagilevs. Die Beziehung zwischen Lifar und Djagilev ist eine tief greifende und weit gespannte. Djagilev war für Lifar aus vielerlei Gründen von enormer Bedeutung, darunter sind künstlerische, sexuelle und wirtschaftliche Aspekte wohl besonders hervorzuheben.

Doch all dies scheint durch diese Zeilen etwas relativiert.

Lifar hält keine Grabrede, schreibt keinen Nachruf, es scheint, als ob Lifar die historische Bedeutung seines Werkes bereits zu einem äußerst frühen Zeitpunkt erkannt haben muss, zu einem Zeitpunkt, in der die Beschäftigung mit Djagilev noch nicht im Zentrum des allgemeinen oder besonderen Interesses gewesen sein kann, wenn man die Kleinauflage von 615 Stück berücksichtigt, zu einem Zeitpunkt aber, wo Lifar bereits ob der Vergänglichkeit Djagilevs Bescheid wissen sollte.

3.3 Quantitative Analyse

3.3.1 Forschungsfrage

Wird Emigration, Skandal und Motivwahl hinsichtlich Djagilev in Lifars *С Дягилевым* thematisiert, wenn ja, wie?

3.3.2 Korpus

Der Korpus ist wie folgt definiert:

- *С Дягилевым* [105].
- die ersten drei Kapitel aus *Моя Жизнь* [105], eine Übersetzung ins Russische von Lifars *Ma Vie* [41]

3.3.3 Vorgehensweise

Um eine solche Analyse durchführen zu können, musste ein geeignetes Verfahren entwickelt werden: Zuerst sollen Schlüsselbegriffe definiert werden, die

¹²zitiert durch den Verleger im Vorwort von *С Дягилевым*

anschließend auf den Korpus appliziert werden. Seiten, die jene aufweisen, werden notiert und mit der jeweiligen Häufung der Begriffe ergänzt. Es folgt eine Blockbildung von Seiten, für die gilt: Ein Block ist eine Menge von ganzen positiven Zahlen, bei denen der Sukzessor nicht größer gleich $N+2$ sein darf, wobei die ganzen positiven Zahlen für die jeweiligen Seitennummern stehen.

Beispiel: Ein Block kann aus den Seiten $\{2,3,4,5,7,9,10\}$ nicht aber aus den Seiten $\{2,3,5,8,9\}$ bestehen. Im zweiten Fall würde es sich um zwei Blöcke, also $\{2,3,5\}$ und $\{8,9\}$ handeln.

Dabei sollen zwei Blockbildungen voneinander unterschieden werden, Blöcke, die durch Akkumulation aller Schlüsselbegriffe entstehen und solche, die durch Akkumulation eines Schlüsselbegriffes entstehen.

Die Blockbildungen und Schlüsselbegriffe des Haupttextes sollen anschließend mit Nebentexten des selben Autors verglichen werden.

3.3.4 Theoretischer Hintergrund

Vermutet wird, dass Textteile, die sich mit einem oder mehreren Themen beschäftigen, bestimmte Schlüsselbegriffe häufiger aufweisen als andere, bzw überhaupt diese Begriffe beinhalten. Beispielsweise stehen in einem Tagebuch die Ereignisse von Sommertagen häufiger im Kontext von Begriffen wie: Sommer, Sonne, Hitze als Regen und Schnee. Begriffe wie Eis erscheinen im Kontext von Sommertagen häufiger mit Verba wie schlecken als rutschen.

Definition von Schlüsselbegriffen

Für den Haupttext wurden folgende Schlüsselbegriffe ausgewählt:

- Thema Skandal:

скандал

- Thema Emigration:

эмиграция

изгнание

ссылка

- Thema Motiv

сюжет

мотив

повод

3.3.5 Häufigkeitsanalyse Skandal

Der Skandal (Schlüsselbegriff *скандал*) wird bei Lifar in den Kapiteln I-III von С ДЯГИЛЕВЫМ auf zehn Seiten zwölf Mal behandelt. Die folgenden Aufzählungen führen zuerst die Seitenzahl und anschließend die Häufigkeit auf der jeweiligen Seite mit dem Muster *Seitenzahl:Häufigkeit* an.

1. 62:1
2. 82:1
3. 83:1
4. 90:1
5. 91:1
6. 92:2
7. 94:1
8. 100:1
9. 103:2
10. 114:1
11. 180:1¹³

Es ergeben sich zwei Blöcke:

- Block {82, 83} mit 2 Erwähnungen von *скандал*
- Block {90, 91, 92, 94} mit 5 Erwähnungen von *скандал*

3.3.6 Häufigkeitsanalyse Emigration

Zusammenfassung С ДЯГИЛЕВЫМ

Die Emigration (Schlüsselbegriffe *эмиграция*, *изгание* und *ссылка*) wird bei Lifar in den Kapiteln I-III von С ДЯГИЛЕВЫМ auf 5 Seiten 7 Mal behandelt. Davon entfällt ein Mal auf das Namensverzeichnis in einer Referenz auf С ДЯГИЛЕВЫМ. Es wird ausschließlich *эмиграция* verwendet.

Alle Ereignisse betreffen ausnahmslos den Schlüsselbegriff *эмиграция*. Der Schlüsselbegriff *изгание* (Verbannung) kommt an einer Stelle ausschließlich in *Моя Жизнь* vor und der Begriff *ссылка* wurde überhaupt nicht verwendet.

¹³Dieser Eintrag gehört bereits zu *Моя Жизнь*

С Дягилевым

- эмиграция
8:1
100:2
103:2
106:1
207:1¹⁴

Zusammenfassung Моя Жизнь

Bei Моя Жизнь lassen sich zwei Erwähnungen, je einmal der Schlüsselbegriff *эмиграция*, sowie einmal *изгнание* finden.

Моя Жизнь

- эмиграция
202:1
- изгнание
189:1

Blockbildung Emigration

Es ergibt sich somit kein Block hinsichtlich der Emigration.

3.3.7 Häufigkeitsanalyse Motiv

Zusammenfassung С Дягилевым

Die Emigration (Schlüsselbegriffe *сюжет*, *мотив* und *повод*) wird bei Lifar in den Kapiteln I-III von С Дягилевым auf 9 Seiten 9 Mal behandelt. Es wurden alle Schlüsselbegriffe verwendet. Es gibt zwei Blockbildungen.

Bei Моя Жизнь lassen sich zwei Erwähnungen, ausschließlich beim Schlüsselbegriff *повод* finden. Es gibt keine Blockbildung.

¹⁴Seite 207 gehört zum Namensverzeichnis, es handelt sich allerdings um eine Referenz auf С Дягилевым.

С Дягилевым

- сюжет
103:1
106:1
- МОТИВ
15:1
- ПОВОД
75:1
79:1
80:1
100:1
107:1
108:1

Blockbildung Es ergeben sich zwei Blöcke:

- Block {79, 80} mit zwei Erwähnungen von повод
- Block {106, 107, 108} mit 3 Erwähnungen, davon einmal сюжет und zweimal повод

Zusammenfassung Моя Жизнь

Bei Моя Жизнь lassen sich zwei Erwähnungen, ausschließlich beim Schlüsselbegriff *повод* finden.

Моя Жизнь

- повод
182:2
199:1

3.3.8 Häufigkeitsanalyse Blockbildung Gesamtübersicht

Zusammenfassung

Überblick

Fazit

Legt man die einzelnen Häufigkeitsanalysen übereinander, stellt sich ein neues Bild zusammen, das von großem Interesse ist, da sich die Schlüsselbegriffe *скандал*, *эмиграция*, *изгнание*, *ссылка*, *сюжет*, *мотив* und *повод* offensichtlich an den gleichen Stellen im Text häufen.

Dabei kann es sich um einen Zufall oder um einen kontextualen Zusammenhang handeln. Für einen kontextualen Zusammenhang würde die Tatsache sprechen, dass bei anderen Lifar Texten zum gleichen Thema ähnliche Häufungen vorkommen, sich die Themenkreise Skandal, Emigration und Motiv zumindest überschneiden würden. Ebenso möglich wäre es, dass diese Themenkreise historisch bedingt zusammenhängen, da die Geschichte des Ballets Russes eine des Skandals und der Emigration ist und die Motivwahl der Ballette der Truppe für die einzelnen Akteure, insbesondere für Djalilev bekanntermaßen von großer Bedeutung war.

Dies kann durch eine vergleichende Analyse mit den Memoiren anderer Beteiligter geschehen bzw mit einem Vergleich mit Sekundärliteratur erfolgen.

3.3.9 Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen Lifar Gesamtübersicht

Anmerkungen

Der Wert drückt die Häufung des jeweiligen Schlüsselbegriffes pro Seite aus.

Ergebnisse

Für alle folgenden Angaben gilt $n=220$.

- Auf 5% der Seiten lässt sich der Schlüsselbegriff *скандал* finden, auf 2 Seiten in einer kontextuellen Erwähnung, auf 9 in einer nicht-kontextuellen (vgl Tabelle 3.1 auf 91).
- Das Emigrationsthema wird auf 5 Seiten nicht kontextuell angesprochen, in zwei Seiten kontextuell, insgesamt auf 3,18% der Seiten (vgl Tabelle 3.5 auf Seite 92).

Das wichtigste Stichwort im Kontext der Emigration ist *эмиграция*, auf 6 Seiten von 7, auf denen Emigration behandelt wird, verwendet Lifar

Tabelle 3.1: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht скандал

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	209	95.00
nicht kontextuelle Erwähnung	9	4.09
kontextuelle Erwähnung	2	0.91

Tabelle 3.2: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht эмиграция

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	214	97.27
nicht kontextuelle Erwähnung	4	1.82
kontextuelle Erwähnung	2	0.91

dieses Stichwort (vgl Tabelle 3.2 auf Seite 91). Lifar geht also von einer freiwilligen, selbstgewählten Emigration aus.

Ссылка wird überhaupt nicht verwendet, изгнание in einem Fall in einer nicht kontextuellen Erwähnung (vgl Tabelle 3.3 auf Seite 92 sowie Tabelle 3.4 auf Seite 92).

- Das Motiv wurde insgesamt nur auf einer Seite kontextuell erwähnt, auf 10 weiteren nicht kontextuell, insgesamt also nur auf 5% der Seiten thematisiert (vgl Tabelle 3.9 auf Seite 93).

Am häufigsten findet sich das Stichwort повод. Dieses wird auf einer Seite kontextuell und auf 7 nicht kontextuell verwendet (vgl Tabelle 3.8 auf Seite 93).

Сюжет spielt mit zwei nicht kontextuellen Erwähnungen wie мотив (eine nicht kontextuelle Erwähnung) nur eine kleine Rolle (vgl Tabellen 3.6 auf Seite 92 sowie 3.7 auf Seite 92).

3.3.10 Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen in С Дягилевым

Anmerkungen

Für den Korpus wurde der reine Lifarsche Text von С Дягилевым genommen. Stichwortverzeichnisse bzw einleitende Worte des Verlegers und ähnliches sind

Tabelle 3.3: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht изгнание

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	219	99.55
nicht kontextuelle Erwähnung	1	0.45
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.4: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht ссылка

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	220	0
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.5: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht Emigration

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	213	96.82
nicht kontextuelle Erwähnung	5	2.27
kontextuelle Erwähnung	2	0.91

Tabelle 3.6: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht сюжет

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	218	99.09
nicht kontextuelle Erwähnung	2	0.91
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.7: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht мотив

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	219	99.55
nicht kontextuelle Erwähnung	1	0.45
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.8: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht повод

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	212	96.36
nicht kontextuelle Erwähnung	7	3.18
kontextuelle Erwähnung	1	0.45

Tabelle 3.9: Häufigkeitsanalyse Lifar Gesamtübersicht Motiv

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	209	95.00
nicht kontextuelle Erwähnung	10	4.55
kontextuelle Erwähnung	1	0.45

nicht Bestandteil. Der Korpus setzt sich somit aus den Seiten 5 bis inklusive 174 zusammen. Es handelt sich somit um 170 Seiten.

Ergebnis

- Skandal

Auf 5,88% der Seiten findet sich zumindest einmal der Schlüsselbegriff **скандал**.

Dabei wurde **скандал** allerdings nur in zwei von 10 Fällen kontextuell erwähnt (vgl Tabelle 3.10 auf Seite 94).

- Die Emigration wurde auf 2,35% der Seiten hinsichtlich der definierten Schlüsselbegriffen thematisiert (vgl Tabellen 3.18 auf Seite 94, 3.12 auf Seite 94 und 3.13 auf Seite 95).

Auf 2,35% der Seiten findet sich zumindest einmal der Schlüsselbegriff **эмиграция**. Dieser wurde je zweimal kontextuell bzw nicht kontextuell verwendet.

Die Schlüsselbegriffe **изгнание** und **ссылка** wurden nicht verwendet.

- Das Motiv wurde auf 5,3% der Seiten (9 Seiten) hinsichtlich der definierten Schlüsselbegriffen thematisiert (vgl Tabellen 3.14 auf Seite 95, 3.15 auf Seite 95 und 3.16 auf Seite 95).

Tabelle 3.10: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым скандал

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	160	94.12
nicht kontextuelle Erwähnung	8	4.71
kontextuelle Erwähnung	2	1.18

Tabelle 3.11: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым эмиграция

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	166	97.65
nicht kontextuelle Erwähnung	2	1.18
kontextuelle Erwähnung	2	1.18

Auf 1,18% der Seiten findet sich zumindest einmal der Schlüsselbegriff сюжет (2 Fälle).

Auf 0,59% der Seiten findet sich zumindest einmal der Schlüsselbegriff мотив (1 Fall).

Auf 3,35% der Seiten findet sich zumindest einmal der Schlüsselbegriff повод (6 Fälle).

Bemerkenswert ist, dass das Motiv in keinem einzigen Fall kontextuell thematisiert wurde und der meistverwendete Begriff повод mit 6 Fällen bei nicht kontextueller Erwähnung ist.

Tabelle 3.12: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым изгнание

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	170	100
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.13: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым ссылкой

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	170	100
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.14: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым сюжет

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	168	98.82
nicht kontextuelle Erwähnung	2	1.18
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.15: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым мотив

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	169	99.41
nicht kontextuelle Erwähnung	1	0.59
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.16: Häufigkeitsanalyse Lifar С Дягилевым повод

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	164	96.47
nicht kontextuelle Erwähnung	6	3.53
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.17: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь скандал

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	26	96.30
nicht kontextuelle Erwähnung	1	3.70
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.18: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь эмиграция

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	26	96.30
nicht kontextuelle Erwähnung	1	3.70
kontextuelle Erwähnung	0	0

3.3.11 Häufigkeiten nach Schlüsselbegriffen in Моя Жизнь

Anmerkungen

Für den Korpus wurde der reine Lifarsche Text von Моя Жизнь genommen. Stichwortverzeichnisse bzw einleitende Worte des Verlegers und ähnliches sind nicht Bestandteil. Der Korpus setzt sich somit aus den Seiten 180 bis inklusive 206 zusammen. Es handelt sich somit um 27 Seiten.

Ergebnis

- Der Skandal wird auf einer Seite nicht kontextuell thematisiert.
- Die Emigration wird auf zwei Seiten in nicht kontextuellem Zusammenhang thematisiert, je einmal mit dem Begriff эмиграция bzw изгнание. Ссылка wird nicht verwendet (vgl Tabellen 3.18 auf Seite 3.18, 3.19 auf Seite 97 und 3.20 auf Seite 97).
- Das Motiv wird auf zwei Seiten mit dem Begriff повод thematisiert und zwar einmal im kontextuellem und einmal im nicht kontextuellem Zusammenhang (vgl Tabellen 3.21 auf Seite 97, 3.22 auf Seite 97 und 3.23 auf Seite 97).

Tabelle 3.19: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь изгнание

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	26	96.30
nicht kontextuelle Erwähnung	1	3.70
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.20: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь ссылка

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	27	100
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.21: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь сюжет

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	27	100
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.22: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь мотив

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	27	100
nicht kontextuelle Erwähnung	0	0
kontextuelle Erwähnung	0	0

Tabelle 3.23: Häufigkeitsanalyse Lifar Моя Жизнь повод

Bedingung: Erwähnung	Anzahl	%
keine Erwähnung	25	92.59
nicht kontextuelle Erwähnung	1	3.70
kontextuelle Erwähnung	1	3.70

3.4 Skandal

3.4.1 Skandal in der russischen Zeit

Djagilevs Petersburger Wirken und seine Ideen sorgten für eine breite, nicht ausschließlich positive Rezeption in Petersburg. Vor allem Teile des Establishments sollen protestiert haben. Lifar berichtet, dass laut Djagilev seine Gegner, darunter Großfürsten, Bürokraten und Wichtigmacher 14 Schreiben an den Zaren schicken mussten, damit dieser ihn entließ [40, S. 204].

In diesem Fall handelt es sich um einen, für Djagilev, nicht ausschließlich negativen Skandal, der ihm mit Sicherheit für immer in Erinnerung geblieben ist. Obwohl Djagilev schließlich seine Anstellung verloren hatte, brachte der enorme Skandal auch bestimmte Vorteile, da Djagilev dadurch seine Bekanntheit steigern konnte. Die Publicity muss gewaltig gewesen sein, und man kann davon ausgehen, dass anschließend nicht nur Kunstinteressierte von Djagilev gehört hatten.

3.4.2 Homosexualität

Homosexualität wird bei Lifar [40] nicht thematisiert. Dies mag einerseits mit der eigenen sexuellen Orientierung (bisexuell) und andererseits mit der gesellschaftlichen Ächtung in den 50ern zu tun haben.

3.4.3 Der Mariinskij Skandal als Mittel der Abwerbung

Djagilev hatte das Problem, dass einige seiner wichtigsten Tänzer, darunter Nižinskij, nur begrenzte Zeit für die Auftritte mit den Ballets Russes hatten, da diese noch einen laufenden Vertrag in Russland erfüllen mussten. Diese Tänzer waren aber, aufgrund ihrer mittlerweile bekannten Namen, für Djagilev von größter Bedeutung, und er war gezwungen, einen Weg zu finden, diese für sich zu gewinnen.

Der Mariinskij Skandal war einer der wichtigsten für Djagilev. Seine Verwicklung in diesen ist umstritten, wie der folgende Vergleich zwischen Lifar und Scheijen zeigt:

Lifars Darstellung

Im berühmten Mariinskij Skandal überredete Djagilev Nižinskij bei seiner Premiere in Giselle am 23. Jänner 1911, nicht das für Tänzer übliche Suspensorium anzulegen, das den Genitalbereich des Tänzers verschleiern soll. Der Vorführung wohnte die Zarin Maria Fedorovna sowie der Großfürst Sergej Michailovivč bei. Während die Zarin laut Lifar nichts bemerkt hatte, soll Zweiterer in der Pause in

die Garderobe gelaufen sein um Nižinskij zu konfrontieren, dieser war zu diesem Zeitpunkt aber bereits für den zweiten Akt umgezogen. Die Geschichte entwickelte sich zu einem großen Skandal. Djagilev half hier laut Lifar auch noch einmal nach und Nižinskij konnte in weiterer Folge nach der Darstellung Lifars seine Kündigung einreichen.

Scheijens Darstellung

Nižinskij entschied, in einem bereits in Paris getragenen Benua Kostüm zu tanzen, das aus einer, bis zu den Oberschenkeln geschnittenen Jacke bestanden hatte, die über äußerst eine äußerst enge Hose und eine kurze Tunika verfügte. Dieses Kostüm sorgte für Aufregung und Maria Fedorovna schickte den Großfürsten in der Pause in die Garderobe, damit dieser herausfände, was Nižinskij im nächsten Akt tragen würde, allenfalls sie und der Großfürst das Theater verlassen würden. Nižinskij soll in weiterer Folge verweigert haben, dies dem Großfürsten kund zu tun und sich auch äußerst despektierlich verhalten haben. Dadurch eskalierte die Angelegenheit und Nižinskij musste sich vor dem Theaterdirektor verantworten und wurde gebeten eine Entschuldigung zu verfassen, was dieser aber ablehnte. Auch auf eine Gehaltserhöhung im Gegenzug zu einer Entschuldigung ging er nicht ein und betrachtete sich in einem Gespräch mit seiner Schwester nicht mehr als Angestellter.

Djagilev soll sich über den Skandal äußerst gefreut und die Publicity offensiv genutzt haben, was sich laut Stravinskij in allen Pariser Zeitungen niedergeschlagen haben dürfte, die über die Behandlung Nižinskijs in Russland entsetzt waren. Das Pariser Medienecho wiederum wurde von den Petersburger Zeitungen aufgegriffen. Scheijen erläutert, dass dies ob der Publizität für Djagilev ein voller Erfolg und für die Russen, die sehr auf ihren Ruf in Westeuropa achteten, eine herbe Niederlage gewesen war.

Scheijen argumentiert, dass die oft wiedergegebene These, Djagilev hätte die Affäre geplant, unwahrscheinlich ist und es dafür auch keinen Beweis geben würde, ganz im Gegenteil alle Beweise dafür sprechen würden, dass Nižinskij selber aufgrund seines Charakters die Affäre absichtlich ausgelöst hätte (vgl [53, S. 215-219]).

Kommentar

Der Mariinskij Skandal wird in der Literatur unterschiedlich bezeichnet. Lifar bezeichnet ihn als Nižinskij Skandal, Scheijen, der Djagilev Biograph, als Giselle-Skandal.

Einerlei, ob man Scheijens durchaus umfangreicher und penibler Argumentation

oder der Mehrheitsmeinung wie Lifar folgt, der Mariinskij Skandal war ein Meisterwerk an gelungener PR Arbeit Djagilevs und von diesem sicher bestmöglich ausgeschlachtet. Ob Nižinskij entlassen wurde oder nicht, ist nicht ganz sicher. Scheijen meint nein, Lifar gibt an, er hätte gekündigt. Denkbar ist, dass Nižinskij weder formell gekündigt hat noch gekündigt wurde.

3.4.4 Djagilevs *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*

Djagilev versucht sich als Choreograph und bereits die Uraufführung am 20. Mai 1912 wird ein Riesenskandal, nicht aber wegen dem Ballett, sondern aus „moralischen Gründen“, genauer wegen Nižinskij's „finaler Bewegung mit dem Schleier“ [40, 243f].

3.4.5 *Le Sacre du Printemps*

Le Sacre du Printemps, am 29. Mai uraufgeführt, entwickelte sich zu einem großen Skandal, der beim Publikum mit Gelächter, Geschreie und Gebuhe aufgenommen, sowie von der Kritik verrissen worden wurde. Lifar sieht das Problem bei Stravinskij, seine Komposition wäre schwierig zu choreographieren und mit klassischen Mitteln ohnehin nicht möglich. Folglich mussten neue Wege gefunden werden, was auch Djagilev persönlich versucht hätte [40, 244ff].

3.4.6 Interne Skandale

Auf der Amerika Tour 1914 verliebte sich Romola Pulska, eine aus einer alten polnischen Familie, die im 18. Jahrhundert nach Ungarn ausgewandert war, stammende Tänzerin [66, S. 302] in Nižinskij und „überredete“ diesen, sie zu heiraten. Laut Lifar soll Djagilev in einem Wutanfall darauf Nižinskij ein Telegramm mit dem Wortlaut: „Das Russische Ballett benötigt nicht länger Ihre Dienste. Bemühen Sie sich nicht für einen Wiedereintritt.“ geschickt haben [40, S. 247]. Diese Darstellung findet sich auch in anderen Biographien. Interessant ist, dass Lifar wieder nicht auf die homosexuelle Beziehung der beiden eingeht.

3.4.7 *Daphnis und Chloe* - interner Skandal

Daphnis und Chloe ist nach Lifar eines von Fokins besten Balletten. Fokin wurde aber bekanntlich nicht bei der ersten Aufführung korrekt angeführt, was zu großen Differenzen führen sollte [40, S. 244].

3.5 Emigration

3.5.1 Emigration der Tänzer

Lifar sieht zwei Emigrationswellen, die erste mit der Krise im russischen Ballett (Schisma), die zweite mit der Revolution von 1917 [40, S. 220].

Während mehrere Emigrantenkompagnien durch die Welt tourten, waren die Ballets Russes die wichtigste und vor allem die beste, da Djagilev bereits schon vor den Emigrationsbewegungen die besten Tänzer und Choreographen, Lifar nennt explizit Fokin, abgeworben hatte und diesen ein liberales Umfeld bieten konnte, das ihnen in Russland nicht gegeben war. Lifar argumentiert, dass Djagilevs Einstellung und Haltung aber gleichzeitig damit die Mariinskij Tänzer verschreckt hätte und dieser Schwund nicht einmal durch die Revolution 1917 ausgeglichen werden konnte (vgl [40, 220f]). Er argumentiert dabei auch mit dem Mangel an regelmäßigen Ballettstunden, die wichtig für die Nachwuchsbildung gewesen wären und weist darauf hin, dass Cecchettis und Legats Unterrichtseinheiten nur ab und zu stattgefunden hätten.

Lifar mag damit zwar richtig liegen, versteht aber hier als ehemaliger Ballettpraktiker und Theoretiker nicht Djagilevs Intention. Djagilev darf, und hier ist der wesentliche Unterschied zu Lifar, nicht als jemand verstanden werden, der die Entwicklung des Balletts bis ins nächste Jahrtausend vorplante. Eher trifft hier et nunc zu. Gerade durch diese Einstellung, die revolutionäres Handeln voraussetzte und bedingte, hat aber Djagilev die Entwicklung bis ins nächste Jahrtausend geprägt, ein Ergebnis, das er niemals durch eine lineare Entwicklung erreicht hätte.

Djagilev hatte weiters, und auch hier besteht ein Unterschied zu Lifar, kein explizites Interesse am Ballett. Dies manifestiert sich insbesondere in den letzten Jahren seines Lebens, als er sich der Sammlung wertvoller russischer Bücher und Briefe widmete. Er war vielmehr am Gesamtkunstwerk interessiert, das er durch das Ballett erreichen wollte, und auch erreicht hatte. Dies erinnert ein wenig an die Mir Iskusstva, deren Herausgabe 1904 Benua übernahm, und die auch kurz darauf eingestellt wurde. Lifar meint dazu übrigens, dass die Einstellung dadurch begründet war, dass Djagilev die Zeitschrift „nicht mehr benötigte“ .

Interessant ist aber, warum er nicht beispielsweise wie von Lifar erwünscht, eine Ballettakademie gegründet hatte, die seinen Namen tragend, ihn unsterblich gemacht hätte. Möglicherweise war Djagilev bereits bewusst, welchen gewaltigen Einfluss er auf das Ballett für immer ausgeübt hatte.

3.5.2 Zustand des sowjetischen Ballets

Das sowjetische Ballett ist für Lifar auf „extrem hohem Level“ . Nach gegenseitigen Besuchen und vor allem nach Djagilevs Ballets Russes habe zwar Kontakt zwischen diesem und dem westlichen Ballett bestanden, doch Lifar erhoffte sich offensichtlich, wie in seinem vorletzten Absatz sehr eindeutig geschrieben, eine Befruchtung der beiden „Stämme des gleichen Baumes“ durch ein Aufeinandertreffen [40, S. 306]. Dies betont und verdeutlicht auch deutlich Lifars Absichten als Mittler zwischen den beiden kulturellen Traditionen.

3.5.3 Djagilevs Reisen in die Heimat

Anfang 1914 reiste Djagilev nach Petersburg und Moskau um neue Tänzer zu engagieren. In Moskau lernte er Mjasin kennen, den er, in der Hoffnung aus ihm einen Choreographen zu machen, nach Monte Carlo mitnahm. Dies gelang aufgrund der Unerfahrenheit Mjasins nicht und Djagilev war in Folge gezwungen, Fokin wieder zu engagieren [40, S. 247].

Diese Stelle ist interessant, als sie Djagilevs Reisen in die Heimat und offensichtlich ungestörte Rekrutierungsversuche schildert.

3.6 Motiv

3.6.1 Russischkeit

Nach Petipa gab es keinen einzigen ausländischen Choreographen mehr in Sowjet-Russland, wohl aber folgten die russischen Choreographen den ausländischen Schulen [40, S. 14], hauptsächlich der italienischen und französischen.

Das russische Themenelement tritt nach Lifar besonders bei Fokin auf, der mit russischen Motiven seine besten Arbeiten produzierte. Lifar nennt an dieser Stelle den *Feuervogel*, die *Polovzer Tänze*, *Scheherazade*¹⁵, *Le Coq d'Or* (Anmerkung: Goldhahn)¹⁶ [40, S. 15].

¹⁵*Scheherazade* hat als einziges Ballett hier kein russisches oder slawisches Motiv. Wohl sind aber Komponist, Choreograph, Bühnen- und Kostümbildner in der Ballets Russes Fassung Uraufführung 1910 alle russisch. Es handelt sich vielmehr um ein orientalisches Thema und trifft damit genau den Zeitgeschmack.

¹⁶*Le Coq d'Or* (Goldhahn) hat ein russisches Motiv und das Libretto eine ebensolche Herkunft. Dies orientiert sich am Puškin Märchen *Сказка о золотом петушке* (Märchen über einen Goldhahn) (vgl: [126]).

3.6.2 Isadora Duncans Einflüsse

Duncan wird hervorgehoben und ihre Bemühungen, den antiken griechischen Tanz wieder zu beleben. Vorbild dafür sind antike Vasen mit Tanzszenen, die sie in Museen betrachtet. Sie scheitert nach Ansicht Lifars an „ihrem eigenen Dilettantismus“, da sie in ihren Bemühungen, die antike Tradition wieder auferstehen zu lassen, an fälschlichen Vorstellungen wie dem Tanzen ohne Fußbekleidung, im Gegensatz zu den griechischen Sandalen, festhält (vgl [40, 187f]).

Lifar kritisiert Duncan, bezeichnet die von ihr abgeleitete Tradition als „Duncanismus“, erkennt aber auch bestimmte Leistungen, wie die Befreiung des Tänzers von den (schweren und behindernden) Kostümen an [40, 188ff], die Beachtung der Bedeutung der Musikwahl [40, 191f], sowie die Erfindung einer neuen Art des Tanzes neben dem Volkstanz, dem formalen Tanz und dem Ballett.

Lifar nennt dies eine „pure und impressionistische“ Form, in der ein Musikstück „mit seiner Atmosphäre und Emotion“ übersetzt wird, dafür aber im Gegensatz zum Ballett keine Handlung erfordert. Lifar erwähnt hier den Begriff der Tanz-Symphonie, den er aber ablehnt [40, 192f].

Hinsichtlich der Ballets Russes weist Lifar darauf hin, dass Fokin und Djagilev 1905 in Petersburg Duncan besuchten und Fokin nach Angaben Djagilevs sofort verrückt nach Duncan war und ihr Einfluss die Basis für seine gesamte Arbeit darstellen sollte [40, S. 193].

3.6.3 Entstehung der Ballets Russes

Lifar sieht den Beginn mit der 1906er Ausstellung russischer Kunst in Paris. Diese war ein großer Erfolg, und Djagilev wollte diesen, Lifar zufolge, mit russischer Musik wiederholen und organisierte daher ein Versuchskonzert mit französischen Künstlern. Durch den großen Erfolg motiviert, wurden 1907 dann die *Russischen historischen Konzerte* organisiert, die wiederum äußerst positiv von den Parisern aufgenommen wurden. Lifar erwähnt, dass der große Erfolg wohlwollend in Petersburg rezipiert wurde. Er unterstreicht die Bedeutung dieser Konzerte, da niemand vorher in Westeuropa russische Komponisten gekannt habe, heute diese aber dauernd gespielt werden würden und sieht dies als Verdienst Djagilevs an. (vgl: [40, S. 224]).

1908 wurde dann *Boris Godunov* in Paris aufgeführt und Lifar beschreibt ein mehr als enthusiastisches, schreiendes und auf den Sesseln stehendes Publikum. Dieser Erfolg wiederum hätte Djagilev zur Idee beflügelt, Ballett zu exportieren und er erhielt dafür eine hohe Subvention durch den Zaren und konnte das Eremitage Theater für die Proben nutzen.

Svetlov beschreibt, wie eine große Gruppe an Malern, Komponisten, Djagilev,

Schriftsteller und andere Künstler gemeinsam am Libretto und am Werk gearbeitet hatten, wie jeder seine Ideen eingebracht und von den Erfahrungen und vom Expertenwissen des anderen profitiert hatte, gleichsam das gemeinsame Werk als solches sich wiederum verbessert hatte [40, S. 226].

Allerdings sollte dieses Projekt scheitern. Lifar begründet dies mit dem Tod des Hauptförderers, des Großfürsten Vladimir Aleksandrovič, mit dem unter anderem damit verbundenen Verlust der Subventionen sowie der Zusammenarbeit mit dem Eremitage Theater.

Dank Sert, die Geld sammelte, konnte die Premiere im Théâtre du Chatelet am 19. Mai 1909 sichergestellt werden [40, S. 229].

Lifar berichtet, die erste Vorstellung und alle weiteren in den nächsten 6 Wochen hätten alles übertroffen und alles bis dahin dagewesene in den Schatten gestellt. Die Ballets Russes wurden als Wunder gesehen, Lifar führt dies zuerst auf das Bühnenbild und die Kostüme zurück, die, zum ersten Mal, von „großartigen Künstlern“ (Anmerkung: aber damals in Frankreich noch nicht bekannten) angefertigt wurden [40, S. 231], bemerkt aber auch die tänzerische Leistung und weist insbesondere auf die Bedeutung Nižinskijs hin, der nicht nur ob seines Talents, sondern auch ob der Tatsache, dass männlicher Tanz überhaupt schon in Vergessenheit geraten war, besondere Aufmerksamkeit erregte [40, S. 233].

3.6.4 Rückkehr der Ballettkunst

Für die zweite Saison verpflichtete Djagilev teils neue Tänzer, die wahre Revolution sollte aber im Repertoire selber stecken. Lifar betont, dass in der ersten Saison Mariinskij-Repertoire gebracht wurde und Djagilev für die nächste drei Ziele hatte [40, S. 235]:

1. Paris das zurückgeben, was es verloren hatte, in Russland aber aufbewahrt worden war.
Beispiel: Djagilevs Lieblingsballett *Giselle*
2. Paris zeigen, was Russland daraus gemacht hatte.
Beispiel: Schumanns *Karneval*
3. den Parisern für Russland charakteristische Arbeiten, ähnlich denen der ersten Saison, präsentieren
Beispiel: Stravinskijs *Feuervogel*

3.7 Motive bei Lifar - Einteilung in drei Perioden

Lifar erkennt drei Perioden, die man durchaus als Einteilung nach Motiven verstehen kann.

1. Russische Periode (Beginn bis 1912)
2. Europäische Periode (1912 bis 1923)
3. Dritte Periode (1923-Ende)

3.7.1 Russische Periode

In der Russischen Periode stand nach Lifar die russische Kunst im Vordergrund, das Motiv war also überwiegend russisch. Ziel war es, diese im westlichen Ausland zu präsentieren. Die erste Russische Saison¹⁷ bestand einerseits aus dem Repertoire des Zarentheaters, andererseits aus Ideen geprägt durch die *Mir Iskustva*.

Als die wichtigsten Protagonisten dieser Periode werden Fokin, Bakst, Benua, Pavlova, Karsavina und Bolm genannt.

Lifar weist zwar auf Chopin (*Les Sylphides*), Schumann (*Karneval*) und Vaudoyer (*Le Spectre de la Rose*) und *Giselle* hin, sieht aber diese Werke als „Teil der russischen Tradition, verwoben mit der russischen Kunst“ an. Es handelte sich aber nicht um eine wertkonservative Darstellung, sondern beinhaltete durchaus Modernisierungsbestrebungen, die vor allem den Mariinskij Tänzern widersprachen [40, 240f].

3.7.2 Europäische Periode

Lifar setzt mit 1912 eine Zäsur an und spricht von einer neuen „experimentellen“ Periode, die er mit Fokins langsamer Absetzung und einer Veränderung des Hauptmotivs datiert [40, 239f].

Nachdem Djagilev, seiner Meinung, nach die russische Kunst fertig transponiert hatte, wendete er sich nach Lifar der europäischen Kunst zu¹⁸. Diese europäische Periode datiert Lifar von 1912 bis 1923.

Er spricht in weiterer Folge von einer „Europäisierung“ und „Internationalisierung“ des Ballets Russes [40, S. 241]. Diese gehe Hand in Hand mit dem Austausch der wesentlichen Führungsfiguren des Ballets Russes. Fokins Nachfolger waren nicht vom klassischen Ballett, sondern von den künstlerischen Strömungen der

¹⁷Russische Saison ist hier ein Eigenname.

¹⁸Man bemerke die Lifarsche Differenzierung zwischen russischer und europäischer Kunst die bei ihm in einer Opposition stehen.

Gegenwart, Lifar nennt hier Kubismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus, geprägt [40, S. 242].

Lifar beschreibt die Europäisierung beispielsweise in den Ländermotiven bei *Le Pavillon d'Armide*, angesiedelt in Versailles (Benua) sowie *Cleopatra*, angesiedelt in Ägypten und Russland (Bakst) [40, S. 232]. Allerdings werden bei einer Gala für das Rote Kreuz in Genf 1915 wieder russische Motive aufgeführt (*Karneval*, *L'Oiseau de Feu*, sowie *Soleil de Nuit* aus *Sneguročka* mit einem russisch, futuristischen Bühnenbild von Larionov, der auch die Kostüme gestaltete [40, S. 249].

Spanische Motive - Las Meninas

Las Meninas wurde 1916 in San Sebastian uraufgeführt, später wurde der Name in das französische *Les Jardins d'Aranjuez* umgeändert. Es handelt sich um das einzige neue Ballett in dieser Saison und kann als richtig spanisches Ballett bezeichnet werden, zwar wurden für die Musik Fragmente von Ravel und Chabrier verwendet, als Komponist gilt aber Fauré, das Bühnenbild stammt von Socrate und die Kostüme von Josep Maria Sert (vgl: [40, S. 250]).

Le Tricorne - spanisches Motiv

Le Tricorne wurde am 22. Juni 1917 uraufgeführt, die Musik ist von de Falla und die Kostüme von Picasso. Lifar bezeichnet *Le Tricorne* wieder als richtig spanisches Ballett und erwähnt, dass Mjasin einen eigenen spanischen Tänzer engagiert hatte, um den spanischen Tanz bestmöglich studieren zu können [40, S. 254].

Le Astuzzie Feminili Russisch-Italienisches Emigrationsmotiv

Bei *Le Astuzzie Feminili* handelt es sich um eine Ballettoper von Domenico Cimarosa aus dem 18. Jahrhundert, die zuletzt in Neapel 1794 aufgeführt worden war und die Djagilev, Lifar zufolge, vermutlich bei Archivarbeiten in Italien entdeckt haben dürfte (vgl: [40, S. 255]). Cimarosa arbeitete von 1787-1791 als Nachfolger Paisiellos am Zarenhof in Petersburg und anschließend als Nachfolger Salieris in Wien. Am neapolitanischen Aufstand 1799 beteiligt, wurde er mit der Bedingung Venedig zu verlassen, begnadigt. Auf dem Weg ins Exil nach Russland erkrankte er aber noch in Venedig, wo er auch verstarb [9].

3.7.3 Dritte Periode

Mit Beginn 1923, also der Ankunft seiner selbst in Frankreich, beginnt nach Lifar die dritte Phase der Ballets Russes [40, S. 259].

Diese Phase ist nach Lifar einerseits dadurch gekennzeichnet, dass sich Djagilev immer mehr zurückzieht, und andererseits durch folgende inhaltliche Veränderungen geprägt [40, S. 259]:

- Konstruktivismus im Bühnenbild
- Vereinfachung von Musik und Libretto
- moderner Hintergrund
- akrobatische Choreographie

Le Pas d' Acier sowjetische Einflüsse 1926

Djagilev erwartete einen Skandal wie bei *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* oder bei *Le Sacre du Printemps*, der aber ausblieb. Die Mjasin Choreographie hat für Lifar eindeutige sowjetische Einflüsse [40, S. 267].

Der erste Choreograph, der sowjetisches Ballett mit westlichem, also dem der Ballets Russes verknüpft, ist für Lifar Balančivadze, der auch immer nur seine eigenen Ballette choreographierte.

The Triumph of Neptune London 1926

The Triumph of Neptune war ein Riesenerfolg, den Lifar unter anderem auf den englischen Lokalpatriotismus zurückführt. Sowohl das Libretto vom englischen Poeten Sacheverell Sitwell als auch die Musik von Lord Berners sind englisch [40, 266f].

Akrobatik

Als Beispiel für die zunehmend akrobatischere Choreographie nennt Lifar *Le Train Bleu*. Akrobatik soll hier schon überhand genommen haben und es war Nižinskajas letzte Choreographie, Mjasin sollte sie ablösen [40, 263f]. Dies stimmt aber nicht, wie Lifar auch etwas später erwähnt [40, S. 265], hatte sie noch *Romeo und Juliet* sowie *Ночь на лысой горе* (Die Nacht auf dem kahlen Berg) von Musorgskij choreographiert.

Kapitel 4

Skandal

4.1 Skandal als Werbemittel

Djagilev musste sich und vor allem seine Kompagnie in erster Linie selber finanzieren, finanzielle staatliche Mittel wie für ein örtliches staatliches Ballett (in Österreich beispielsweise das Wiener Staatsopernballett) gab es nicht.

Hier drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern der Skandal auch als Werbemittel genutzt wurde, um durch intensive Rezeption in den Medien für zusätzliche Bewerbung zu sorgen.

Es spricht einiges dafür, dass Djagilev jede sich bietende Gelegenheit genutzt hatte, um aus einem Skandal einen PR Vorteil zu schlagen. Diese Strategie wurde auch bereits von Anfang an verfolgt, wie folgendes historisches Beispiel aus dem Jahre 1909 zeigt:

Forthcoming Attraction - The Russian Dancers - from the Imperial Opera House, St. Petersburg. Recently the Rage of Paris at the Chatelet Theatre. [45, S. 18]

Hier handelt es sich um eine Ankündigung des Coliseum Theater in London am 20. Juni 1909, zwei Tage nachdem Djagilevs Pariser Saison geendet hatte. Man mag fast ob der relativ plumpen Ausdrucksweise meinen, es würde sich eher um die Bewerbung eines Zirkus als um die einer Ballettkompagnie handeln. Doch aus der Perspektive Djagilevs mussten auch Leute kommen, um den künstlerischen Anspruch finanzieren zu können, der in den offiziellen, äußerst aufwendig gestalteten Programmheften ohnehin gewahrt wurde.

Neben externen Skandalen, die die Öffentlichkeit bewegten, gab es auch interne Skandale wie um das Ballett Feuervogel (siehe 4.3.1 auf Seite 111), sowie die Hochzeit des Djagilev Geliebten Nižinskijs bei einer Auslandstournee in Südamerika, die zum Zerwürfnis der beiden führte.

4.1.1 Der Skandal als bestehendes Element in den Nachfolgekompanien

Der Skandal setzte sich auch bei den Nachfolgekompanien der Ballets Russes fort. Kant meint, dass der Skandal der postdjagilevschen Ballets Russes Ballettkompanien auf „wirklicher Originalität und Imagination“ basierte [34, S. 282]. Er lehnt damit eine bewusste Skandalisierung aus PR Gründen zwar nicht ab, sieht diese aber nicht im Vordergrund stehend. Problematisch ist die Aussage eher aufgrund ihrer Generalisierung, die hinsichtlich der einzelnen Kompanien sicher einzeln untersucht hätte werden müssen.

4.1.2 Skandal als mythenbildendes Element im Kontext der Vermarktung

Die Finanzierung von Kunst, vor allem aber von selbstständig tätigen Künstlern, wird selten untersucht. Dies mag vor allem damit zusammen hängen, dass eine solche Untersuchung nicht das hohe Wesen der Kunst, sondern vielmehr profane Aspekte wie die finanzielle Ausgestaltung thematisieren würde.

In einer dieser raren Untersuchungen gehen Hickl, Sprick-Schütte und Halusa auf die Marktmechanismen im historischen wie gegenwärtigen Kontext bei Mozart ein und erkennen eine Wechselwirkung zwischen Mythos und Vermarktung.

Über die gezielte Vermarktung wird ein Mythos geschaffen bzw. ein bestehender Mythos weiter forciert. Die Existenz von Mythen induziert wiederum deren zielgerichtete Vermarktung [61, S. 1].

Der Skandal spielt bei Djagilev ein wiederkehrendes Thema und wird sowohl historisch als auch gegenwärtig als Element der Ballets Russes gesehen. So gibt es in der Literatur kein Beispiel, wo der Skandal als unfreiwilliges und aus Djagilevs Perspektive unangenehmes Element gesehen wurde. Man kann davon ausgehen, dass Djagilev Skandale zumindest teilweise bewusst selber herbeigeführt, auf jeden Fall aber jeden Skandal als Element der Vermarktung der Ballets Russes ausgenutzt hatte¹. Diese gezielte Vermarktung findet im übrigen, wie bei Mozart, auch heute noch statt, wie zahlreiche Beispiele von Ausstellungsbewerbungen im Umfeld Djagilevs und der Ballets Russes zeigen.

¹vgl hierzu Scheijens und Lifars Darstellungen des Mariinskij Skandales 3.4.3 auf Seite 98

4.2 Homosexualität - Grund, Auslöser, Mittel

4.2.1 Sexualität im Ballett vor den Ballets Russes

Eine der wichtigsten Veränderungen im 19. Jahrhundert im Ballett ist die Hinwendung zur Ballerina, die gleichzeitig zum Verlust der Bedeutung des Männlichen bzw des Tänzers führte. Liechtenhan versinnbildlicht den Zerfall des mitteleuropäischen Balletts am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Premiere von *Copélia* 1870, bei der die Rolle des *Franz* mangels eines guten Tänzers von einer Tänzerin übernommen werden musste. Doch auch an guten Tänzerinnen soll ein Mangel geherrscht haben [38, S. 87].

Parallel zum verblässenden Glanz des Balletts sorgten auch amoröse Beziehungen zwischen den schlecht verdienenden Tänzerinnen und reichen Männern für ein sinkendes gesellschaftliches Ansehen. Liechtenhan verweist in diesem Kontext auf das von Ludwig XV. verbotene, aber 1875 wieder eingebaute Foyer de la Danse, in dem reiche Männer in den Pausen und vor und nach den Vorstellungen Tänzerinnen besuchen konnten [38, S. 92].

Prostitution, in einer verdeckten Form, hatte auch in Petersburg stattgefunden. Dort konnten wohlhabende Männer als „Förderer“ von Tänzerinnen und Tänzern auftreten, denen als Gegenleistung für sexuelle Dienste Geschenke und Geld gegeben wurde. Ein berühmtes Opfer dieser Ausbeutung ist Nizinskij.

4.2.2 Homosexualität als Mittel der Skandalisierung

Homosexualität war stark verpönt, laut Annan existierte aber eine Geheimgesellschaft von Homosexuellen, in der diese ausgeübt werden konnte. Das Herz dieses „Kultes“ war eine geheime Zeichensprache sowie Geheimgesellschaften. Die sexuelle Liberalisierung kann nach Annan mit 1918 fixiert werden. Ab diesem Zeitpunkt soll Homosexualität sogar unter Jungen modern gewesen sein und ein geeignetes Mittel zum Opponieren gegen die ältere Generation in der Nachkriegsgesellschaft gewesen sein (vgl [6, 196f]).

Die Tatsache, dass Djagilev offen homosexuell war, ist für Scheijen ein wichtiger Grundstein für die Mythenbildung um die Ballets Russes, da diese damit auch mit einer sexuellen Aura umgeben war und dies nicht nur für Popularität, sondern auch für Publicity sorgte [116].

4.3 Skandalwerke

4.3.1 Feuervogel

Fokin verfasste nicht nur Libretto und die Choreographie zu *Feuervogel* sowie *Daphnis und Chloe*, die beiden Ballette wurden auch unter dessen Leitung uraufgeführt. Aus Fokins Sicht wurde seine Leistung aber nicht entsprechend gewürdigt, wie zwei Briefe an Stravinskij bzw an den Kritiker Calvovoressi zeigen [49, S. 165]. Die Briefe demonstrieren sehr deutlich, dass sich Fokin von seinen Ballets Russes Kollegen hintergangen fühlte, denn neben seinem Missmut macht Fokin auch auf eine spannende Frage des Verwertungsrechts aufmerksam.

Im Brief an Stravinskij bemerkt er eingangs die aus seiner Sicht intensive Zusammenarbeit am *Feuervogel*. Anschließend stellt er klar, dass der Verlag Jurgensen nicht wie behauptet alle Rechte besitzen könne, da er, Fokin, weder Djagilev, noch Stravinskij, noch dem Verleger das Libretto verkauft hätte. Auch die angeblich neue Choreographie von Bolm zweifelt er an, da dieser maßgeblich von ihm und damit auch dessen Choreographie beeinflusst sei.

Im Brief an Calvocoressi beschwert er sich über die Nichtnennung seines Namens, bzw warum dieser sämtliche Ballette Djagilev zuschreiben würde, auch wenn diese von ihm geschrieben worden seien. Besonders augenscheinlich macht er dies am Beispiel *Le Sylphides*, bei dem Taglioni, Chopin, Roy Douglas, Pavlova, Karsavina, Nižinskij und Djagilev, nicht aber Fokin erwähnt wurde, obwohl er das Ballett bereits einige Jahre vor der ersten Begegnung mit Djagilev geschrieben habe.

4.3.2 Sacre du Printemps

Sacre du Printemps war bei den Darstellern in der Probephase äußerst unbeliebt. Djagilev hingegen sah Nižinskijs Choreographie als revolutionär und originell. Bereits bei der Uraufführung kam es zu einem riesigen Skandal, weniger aber wegen Nižinskij, sondern wegen Stravinskij, dessen Musik Teile des Publikums derart ablehnten, dass die Vorstellung erst nach einem Polizeieinsatz inklusive Festnahmen bei anhaltender Unruhe fortgesetzt werden konnte. Stravinskij wurde nach der Veranstaltung in seinem Auto noch vom Mob bedroht [37, S. 248]. Dies war Lee zufolge auch der Grund, warum Stravinskij jahrelang keine Ballette mehr komponiert hatte.

4.3.3 L'Après-midi d'un Faune

L'Après-midi d'un Faune führte zu einem veritablen Skandal, der im Theatersaal begann und in den Zeitungen seine Fortsetzung fand. Nizinskij tanzte den Faun und verwendete am Ende des Aktes Bewegungen wie beim Geschlechtsverkehr. Dieser Skandal begünstigte in weiterer Folge auch den wirtschaftlichen Erfolg dieser Aufführungsserie (vgl [37, S. 247]).

4.4 Ida Rubinstein

Djagilev nahm Rubinstein 1909 unter Vertrag. Rubinstein stammte aus einer vermögenden jüdischen Familie und wuchs nach dem Tod ihrer Eltern bei Verwandten in Petersburg auf. Sie war mit Bakst befreundet und eine Schülerin von Fokin, der ihr die Choreographie für ihr Debüt 1908 komponierte, das für einen großen Skandal sorgte und später sogar zensiert wurde. Rubinstein tanzte dabei den mittlerweile berühmten Tanz der 7 Schleier der Salome, und entledigte sich all dieser nacheinander. Der erotische Aspekt spielte bei ihr zeitlebens eine große Rolle und das Stilmittel des Orientalischen sowie des Erotischen galten als ihr Markenzeichen.

Rubinstein war eine der angesehensten und begehrtesten Frauen, bisexuell und äußerst emanzipiert. Dies manifestierte sich auch darin, dass sie bereits 1911 die Ballets Russes verließ und ihre eigene Kompagnie gründete und fortan in Konkurrenz zu Djagilev stand.

Dies und persönliche Differenzen, möglicherweise ausgelöst durch einen Besuch Djagilevs bei Rubinstein, sorgten dafür, dass eine tiefe Abneigung zwischen den beiden entstand. Rubinstein besaß domestizierte Wildtiere, ging beispielsweise mit einem Leoparden durch Paris spazieren und hatte auch einen Panther, der gerne die Kleidungsstücke von Besuchern aufgefressen haben soll. Eines Tages gerieten nach de Cossart Djagilev und der Panther aneinander. Letzterer soll Djagilevs Frack attackiert haben, worauf Djagilev auf den Tisch sprang und der Panther vor Schreck von der Zimmerecke aus diesem drohte. Rubinstein bekam einen Lachanfall. In weiterer Folge wurde Rubinstein der Panther ob seiner Gefährlichkeit entzogen und Rubinstein lastete dies Djagilev an (vgl: [18, S. 14]).

Rubinstein war nicht nur mit den wichtigsten Gegenwartskünstlern befreundet, sie verfügte auch über große finanzielle Möglichkeiten und engagierte öfters auch Künstler, die für die Ballets Russes arbeiteten. Djagilev reagierte äußerst ungehalten, wenn seine Künstler für Rubinstein für eine höhere Gage arbeiteten [18, S. 13]. Eines der Opfer dieses Streites ist Bakst, der zwischen die Fronten gekommen, mit Arbeit überlastet wurde, und offenbar ob seiner Überlastung auch 1924 starb (vgl: [18, 16f]).

Zwischen 1924 und 1928 sah Djagilev in Rubinsteins Aktivitäten keine Konkurrenz, da es wenig Überschneidungen gab. Zwischen 1925 und 1928 hatte Djagilev de Facto Monopol in Paris, da de Maré seine Balletttätigkeiten 1925 eingestellt hatte. 1928 gründete Rubinstein die Les Ballets Ida Rubinstein, in denen sie auch selber mit 43 auftrat (vgl: [18, S. 17]).

Rubinstein engagierte Nižinskaja, Mjasin und viele andere. Djagilev reiste extra besorgt aus London nach Paris, um die Premieren anzusehen und diese zu beurteilen. Seine Kritik finden wir in den Briefen an Lifar, die dieser später publizierte. Djagilev attackierte Rubinstein auch öffentlich in einem Zeitungsinterview, in dem dieser ihr vorwarf, alles zerstört zu haben, was er dem Tanz mit der Einführung Rubinsteins gebracht hätte (vgl: [18, 17f]).

Kapitel 5

Emigration

5.1 Sowjetische Rezeption anhand von Beispielen

5.1.1 Lopuchov

Einleitung und Zusammenfassung

Man kann davon ausgehen, dass Djagilevs Wirken von der Sowjetunion genauestens beobachtet wurde. In der sowjetischen Ballettliteratur finden sich aber wenig Erwähnungen, was vermutlich mit den politischen Umständen und der damit verbundenen Sicherheitslage für Autoren, sowie der mangelhaften und rudimentären Information über die Geschehnisse in Westeuropa zusammenhängt. Ein interessantes Beispiel sind Lopuchovs Werke, die für das sowjetische Ballett von großer Bedeutung sind. Lopuchov war einer der wichtigsten sowjetischen Choreographen und unter anderem Leiter des Kirov Balletts. Im folgenden Teil dieser Arbeit wurden zwei seiner Werke inhaltlich analysiert (vgl. 5.1.1 auf 115). Interessanter Weise erwähnte Lopuchov in diesen zwar einige mit den Ballets Russes affilierte Personen, nicht aber die Kompanie an sich und ebenso wenig Djagilev. Dies ist bemerkenswert, da Lopuchovs Schwester Lidija, die spätere Ehefrau von John Maynard Keynes, bei den Ballets Russes tanzte und somit auch eine persönliche Verbindung bestand.

Obwohl Djagilev, von kleineren Ausnahmen abgesehen, nicht choreographisch tätig war und Lopuchov aus diesem Grund eine Erwähnung für nicht notwendig empfunden haben mag, bietet es sich an, in diesem Fall von politischen Gründen der Nichterwähnung auszugehen. Sollten es aber politische Gründe gewesen sein, müssten diese explizit mit Djagilev zu tun haben, da Lopuchov an zahlreichen Stellen sich mit dem Ballets Russes Choreographen Fokin beschäftigt hatte.

Methodik

Für diese Arbeit stand bedauerlicherweise nur die gekürzte englische Übersetzung, herausgegeben von Jordan und übersetzt von Offord zur Verfügung, was auch Auswirkungen auf die Ergebnisse haben kann.

In dieser Ausgabe finden sich zwei Arbeiten Lopuchovs. Anhand eines bereits vorhandenen Stichwortverzeichnisses wurde Stichwortreferenzen, in diesem Fall Begriffe bzw Personen im Kontext der Ballets Russes, hinsichtlich ihres Vorkommens im Buch untersucht. Dabei wurde berücksichtigt, ob das jeweilige Stichwort im Text Lopuchovs oder der Herausgeberin vorkommt.

Hinsichtlich der Stichwörter wurde aus naheliegenden Gründen die englische Schreibweise berücksichtigt.

Aufbau

Auf den Seiten 43-157 finden sich Lopuchovs *The Ballet Master and His Art* (zumindest teilweise nach der Revolution verfasst), auf den Seiten 161-185 die *Choreographic Revelations*. Alle anderen Seiten sind Kommentare und Ergänzungen der Herausgeberin.

Analyse

Ballets Russes Die Ballets Russes werden auf den Seiten 6, 8, 9, 10 und 19f [44] erwähnt. Es handelt sich somit um Erwähnungen Jordans.

Balanchine Balančivadze wird auf den Seiten 3f, 11, und 40 erwähnt. Es gibt somit keine Erwähnung von Lopuchov.

Cecchetti Cecchetti wird von Jordan (Seiten 37f) und von Lopuchov (128) erwähnt.

Chopiniana Die Chopiniana ¹ wird von Jordan (19-21) und von Lopuchov in beiden Werken (100) und (171) erwähnt.

Diaghilev Djagilev wird einige Male von Jordan (6, 8, 13, 23), nicht aber von Lopuchov erwähnt.

¹Die Chopiniana entspricht im Wesentlichen dem Ballett Le Sylphides. Die Musik stammt von Chopin und wurde von Glazunov bearbeitet und in einer Djagilev Produktion 1909 in Paris uraufgeführt.

Fokine Fokin wird bei Jordan auf den Seiten 12, 19-21 und 23f erwähnt. Bei Lopuchovs erstem Werk spielt Fokin eine große Rolle (44, 47, 61, 67f, 98, 100, 114, 121, 144) und auch in seinem zweiten Werk wird er mehrfach erwähnt (168f, 171, 175).

Karsavina In Lopuchovs zweitem Werk gibt es eine einzige Erwähnung von Karsavina (166).

5.1.2 Požarskaja, Volodina

Allgemein ist die literarische sowjetische Rezeption Djagilevs eher überschaubar. Eine Ausnahme bildet das 1988 erschienene Buch von Požarskaja und Volodina, die vor allem anhand sowjetischer (russischer) Quellen Djagilevs Werk beleuchten, und das lange Schweigen über Djagilev brechen [123]. Das Werk war bedauerlicherweise nicht für diese Arbeit erhältlich. Eine sehr knapp gehaltene Kritik findet man bei [21]. Die beiden folgen der 1982 erschienen Djagilev Analyse von Zil'verštejn und Samkov [92], die ebenfalls nicht erhältlich war.

5.2 Spätes Zarenballett - Anfänge des Sowjetischen Balletts

5.2.1 Einleitung

Dieses Kapitel beschäftigt sich im Wesentlichen mit dem späten Zarenballett, sowie den Anfängen des sowjetischen Balletts zur Zeit der Ballets Russes. Zwar unterscheiden sich das Zarenballett und das sowjetische voneinander, eine getrennte Bearbeitung würde aber einer weit genaueren und gründlicheren Betrachtung bedürfen, die für diese Arbeit zu weit gehen würde. Aus der Perspektive Djagilevs bzw der Ballets Russes gibt es aber einen wesentlichen einigenden Aspekt. Sowohl dem Zarenballett als auch dem sowjetischen stand man als Emigrantenkompanie gegenüber.

Allgemein gilt, dass vor allem das sowjetische Ballett schwierig wissenschaftlich zu erarbeiten ist. Lifar schrieb 1954, es sei unmöglich in Westeuropa eine Geschichte über das sowjetische Ballett zu schreiben, da es dafür an geeignetem Material fehlen würde [40, S. 287]. Sowjetische historische Arbeiten wiederum hätten das Problem, dass Dinge nicht dargestellt werden würden wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Hier wiederum würden sich allerdings vor allem didaktische Arbeiten anbieten, da die typischerweise immer eine Darstellung des Sollens und nicht des Seiens sind [40, S. 288].

Dies trifft heute auch noch zu, vor allem die Anfangsjahre des sowjetischen Balletts sind noch immer schlecht erforscht und durch politische Vorannahmen beeinflusst.

5.2.2 Charakteristika

Das sowjetische Ballett entstand aus dem zaristischen, dieses war wiederum geprägt durch die französischen und italienischen Einflüsse. Die Revolution führte dazu, dass das an sich internationale Ballett sehr russisch wurde, was vor allem durch den Weggang der meisten Ausländer herbeigeführt wurde. Lifar beschreibt das sowjetische Ballett zur Zeit Djagilevs als konservativ und klassisch und betont die Einbindung von Folklore, Volkstanz, sowie die Hervorhebung des *corps de ballet* (vgl: [40, S. 289]). Die Hervorhebung des *corps de ballet*, sowie die folkloristischen Elemente hatten ideologische Gründe. Der gleichzeitige Wertekonservatismus und die klassischen Tanzfiguren sind allerdings keine typisch sowjetischen, sondern vielmehr typisch russische Eigenschaften, die durch die Tradition der russischen Ausbildungsstätten bedingt waren.

Die sowjetische Politik nahm bekanntermaßen großen Einfluss auf Ballett und Theater, inhaltlich wie programmatisch. Ballett wurde unterschiedlich diskutiert. Lifar erwähnt, Ballett wäre in der postrevolutionären Phase als *bourgeoise Kultur* gesehen worden, die aber durch eine marxistische Tradition abgelöst werden könnte [40, S. 293].

Die für die Ballets Russes so wichtigen und auch höchst erfolgreichen Ballette Fokins², wurden nicht in das sowjetische Ballettrepertoire aufgenommen. Dabei handelt es sich allerdings nicht um ideologische, sondern um künstlerische Gründe, da in der Sowjetunion längere, abendfüllende Werke bevorzugt wurden³ [57, S. 214].

Exkurs: Djagilevs Spielplanpolitik

Djagilev ließ nie einzelne abendfüllende Stücke aufführen, sondern kürzte diese, um dem Zuseher möglichst viel Abwechslung an einem Abend bieten zu können, oder gab diese gleich derart in Auftrag.

Mehrere einzelne Werke, in Kombination mit bereits etablierten, ermöglichte auch, vorsichtig neue zu testen und gegebenenfalls auch kurzfristig wieder aus dem Programm zu nehmen, was insbesondere bei Premieren einen großen Vorteil darstellte⁴.

²Schöll zählt hier Scheherazade, Feuervogel, Le Spectre de la rose auf.

³Dennoch wurde auch mit kurzen Balletten experimentiert (vgl: Fußnote 6 auf Seite 119).

⁴Diese Strategie wurde später von anderen übernommen, beispielsweise von Alan Carter, der zwischen 1954 und 1959 das Münchner Balletts leitete [49, S. 217].

Diese Strategie dürfte Djagilev allerdings schon sehr früh entwickelt haben, wie der folgende Artikel aus dem Jahr 1909 zeigt. Schneider beschreibt in seinem Bericht über die anstehende Saison, wie Djagilev das Programm derart angeordnet hatte, dass man in einer Woche sämtliche Stücke anschauen konnte, in dem er diese unterschiedlich mit anderen kombinierte, und sich dadurch jeder Abend vom nächsten unterscheiden konnte:

Elles seront formées de trois spectacles différents qui alterneront et seront combinés de façon à permettre soit aux Parisiens, soit aux étrangers, d'assister, en une semaine, à toute la série des spectacles.
[55, S. 6].

Dies hatte weiters auch finanzielle Vorteile, da, wie bei Sammlerobjekten, ein größerer Anreiz für den Zuschauer bestand, alle Aufführungen zu besuchen.

Djagilevs Spielplanpolitik stand im Gegensatz zur sowjetischen Tradition mit abendfüllenden Werken und wurde auch von manchen Pariser Russen kritisiert (vgl. 2.7.17 auf 65).

5.2.3 Auswirkungen der Revolution

Durch die Revolution wurde das russische Ballett im Ausland und das in Russland in zwei Teile [95] geteilt, die sich in weiterer Folge völlig unterschiedlich entwickelten, trotzdem aber gegenseitig befruchteten.

Diese Ansicht ist nicht vollständig richtig, da das russische Ballett im Ausland von Anfang an sich vom inlandsrussischen unterschieden hatte. Trotz der späteren beinahe völligen Abschottung fand hier und da ein personeller Austausch von Künstlern statt, der für beide Seiten befruchtend wirkte.

Während die Abschottung zwischen Ausland und Inland durch strenge Bestimmungen bewusst eingeführt wurde, wurde, so Lifar [40, S. 290], die alte Rivalität zwischen dem Moskauer und dem Petersburger Ballett beendet.

Im Folgenden entwickelte sich das Ballett unter komplett neuen Bedingungen, geprägt durch Isolation, staatlicher Protektion sowie politischer Opportunismus weiter [40, S. 288]. Dies betrifft einerseits die Formensprache, andererseits aber auch die Thematisierung von revolutionären Themen.

Ironischer Weise trug die Russische Revolution und die Anfangssowjetjahre und damit bedingt die Massenemigration⁵ von Künstlern dazu bei, dass Ballett im Rest der Welt überhaupt wieder wahrgenommen wurde. Die Verbindung aus russischer Ballettschule, die wiederum international stark beeinflusst worden war,

⁵Lifar spricht sogar von einem Massenexodus [40, S. 293].

zuletzt im Wesentlichen durch den Franzosen Petipa und der Italienerin Taglioni und westeuropäischer Gegenwartskunst sorgte in seiner endgültigen Symbiose dann auch für den absoluten Höhepunkt dieser Kunstform.

5.2.4 Wichtige Schulen

Vaganova

Lifar ist ein großer Bewunderer der Schule von Vaganova. Scholl vergisst in seinen ansonsten detaillierten Arbeiten [56], [57] übrigens gänzlich auf eine Erwähnung der Leistungen Vaganovas, die für die Entwicklung des russischen und damit auch internationalen Ballettes bis heute von größter Bedeutung ist.

Lopuchov und Golejzovskij

Scholl streicht die Experimentierfreudigkeit in den 1920ern heraus und verweist dabei auf Fedor Lopuchov und Kas'jan Golejzovskij⁶. Letzterer tendierte zur (teilweisen) Nacktheit, um Tanzbewegungen des Körpers besser darstellen zu können (vgl: [57, S. 219]) und ließ seine Tänzer auch barfüßig tanzen (vgl: [11, S. 226]).

5.2.5 Wechselbeziehungen und Konkurrenzverhältnisse

Djagilev profitierte eindeutig vom sowjetischen bzw vom zaristischen Ballett, vor allem aber durch Balletttänzer und Choreographen, die er für die Ballets Russes abwerben konnte. Indem er keine eigene Ausbildungsstätte für angehende Tänzer betrieb, wobei er aber durchaus seine bereits engagierten Tänzer durch Lehrer wie Cechetti unterrichten ließ, war er auf bestehende Ballettschulen angewiesen. Beinahe überwiegend engagierte er junge Absolventen der russischen Schulen als Tänzer und Choreographen.

Gleichzeitig entstand durch die aktiven Abwerbungen und auch durch die natürlich bedingten Emigrationstendenzen der russischen Ballettelite die Versuchung seitens staatlicher Stellen, diesen Verlust zu verhindern. Dies wurde zuerst durch finanziell lukrative Angebote, später aber auch durch Ausreiseverbote und komplizierte Bestimmungen für Gastauftritte im Ausland zu erreichen versucht.

⁶Golejzovskij experimentierte gegen den Trend vor allem viel mit kleinen Ballettstücken.

5.3 Gegenwärtige russische Rezeption anhand von Beispielen im In- und Ausland

5.3.1 Ausstellung *Legendy djagilevskich sezonov* in Paris 2009

Inhalt

Am 17. Juni 2009 fand im Russischen Kulturzentrum in Paris eine gut besuchte Ausstellung unter dem Titel *Legendy djagilevskich sezonov* statt.

Ausstellungsstücke waren djagilevsche Memorabilia wie sein Gehstock, Theaterprogramme, Theaterfotos und weitere Objekte mit Verbindung zu den Ballets Russes wie die Totenmaske der Tänzerin Anna Pavlova. Die Objekte sind heute im Permer Djagilev Museum ausgestellt.

Organisation

Die Veranstaltung wurde von Igor' Ivanovič Machaev, einem ehemaligen Tänzer und Sammler, Gründer der Stiftung Dom Djagileva, sowie Gründer des Djagilev Museums veranstaltet.

Mit involviert war die Frau des russischen Botschafters in Frankreich Natalija Orlova.

Quelle

Die obige Zusammenfassung stützt sich auf eine russische Quelle, einen Artikel der Zeitschrift Snob [108] ⁷.

Bewertung

Die Ausstellung fand im Jubiläumsjahr 2009 in einem offiziellen Gebäude der Russischen Föderation im Ausland statt. Da es sich mit dem Russischen Kulturzentrum um einen expliziten Raum handelt, der der (positiven) Darstellung russischer Kunst bzw der russischen Föderation gewidmet ist, und die Ausstellung unter Mitarbeit der Ehefrau des russischen Botschafters in Frankreich stattgefunden hat, ist von einer semioffiziellen Veranstaltung auszugehen. Djagilev bzw die Ballets Russes werden also im Sinne der Russischen Föderation verwendet bzw es besteht eine positive offizielle Identifikation mit Djagilev und den Ballets Russes.

Die hier untersuchten Themen wie Skandal, Exil wurden nicht thematisiert.

⁷Bemerkung zur Quelle: Die russische Zeitschrift Snob richtet sich an die Schnittmenge der russischen Geld- und Kulturelite im In- und Ausland.

5.3.2 Jubiläumsveranstaltungen in Monaco in der Villa Sauber (Nationalmuseum Monaco) sowie in der Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja na Krymskom valu in Moskau 2009

Inhalt

2009 und darüber hinaus fanden in Monaco, der langjährigen Heimstätte der Ballets Russes, zahlreiche Veranstaltungen anlässlich des Jubiläumjahres statt. Zu den wichtigsten gehörten die Ausstellung *Étonne Moi - Serge Diaghilev et les Ballets Russes* im monegassischen Nationalmuseum, sowie diverse künstlerische Veranstaltungen der Ballets de Monte Carlo in der Monte Carlo Oper, Gastauftritte und weitere künstlerische und wissenschaftliche Veranstaltungen im Rahmen des monegassischen Tanzforums.

In der Ausstellung wurden über 300 Exponate, darunter Bühnenbilder, Kostüme, Bilder, Zeichnungen und Dokumente, aus Sammlungen und Museen weltweit gezeigt [8]. Die Ausstellung stand unter dem Namen *Étonne Moi!* (Überrasche mich!). Das in Monaco affichierte in französischer Sprache gehaltene Plakat zur Ausstellung wurde mit der russischen Übersetzung *Udivi menja!* in roter Schrift versehen.

Organisation

Vom 9. Juli bis zum 27. September 2009, also im Jubiläumsjahr der Ballets Russes, fand die Ausstellung in Monaco statt und wurde anschließend in Moskau in der Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja na Krymskom valu gezeigt. Die Zusammenarbeit zwischen Moskau und Monaco kam auf russischer Seite mit der Ekaterina Stiftung des russischen Ehepaars Vladimir und Ekaterina Semenichin zustande.

Bewertung

Die Beteiligung des russischen Staates kann über die Mitwirkung der staatlichen Tret'jakovskaja Galereja als direkt gewertet werden, gleiches gilt für das monegassische Fürstentum. Die Ausstellungen sorgten in der Russischen Föderation für eine gute Resonanz. Die Ekaterina Stiftung listet für 2009 insgesamt 36 Artikel in ihrem Pressespiegel, darunter 35 mit Erscheinungsdatum 2009. Von diesen sind 12 Berichte (10 mit russischer Quelle, zwei französische) über die Djagilev Ausstellung in führenden Wirtschafts- und Kulturmedien erschienen[85].

5.3.3 Club Djagilev 2006 bis 2008

Zwischen 2006 und 2008 bestand auf dem Gelände des Eremitaž Gartens im Zentrum Moskaus einer der beliebtesten Moskauer Clubs, der nach einem Brand nicht mehr wieder eröffnet wurde. Der Club Djagilev⁸ war für eine selektive Türpolitik (fejs kontrol'), Aufsehen erregende Tanz- und Akrobatik-Shows und dekadente Feiern bekannt.

5.3.4 Festival' Djagilev P.S.

Das Festival wurde 2009 anlässlich des Jubiläums in Petersburg gegründet und hat seit dem jährlich in verschiedenen kulturellen Institutionen in der Stadt stattgefunden. Das Ziel des Festivals ist der Kulturaustausch zwischen Russland und der restlichen Welt. Im Rahmen des Festivals werden Ballettaufführungen und Ballettausstellungen organisiert, sowie der *Udivi menja!* Preis für originelle schöpferische Arbeiten verliehen, der 2012 an John Neumeier ging, der im Rahmen des Festivals mit dem Hamburger Ballett in Petersburg gastierte und unter anderem seine Privatsammlung für eine Nižinskij Ausstellung zur Verfügung stellte (vgl: [51]).

5.3.5 Fernsehbeitrag und Liveübertragung Vesti 22.12.2009

Inhalt

Der russische Nachrichtensender Rossija 24 (Fernsehsender) brachte am 22. Dezember 2009 einen dreiminütigen Nachrichtenbeitrag über eine Jubiläumsveranstaltung in Paris, bei der Ballette der Ballets Russes wieder aufgeführt wurden. Der Beitrag informierte vor allem über die Veranstaltung und brachte ausschließlich französische Künstler im übersetzten Originalwortlaut, die in der Aufführung involviert waren. Betont wurde die historische Verbindung des Balletts zwischen Frankreich und Russland, wobei eine, der Kürze des Beitrags geschuldet, Vereinfachung vorgenommen wurde. Hervorgehoben wurde die Leistung Djagilevs, das Ballett wieder nach Frankreich gebracht zu haben. Eine wortgetreue Abschrift des Beitrags und der Beitrag selber finden sich bei [119]. Diese Veranstaltung wurde auch live aus Paris auf dem Fernsehsender Kul'tura übertragen.

⁸Der Club ist unter verschiedenen Schreibweisen bekannt, darunter Дягилев, Дягилев-Проект, Djagilev-Project, Klub Djagilev etc.

Bewertung

Beide Fernsehsender sind staatlich und sprechen ein gebildetes Minderheitenprogramm in der Russischen Föderation an. Die in dieser Arbeit untersuchten Themen wurden nicht erwähnt.

Bemerkenswert ist, dass im Beitrag das dialogische Element (vergleiche 6.3.6 auf 137) betont wird. Djagilev wird als Brückenbauer gesehen, als Mittler zwischen Kulturen. Gleiches gilt für die Jubiläumsveranstaltung, die - in Paris aufgeführt - auch in Russland gezeigt wird. Die Veranstaltung soll an die gemeinsame Geschichte erinnern, und das Vereinende wird in den Vordergrund gestellt.

5.4 Emigration oder Exil

5.4.1 Venedig als selbst gewählte ewige Ruhestätte - ein Ersatz für Petersburg

Teilweise wird in der Literatur die Bedeutung des Wassers im Kontext mit Venedig diskutiert. Wasser spielte auch für Djagilev eine große Rolle, nachdem ihm eine Wahrsagerin einen nassen Tod vor der Abreise aus den USA nach Europa vorhergesagt haben soll. Djagilev wollte in weiterer Folge nicht mehr Übersee-Auftritte wahrnehmen und seine Kompagnie musste daher ohne ihn reisen (vgl [122, S. 92] und [53, S. 321]). Es ist daher unwahrscheinlich, dass die Lage am Wasser ausschlaggebend für seine letzte Ruhestätte war.

Djagilev liebte Venedig und das dort angebotene kulturelle Leben. Scheijen sieht etwas pathetisch in Venedig den Schlüssel für das Verständnis zu Djagilev, zitiert aus einem Brief an dessen Stiefmutter und weist darauf hin, dass Djagilev, tödlich erkrankt, tatsächlich nach Venedig reiste, um dort zu sterben:

Я так люблю Венецию, что хотел бы, подобно Вагнеру, умереть там. [116]

Neben Djagilev ruhen dort auch Stravinskij, seine Frau Vera und Brodskij, letzterer aber nicht - trotz expliziten Wunsch - auf dem russischen Sektor, da er zum Zeitpunkt des Todes - wie Stravinskij - keine sowjetische, sondern eine amerikanische Staatsbürgerschaft hatte und daher nach Behördenansicht nicht am russischen Sektor begraben werden konnte [43, S. 371].

Brodskij und Vera de Bosse⁹ sind in Petersburg geboren, Stravinskij und Djagilev dort aufgewachsen. Alle haben innige Verbindungen mit Petersburg und die häufig aufzufindende Argumentation, de Bosse hätte sich wegen ihres Mannes,

⁹De Bosse ist der Name ihrer Familie. Sie ist auch nach ihren jeweiligen Ehemännern als Sudejkina, Stravinskaja, Šilling, Ljuri bekannt.

und dieser wie Brodskij wegen Djagilev dort begraben lassen, greift eindeutig zu kurz.

Gewiss mag die Liebe zu Venedig eine Rolle gespielt haben, auf die andere, sehr offensichtliche Bedeutung Venedigs, wird aber merkwürdigerweise von niemanden eingegangen. Bekanntlich gilt Petersburg aufgrund seiner ähnlichen Lage am Meer, durchdrungen von Kanälen, als russisches Venedig. Venedig hat daher für Emigranten und Exilanten eine weit größere Bedeutung, nämlich der einer Ersatzheimat. Tatsächlich war Venedig auch ein Magnet für zahlreiche russische Flüchtlinge und Emigranten.

Es ist daher kein Zufall, dass nicht nur Djagilev auf der venezianischen Friedhofsinsel San Michele begraben werden wollte.

5.4.2 Djagilevs Verhältnis zur Sowjetunion

Djagilev ging nach Westeuropa, um russische Kunst zu präsentieren, um seinen Leidenschaften nachzugehen und um in den europäischen Kunstmetropolen leben und arbeiten zu können. Spätestens mit der postrevolutionären Phase stellt sich die Frage nach dem Status Djagilevs, der nie mehr wieder in seine Heimat reisen sollte. Vieles spricht dafür, dass Djagilev Emigrant war, doch wurde er in Abwesenheit vom Emigranten zum Exilanten?

Um dies zu beurteilen, muss zuerst sein Verhältnis zur Sowjetunion definiert werden.

Scheijens Argumentation

Scheijen berichtet in einem Interview mit Golicyna, dass Djagilev die Revolution von 1905 begrüßt und auf diese sogar mit Champagner angestoßen hätte [116]. Als Antikommunist wäre er aber ein Gegner der Revolution von 1917 gewesen. Weiters weist er darauf hin, dass beide Brüder Djagilevs, Valentin und Jurij, bereits in den 20ern verhaftet worden waren, und 1927 Valentin sogar nach Solovki gebracht¹⁰ und ungefähr ein Monat nach Djagilevs Tod erschossen wurde. Jurij hingegen wurde nach Zentralasien verschickt, wo er in den 50ern starb. Jurijs Sohn Sergej wiederum ist Scheijen zufolge nach Norilsk deportiert worden. Nach 20 Jahren wurde er rehabilitiert, kehrte nach Leningrad zurück und arbeitete als Dirigent. Dessen Tochter lebt nach diesen Angaben noch heute in Petersburg. Diese Schicksale waren dem zu diesen Zeitpunkten bereits verstorbenen Djagilev nicht bekannt, wohl aber war er über die Verhaftungen informiert.

¹⁰Solovki ist eine Gefängnisinsel im Nordwesten Russlands, die durch Solženicyn mit Archipel Gulag in der Weltliteratur verewigt wurde.

Scheijen berichtet, übereinstimmend mit Lifar [40], dass Djagilev mit seinem Ballett immer „heimkehren“ wollte. Über Djagilevs politische Ansichten weiß man nichts, ein überzeugter Feind des Kommunismus soll er entgegen der westlichen Publikationen nach Scheijen nicht sein. Dieser schlussfolgert aber, mutmaßend, aber vermutlich durchaus zutreffend, dass Djagilev nach heutigen Maßstäben als Liberaler beschrieben werden könnte.

Wichtig ist aber sich zu verdeutlichen, dass Djagilev gesellschaftspolitisch und teilweise auch wirtschaftlich als Liberaler gesehen werden darf. Sein durchaus autoritärer Führungsstil und seine konsequent dominanten Beziehungen zu jungen Tänzern sind alles andere als liberal.

Scheijen weist weiters darauf hin, dass sich Djagilev sehr für die Vorkommnisse in der Sowjetunion interessierte. So versuchte er mit progressiven Künstlern, darunter Majakovskij, Kontakte herzustellen.

Dafür gab es zwei Gründe. Erstens soll Djagilev sich sehr um seinen Ruf in der Heimat gesorgt haben, insbesondere soll er laut Scheijen gefürchtet haben, dass Majakovskij ihn und sein Schaffen als konservativ und veraltet betrachten würde. Er hingegen wollte als „progressiver Produzent, Novator und nicht als Konservativer“ wahrgenommen werden. Zweitens plante Djagilev eine Tournee mit den Ballets Russes in die Sowjetunion. Scheijen zufolge soll Majakovskij sich sogar um Einladungen bemüht haben. Nach Informationen Prokof'evs wurden diese Pläne aus Sicherheitsgründen aber wieder aufgegeben und Djagilev plante seine Reise als Privatmann durchzuführen[53]. Allerdings sollte es auch zu dieser nicht mehr kommen.

Reisepass

Eine interessante Frage ist die, ob Djagilev zeitlebens einen russischen bzw sowjetischen Pass oder ob er eine andere Staatsbürgerschaft angenommen hatte. Darüber ist leider nichts bekannt, im Victoria and Albert Museum befindet sich ein Reisepass aus 1919, der aber noch vor der Revolution datiert sein soll. In der Literatur findet sich dazu beinahe nichts, nur Scheijen erwähnt die Ausstellung eines Reisepasses 1896. Inwiefern aber Djagilev mit seinem alten Reisepass oder einem neuen sowjetischen Reisepass reiste, konnte nicht eruiert werden.

Es ist allerdings nicht untypisch für russische Emigranten, den Reisepass nicht abzugeben und die sowjetische Staatsbürgerschaft aufrecht zu erhalten. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Ivanov.

5.4.3 Ballets Russes als Exil- oder Emigrantenkompanie

Die Frage, ob es sich bei den Ballets Russes um eine Exil- oder Emigrantenkompanie gehandelt hatte, kann nicht eindeutig gelöst werden.

Zu Beginn war das erklärte Ziel die Präsentation russischer Kunst in Westeuropa. Aufgrund politischer und persönlicher Umstände, hatten die Ballets Russes von Anfang an mit Hindernissen staatlicher Institutionen zu kämpfen und waren auch beinahe die ganze Zeit ohne jeglicher staatlicher Subventionen auf Eigenfinanzierung angewiesen.

Sowohl vor als auch nach der Revolution von 1917 beabsichtigte Djagilev mit den Ballets Russes in Russland aufzutreten. Doch es sollte beim Versuch bleiben. 1911 brannte das Theater, der Narodnij Dom, kurz vor der geplanten Reise ab, und aufgrund persönlicher und politischer Verstrickungen war es unmöglich, Ersatz zu finden. Lee begründet dies im Wesentlichen mit den damaligen Streitereien zwischen Djagilev und dem Establishment in Petersburg [37, S. 245].

Auch nach der Revolution 1917 versuchte Djagilev eine Tournee zu organisieren, wieder war es aus politischen Gründen nicht möglich.

Diese politischen Gründe und die damit verbundenen Hindernisse, sowie die Gefahr für Leib und Leben für die Tänzer, sowie für Djagilev, haben aus den anfänglichen Emigranten Exilanten gemacht. Hinzu kamen Tänzer, die Auslandsaufenthalte zur Flucht genutzt hatten und aufgrund dessen auch als Flüchtlinge bezeichnet werden können.

5.4.4 Sonderfall: Rück- bzw Wiederkehrer

Interessanterweise gibt es auch seltene Sonderfälle von Tänzern, die zwischen den Mächten pendelten. Lifar zählt davon einige auf:

- Helene Lukom tanzte mit Djagilevs Ballets Russes und kehrte an das Mariinskij Theater zurück, wo sie bis 1939 blieb und anschließend an der Theaterschule unterrichtete.
- Maklecova tanzte in Charkov, anschließend 1910 in London, dann bis 1913 in Moskau, 1914 am Mariinskij Theater, 1915 mit den Ballets Russes, 1916 in New York, 1916-1918 in Petersburg und anschließend in Sibirien, Sumatra, Singapur und New York) [40, S. 293]. Ihre internationale Karriere war ein absoluter Sonderfall, der dennoch hier erwähnt werden sollte.

Kapitel 6

Motiv

6.1 Orient, Exotik und Sexualität

6.1.1 Einleitung

Paris gierte am Anfang des 20. Jahrhunderts nach exotischen und orientalischen Darstellungen. Diese verbanden auch die Pariser Erwartungen und Phantasien zwischen Sexualität und dem unbekanntem Wilden.

Djagilev orientierte sich zweifelsohne am Zeitgeschmack. Unter anderem bemühte er sich um Zusammenarbeit mit Mata Hari, scheiterte aber an unterschiedlichen Vorstellungen [53, 244f]. Tänzerinnen wie Mata Hari, Ruth St. Denis oder Maud Allan tanzten sowohl halbnackt als auch nackt orientalische oder griechische Tänze auf Europas Bühnen [20, 99f]. Auch Verbindungen zu Boulevardtänzern wie Josephine Baker trugen zum Erfolg bei und er dürfte auch gut über die skandalösen Auftritte der Adorée Villany informiert gewesen sein.

6.1.2 Beispiel Josephine Baker

Einleitung

Josephine Baker (1906-1975) wurde in St Louis geboren, verbrachte dort einige Zeit als Straßenkind und verdiente ihr Geld unter anderem als Straßentänzerin. Nach ihrer Entdeckung ging sie nach New York und wurde innerhalb kürzester Zeit eine der bestbezahltesten Tänzerinnen in *Vaudeville*¹ Shows.

¹Vaudeville ist eine nordamerikanische Form des Varietés, die vor allem zwischen 1880 und 1930 auf große Begeisterung beim Publikum stießen. Dabei treten Varieté Künstler in unterschiedlichen Disziplinen (Gesang, Theater, Akrobatik, Zauber, Komiker ...) nacheinander auf. Im Wesentlichen handelt es sich um sehr einfache Kost bei der die Unterhaltung des Publikums an erster Stelle steht.

1925 ging sie nach Paris und begann dort, nach enormem Publikumserfolg, ihre Europa-Tournee. Ihr erstes Stück, *La Revue Nègre*, zeichnet bereits das wesentliche Merkmal ihrer späteren Auftritte vor.

La Revue Nègre

La Revue Nègre ist eine größere Show mit 20 Musikern und Tänzern, die afrikanischen Tanz und Musik zu zeigen vorgibt. In der Tat wird afroamerikanischer Jazz, Ragtime und Charleston präsentiert.

La Folie du Jour

Baker trat in *La Folie du Jour* in einem äußerst knappen Kostüm auf. Auf dokumentierten Bildern trägt sie eng am Kopf liegende Haare, Ohrringe und Perlenketten. Um die Brüste ist ein Doppelring zu sehen, der in der Mitte von einem Stern getragen wird. Das Zentrum des Doppelringes stellen die Brustwarzen dar. Jeder Arm wird von einem Armring geschmückt. Die Hüften halten ein knappes Röckchen aus Bananenschalen, die durch Körperbewegung offensichtlich leicht bewegt werden können. Sie trägt Sandalen und hat um beide Fußgelenke einen Reifen².

Verbindung zu Djagilev

Die Verbindung zwischen Baker und Djagilev wird in der Literatur wenig berücksichtigt. Scheijen geht beispielsweise auf diese Bekanntschaft überhaupt nicht ein, und erwähnt Baker kein einziges Mal. Wir wissen aber, dass Baker und Djagilev nicht nur zur gleichen Zeit in Paris waren, sondern auch einen gemeinsamen Freundeskreis hatten. Cullen erwähnt in seinem Vaudeville Buch *Vander Clyde*, besser bekannt unter seinem Pseudonym *Barbette*, einen *Cross Dresser*, der mit Baker, Dolin, Cocteau, Djagilev und Mistinguett befreundet war [19, S. 67]. Hinzu kommt, dass Bakers natürlicher Tanzstil (Primitivismus) damals mit *Nizinskij* und Börlin verglichen wurde [62], wobei dieser Vergleich in komplett unterschiedlichen Disziplinen angesiedelt wäre.

Rezeption

Bei Bakers Auftritten wurde explizit das afrikanische Element in den Vordergrund gestellt und auch die Show als afrikanisch rezipiert. Wie das Management stieß sich das Publikum offensichtlich kaum an der Tatsache, dass sämtliche

²Beschrieben werden hier Aufnahmen des Valéry Studios für *La Folie du Jour* aus der Sammlung Bryan Hammond [35, S. 917].

Tänzer und die Musik zwar schwarz, aber nicht afrikanisch, sondern vielmehr aus den USA waren. Bei Shows wie *La Revue Nègre* oder *La Folie du Jour* handelt es sich somit nicht um eine authentische Darstellung afrikanischer Kunst, sondern um eine Unterhaltungsshow mit vermeintlich afrikanischen Themen.

Diese Feststellung ist, wenn auch selten, in der Literatur anzutreffen, äußerst wichtig für die Einschätzung des französischen Publikums Anfang des 20. Jahrhunderts.

In einer Zeit, in der Schwarze als Mittelding zwischen Orang-Utan und Europäer gesehen wurden [35, S. 930], löste Baker bereits durch ihr Schwarzsein Reaktionen und Diskussionen aus. Baker wurde einerseits als erfrischende Neuigkeit für das nach Sensationen und Exotik hungernde Paris und andererseits als Bedrohung für die Kultur Frankreichs gesehen [35, S. 916]. Sie war Stadtthema, skandalös und ihre Shows noch nie dagewesen. Obwohl sie unterschiedliche Kunstformen bedienten, sind dies Eigenschaften, die Baker und Djagilev miteinander teilten.

6.1.3 Beispiel Adorée Villany

Die meisten Tänze Anfang des 20. Jahrhunderts waren orientalische oder antike, manchmal aber auch afrikanische (vgl [20, S. 101]). Die Tänzerinnen wurden als wild und sexuell attraktiv gesehen [20, S. 103], gleichzeitig wurde aber auch ein bestimmter Körpertyp wahrgenommen und bedauert, dass die Tänzerinnen schlangenähnlich, dünn und schmalhüftig seien [20, S. 104].

Dickinson begeht aber einen Fehler, wenn die Verursachung erotischer Gefühle beim Betrachter auf ein beabsichtigtes Handeln der Tänzerinnen zurückgeführt wird [20, S. 109]. Vielmehr geht es darum, durch Nacktheit das eigene intrinsische Bedürfnis zu tanzen, und zwar ohne jegliche Hindernisse oder Schranken zu betonen und zu unterstützen. Beabsichtigt wird dadurch ein reiner unverfälschter Tanz, der aus den Tiefen des Körpers geschöpft wird.

Gesellschaftliche Reaktionen

Die Reaktionen der Gesellschaft waren gemischt. Das negativste Beispiel ist die Verhaftung von Villany, die nach medialen Vorwürfen wie „Bordellkunst“ und „unkostümierter Schweinerei“ erfolgte [20, S. 116]³. Die durchaus verständliche Argumentation der Gegenseite richtete sich auf drei Aspekte (vgl [20, S. 117-120]:

³Dickinson zitiert hier ohne nähere Angabe eine „Münchener Zeitschrift“ sowie eine „führende katholische Kölner Zeitung“.

- Juristische Argumentation: Villanys Management hatte sämtliche Gäste persönlich eingeladen, wobei sie das Telefonbuch benutzten, und so weit wie möglich und bekannt nur Liberale einluden. Sie argumentierten, dass die Vorstellung daher nicht öffentlich, sondern privat sei. Die Gegenseite sah darin einen juristischen Trick - nicht zu unrecht.
- Inhaltliche Argumentation: Die Gegner argumentierten, wieder plausibel, dass der Grund, warum unzählige Männer jeglichen Alters die Auftritte frequentierten, wohl kein künstlerisches Interesse gewesen sein dürfte.
- Kann Nacktheit der Kunst dienlich sein? Konservative verneinten dies, Kunst solle den Geist beruhigen und befreien, der nackte Anblick würde dies aber verhindern. Dieses Argument wird an anderer Stelle (vgl [20, S. 123] noch einmal gebracht, Dickinson meint, man müsse die konservative Position vielmehr aus dem beabsichtigten Schutz des Subjekts vor Pornographie verstehen.

Die Pro-Argumentation kann wie folgt nach Dickinson zusammengefasst werden (vgl [20, S. 121]):

- Vergleichsargument: Nur in München, nicht aber anderswo wäre es zu einer Verhaftung gekommen. München würde sich damit zum Gespött Europas machen.
- Gegenargument Pornographie: Nur jemand mit pornographischen Gedanken würde in Villanys Tanz etwas Pornographisches erkennen können. Das Bild entstehe im Auge des Betrachters und die Gegenseite hätte eben diese von ihr kritisierten pornographischen Gedanken entwickelt.
- Kirche: Katholische bayrische Kräfte würden hinter der Verhaftung stecken, und die Polizei hätte sich zum Büttel dieser gemacht.

Auf jeden Fall trat Villany auch nach ihrer Verhaftung in München bei expliziten Privatveranstaltungen der Kunstelite in München auf und die Diskussion setzte sich noch lange bis zur Verweigerung des Visums für Villany 1912 fort (vgl [20, S. 124], nicht zuletzt zum Vorteil Villanys, die dadurch eine äußerst vorteilhafte PR erhalten hatte (vgl [20, S. 126]).

1913 wiederholte sich der Skandal in Paris, nachdem Villanys Einladungen an der Theaterkasse gegen 5 Francs erhältlich waren und Villany wurde wieder, diesmal in Paris, verhaftet (vgl [20, S. 128]. Es entwickelte sich wieder ein Skandal, deutlich kleiner aber als in München. Nachdem Villany den Prozess verloren hatte, trat sie bei den nächsten Vorstellungen mit einer dezenten Bedeckung auf (vgl [20, S. 129]).

6.1.4 Orientalisches Motiv

In der historischen Literatur findet sich eine heute etwas merkwürdig anmutende Verbindung zwischen Russland und dem Orient.

Cissan beschrieb beispielsweise 1909 sehr deutlich die französische Sichtweise auf die vermeintlich russisch orientalische Symbiose bei den Russischen Saisonen:

La musique de ces danses populaires de Russie et d'Orient a donné aux compositeurs russes le meilleur des éléments dont se compose leur art [15, S. 287] ⁴.

Das Orientalische galt Anfang des 20. Jahrhunderts als primitiv, urig, unverfälscht und gefühlvoll und war in Europa äußerst populär [20, S. 113]. Die Tänzer verkörperten durch orientalische Motive das Bedürfnis der Zuschauer nach diesen Attributen. Wie die heute beliebten fernöstlichen „Philosophien“ und diversen Heilslehren sollte auch Anfang des 20. Jahrhunderts das Orientalische und seine Werte den Europäer in seiner entwickelten, zivilisierten und abgehobenen Welt erden.

Djagilev berücksichtigte den Zeitgeschmack und nahm mit seiner selektiven Programmauswahl auf diesen Rücksicht. Dies wird insbesondere an Balletten mit orientalischen Motiven wie Scheherazade deutlich.

6.2 Motiv des Männlichen und Homosexualität

6.2.1 Motiv des Männlichen

Westeuropäisches Ballett vor Djagilev war geprägt von aufwändig inszenierten, show-ähnlichen Produktionen mit einem intensiv besetzten *corps de ballet*, in denen die Rolle des Tänzers minderwertig gegenüber der der Tänzerin war [45, S. 17]. Der Mann, der männliche Körper und seine Ausdrucksweise, spielte im russischen Petipa-Ballett eine deutlich wichtigere Rolle als im Westen, wo der Tänzer traditionell auf eine assistierende Rolle als Heber reduziert worden war. Mit Djagilev aber stand zum ersten Mal der männliche Tänzer im Mittelpunkt. Diese in der gegenwärtigen Literatur oft geäußerte Erkenntnis ist aber bereits 1909 mit großem Erstaunen in Paris bemerkt worden, wie folgender Ausschnitt aus einer Rezension von Cissan zeigt:

⁴Die Musik dieser populären Tänze in Russland und im Orient hat den russischen Komponisten das beste jener Elemente geliefert, aus denen sich ihre Kunst zusammensetzt.

Un autre trait caractéristique, c'est que le rôle de l'élément masculin n'est pas moins important ni moins apprécié que celui de l'élément féminin; [15, S. 287] ⁵

6.2.2 Homosexualität und das männliche Ballett - Ballett als Möglichkeit zur Entfaltung für Homosexuelle

Burt meint, Djagilev schenkte nicht nur dem männlichen Tänzer seine heutige Bedeutung auf der Bühne, er machte damit auch das Ballett für ein homosexuelles Publikum interessant. Dies wiederum begünstigte das zunehmende Interesse homosexueller Männer für den Tanz als Ausdrucksmöglichkeit. Weiters gab das Ballett und seine Ausdrucksmöglichkeiten auch Homosexuellen die Möglichkeit, in einem geschützten, im Vergleich zur Durchschnittsgesellschaft äußerst liberalen Rahmen, ihre Neigungen zu entdecken, sowie diesen nachzugehen (vgl [10, S. 214]). Weiters erkennt er eine erstmalige Identifikation von Homosexualität im männlichen Ballett mit Djagilevs Ballets Russes [10, S. 213].

Annan argumentiert ähnlich und sieht Ballett als Beispiel für Berufe, in denen Homosexuelle sich durchsetzen konnten. Djagilev und seine Liebesbeziehungen hätten auch den „Kult der Homosexualität“ vor dem Krieg bekannt gemacht [6, S. 198].

Dies darf allerdings nicht zur weit verbreiteten unsinnigen Ansicht der Homosexualität des Balletts führen. Das Ballett bzw der moderne Tanz ermöglicht allerdings ein Umfeld, in dem der Tanzende versteckte Bedürfnisse erkennen kann, da beim Tanzen das versteckte und Unterbewusste aus der Persönlichkeit nach Außen getragen wird, zumindest nach der Idealvorstellung der Ballettschulen.

Dies gilt zwar grundsätzlich für alle Kunstdisziplinen, für das Ballett aber insbesondere, da die Bewegungen des Körpers Sexualität weit näher thematisieren als das Spielen eines Musikinstrumentes.

Wenn man die damaligen heteronormativen Werte und die Konsequenzen für Abweichungen berücksichtigt, wird klar, dass Ballett eben kein per se homosexuelles Umfeld ist, gleichzeitig aber eben auch in der Gesellschaft abweichende Verhaltensweisen und Neigungen gestattet.

Auch wenn das russische Petipa-Ballett am Mariinskij weit fortgeschrittener als die damalige Gesellschaft war, kann man erst mit den Ballets Russes von einer sexuellen Revolution im Ballett sprechen.

⁵Ein anderer Charakterzug ist der, dass die Rolle des männlichen Elements nicht minder wichtig ist und nicht weniger geschätzt wird, wie die des weiblichen Elements.

6.2.3 Homosexuelle Ästhetik

Scheijen sieht in einigen Balletten einen homosexuellen „Beigeschmack“ :

Конечно, в нескольких его балетах был определённый гомо-эротический привкус. [116]

Garafola meint, dass sich Djagilevs Homosexualität auf die Ästhetik der Ballets Russes ausgewirkt hatte:

For Diaghilev, ballet was not a meditation on feminity performed by women for an audience of men, as it had been for much of the nineteenth century, but an art infused with queer sexuality and spotlighting men. [27, S. 33]

Beide Aussagen weisen im Inhalt einen geringen Aussagewert auf, sie zeigen aber, wie unaufgearbeitet die Homosexualität im Kontext mit den Ballets Russes ist. Obwohl Djagilev offen homosexuell war und zu den bekanntesten Homosexuellen der damaligen Zeit gehörte, wurde seine sexuelle Neigung in der Literatur verschwiegen oder verklausuliert. Scheijen ist im Wesentlichen der erste Biograph, der Djagilevs Beziehungen offen thematisiert hatte. Dies mag einerseits auf das späte Erscheinungsdatum, andererseits aber auch auf seine Russischkenntnisse zurückzuführen sein ⁶.

Garafola liegt allerdings falsch, indem sie die Entwicklung des Männlichen im Ballett ausschließlich auf Djagilev zurückführt. Es handelt sich viel eher um eine allgemeine Tendenz in Westeuropa, die durch Djagilev und den russischen Einfluss gewaltig verstärkt wurde.

6.2.4 Homosexuelle Submission

Kopelson bemerkte, dass Nižinskij anfangs jedes Mal die Rolle eines Sklaven tanzte [36, S. 97]:

- Schwarzen Sklaven in *Le Roi Candaule* 1906, damals aber noch nicht für die Ballets Russes
- Lieblingssklaven in *Le Pavillon de Armide* 1909
- Lieblingssklaven in *Kleopatra* 1909
- Goldenen Sklaven in *Scheherazade* 1910

⁶Acocella bemerkt in ihrer Rezension von Scheijens Biographie, dass dieser im Gegensatz zu Buckle Russisch verstünde und schon aus diesem Grund neue Fakten entdecken konnte [1].

Da Nižinskij schon früh in seinen Rollen seine Sexualität nach außen trug und in diesen Fällen mit der Rolle eines Sklaven verband, kann hier ein sexuelles Motiv, genauer ein homosexuelles unterwerfendes Motiv erkannt werden. Es handelt sich hier allerdings um ein interessantes Beispiel, wie ein Tänzer durch seine Inszenierung neben dem, beispielsweise im Falle von Scheherazade, offensichtlichen orientalistisch exotischen Leitmotiv ein verdecktes Motiv hinzufügt.

6.3 Russisches Motiv

6.3.1 Internationalität des Balletts und ihre Veränderungen

Wenn man vom russischen Motiv der Ballets Russes spricht, muss die Frage gestellt werden, welche Motive zuvor auf den europäischen Ballettbühnen thematisiert wurden. Das Ballett vor den Ballets Russes war von einer bemerkenswerten Internationalität geprägt. Balletttänzer und Choreographen aus allen europäischen Ländern übten eine rege Reisetätigkeit aus und sorgten dafür, dass Innovationen so rasch Eingang in die Traditionen anderer Länder fanden.

Anfang des 19. Jahrhunderts ging beispielsweise der Begründer des *style volant*⁷, Didelot, nach Petersburg. Der Noverre Schüler Le Picq trat nicht nur in Paris, Stuttgart und London auf, sondern brachte wertvolle Impulse während seines 12-jährigen Aufenthaltes nach Petersburg [38, S. 66].

Aufgrund der französischen Revolution verlagerte sich die Weiterentwicklung des Balletts aus Frankreich nach England, Russland und Italien [38, S. 67].

6.3.2 Inhalt und Gestaltung im 19. Jahrhundert

Von den eindrücklichen Reiseberichten des französischen Dichters Stendhal wissen wir gut über den Stellenwert des Balletts Bescheid. Wichtiger als der künstlerische Akt waren demzufolge das gesellschaftliche Ereignis, das sich vor allem in den Logen abspielte und durch Kartenspiele, Unterhaltungen und Speisen charakterisierte [38, 67f].

Auf einen Opernakt folgte ein Teil eines Ballettes und vice versa [38, 67f].

Bevorzugte Themen waren Zauberwesen und Luftgeister, die zur Entstehung des Spitzentanzes⁸ führten [38, S. 69].

⁷Im *style volant* scheint der Tänzer auf der Bühne umherzufliegen. Dies wird durch eine technische Vorrichtung erreicht, durch die der Tänzer an einem Seil über der Bühne hängt.

⁸Beim Spitzentanz werden die aus dem europäischen klassischen Ballett typischen Drehbewegungen des Körpers auf den Zehenspitzen durchgeführt.

Aus finanzieller Hinsicht war Ballett ein Verlustgeschäft und konnte daher nur an den großen Staatsbühnen bestehen. Das einzig erfolgreiche Ballett *Puppenfee* gelang dem österreichischen Choreographen Joseph Hassreider in Wien, das durch die eingängige Komposition von Joseph Bayer im ganzen deutschen Sprachraum aufgeführt wurde und erst 1919 in der mjasinschen Fassung (Komposition von Respighi) mit dem neuen Namen *Boutique fantasque* in einer Djagilev Produktion abgelöst wurde. Abgesehen davon wird noch das kommerziell in ganz Europa erfolgreiche, künstlerisch aber minderwertige Wiener Kinderballett genannt und auf die besondere Rolle Russlands und Dänemarks verwiesen, die das Ballett hochhielten und in das 20. Jahrhundert retteten [38, S. 92].

6.3.3 Russischer Tanz in Westeuropa vor Djagilev

Vor 1909 waren nur wenige russische Tänzer und Tänzerinnen im Ausland aufgetreten (vgl. [45, S. 18]). Dies lag weniger an mangelndem westeuropäischem Interesse, sondern vielmehr daran, dass die Russen keine Tourneen oder Gastauftritte organisierten. So wurde beispielsweise Lydia Kyaksht⁹ von einem britischen Agenten aus dem Mariinskij Theater mittels einer hohen Gage abgeworben, um als Ersatz nach London zu kommen [45, S. 17].

Kyaksht wiederum holte Adolf Bolm¹⁰ und ihren Bruder nach London. Später soll sie auch Karsavina überzeugt haben, nach der ersten Saison mit Djagilev 1909 nach London zu kommen [45, S. 18].

6.3.4 Djagilevs Export russischer Ballettkunst

Der Pariser Kritiker Schneider schrieb bereits 1909 anerkennend von Djagilevs Bemühungen die russische Kunst in Frankreich bekannt zu machen und berichtet überschwänglich von dessen großem Erfolg mit *Boris Godunov* 1908.

Für die Saison 1909 sah Schneider „bedeutende Einkünfte“ voraus. Er scheint ob des nicht nur für damalige Verhältnisse unvorstellbar großen Corps und die zu erwartende Effekte fasziniert zu sein. Nur das Théâtre du Châtelet könne gerade die richtige und geeignete Weite dafür bieten [55]. Djagilevs Idee war auf fruchtbaren Boden gefallen und das Pariser Publikum gebannt vom russischen Ballett. Hier stellt sich die Frage, wie russisch Djagilevs Produktionen eigentlich waren. Garafola meint, obwohl die Tänzer und der Großteil des Personals in Russland in der Produktion russisch gewesen waren, wäre „nichts speziell Russisches hinsichtlich des Motivs, mit Ausnahme weniger Ballette, gewesen“ [27, S. 35]. Die

⁹Eigentlich Лидия Геогиевна Кякшт (1885-1959), hier wird die britische Schreibweise, mit der sie in Europa bekannt geworden ist, verwendet.

¹⁰Адо́льф Бо́льм (1884-1951), 1909 und 1910 unter Djagilev im Ballet Russes in Paris

Menschen unterhielten sich Garafola zufolge aber über die Kompanie als ein pur russisches Phänomen, obwohl die Techniken weltweit vorhanden waren und die Kompanie nie in Russland aufgetreten wäre [27, S. 35]. Dies ist allerdings nur teilweise richtig. Zuerst war das Pariser Publikum ob der Perfektion des Tanzes tief beeindruckt. Dieser perfekte, an Exaktheit nicht zu übertreffende Ballettstil ist aber ein tief russisches Element, für den das russische Ballett bis heute berühmt ist. Die Gründe dafür wiederum liegen in der russischen Ballettschule, die dann unter dem Begriff Vaganova Methode weltweit bekannt werden sollte.

Definitiv ist aber erst mit den Ballets Russes das nationale Element ins Ballett hineingekommen. Dies zeigt sich auch sehr deutlich an konkurrierenden und späteren Kompagnien, die, wie ihr russisches Vorbild, ein nationales Element bereits in ihrem Namen tragen [27, S. 35]:

- Rolf de Marés Ballets Suédois (siehe Kapitel 6.4 auf 140).
- La Argentinas Ballets Espagnols
- Lincoln Kirsteins American Ballet
- die Tanzbewegung mit der Bezeichnung British Ballet

6.3.5 Russifizierungen

Die Argumentation, das russische Motiv wäre bei den Ballets Russes nicht ausgeprägt gewesen, kann durch folgendes eindrucksvolles Beispiel entkräftet werden: Djagilev sammelte 1915 für die USA eine interessante Mannschaft zusammen, darunter eine Tänzerin namens Lidija Sokolova, die eigentlich eine Britin war und Hilda Munnings hieß [40, S. 249] und auch von nicht russischen, sondern britischen Eltern abstammte.

Dies ist insoferne bemerkenswert, als Munnings/Sokolova die erste nicht russische Tänzerin des Ballets Russes war. Vermutlich um ihre Herkunft zu verschleiern, wurde ihr Name russifiziert. Munnings/Sokolova wurde auch einige Zeit Munningsova genannt. Dies erinnert wiederum ein wenig an Alicia Markova (Alice Marks) und Anton Dolin.

Marks, Markova

Alicia Markova, eigentlich Alice Marks, gründete das heutige English National Ballet, das heute zu den wichtigsten Kompagnien von Großbritannien gehört. Ballettunterricht wird bis heute im Markova House abgehalten. Markova erhielt Ballettunterricht in der Londoner Schule von der Ballets Russes Alumna Serafima Astaf'eva, von der auch Anton Dolin (Sydney Francis Patrick Chippendall

Healey-Kay) unterrichtet worden war.

Als 13-Jährige wurde sie dort von Djailev entdeckt und für das Ballets Russes verpflichtet. In diesem wiederum hatte sie engen Kontakt zu Ninette de Valois, eigentlich Edris Stannus, ebenso eine Ballets Russes Tänzerin.

Munnings, Munningsova, Sokolova

Munnings/Sokolova verfasste gemeinsam mit dem Djailev und Lifar Biographien Buckle eine Autobiographie, die unter ihrem russischen Namen veröffentlicht wurde [60]. Dies freilich aber lange nach dem Tod Djailevs. Die Autobiographie erschien 1960. Sokolova heiratete einen Russen (Nikolaj Kremnev) und gab ihrer Tochter einen russischen Vornamen (Nataša). Sie tanzte vor ihrem Ballets Russes Engagement für Mordkins Ballettkompagnie, der übrigens ein Ballets Russes Alumni war, in Amerika und für Koslov, ebenso ein ehemaliger Ballets Russes Tänzer in Europa. Sokolova war also in gewisser Weise bereits russifiziert, laut Lifar soll allerdings erst Djailev ihr diesen Namen verliehen haben. Später heiratete sie den polnischen Ballets Russes Tänzer Wójcikowski.

Healey-Kay, Patrikiev, Dolin

Anton Dolin, bekannt auch als Patrick Kay, eigentlich Sydney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay, erhielt sogar seinen Sir Titel in Kombination mit Anton Dolin verliehen. Er tanzte zuerst im corps de ballet in *The Sleeping Beauty* 1921-1922 und wurde 1923 als premier danseur engagiert und tanzte unter anderem in *Le Train Bleu* (vgl: [40, S. 261]). Lifar betont einerseits seine akrobatischen Fähigkeiten, meint aber andererseits, dass dieser nicht den intellektuellen Anforderungen Djailevs entsprochen hätte [40, S. 261].

Bevor er seinen endgültigen Namen trug, trat er auch als Patrikiev auf.

Weitere Fälle

Weitere ähnliche Fälle der Russifizierung sind unter anderem Anya Linden (Anya Eltenton), Nadia Nerina (Nadine Judd) und Margot Fonteyn (Margaret Hookham).

6.3.6 Dialogisches Element

Einleitung

Poljakov zitiert Sazonova-Slonimskaja¹¹, die Djailevs Leistung dadurch charakterisierte, dass dieser die russische Kultur nach Europa gebracht und mit der west-

¹¹Ю. Сазонова. Сергей Павлович Дягилев. In: Числа. Сборники под ред. И.В. де Манциарли и Н. А. Оцуца. Кн.1 (Paris):203-209.[50, S. 73]

lichen verbunden hatte [50, S. 53], führt etwas später das „dialogische Element“ ein und diskutiert dies vor allem am Beispiel der Sammelleidenschaft Lifars.

Am Beispiel des Puškin-Mythos zeigt Poljakov, dass durch die Aktivitäten Lifars eine „dialogischen Situation“ entsteht, man richtet sich nicht mehr an russische Emigranten, sondern an die breite französische Öffentlichkeit [50, S. 64].

Dies führt zur interessanten Frage, ob und welche Rolle das dialogische Element bei Djagilev spielte.

Im Gegensatz zu Lifar sind keine besonderen Bemühungen Djagilevs bekannt, seine Sammlung der französischen Öffentlichkeit zu präsentieren, deswegen muss sich diese Überlegung auf sein künstlerisches Wirken beziehen.

Argumente für ein dialogisches Element

Der Fernsehbeitrag des Senders Vesti (siehe 5.3.5 auf 122) ist exemplarisch für die gegenwärtige Wahrnehmung Djagilevs als Kulturmittler zwischen Russland und dem Westen, insbesondere Frankreich.

Dies wurde von französischer Seite durchaus genauso wahrgenommen, wie das Beispiel des Pariser Kritikers Schneider zeigt, der Djagilevs Bemühungen, die russische Kunst in Frankreich bekannt zu machen, bereits 1908 erkannt hatte (siehe 6.3.4 auf 135).

Argumente gegen ein dialogisches Element

Gegen Schneiders Ansicht könnte man die Wahrnehmung Cissans anführen, der zur selben Zeit eine russisch-orientalische Symbiose erkannt hatte und eine (vermeintlich) wesentliche Beeinflussung russischer Komponisten durch orientalische Motive bemerkte. Cissan rückt dadurch die französische Perspektive aus dem Dialogischen ins Passive und Konsumatorische. Bei ihm geht es nicht um ein dialogisches Element, bei dem zwei Kulturen sich austauschen, sondern um die Präsentation einer fremden, durch Symbiose entstandenen Kultur, die die französische Seite auf einen passiven Kunstkonsumenten reduziert (siehe 6.1.4 auf 131). Weitere Argumente gegen ein dialogisches Motiv Djagilevs sind die Russifizierungen seiner nicht russischen Tänzer und Tänzerinnen (6.3.5 auf 136), sowie das Element des Skandals, sowie die homosexuelle Ästhetik.

Gesamtbetrachtung

Tatsächlich wäre - so ein dialogisches Element überhaupt beabsichtigt war - das Engagement nicht-russischer Tänzer ein geeignetes PR Mittel gewesen. Interessant ist, dass Djagilev sich zwar zahlreicher westeuropäischer Künstler bediente, bei den Tänzern aber auf russische zurückgriff. Damit betonte er einerseits

den russischen Charakter der Kompagnie, andererseits aber auch das dialogische Element durch das Beiziehen von bekannten Komponisten, Malern und Schriftstellern.

Es bleibt die Frage, ob Djagilev russische Kunst in Europa vermarkten, oder nach Europa bringen wollte, ob es ihm um das dialogische Element ging, oder ob er einfach Kunst machen wollte. Djagilev kannte Westeuropa durch seine intensiven Reisen in seiner Jugendzeit, er war vom kulturellen Angebot fasziniert und fühlte sich angezogen, da er in Westeuropa Möglichkeiten hatte, die ihm in seiner Heimat versagt wurden.

Die Möglichkeit, russische Kunst in Paris zu präsentieren, war vor allem eine hervorragende persönliche und berufliche Gelegenheit. Man darf nicht den Irrtum begehen, Djagilev auf einen Kunstmanager oder gar Politiker zu reduzieren, Djagilev leitete seine Ballettkompagnie, da für ihn Ballett das geeignete Mittel war, ein Gesamtkunstwerk zu kreieren, er wollte Kunst machen, da er ein Künstler war und Westeuropa bot ihm dafür die Möglichkeit. Das dialogische Element, das zweifelsohne existierte, muss daher als Begleiterscheinung und nicht als Motivation gesehen werden.

6.3.7 Diskussion: Emigrationsthema bei Djagilev am Beispiel von Le Fils Prodigue?

Le Fils Prodigue behandelt das Gleichnis des verlorenen Sohnes im Lukas Evangelium und wurde am 21. Mai 1929 im Théâtre Sarah Bernhardt uraufgeführt. Dirigent und Komponist war Prokof'ev, das Libretto stammte von Kochno, die Choreographie von Balančivadze und das Bühnenbild von Rouault. Unter anderem tanzten Lifar, Dubrovskaja und Dolin. Es handelte sich um die letzte Premiere der Ballets Russes, die Djagilev erleben sollte.

Die Handlung ist an sich allgemein bekannt und soll hier nur rudimentär wieder gegeben werden. Der jüngere Sohn lässt sich seinen Erbteil (1/3) auszahlen und geht wie damals üblich ins Ausland um dort zu siedeln. Der ältere Sohn bleibt bei seinem Vater. Der Jüngere nützt allerdings nicht sein Erbteil um sich im Ausland eine Existenz aufzubauen, sondern gibt alles aus. Völlig verarmt kehrt er, nachdem er sogar als Schweinehirte - eine der jüdischen Traditionen nach aller niedrigsten Arbeiten überhaupt - gearbeitet hatte, zu seiner Familie zurück. Der Vater freut sich über seine Rückkehr und bestellt für diesen ein großes Fest, was den älteren Sohn stört.

Wehrmeyer argumentiert, dass sich in Le Fils Prodigue ein Emigrationsthema befinden würde:

Das ebenfalls von Diaghilew angeregte Stück Le Fils Prodigue basierte

auf der biblischen Geschichte vom verlorenen Sohn und bildete damit thematisch einen starken Gegensatz zu früheren Produktionen. Der Bezug zur Situation der russischen Emigration liegt offen zutage: Diaghilew hatte (wie Prokofjew auch) seine Heimat verlassen, um das Glück in der Fremde zu suchen. Nun hoffte er auf ein harmonisches Ende, auf eine „Heimkehr“, das heißt zumindest einen Platz in der russischen Kulturgeschichte über die Trennung von sowjetischer und Emigrantenkultur hinweg. [63, S. 156]

Der Vergleich Wehrmeyers scheint etwas missglückt. Zwar hatte Djagilev nie viel Geld, völlig verarmt war er jedenfalls nicht und hatte er auch nicht sein Geld in kurzlebige Abenteuer, sondern in einer der wichtigsten Ballettkompagnien und Mutter des modernen Balletts, sowie in wertvolle Antiquaria investiert. Inwiefern auch die Leitung einer Balletttruppe mit der einer Schweineherde zu vergleichen ist, sei dahingestellt. Selbst Parallelen hinsichtlich des Emigrationsthemas lassen sich schwer finden. Der eine musste aufgrund alter Traditionen der Erbregelung zuziehen, der andere wollte die kulturellen Leistungen seines Landes der Welt präsentieren. Auf Prokof'ev passt die Geschichte ohnehin überhaupt nicht. Im Gegensatz zu Djagilev, der tatsächlich zurückkehren wollte, aber nicht konnte, hatte Prokof'ev zumindest in den Anfangsjahren der Sowjetunion die Möglichkeit ein- und ausreisen zu können, was dieser auch intensiv nutzte.

6.4 Vergleich Ballets Russes vs Ballets Suédois

6.4.1 Zusammenfassung

- Während die Ballets Russes zwischen 1908 und 1929 weltweit wirkten, agierten die Ballets Suédois zwischen 1920 und 1925 ebenso international aber, in einem kleineren geographischen Raum.
- Die beiden Kompagnien standen in einer zeitlichen und örtlichen Konkurrenzbeziehung.
- Beide wurden nach privatwirtschaftlichen Kriterien durch einen Impresario (Djagilev vs de Maré) geführt.
- Djagilev setzte überwiegend russische Künstler ein und propagierte russische Themen, in den Ballets Suédois traten beinahe keine schwedischen Künstler auf und schwedisch-nationale Themen spielten fast keine Rolle.
- Wechselbeziehungen existierten, vor allem über Künstler, die von Djagilev übernommen wurden.

- Sowohl Djagilev als auch de Maré waren offen bekennende Homosexuelle, die Beziehungen zu ihren wichtigsten Tänzern unterhielten.
- In beiden Fällen war Homosexualität ausschlaggebend für die spätere Beschäftigung mit Ballett.
- In beiden Fällen wurden homosexuelle Beziehungen zu ehemaligen Tanzpartnern unterhalten, die später schwere Anzeichen von psychischer Instabilität zeigten.
- Beide stammten aus vermögenden und gebildeten Familien, in denen Kunst eine große Rolle spielte.
- Beide lebten und wirkten im Exil. Dieser Aspekt wird interessanterweise nur bei Djagilev in der Literatur rezipiert.
- Beide weisen eine äußerst intensive Sammelleidenschaft auf, die aber unterschiedlich ausgeprägt ist.
- De Maré wird im Vergleich zu Djagilev eher rudimentär rezipiert, dies gilt insbesondere für den nicht schwedischen Raum.
- Djagilev hatte im Gegensatz zu de Maré eine beeindruckende Begabung Talente zu erkennen, sie zu fördern und auch bekannt zu machen.
- Djagilev konnte die wichtigeren und bekannteren Künstler verpflichten.

6.4.2 Einführung

Das Ballets Suédois¹² war eine Konkurrenzkompanie¹³ zu den Ballets Russes, unter der Leitung des schwedischen Djagilev Rolf de Maré (1888-1964).

Die Ballets Suédois traten nicht nur in Europa, sondern auch in den USA zwischen 1920 und 1925 auf, befanden sich also in temporärer und örtlicher Konkurrenz zu Djagilevs Kompanie.

Die Ballets Suédois können hinsichtlich ihrer Bedeutung sicher nicht mit dem

¹²Schreibweise: Die Ballets Suédois, auch bekannt unter dem englischen Namen The Swedish Ballet, werden im Deutschen mit Das Schwedische Ballett übersetzt. In der Literatur wird überwiegend wie in dieser Arbeit die französische Bezeichnung verwendet. Im Französischen wird die Pluralform verwendet, aus diesem Grund findet sich in diesem deutschen Text die Kombination aus deutschem Artikel in der Pluralform in Kombination mit dem französischen Eigennamen verwendet. In großen Teilen der Literatur wird Suédois kleingeschrieben. Dies ist allerdings nicht korrekt, da es sich beim Ballets Suédois um einen Eigennamen handelt.

¹³Die Ballets Suédois verstanden sich freilich nicht als Konkurrenzkompanie. Aus der Perspektive der Ballets Russes bzw Djagilev oder dieser Arbeit müssen sie aber so gesehen werden.

Ballets Russes verglichen werden, es gibt aber einige Parallelen und Gemeinsamkeiten, die im Folgenden analysiert werden.

6.4.3 Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Wechselbeziehungen zwischen den Ballets Russes und den Ballets Suédois

Gemeinsamkeiten

Ort und Zeit Sowohl die Ballets Russes als auch die Ballets Suédois agierten zum selben Zeitpunkt am selben Ort und unternahmen weltweite Tourneen. Im Unterschied zu den Ballets Suédois war sowohl Zeitraum als auch geographischer Raum der Ballets Russes weit größer.

Inhalt und Aufbau Beide Kompagnien waren experimentell angelegt und nicht staatlich unterstützt bzw organisiert, dh in beiden Fällen handelt es sich um privatwirtschaftlich geführte Kompagnien.

Unterschiede

Beispiel der national kulturellen Motivwahl Beide Kompagnien tragen einen nationalen Namen (Russisches Ballett, Schwedisches Ballett). Dies darf aber nicht zur Annahme verleiten, beide Kompagnien hätten auch die Bewerbung und Darstellung der eigenen nationalen Künste als Leitmotiv genommen.

All dies trifft nämlich, im Unterschied zu den Ballets Russes, nicht auf die Ballets Suédois zu. Die Ballets Russes verwendeten überwiegend russische Künstler und stellten russische Themen dar. Während im Ballets Suédois „nicht viel Schwedisches“ zu finden ist (vgl: [24]). Dies stimmt überwiegend, ist allerdings nicht völlig richtig, wie das folgende Beispiel zeigen wird.

Bereits die Premiere der ersten Ballettaufführung der Ballets Suédois fand mit einem typisch schwedischen Motiv und ausschließlich schwedischen Künstlern am 25. Oktober 1920 statt. Es handelte sich um *Nuit de Saint-Jean*. Börlin schrieb das Libretto und komponierte die Choreographie, Alfvén die Musik und de Dardel schuf Kostüme wie Bühnenbild. Das Thema von *Nuit de Saint Jean* ist der Tanz um den Maibaum zur Sonnenwende (vgl Werkbeschreibung bei [31, S. 29]).

Garafola sieht in der ähnlichen Namensgebung keinen Zufall und argumentiert plausibel eine Nachahmung nicht nur hinsichtlich des Namens, sondern auch des Repertoires [26, S. 2].

Wechselbeziehungen durch Künstler

Beispiel Milhaud Darius Milhaud (1892-1974) komponierte sowohl für die Ballets suédois als auch für die Ballets Russes¹⁴.

Beispiel Börlin Jean Börlin (1893-1930) war ein schwedischer Tänzer und Choreograph. Er studierte bei Fokin, der von diesem schwer beeindruckt war und ihn darauf de Maré vorstellte. Börlin wurde nicht nur der wichtigste Tänzer und Choreograph de Marés, sondern war mit diesem auch in einer sexuellen Beziehung verbunden.

Börlin wurde mit Nižinskij verglichen und galt ob seines Talentes als dessen Nachfolger.

Die letzten beiden Punkte können sowohl als Parallele aber auch als Wechselwirkung gesehen werden. Die sexuelle Beziehung zwischen Börlin und de Maré erinnert sehr an die Nižinskijs bzw seinen Vorgängern und Djagilev. Eine Wechselwirkung wiederum besteht ebenso zwischen den Ballets Suédois und den Ballets Russes am Beispiel Börlin und Nižinskij. Paul Claudel schrieb für Nižinskij nämlich das Ballett *L'Homme et son désir*. Dieses konnte aber aufgrund Nižinskijs psychischer Erkrankung erst vom zweiten Nižinskij, Börlin und dem Ballets Suédois 1921 aufgeführt werden [24].

Wechselbeziehungen (weitere)

Engagement Djagilev engagierte einige Tänzer aus den Ballets Suédois. Einige Komponisten, darunter Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric und Henri Sauguet komponierten zuerst für die Ballets Suédois und anschließend erst für die Ballets Russes [30]. Dies ist auch ein klassisches Beispiel für ein Konkurrenzverhalten, indem der eine Marktteilnehmer dem anderen seine erfolgreichen und oder talentierten Mitarbeiter abwirbt.

Innovationen Greskovic meint auch, dass Innovationen wie Neonlicht und Filme zuerst bei de Maré zu finden gewesen wären [30].

¹⁴Milhaud komponierte *Le train bleu* zum Libretto von Cocteau. Die Kostüme, in diesem Fall einfach Tennis- bzw Sportbekleidung, stammte von Coco Chanel, die Choreographie von Nižinskaja, das Bühnenbild von Henry Laurens.

6.4.4 Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Wechselbeziehungen zwischen Djagilev und de Maré

Gemeinsamkeiten

Homosexualität Wie Djagilev war auch de Maré bekennd homosexuell [46]. Parallelen lassen sich auch in den sexuellen Beziehungen der beiden finden, wie Djagilev hatte auch de Maré eine solche mit seinem wichtigsten Tänzer Börlin (vgl: [30]¹⁵ und 6.4.3 auf 143).

Bei beiden lassen sich auch interessante Parallelen hinsichtlich der Bedeutung des Liebhabers finden. De Maré kam durch die sexuelle Bekanntschaft mit dem Tänzer Börlin zum Tanz (vgl: [46], [22]), Djagilev wurde durch seine Beziehung mit seinem Cousin in den Petersburger Kunstkreis gezogen. Börlin flüchtete in eine Drogenabhängigkeit, Nižinskij erkrankte psychisch, mit Börlins späterem Partner gründete de Maré das Tanzinstitut, das er Börlin widmen sollte und mit Börlins Nachfolger wiederum sammelte er wertvolle indonesische und indische Tänze (vgl: [22, 155ff]).

Familiärer Hintergrund Beide, de Maré als auch Djagilev, entstammten einer gebildeten und äußerst vermögenden Familie, während aber die von Djagilev mit dem Verlust des Wodkamonopols verarmte, verfügte de Maré über ein äußerst großes Kapital, das er unter anderem zur Erhaltung seiner Kompagnie einsetzen konnte (vgl: [46]).

Sammelleidenschaft De Maré und Djagilev teilten eine Sammelleidenschaft. Während Djagilev sich allerdings hauptsächlich für antiquarische Bücher interessierte, sammelte de Maré hauptsächlich, aber nicht nur Kunst in Verbindung mit Tanz.

Künstlerischer Ursprung Beide hatten nach Dorris einen anderen künstlerischen Ursprung, Malerei bei de Maré und Musik und Malerei bei Djagilev, bevor sie zum Tanz kamen [22, S. 154].

Exil Beide lebten und wirkten im Exil. Djagilev konnte seine künstlerischen Interessen weit besser im Ausland als in der Heimat verwirklichen. Die politischen Umstände unterscheiden sich sicherlich, allerdings war das künstlerische Interesse de Marés für Gegenwartskunst als auch seine sexuelle Orientierung nicht im damaligen Schweden akzeptiert.

Der Exilaspekt wird interessanterweise nur bei Djagilev, nicht aber bei de Maré

¹⁵Greskovic bezeichnet Börlin übrigens konsequent als Berlin.

in der Literatur rezipiert. Dies dürfte mit der unterschiedlichen Perzeption der politischen Systeme (Schweden vs Sowjetunion) zusammenhängen.

Unterschiede

Vermögen De Maré war zeitlebens vermögend und konnte daher seine kulturellen Interessen problemlos finanzieren. Djagilev verfügte während seiner Tätigkeit für die Ballets Russes über kein nennenswertes Vermögen.

Gründung von Instituten und Begründung von Sammlungen Lifar begründete das Les Archives de la Danse in Paris und das Dansmuseet (Tanzmuseum) in Stockholm, das heute auch nach Rolf de Maré benannt ist. Die Gründung von Les Archives de la Danse ist insofern eine Pionierleistung, als es das erste Institut in der Geschichte war, das dem Tanz gewidmet worden war [22, S. 153]. Letzteres entstand aus den Überbleibseln einer Schenkung de Marés, die im Museum der Pariser Oper eingegliedert wurde. Dabei handelt es sich um äußerst wertvolle Materialien rund um das Ballets Suédois und indonesischen Tanz. Das Dansmuseet beinhaltet übrigens auch eine äußerst wertvolle Ballets Russes Sammlung. Weitere Teile befinden sich im Moderna Museet (Museum für Moderne Kunst) in Stockholm.

Diese Aktivitäten allerdings erinnern vielmehr an Lifar als an Djagilev.

Wechselbeziehungen

Zu den Wechselbeziehungen zwischen Djagilev und de Maré sind vor allem die wechselseitige Befruchtung aus künstlerischer Perspektive und das Abwerben von Künstlern zu nennen (siehe oben).

Капител 7

Резюме

7.1 Источники

7.1.1 Анализ базы данных «Журнальный зал»

Основываясь на анализе базы данных «Журнальный зал» был дан ответ на вопрос, какую роль играют скандал, мотив и эмиграция в сегодняшнем русском понимании Дягилева.

В период между 1994 и 2012 годами в 37-ми журналах были опубликованы 68 произведений содержащие ключевое слово «Дягилев».

За исключением 1997 года, каждый год издавалась по меньшей мере одна публикация (см. таблицу 2.3 на стр. 47).

Поразительно, что в юбилейном 2009 году наблюдалось гораздо меньше публикаций, чем до и после этого года.

В период с 1994 по 1999 год их было 7, 23 публикации появились с 2000 по 2005 год, а с 2006 по 2011 год было издано 33 публикации¹.

Разделив весь период на две равные группы (группа 1 {1994-2002} и группа 2 {2003-2011}), можно увидеть увеличение количества публикаций (с 17 до 46). Это свидетельствует о растущем интересе к Дягилеву и Русскому балету. Количество публикаций варьируется от 0 до 8 с медианой 3,0 где среднее арифметическое составляет 3,5 (см. таблицу 2.2 на стр. 46).

Почти большинство публикаций были статьями, затем идёт проза, рецензии, списки и мнения (см. таблицу 2.6 на стр. 49). Количество страниц в данных 68-ми работах сильно отличались от 1 до 117. Среднее количество страниц составило 11,9 при стандартном отклонении в 18,2. Для подробного анализа см. таблицу 2.7 на стр. 51.

¹2012 год не был учтён в этой и в нижеследующих главах, потому что временные рамки анализа были ограничены условиями написания данной работы.

Тематический анализ работ показал удивительные результаты (см. таблицу 2.8 на стр. 51). Дягилев был главной темой только в 5 случаях, в 15 только под-темой. В 4 случаях, Русский балет Дягилева был главной темой. Таким образом, вместе только в 29,71% случаев Дягилев или Русский балет Дягилева были основной темой. В 3 публикациях речь шла не о Сергее Павловиче. Это говорит о том, что Русский балет Дягилева воспринимался, но внимание часто не было на нём сфокусировано.

7.1.2 Ключевые слова

Для анализа книги «С Дягилевым» и базы данных «Журнальный зал» следующие ключевые слова были определены и проанализированы:

- скандал
- эмиграция
- изгнание
- ссылка
- сюжет
- мотив
- повод

7.1.3 Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»

Данная работа содержит качественный и количественный анализ книги Лифаря «С Дягилевым».

Анализ показывает, что ключевые слова накапливаются в тех же местах в тексте. Работа «С Дягилевым» была сравнена с первыми тремя главами книги «Моя Жизнь». При этом не было обнаружено никаких существенных различий что касается использования ключевых терминов.

Лифарь родился в 1905 году, а не как многие ошибочно утверждают, в 1904 году. Отношение Лифаря к родине проанализировано глубже. Данная работа показывает наявность очень двоякого отношения.

В 16 лет он был призван в Красную Армию. Обучение в балете Брониславы Нижинской дает ему возможность переехать на Запад и подписать контракт с Дягилевым. В его текстах заметна большая любовь к родине, особенно к Киеву.

Значение Лифаря не ограничивается тем, что он являлся одним из самых талантливых артистов балета. Как хореограф, художественный руководитель и основатель французских исследований балета, он установил новые стандарты. Он считается одним из самых важных современников Дягилева, создателем коллекции им. Дягилева, которая разбросана по всему миру и написал важную документацию о балете 20-го Века.

Писать эту книгу... начал почти тотчас же после смерти Дягилева под ее непосредственным, живым и сильным впечатлением: зная, как исчезает память о великих людях... решил записать все, что помнил о своих встречах с Дягилевым, о своей дружбе с ним и о последних днях его жизни... [105, S. 3]

Эта цитата показывает, что Лифарь понял свою важность в качестве свидетеля очень рано.

7.2 Скандал

7.2.1 Анализ базы данных «Журнальный зал»

Ключевое слово «скандал» в большинстве случаев не было использовано. Только в 8 случаях используется в контексте с Дягилевым.

7.2.2 Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»

Ключевое слово «скандал» можно найти на почти 6% страниц из их общего количества в 170 страниц.

7.2.3 Анализ содержания

У Русского балета были как внешние, так и внутренние скандалы, как видно на примере свадьбы Нижинского. Элементы скандала также наблюдаются в приёмных балетных труппах Русского балета Дягилева.

Гомосексуализм

Сексуальные контакты между «верхним слоем» и танцорами были в Петербурге исторический фактом, гомосексуальные отношения также были, но их старались скрывать.

Дягилев в свое время был одним из самых известных гомосексуалистов в Европе и его сексуальность являлась важной частью для создания мифа вокруг его личности и русского балета.

Балетные скандалы

Среди самых скандальных произведений Русского балета Дягилева *Жар-птица*, *Дафнис и Хлоэ*, *Sacre du Printemps* и *L'Après-midi d'un Faune*. На основе этих произведений в настоящем исследовании показаны примеры внутренних и внешних скандалов.

7.3 Эмиграция

7.3.1 Анализ базы данных «Журнальный зал»

Ключевое слово «эмиграция» было использовано в 9 случаях, «изгнание» и «ссылка» только в 2 случаях в контексте с Дягилевым. Разница между этими терминами во внеконтекстном использовании не так велика, «эмиграция» употреблялась в 17 случаях (коэффициент 2), «изгнание» в 11 (коэффициент 5) и «ссылка» в 6 случаях (коэффициент 3).

7.3.2 Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»

Анализ показывает, что эмиграция Лифаря была добровольной и не вынужденной. Это подтверждается тем фактом, что Лифарь всегда использовали слово «эмиграция» но никогда не использовал «ссылка» либо «изгнание» (см. таблицы 3.2 на стр. 91), 3.18 на стр. 94, 3.12 на стр. 94 и 3.13 на стр. 95).

7.3.3 Анализ содержания

Советское восприятие

Хотя исходя из того, что за работой Дягилева пристально наблюдали на родине, на сегодняшний день существует мало доказательств этого в советской балетной литературе.

Например Лопухов упоминал некоторых людей, которые работали в Русском балете. Он интенсивно обсуждал Фокина, но ни разу не упомянул Дягилева либо Русский балет Дягилева.

Начало советского балета

Из-за политической ситуации, Лифарю было достаточно сложно написать трактат об истории советского балета. Он утверждал, что Западные труды не имеют качественных источников в своём распоряжении, а советские

труды в свою очередь показывают не реальную картину, а лишь вымышленную.

Советский балет создан на исторической основе других европейских балетных традиций и характеризуется акцентом на Corps de Ballet, а также использованием фольклорных элементов. В отличие от традиций советского балета Дягилев показывал не большие, заполнявшие весь вечер, программы, а несколько сокращённых постановок.

Влияние революции и взаимоотношения между балетами

В связи с революцией, балет был разделен на две части. Хотя они и развивались по-разному, они всегда друг друга обогащали и дополняли.

Из-за политической ситуации в России, многие танцоры и хореографы эмигрировали на Запад и многие из них получили предложение о работе от Дягилева.

Текущее российское восприятие

В последние годы Дягилев и его балетная труппа чаще попадают в центр внимания русского общественного восприятия. Большинство мероприятий посвящённых Дягилеву состоятся в Москве, Санкт-Петербурге и в его родном городе Перми.

Государственная поддержка и субсидирование национальных и международных мероприятий по случаю юбилея Дягилева отображает его текущее значение для культуры России. Дягилев больше не рассматривается как эмигрант или изгнанник, а в качестве экспортёра русской культуры и, следовательно, представителя национальных интересов. Теперь, 100 лет спустя, его вклад в развитие балета также официально признается на родине и им с достоинством гордятся.

17.6.2009 состоялась выставка «Легенды дягилевских сезонов», которая прошла в Русском культурном центре в Париже. На ней были показаны особенно памятные вещи. Скандал, мотив и эмиграция не обсуждались. Куратор выставки - бывший танцор, коллекционер, основатель фонда «Дом Дягилева» и основатель музея им. Дягилева Игорь Иванович Мачаев.

В 2009 прошла большая выставка «Étonne Moi - Serge Diaghilev et les Ballets Russes» в национальном музее Монако, а потом в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу. Выставка получила положительные отзывы в русских СМИ.

С 2009 года ежегодно проходит международный фестиваль «Дягилев П.С.» в Санкт-Петербурге.

Венеция в качестве замены для Петербурга

Дягилев был похоронен на кладбище острова Сан-Микеле в Венеции. Причиной того является часто упоминаемое в литературе богатство культурных программ, которые и послужили причиной возникновения любви Дягилева к этому городу. В данной работе выдвинута теория о том, что Венеция скорее являлась заменой Петербургу. Не зря же Петербург называют северной Венецией.

Отношения с Советским Союзом

Целью Дягилева всегда было выступление с гастрольями в России но у него никогда не было шанса достичь её. Дягилев был первоначально эмигрантом, потому что он добровольно покинул свою родину. Позже, он больше не мог вернуться, так что его можно назвать изгнанником. То же относится и к Русскому балету Дягилева, который должен быть представителем русской культуры за рубежом но который никогда не мог вернуться из-за политической ситуации.

Вермейер утверждает, что тема эмиграции была показана в *Le Fils prodigue*. Но это не правильно, так как история о блудном сыне, явно отличается от истории Дягилева или даже Прокофьева.

7.4 Мотив

7.4.1 Анализ базы данных «Журнальный зал»

Ключевые слова «сюжет», «мотив», «повод» В 9 случаях использовано ключевое слово «сюжет», в 2 случаях «мотив» а в 6 случаях «повод» в контексте с Дягилевым (Обзор см. в таблицах 2.13 на стр. 55, 2.14 на стр. 55 а также 2.15 на стр. 56).

7.4.2 Анализ книги Лифаря «С Дягилевым»

Лифарь не очень много писал о самой теме. Чаще всего он использовал слово «повод» и то во внеконтекстной связи.

7.4.3 Анализ содержания

Экзотические и восточные представления были в Париже в начале 20-го века чрезвычайно популярны. Эти представления часто показывали

сексуальность и дикость, как наглядно показывает пример Жозефины Бейкер или Адоре Виллани. А Дягилев несомненно ориентировался в современном вкусе зрителей.

Революция сексуальности

Только начиная с Дягилева в Западной Европе танцоры стали центром внимания. Это, с одной стороны связано с традициями русского балета Петипа, с другой стороны с сексуальной ориентацией Дягилева.

Из-за открытого гомосексуализма Дягилева, гомосексуалисты начинали больше интересоваться балетом.

Танец требует от танцора, чтобы он работал над своим подсознанием. Это, в свою очередь, увеличивает вероятность познания своих подавляемых сексуальных наклонностей. Танец способствует и требует изучения собственной личности. Это, в свою очередь, способствует открытию неизвестных аспектов собственной сексуальности. Особенно это очевидно на примере Нижинского, который выполнял в танце движения имитирующие половой акт, чем и вызвал огромный скандал.

Русский мотив

Балет был всегда очень международной формой искусства и благодаря этому новые тенденции могли достаточно быстро распространяться. В конце 19-го века важность балета в Западной Европе была крайне низкой. В то же время, балет в России пережил взлёт популярности. Лучших танцоров как магнитом тянуло в Санкт-Петербург и Москву.

Дягилев привез свой Русский балет в Европу, что привело к революции в этом виде искусства. Хотя Русский балет Дягилева работал с многими западноевропейскими художниками (декорации, костюмы), компания всегда была русская. Некоторые, как, например Гарафола, не согласны с этим. Об этом свидетельствуют танцоры, хореографы, русские мотивы, и особенно совершенство танца.

Другим показателем подтверждающим этот тезис является руссификация немногих не-русских танцоров:

- Marks - Markova
- Munnings, Munninsova -> Sokolova
- Healey-Kay-> Patrikiev-> Dolin

Kapitel 8

Zusammenfassung Deutsch

8.1 Quellen

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von Archivmaterialien, Zeitzeugenberichten und gegenwärtigen russischen sowie westlichen Forschungsarbeiten die Themenbereiche Skandal, Emigration und Motiv bei Djagilev und den Ballets Russes.

In den letzten Jahren scheint Djagilev immer stärker rezipiert zu werden. Die Arbeit geht dem nach und untersucht die gegenwärtige russische Rezeption anhand der Analyse der Datenbank Журнальный зал.

8.1.1 Bezeichnung

In der Literatur werden mehrere Begriffe teilweise sogar parallel verwendet. In der russischen Literatur scheint sich *russkye cezony* durchgesetzt zu haben. Diese Bezeichnung ist allerdings in den meisten Fällen falsch, da Djagilev diesen Namen mit Ausnahme der Anfänge fast nie für die Bewerbung verwendet hatte. In der englischen und deutschsprachigen Literatur wird überwiegend *Ballets Russes* verwendet. Die vorliegende Arbeit untersucht und diskutiert die unterschiedlichen Bezeichnungen anhand historischer Quellen und empfiehlt für russische Texte die Bezeichnung *Russkij balet Djagileva*, für deutsche, französische oder englischsprachige *Ballets Russes*.

8.1.2 Allgemeines zur Datenbank

Anhand einer Analyse der Datenbank Журнальный зал wird die Frage untersucht, inwiefern Skandal, Motiv und Emigration in der gegenwärtigen russischen Djagilev Rezeption eine Rolle spielen. In den 37 Zeitschriften wurden zwi-

schen 1994 und dem 31. März 2012 68 Werke mit dem Suchbegriff Дягилев veröffentlicht.

8.1.3 Schlüsselbegriffe der Datenbankanalyse sowie der Analyse Lifar

Für die Analyse wurden zu den Themen Skandal, Emigration und Motiv Schlüsselbegriffe definiert und anhand dieser das Buch analysiert.

- Thema Skandal:

скандал

- Thema Emigration:

эмиграция

изгнание

ссылка

- Thema Motiv

сюжет

мотив

повод

8.1.4 Korpus nach Erscheinungsdatum Datenbank

Innerhalb des gewählten Zeitraumes wurden 68 Arbeiten mit dem gewählten Suchbegriff von Zeitschriften der Datenbank veröffentlicht. Die Tabelle 2.3 auf Seite 47 bietet einen Überblick über alle Erscheinungen. Mit Ausnahme des Jahres 1997 gab es in jedem Jahr mindestens eine Veröffentlichung. Es fällt auf, dass im Jubiläumsjahr 2009 deutlich weniger Veröffentlichungen gemessen werden konnten als in den Jahren davor und danach.

In den Jahren 1994-1999 wurden 7, in den Jahren 2000-2005 23 und in den Jahren 2006-2011 33 Veröffentlichungen gezählt¹. Teilt man die Jahre in zwei gleichgroße Gruppen (Gruppe 1 1994-2002, Gruppe 2 2003-2011), kann man den Zuwachs ebenso deutlich erkennen (Steigerung von 17 auf 46 Veröffentlichungen). Weiters

¹Das Jahr 2012 wurde in dieser Aufteilung und in allen nun in diesem Kapitel folgenden nicht berücksichtigt, da der Stichtag der Untersuchung eine Gesamtbetrachtung dieses Jahres verhindert hatte.

zeigt sich ein steigendes Interesse an Djagilev und den Ballets Russes². Die Anzahl der Veröffentlichungen schwankt zwischen 0 und 8 bei einem Median von 3.0 und einem arithmetischen Mittel von 3.5 (siehe Tabelle 2.2 auf Seite 46).

8.1.5 Korpus nach Typ Datenbank

Beinahe die Mehrheit des Korpus waren Artikel, gefolgt von Prosa, Rezension und Verzeichnis sowie Meinung (vgl. Tabelle 2.6 auf Seite 49).

8.1.6 Korpus nach Seitenzahl Datenbank

Die Seitenzahl der 68 Arbeiten schwankte sehr stark zwischen 1 und 117. Die durchschnittliche Seitenzahl betrug 11,9 bei einer Standardabweichung von 18,2. Zur genauen Analyse siehe Tabelle 2.7 auf Seite 51.

8.1.7 Korpus nach Thema Datenbank

Die thematische Analyse der Arbeiten zeigte erstaunliche Ergebnisse (siehe 2.8 auf Seite 51). Djagilev war nur in 5 Fällen Hauptthema, in weiteren 15 Subthema. Weitere 4 Fälle hatten die Ballets Russes vivo Djagilev als Hauptthema. Die Mehrheit der Fälle 60.29% hatte ein anderes Hauptthema und in drei Fällen kam zwar das Stichwort Djagilev vor, es handelte sich aber nicht um Sergej Pavlovič. Dies zeigt eine erstaunlich geringe Thematisierung bei gegenwärtigen russischen Arbeiten - Djagilev bzw. die Ballets Russes wurden zwar behandelt, aber eben nicht thematisiert.

8.1.8 Analyse Lifar

Untersucht wurde Lifars *С Дягилевым*, Lifars zweites Buch über Djagilev. Eigentlich Memoiren, sollte es eine Biographie werden. Lifar wusste über seine Bedeutung als Zeitzeuge Djagilevs schon kurz nach dessen Tod Bescheid.

Писать эту книгу... начал почти тотчас же после смерти Дягилева под ее непосредственным, живым и сильным впечатлением: зная, как исчезает память о великих людях... решил записать все, что помнил о своих встречах с Дягилевым, о своей дружбе с ним и о последних днях его жизни... [105, S. 3]

²Die Steigerung kann allerdings auch auf eine mögliche Vergrößerung des Zeitschriftenangebotes der Datenbank zurückgeführt werden. Die Datenbank gab dazu allerdings keine nähere Auskunft.

Obwohl Lifar mit Djalilev in wirtschaftlicher, künstlerischer und persönlicher Beziehung stand, verdeutlicht diese Stelle, dass Lifar seine historische Bedeutung als Zeitzeuge schon sehr früh verstanden hatte.

Die Analyse zeigt, dass die Schlüsselbegriffe sich an den gleichen Stellen im Text häufen. Es dürfte sich hierbei um einen kontextuellen Zusammenhang handeln.

Das Werk С ДЯГИЛЕВЫМ wurde mit den ersten Kapiteln von Моя Жизнь verglichen. Dabei konnten keine signifikanten Unterschiede hinsichtlich der Verwendung der Schlüsselbegriffe festgestellt werden.

Die vorliegende Arbeit analysiert Lifars Werk quantitativ als auch inhaltlich. Der 1905 und nicht 1904, wie oft angegeben, geborene Sergej Lifar [eig.: Lifar'] wird mit 16 als Kraskom in die Rote Armee einberufen und nützt die Ballettausbildung bei Bronislava Nižinskaja als Möglichkeit, sich in den Westen abzusetzen, wo er von Djalilev verpflichtet wird.

In seinen Texten wird eine große Liebe zur alten Heimat ersichtlich, insbesondere zur Stadt Kiew. Die Beziehung Lifars zur Heimat bedarf einer näheren Analyse und in dieser Arbeit konnte ein ambivalentes Verhältnis festgestellt werden.

Lifars Bedeutung geht weit über die eines der wichtigsten Balletttänzer hinweg, als Choreograph und Ballettdirektor, sowie Begründer der französischen Ballettforschung und einer der wichtigsten Zeitzeugen Djalilevs, sowie als Verwalter und Erbe der mittlerweile auf der ganzen Welt verstreuten Djalilevschen Sammlung stellt Lifars Werk auch eine der wichtigsten Dokumentationen der Ballettgeschichte des 20. Jahrhunderts dar.

8.2 Skandal

8.2.1 Analyse der Datenbank

Der Skandal wird in der gegenwärtigen russischen Forschung nicht thematisiert. Nur in 8 Fällen wurde das Schlüsselwort im Kontext mit Djalilev verwendet (vgl: 2.9 auf Seite 53).

8.2.2 Analyse Lifar

Der Skandal wird bei Lifar thematisiert und spielt eine nennenswerte Rolle. Auf fast 6% der insgesamt 170 Seiten lässt sich der Schlüsselbegriff *скандал* finden, auf 2 Seiten in einer kontextuellen Erwähnung, auf 10 in einer nicht kontextuellen (vgl Tabelle 3.1 auf 91).

8.2.3 Inhaltliche Analyse

Die Arbeit zeigt anhand historischer Nachweise, dass Djagilev Gelegenheiten einen Skandal zu provozieren sowohl genützt als auch verursacht hatte, um daraus einen PR Vorteil zu schlagen. Skandale sind bei den Ballets Russes allerdings kein rein externes Phänomen, sondern fanden auch intern statt, wie das Beispiel der Hochzeit des Djagilev Geliebten Nižinskij zeigt.

Das Element des Skandals findet sich auch in den nach Djagilevs Tod entstandenen Nachfolgekompagnien und interessanter Weise auch bei gegenwärtigen Veranstaltungen, die an Djagilevs Ballets Russes erinnern.

Homosexualität

Offen heterosexuelle, sowie verdeckte homosexuelle Kontakte zwischen Angehörigen der Oberschicht und Tänzern bzw Tänzerinnen waren eine historische Tatsache in Petersburg. Djagilev war zu Lebzeiten einer der bekanntesten Homosexuellen Europas und seine Sexualität wichtig für die Mythenbildung seiner Person und der Ballets Russes.

Skandalwerke

Zu den skandalträchtigsten Werken der Ballets Russes, die in der Arbeit behandelt wurden, gehören *Feuervogel*, *Daphnis und Chloe*, *Le Sacre du Printemps* sowie *L'Après-midi d'un Faune*.

8.3 Emigration

8.3.1 Analyse Datenbank

Emigration wird in der gegenwärtigen russischen Literatur thematisiert, es stellte sich allerdings heraus, dass dies weit häufiger im nicht kontextuellen Rahmen geschah, Emigration also in einem Artikel, der Djagilev beinhaltete, zwar besprochen wurde, nicht aber im Kontext mit seiner Person.

Sowohl im kontextuellen als auch im nicht kontextuellen Rahmen wurde das Schlüsselwort эмиграция am meisten verwendet. Das Schlüsselwort эмиграция wurde in 9 Fällen und изгнание sowie ссылка nur in 2 Fällen im Kontext mit Djagilev verwendet (vgl: Tabellen 2.10 auf Seite 54, 2.11 auf Seite 54 sowie 2.12 auf Seite 54). Der Unterschied zwischen den Begriffen ist im nicht kontextuellen Gebrauch nicht so groß, in diesem wurde эмиграция in 17 Fällen (Faktor 2) und изгнание in 11 (Faktor 5) sowie ссылка in 6 Fällen (Faktor 3) gebraucht.

8.3.2 Analyse Lifar

Die Analyse zeigt, dass Lifar von einer freiwilligen und nicht gezwungenen Emigration ausgeht. Dies drückt sich dadurch aus, kein einziges Mal ссылка oder изгнание, ansonsten aber эмиграция verwendet (vgl. Tabelle 3.2 auf Seite 91), (vgl. Tabellen 3.18 auf Seite 94, 3.12 auf Seite 94 und 3.13 auf Seite 95) wird.

8.3.3 Inhaltliche Analyse

Verhältnis zur Heimat

Djagilev konnte nie die Ballets Russes in der Heimat präsentieren, was sein erklärtes Ziel war. Anfänglich Emigrant, er verließ Petersburg bekanntlich freiwillig, wurde aus ihm später, da er nicht mehr zurückkehren konnte, ein Exilant. Gleiches gilt für die Ballets Russes, die eigentlich die russische Kultur im Ausland präsentieren sollte, aufgrund der politischen Situationen zu einer Exilkompanie wurde. In der Literatur wird teilweise die Verarbeitung des Emigrationsthemas in den Balletten thematisiert. In der vorliegenden Arbeit wird dieser Ansatz Wehrmeyers am Beispiel von *Le Fils Prodigue* diskutiert und abgelehnt, da die Geschichte vom verlorenen Sohn deutlich von der Djagilevs oder gar Prokof'evs abweicht.

Venedig als Ersatz für Petersburg

Djagilev wurde auf der Friedhofsinsel San Michele in Venedig begraben. Der Grund dafür wird in der Literatur mit dem reichhaltigen Kulturprogramm angegeben, das bei Djagilev die Liebe zu dieser Stadt entwickeln ließ. In der Arbeit wird die Theorie aufgestellt, dass Venedig vielmehr als Ersatz für Petersburg, bekannt auch als Venedig des Nordens, verstanden werden muss.

Moderne Wahrnehmung

In den letzten Jahren ist eine verstärkte Wahrnehmung der Ballets Russes sowie Djagilevs in Russland bemerkbar. Neben diversen Aktivitäten in der Stadt Perm, wo auch ein Gymnasium nach diesem benannt wurde, konzentrieren sich Veranstaltungen vor allem auf Moskau und Petersburg.

Die intensivierte staatliche Unterstützung von Veranstaltungen um die Ballets Russes bzw. Djagilev im In- und Ausland zeigen, dass dieser nicht mehr als Emigrant oder Exilant gesehen wird, sondern als jemand, der russische Kultur im Ausland präsentiert hatte. Knapp 100 Jahre nach dem Beginn der Ballets Russes wird Djagilevs Leistung in der Heimat offiziell anerkannt und stolz gewürdigt.

8.4 Motiv

8.4.1 Analyse Datenbank

In 9 Fällen wurde сюжет, in 2 мотив und in 6 повод im kontextuellen Zusammenhang mit Djagilev verwendet. Interessant ist die Relation zwischen diesen Ergebnissen und jenen der nicht kontextuellen Erwähnung. Dabei beträgt der Faktor bei сюжет 1.67 (15 Erwähnungen), bei мотив 11.5 (23 Erwähnungen) und bei повод 3.67 (22 Erwähnungen). Insbesondere fällt hier der enorme Unterschied beim Begriff мотив auf, der vor allem auch mit dem niedrigen kontextuellen Wert zusammenhängt. Zur Übersicht siehe die Tabellen 2.13 auf Seite 55, 2.14 auf Seite 55 sowie 2.15 auf Seite 56.

8.4.2 Analyse Lifar

Das Motivthema wird von Lifar nur im nicht kontextuellen Zusammenhang erwähnt, meistens mit dem Begriff повод (vgl. Tabelle 3.9 auf Seite 93).

8.4.3 Russisches Motiv

Djagilev brachte das Russische Ballett und damit die am meisten entwickelte Ballettkunst nach Westeuropa. Obwohl die Ballets Russes mit vielen westeuropäischen Künstlern zusammengearbeitet hatten (Bühnenbild, Kostüme) war die Kompanie immer eine russische (Garafola lehnt dies ab), dies zeigt sich an den Tänzern, Choreographen, den russischen Motiven und vor allem an der Perfektion des Tanzes.

Ein weiteres Indiz sind die Russifizierungen der wenigen nicht russischen Tänzer, wie die Beispiele Marks (Markova), Munnings (Munninsova / Sokolova), Healey-Kay (Patrikiev / Dolin) zeigen.

8.4.4 Sexualität

Obwohl Tanz in jeder Gesellschaft erotische Phantasien, Realitäten, Rituale und Riten sowie Geschlechteridentitäten ausdrückt [32], wird die Sexualität des Tanzes oft vernachlässigt behandelt. Während der männliche Tänzer lange nur eine assistierende Rolle ausgeübt hatte, wurde er und die männliche Sexualität spätestens mit Djagilev wieder in den Mittelpunkt gerückt. Das Betonen des Schönen und Attraktiven am männlichen Körper sorgte mitunter für Skandale, obwohl Paris Anfang des 20. Jahrhunderts nach exotischen und orientalischen Darstellungen gierte. Diese Darstellungen zeigten oft Sexualität und Wildheit, wie am Beispiel

Josephine Bakers oder Adorée Villany deutlich wird und Djagilev orientierte sich zweifelsohne am Zeitgeschmack.

Nicht alle Skandale um die Ballets Russes waren konstruiert und gerade solche, die mit der Sexualität zusammenhängen, basierten auf Djagilevs sexueller Orientierung, führten aber auch gleichzeitig zu einem gesteigerten Interesse homosexueller Männer für das Ballett. Djagilev verband seine Homosexualität mit seiner künstlerischen Leidenschaft, indem er Beziehungen zu seinen Tänzern, darunter Lifar, Kochno und Nizinskij führte. Wenn er also den männlichen Körper in den Mittelpunkt stellte, kam er primär seinem eigenen Bedürfnis und seinem Verständnis von Sexualität nach. Er provozierte allerdings nicht der Provokation wegen, auch nicht aufgrund einer PR Strategie, er provozierte durch das bloße Ausüben seiner Sexualität. Gleiches gilt für seine homo- oder bisexuellen Tänzer, die nicht den sexualisierten Homosexuellen spielten um zu provozieren, sondern die eigene Sexualität auch im Tanz auslebten.

Der Tanz fördert und verlangt vom Tanzenden das in sich Gehen und Hervorholen des Unterbewussten sowie des Versteckten der eigenen Persönlichkeit. Die Beschäftigung des Tanzenden mit dem Verborgenen erhöht auch die Wahrscheinlichkeit, die eigene Sexualität zu finden, und damit auch die eigene versteckte oder ignorierte Homosexualität zu entwickeln.

Besonders drückte sich dies bei Tänzern wie Nizinskij aus, die auf der Bühne Bewegungen wie beim Geschlechtsverkehr in den Balletttanz einwebten und damit für veritable Skandale sorgten. Dies alles muss auch vor dem historischen Hintergrund der Ideen und Konzepte Stanislavskijs gesehen werden, als man begann das Darstellen des Erlebten bzw der eigenen Persönlichkeit vom Schauspieler oder Tänzer zu verlangen.

8.4.5 Sexuelle Revolution

Erst mit Djagilev stand der männliche Tänzer in Westeuropa im Mittelpunkt des Interesses. Dies hat einerseits mit den russischen Balletttraditionen Petipas, andererseits mit Djagilevs sexueller Neigung zu tun.

Kapitel 9

Anhang

Literaturverzeichnis

- [1] Joan Acocella. „The Showman. How Diaghilev came to dance“. In: *The New Yorker* (20. Sep. 2010), S. 112.
- [2] Georgina Adam. *The art market: In a flap over an eagle. The Sonnabends take on the IRS and mega-dealer David Zwirner lands in London, while Geneva hosts a sale for Lifar*. Financial Times. 9. März 2012. URL: <http://www.ft.com/cms/s/2/4db1c8fe-678a-11e1-b6a1-00144feabdc0.html#axzz1opzGPMgJ> (besucht am 22. 12. 2012).
- [3] AFP. *Enchères record pour la succession du danseur Serge Lifar*. Hrsg. von Google Actualités. 14. März 2012. (Besucht am 05. 10. 2012).
- [4] Inga Lisa Ahlefeldt-Laurvig. *Hommage À Serge Lifar*. 1986. URL: http://books.google.at/books?id=RRS_GwAACAAJ.
- [5] Rasa Andriuskyte-Zukiene. „Ištrauka“. In: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Albumas*. Hrsg. von Nijolė Adomavičienė. Hrsg. von Milda Kulikauskienė. Hrsg. von Vaiva Laukaitienė. Šviesa, 2007. URL: http://www.sviesa.lt/lt.php/knygu_katalogas/359;book;101528 (besucht am 16. 01. 2013).
- [6] Noel Annan. „The Cult of Homosexuality in England 1850-1950“. In: *Biography* 13.3 (1990), S. 189–202. DOI: 0.1353/bio.2010.0719.
- [7] Wadsworth Atheneum u. a. *The Serge Lifar collection of ballet set and costume designs*. Wadsworth Atheneum, 1965.
- [8] J.E. Bowlt und Tregulova. *A feast of wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets russes*. Arte moderna. Cataloghi. Skira, 2009. ISBN: 9788857203713.
- [9] *Brockhaus Riemann Musiklexikon. in vier Bänden und einem Ergänzungsband*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Piper Schott, 1995.
- [10] Ramsay Burt. „Queer Male Dancing Body“. In: *Dancing Desires. Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Hrsg. von Jane Desmond. University of Wisconsin Press, 2001.

- [11] Matilde Butkas. „George Balanchine“. In: *The Cambridge Companion to Ballet*. Hrsg. von Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 224–236.
- [12] Cerdannes. „La Saison Russe a l’Opéra. Le Retour du Ballet Russe“. In: *Comedia Illustré* 17 (1. Juni 1910): *La Saison Russe a l’Opéra*.
- [13] Judith Chazin-Bennahum. *Rene Blum and The Ballets Russes: In Search of a Lost Life: In Search of a Lost Life*. Oxford University Press, USA, 2011. ISBN: 9780195399332.
- [14] England) Chenil Gallery (London und S. Lifar. *Serge Lifar’s Collection of Modern Paintings*. Chenil Gallery, 1926. URL: <http://books.google.at/books?id=-uFrPAAACAAJ>.
- [15] Mill Cissan. In: *Comœdia illustré* 10 (14. Mai 1909): *Saison russe 1909*. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151007> (besucht am 16. 01. 2013). Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l’opéra, RES-2248(3).
- [16] Sotheby Parke Bernet & Co. *Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection which Will be Sold by Auction by Sotheby Parke Bernet & Co.; Day of Sale 9th May*. 1984. URL: <http://books.google.at/books?id=UswLPwAACAAJ>.
- [17] Music Division of the Library of Congress. *Serge Diaghilev/Serge Lifar Collection Guides to Special Collections in the Music Division of the Library of Congress*. 2012.
- [18] Michael de Cossart. „IDA Rubinstein and Diaghilev: A One-Sided Rivalry.“ In: *Dance Research* 1.2 (1983), S. 3 –20. ISSN: 02642875. URL: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ibh&AN=55742131&site=ehost-live>.
- [19] Frank Cullen. *Vaudeville, old and new*. v. 1. Routledge, 2004.
- [20] Edward Ross Dickinson. „Must We Dance Naked? Art, Beauty, and Law in Munich and Paris 1911-1913“. In: *Journal of the History of Sexuality* 20.1 (2011). DOI: 10.1353/sex.2011.0002. University of Texas Press.
- [21] George Dorris. „Diaghilev and de Maré in Paris.“ In: *Dance Chronicle* 15.1 (1992), S. 106 –113. ISSN: 01472526. URL: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ibh&AN=17180306&site=ehost-live>.

- [22] George Dorris. „The Many Worlds of Rolf de Mare.“ In: *Dance Chronicle* 33.1 (2010), S. 153 –158. ISSN: 01472526. URL: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ibh&AN=48567464&site=ehost-live>.
- [23] Félix Duquesnel. In: *Le Théâtre* 249 (1. Mai 1909): *Numéro spécial. La saison Russes à Paris*. Hrsg. von Louis Schneider. Hrsg. von Félix Duquesnel. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415034p> (besucht am 18.01.2013). Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, AID-931 (1, 1-28).
- [24] Gale. „Jean Börlin“. In: *International Dictionary of Ballet. Biography in Context* (1993).
- [25] Lynn Garafola. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, 1989.
- [26] Lynn Garafola. „Rivals for the New: The Ballets Suedois and the Ballets Russes“. In: *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*. Hrsg. von Nancy Van Norman Baer. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1995. URL: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:14613>.
- [27] Lynn Garafola. „The Legacies of the Ballets Russes“. In: *Experiment* 17 (2011). URL: <http://hdl.handle.net/10022/AC:P:13130> (besucht am 10.01.2013).
- [28] Hôtel des Ventes de Genève. *Lot 302. Hommage à Serge Diaghilev, lot de plus de 100 photographies*. auction.fr. 13. März 2012. URL: http://www.auction.fr/DE/Auktion_paintings_and_graphics_arts/v18531_hotel_des_ventes_de_geneve/l3406173_hommage_serge_diaghilev_lot_de_plus_de_100_photographies.html.
- [29] Colin Gleadell. *Serge Lifar's Ballets Russes archive on sale in Geneva. Serge Lifar, the principal dancer of Diaghilev's Ballets Russes, collected hundreds of drawings and photographs by the likes of Picasso, Max Ernst and Juan Gris*. The Telegraph. 5. März 2012. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/artsales/9124602/Serge-Lifars-Ballets-Russes-archive-on-sale-in-Geneva.html> (besucht am 27.12.2012).
- [30] Robert Greskovic. *Big Footnote*. URL: <http://www.danceview.org/commentary/balletsuedois.html>.
- [31] Pascale De Groote. *Ballets Suedois*. Studies in Performing Arts and Film. Academia Press, 2002. ISBN: 9789038204086.
- [32] Judith Lynne Hanna. *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago original paperbacks. University of Chicago Press, 1988. ISBN: 9780226315515.

- [33] Wiebke Hüster. *Aus dem Nachlass Serge Lifars Opium fürs Tanzvolk. Papier für Papier: Die Kunstsammlung des Ballets-Russes-Stars Serge Lifar hat in Genf nicht nur Fans entzückt. Ein historischer Augenblick für die Moderne.* Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12. März 2012. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/aus-dem-nachlass-serge-lifars-opium-fuers-tanzvolk-11688405.html> (besucht am 25. 12. 2012).
- [34] Marion Kant. „European ballet in the age of ideologies“. In: *The Cambridge Companion to Ballet*. Hrsg. von Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 272–290.
- [35] Henry Louis Gates Jr. Karen C. C. Dalton. „Josephine Baker and Paul Colin. African American Dance Seen Through Parisian Eyes“. In: *Critical Inquiry* 24.4 (1998). URL: <http://www.jstor.org/stable/1344112> (besucht am 12. 04. 2010).
- [36] Kevin Kopelson. „Nijinsky’s Golden Slave“. In: *Dancing Desires. Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Hrsg. von Jane Desmond. University of Wisconsin Press, 2001, S. 97–112.
- [37] Carol Lee. *Ballet in Western Culture: a History of Its Origins and Evolution*. Alllyn und Bacon, 1999.
- [38] Rudolf Liechtenhan. *Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1990.
- [39] Fondation Serge Lifar. *Site officiel de la Fondation Serge*. 2012. URL: <http://www.sergelifar.org/> (besucht am 25. 12. 2012).
- [40] Serge Lifar. *A history of Russian ballet from its origins to the present day*. Übers. von Arnold Haskell. London: Hutchinson, 1954, S. 328.
- [41] Serge Lifar. *Ma vie*. R. Julliard, 1965.
- [42] Serge Lifar. *Ma vie; from Kiev to Kiev*. World Pub. Co., 1970.
- [43] Joseph Brodsky Liudmila Shtern. *Joseph Brodsky: A Personal Memoir*. Baskerville Pub, 2004. ISBN: 9781880909706.
- [44] F.V. Lopuhov und S. Jordan. *Writings on Ballet and Music*. Studies in Dance History Series. University of Wisconsin Press, 2002. ISBN: 9780299182748.
- [45] Nesta Macdonald. *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911-1929*. London: Dance Horizons, New York Dance Books Ltd., 1975.
- [46] Erik Näslund. *Rolf De Mare*. Dance Bks., 2009. ISBN: 9781852731281.

- [47] The Donetsk National Academic Opera und The Kiev Municipal Ukrainian Academy of Dance named after Serge Lifar Ballet Theatre named after Anatoliy Solovyanenko. *Сайт VII Міжнародного Конкурсу Балету імені Серґа Лифаря*. 2011. URL: <http://lifarcomp.com.ua/ukr/index.html> (besucht am 17. 12. 2012).
- [48] L'Opéra de Paris. *Présentation. Organisation*. 2012. URL: http://www.operadeparis.fr/L_Opera/le_Ballet/ (besucht am 27. 12. 2012).
- [49] Pia und Pino Mlakar. *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte in der Oper in München 1860-1967*. II Bde. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1996.
- [50] Fedor B. Poljakov. „Der Puškin-Mythos von Serge Lifar als interkulturelle Performance. Die Gedächtnisbilder und die kulturelle Vermittlerrolle der russischen Emigration in Frankreich in den 1930er Jahren“. In: *Die Slawischen Sprachen 57* (1998): *Europa und die fremden Nachbarn. Vorlesungen über vergessene euroslawische Beziehungen an der Paris-Lodron-Universität Salzburg im Sommersemester 1998*. Hrsg. von Otto Kronsteiner, S. 45–73.
- [51] Международный фестиваль искусств ”Дягилев P.S.” *Фестиваль Дягилев P.S.* URL: http://www.diaghilev-ps.ru/ru/dps_abt.html (besucht am 17. 01. 2013).
- [52] Sotheby Parke Bernet Monaco S.A. *The Diaghilev-Lifar library: ordre des vacations ... : exposition publique à partir de mercredi 24 novembre [1975] ... : vente aux enchères publiques au Sporting d'hiver ... Monte Carlo ... : [catalogue]*. Catalogues of sales. Sotheby Parke Bernet Monaco S.A., 1975. URL: <http://books.google.at/books?id=15YJAQAAMAAJ>.
- [53] Sjeng Scheijen. *Diaghilev: a life*. Oxford University Press, 2009.
- [54] schlager7. *1958 Epee Duel Lifar vs Cuevas 2*. 2009. URL: http://www.youtube.com/watch?v=gzQL6_500uQ (besucht am 25. 12. 2012).
- [55] Louis Schneider. „La Saison Russe de 1909 au Théâtre du Châtelet“. In: *Le Théâtre 249* (1. Mai 1909): *Numéro spécial. La saison Russes à Paris*. Hrsg. von Louis Schneider. Hrsg. von Félix Duquesnel. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415034p> (besucht am 18. 01. 2013). Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, AID-931 (1, 1-28).
- [56] Tim Scholl. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*. Dance history. Routledge, 1994. ISBN: 9780415092227.

- [57] Tim Scholl. „The ballet avant-garde II: the 'new' Russian and Soviet dance in the twentieth century“. In: *The Cambridge Companion to Ballet*. Hrsg. von Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 212–223.
- [58] A. Schouvaloff und Wadsworth Atheneum. *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*. Yale University Press, 1997. ISBN: 9780300074840. URL: <http://books.google.at/books?id=Hm4b2XIZwMcC>.
- [59] Jacob Simons. *British artists' suppliers, 1650-1950 - C*. Version 3rd edition. National Portrait Gallery. 2011. URL: <http://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/c.php> (besucht am 28. 12. 2012).
- [60] Lydia Sokolova. *Dancing for Diaghilev: the memoirs of Lydia Sokolova*. Murray, 1960.
- [61] Matthias Halusa Tilman Hickl Stefan Sprick-Schütte. „Mozart Mythos, Markt und Medien. Ein Komponist zwischen Kunst und Kommerz 1791-1991“. Untersuchungen der Hochschule St. Gallen. In: *Wort und Musik Salzburger Akademische Beiträge*. Hrsg. von Oswald Panagl Ulrich Müller Franz Hundsnurscher. Bd. 24. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1995.
- [62] Philip Ward. *Josephine Baker*. 2003. URL: http://www.pemward.co.uk/page_1155473499796.html (besucht am 14. 01. 2013).
- [63] Andreas Wehrmeyer. *Schwäne und Feuervögel: die Ballets Russes, 1909-1929: russische Bildwelten in Bewegung*. Hrsg. von Deutsches Theatermuseum München Claudia Jeschke Nicole Haitzinger. Henschel, 2009. ISBN: 9783894876302.
- [64] Руслан Абасалиев. „К истории 148-го пехотного Каспийского полка“. In: *Нева* 10 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/10/abna14.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [65] Евгений Абдуллаев. „Неволшебная гора“. In: *Вопросы литературы* 5 (2009). URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/ab23.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [66] Ричард Бакл. *Вацлав Нижинский. Новатор и любовник*. Москва: Центрполиграф, 2001, S. 494.
- [67] Павел Басинский. „О понимании“. In: *Октябрь* 4 (1999). URL: <http://magazines.russ.ru/october/1999/4/bas-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).

- [68] Майя Басс. „Этюды о художниках: Парижское имя - Леон Бакст“. In: *Слово* 52 (2006). URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2006/52/ba19.html> (besucht am 20.12.2012).
- [69] Ева Берар. „Из Парижа в живописный Петербург Мирискусники и городская“. In: *Звезда* 6 (2005). URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/6/be11.html> (besucht am 20.12.2012).
- [70] Ева Берар. „Столица и город - Символика гражданской власти, или История петербургской ратуши“. In: *Звезда* 5 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/5/berar.html> (besucht am 20.12.2012).
- [71] Андрей Бычков. „Новый мир искусства“. In: *Знамя* 7 (1998). URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/7/nez.html> (besucht am 20.12.2012).
- [72] А.Я. Ваганова. *Основы классического танца*. Искусство, 1963.
- [73] Петр Вайль. „Европейская часть - Трамвай до Мотовилихи“. In: *Знамя* 6 (2001). URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/6/vail-pr.html> (besucht am 20.12.2012).
- [74] Наталья Кочергина Валентина Черникова. „Рерих и Римский-Корсаков III“. In: *На Восходе* 110.6 (2003). URL: <http://rossasia.sibro.ru/voshod/article/19078> (besucht am 15.01.2013).
- [75] Андрей Василевский. „Романы и повести в литературных журналах 2001“. In: *Новый Мир* (2001). URL: http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/redkol/vas/v2001.html (besucht am 20.12.2012).
- [76] Игорь Вишневецкий. „Сергей Прокофьев. Дневник“. In: *Критическая Масса* 3 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/vishnevecku.html> (besucht am 20.03.2012).
- [77] Жанна Голенко. „Гармония в пределах ноты: Новые постановки Михаила Лавровского“. In: *Новый Мир* 7 (2003). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/7/golen.html (besucht am 20.12.2012).
- [78] Жанна Голенко. „Умиравший лебедь“. In: *Новый Мир* 3 (2002). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/3/gol.html (besucht am 20.12.2012).
- [79] Александр Гольдштейн. „Профили освобожденных“. In: *Зеркало* 17-18 (2001). URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2001/17/go5.html> (besucht am 20.12.2012).

- [80] Ирина Гольдштейн. „Книга дыхания“. In: *Зеркало* 31 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/go3.html> (besucht am 20.12.2012).
- [81] Нина Горланова. „Бр-тр-12“. In: *Новый Мир* • (2007). URL: http://magazines.russ.ru:81/novy_i_mi/redkol/gorlanova/dn/dn12.html (besucht am 20.12.2012).
- [82] Владимир Губайловский. „Голос поэта: Тезисы к исследованию“. In: *Новый Мир* 10 (2004). URL: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2004/10/gub13.html (besucht am 20.12.2012).
- [83] Надежда Данилевич. „Никита Лобанов-Ростовский, коллекционер“. In: *Новый Журнал* 226 (2002). URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2002/226/dan.html> (besucht am 20.12.2012).
- [84] Ирина Доронина. „Принцесса Линетт“. In: *Дружба Народов* 9 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/9/do17.html> (besucht am 20.12.2012).
- [85] Фонд культуры Екатерина. *Пресса о фонде. 2009 ГОД*. 2009. URL: <http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/press/2009/> (besucht am 12.01.2013).
- [86] subtitle = За высокую (Передовая) journal = Знамя year = 1954 number = 9 url = <http://magazines.russ.ru:81/znamia/contents/1954.html> urldate = 2012-12-20 Журнальный Зал title = Содержание журнала Знамя за 1954 год. In: ().
- [87] Журнальный Зал. „1960 Романы, Повести, Рассказы, Пьесы“. In: *Новый Мир* (2012). URL: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/soder/60-69.html (besucht am 20.12.2012).
- [88] Журнальный Зал. „Александр Ласкин - Список публикаций“. In: *Журнальный Зал* (2012). URL: <http://magazines.russ.ru/authors/1/laskin/> (besucht am 20.12.2012).
- [89] Звезда. „Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал“. In: *Звезда* 10 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/10/> (besucht am 20.12.2012).
- [90] Мария Зеленова. „О хитросплетениях модернизма и авангарда“. In: *Октябрь* 7 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/7/ze13.html> (besucht am 20.12.2012).

- [91] Н. Забеле-Врубель И. Лапшин. „Письма И. И. Лапишина к Н. И. Забеле-Врубель. Публикация, вступительная заметка и примечания Л. Г. Барсовой“. In: *Звезда* 12 (1999). URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/12/public.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [92] В.А. Самков И.С. Зильберштейн. *С. Дягилев и русское искусство*. 1982.
- [93] ИТАР-ТАСС. *В Женеве продана коллекция вещей танцовщика Сержа Лифаря*. 14. März 2012. URL: http://tass-ural.ru/lentanews/v_zheneve_prodana_kollektsiya_veshchey_tantsovshchika_serzha_lifarya.html?print=Y (besucht am 2012).
- [94] Екатерина Иванова. „Зимний взят и загажен“, или Новый биографизм в стиле ток-шоу - (Рец. на кн.: Лукьянова И. Корней Чуковский. М., 2006)“. In: *НЛО* 90 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/iv27.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [95] Борис Илларионов. „Профессиональное балетное образование в России. Петербургская традиция“. In: *История художественного образования в России*. Bd. I-II. СПб: Композитор, 2007, S. 122–161. URL: <http://spbballer.narod.ru/simple814.html> (besucht am 10. 01. 2013).
- [96] Андрей Козлов. „Город Е на реке И: К описанию Уралфавита“. In: *Урал* (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2008/1/ko32.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [97] Сергей Костырко. „Magazines.russ.ru ≈ к десятилетию Журнального зала в Интернете. История и концепция сайта, справка о нынешнем состоянии“. In: *Новый Мир* 3 (2006). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/3/ko18.html (besucht am 03. 01. 2012).
- [98] Сергей Костырко. „Книжная Полка“. In: *Новый Мир* 8 (1995). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/8/bookself.html (besucht am 20. 12. 2012).
- [99] Борис Кохно. „Три дня с Сергеем Дягилевым - Дневник“. In: *Новый Журнал* 253 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/> (besucht am 20. 12. 2012).
- [100] Анатолий Кузнецов. „И. В. Нестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века“. In: *Новый Мир* 11 (1995). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/11/abook.html (besucht am 20. 12. 2012).
- [101] Илья Куксин. „Александра Данилова“. In: *Нева* 9 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2003/9/kuksin.html> (besucht am 20. 12. 2012).

- [102] Валентин Курбатов. „Венеция весной“. In: *Дружба Народов* 8 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/8/ku12.html> (besucht am 20.12.2012).
- [103] Александр Ласкин. „В следующем году, в Париже“. In: *Нева* 6 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/6/la7.html> (besucht am 20.12.2012).
- [104] Александр Ласкин. „Путешествие к себе“. In: *Нева* 2 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/2/le16.html> (besucht am 20.12.2012).
- [105] Сергей Лифарь. *С Дягилевым*. СПб: Композитор, 1994.
- [106] Никита Лобанов-Ростовский. „Художники-эмигранты“. In: *Новый Журнал* 263 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/lo17.html> (besucht am 20.12.2012).
- [107] Н.И.Сарафанников Елена Шубина Ольга Сульчинская Марина Адамович Сергей Костырко. „Эмигрантская литература или литература диаспоры? Вечер “Нового журнала” в клубе “Журнального Зала Русского журнала”. Круглый стол“. In: *Критическая Масса* (2009). URL: <http://magazines.russ.ru/km/anons/club/ad/> (besucht am 20.12.2012).
- [108] Татьяна Матанцева. *Чашка и трость Дягилева, посмертная маска Анны Павловой на выставке «Легенды дягилевских сезонов»*. 17. Juni 2009. URL: <http://www.snob.ru/chronicle/entry/3959?> (besucht am 10.01.2013).
- [109] Азарий Мессерер. „Прерванная лекция“. In: *Звезда* 5 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/5/me14.html> (besucht am 20.12.2012).
- [110] Новый Мир. „Новый Мир: Содержание номера: No 11 1995“. In: *Новый Мир* 11 (1995). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/11/index-pr.html (besucht am 20.12.2012).
- [111] Алексей Мокроусов. „Потаенная столица модерна“. In: *Иностранная литература* 11 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/11/mo20.html> (besucht am 20.12.2012).
- [112] Василис Аманатидис Андрей Тавров Алессандро Ниеро Марк Шатуновский Джон Хай Светлана Захарова Риккардо Хельд Вадим Месяц Евгений Никитин Альфред Губран Игорь Караулов Андрей Родионов Московский поэтический клуб на Венецианской биеннале современного искусства: Евгений Бунимович Александр Рытов. „Поэзия непере-

- водима?“ In: *Октябрь* 10 (2009). URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/10/po5.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [113] Вадим Муратханов. „Вышедшие из шANELи“. In: *Октябрь* 11 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/11/mu32.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [114] НЛЮ. „Новые книги“. In: *НЛЮ* 103 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/nov-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [115] Николай Набоков. „Старые друзья и новая музыка - Главы из мемуаров (Публ. – Е. Белодубровского)“. In: *Новый Журнал* 263 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/nn12.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [116] Шенг Схейен Наталья Голицына. *Неизвестный Дягилев*. 11. Nov. 2009. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1875293.html> (besucht am 12. 01. 2013).
- [117] Вацлав Нижинский. *Чувство. Тетради*. Москва: Вагриус, 2000.
- [118] Петр Новиков. „Архитектор и художник Александр Глебович - Успенский“. In: *Нева* 10 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/10/no16.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [119] Полина Ольденбург. *Спустя век "Русские сезоны" снова в Париже*. 22. Dez. 2009. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=332390> (besucht am 10. 01. 2013).
- [120] Виталий Павлов. „Предки Сергея Дягилева“. In: *Урал* 12 (2000). URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/12/ural13.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [121] Екатерина Пермякова. „От Дягилевских чтений к Дягилевскому фестивалю“. In: *Урал* 12 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/12/perm19.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [122] Мишель Писель. *Тигр на завтрак*. Übers. von E. Шерра. Терра. ISBN: 9785275014228.
- [123] М. Н. Пожарская. *Русские сезоны в Париже / The Russian Seasons in Paris*. Hrsg. von Пожарская. Hrsg. von Володина. 1988.
- [124] Яна Полукорд. *VII Международный конкурс балета им. Сержа Лифаря*. Культурный обозреватель. 2011. URL: <http://www.kultobozrevatel.ru/mezhdunarodnyi-konkurs-baleta-serzh-lifar> (besucht am 17. 12. 2012).

- [125] Виктор Прохоренков. „Записки на рецептах“. In: *Сибирские огни* 6 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2007/6/pr9.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [126] А.С. Пушкин. *Сказка о золотом петушке*. Version 2.2. Русская виртуальная библиотека. 1834. URL: <http://www.rvb.ru/pushkin/01text/03fables/01fables/0801.htm> (besucht am 24. 11. 2012).
- [127] Доротея Редепеннин. „Музыкальный город Петербург. Размышления о диалоге культур“. In: *Неприкосновенный запас* 4 (30) (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/4/redep.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [128] Эллен Руттен. „«Китч, но все-таки искусство»: русская красота по-гронингенски“. In: *Неприкосновенный запас* 3 (65) (2009). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/3/u14.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [129] Кафедра социально-культурной деятельности СПбГУКИ. *Ласкин Александр Семёнович*. 2013. URL: http://skd.ucoz.ru/index/laskin_a_s/0-43 (besucht am 18. 01. 2013).
- [130] Клара Саева. „Мифы и легенды русских сезонов“. In: *Октябрь* 3 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/3/sa11-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [131] Вячеслав Самошкин. „В сторону СМОГа, или Параллели и меридианы СМОГа“. In: *Дети Ра* 3 (89) (2012). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2012/3/s11-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [132] Кира Сапгир. „Борис Кохно и его тетради“. In: *Новый Журнал* 253 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/sa19.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [133] Савелий Сендерович. „А.П. Чехов и Л.И. Шестов. Атакже кое-что об экзистенциальной социологии“. In: *Вопросы литературы* 6 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/se9.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [134] Наум Синдаловский. „Три цвета запретной любви в интерпретации городского фольклора“. In: *Нева* 8 (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2010/8/si11.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [135] Алексей Сомов. „Рассказы“. In: *Дети Ра* 2 (6) (2005). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2005/2/so8-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [136] Евгений Степанов. „Евгений Степанов - дневник“. In: *Дети Ра* 5 (67) (2010). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2010/5/st32.html> (besucht am 20. 12. 2012).

- [137] Евгений Степанов. „Короткие рассказы“. In: *Крещатик* 3 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/3/st4.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [138] Урал. „О, дивный книжный мир!“ In: *Урал* 3 (2000). URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/3/knmir.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [139] Игорь Фунт. „Искатель истины - Повесть-размышление вслух, в новеллах“. In: *Новый Берег* 34 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/34/f17.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [140] Е. Цодоков. *Николай Константинович Рерих*. 4. Dez. 2010. URL: <http://www.belcanto.ru/rerih.html> (besucht am 10. 01. 2013).
- [141] Ирина Чайковская. „Загадки Дягилева“. In: *Вестник Европы* 9 (2003). URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/chaik.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [142] Сергей Иванович Чупринин. „Наталья Александровна Шмелькова“. In: *Энциклопедический словарь "Новая Россия: мир литературы"* (unbekannt). URL: <http://magazines.russ.ru/authors/s/shmelkova/> (besucht am 20. 12. 2012).
- [143] Владимир Шаров. „Будьте как дети“. In: *Знамя* 1 (2008). URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/1/sh2-pr.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [144] Михаил Шишкин. „Русская Швейцария - Фрагменты книги. Предисловие Владимира Березина“. In: *Дружба Народов* 4 (2001). URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2001/4/shish.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [145] Алек Эпштейн. „От опричнины – к дворцовому перевороту: национальные и антисоветские мотивы в акциях арт-группы «Война»“. In: *Неприкосновенный запас* 6 (2011). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/6/e13.html> (besucht am 20. 12. 2012).
- [146] Сергей Юрьенен. *Diagilev's Boys Мальчики Дягилева*. Franc-Tireur, 2007. ISBN: 9781435727373.
- [147] Сергей Юрьенен. „Мальчики Дягилева. Евророман, конспект“. In: *Новый Берег* 17 (2007). URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2007/17/ur23.html> (besucht am 03. 01. 2012).
- [148] Александр Яковлев. „Рубрик Александра Яковлева“. In: *Октябрь* 9 (2002). URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/iakov.html> (besucht am 20. 12. 2012).

- [149] Г. Онуфриенко (наблюдатель). „Российская мегазвезда мирового балета. Дневник Вацлава Нижинского“. In: *Знамя* 2 (1996). URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1996/2/n6-pr.html> (besucht am 20.12.2012).
- [150] Галина Погожевая (перевод). „Новые материалы о Вацлаве Нижинском“. In: *Зарубежные записки* 4 (2005). URL: <http://magazines.russ.ru/zz/2005/4/ni15.html> (besucht am 20.12.2012).
- [151] Сергей Костырко (составитель). „Книги“. In: *Новый Мир* 9 (2002). URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/9/knig.html (besucht am 20.12.2012).

CV

2008-2013	Diplomstudium Slawistik, Universität Wien
	Studienaufenthalte in Moskau, Petersburg, Krakau, Tiflis Kiew, Charkov, Lemberg, Minsk
	dionys [at] gmx.at

Dionys Neubacher. Promoting Belarusian Identity Through Belarusian Language, An Analysis of Elites Argumentation. In: GAP Journal 2011/12. Hrsg. von Akademisches Forum für Außenpolitik, 2012. ISBN: 978-3-9503237-5-7.