

Sprechende Gesten, farbig malende Klänge, tanzende Gewänder

Auf den Spuren der Entwicklung einer intermedialen Ästhetik
im russischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts

Swetlana Lukanitschewa

Wenn man Musik in ihrem vollen Umfange begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird. (Igor Stravinskij)

EINE HYMNE AN TERPSICHORE

Die Übersicht über die tonangebenden russischen Kunstzeitschriften und Tageszeitungen der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts lässt exakt den Zeitpunkt bestimmen, an dem im russischen Theater die Neudefinition der Körperbilder und Bewegungsmuster ansetzt. Das geschieht im Dezember 1904, an dem Tag des ersten Auftritts Isadora Duncans im Festsaal der Adelsversammlung in St. Petersburg. Die hauptstädtische Presse bereitete das Publikum bereits seit Monaten auf ein Ereignis vor, welches seine Sehgewohnheiten sprengen sollte. Der erste ausführliche Bericht über einen der Auftritte der Duncan in Europa, der im Kreise der russischen Bühnenpraktiker und Theaterliebhaber nicht zuletzt dank der Prominenz seines Autors, des Dichters und Malers Maximilian Vološin, für ein großes Aufsehen sorgte, erschien am 7. Mai 1904 in der Petersburger Zeitung *Rus' [Russland]*. »Isadora Duncan«, schrieb Vološin (1904: 30 f.) über einen Abend in dem riesigen Saal des Pariser Trocadéro, bei dem er einige Tage zuvor anwesend gewesen war,

bringt im Tanz zum Ausdruck alles, worüber andere Menschen sprechen, singen, schreiben, oder was sie spielen und malen. Sie tanzt die *Siebte Symphonie* und die *Mondscheinsonate* von Beethoven, sie tanzt *Primavera* von Botticelli und Gedichte von Horaz, [...] und auch Gemälde von Tizian und *Orpheus* von Gluck.

Sie verzichtet auf jegliche Bewegung einer Balletttänzerin. [...] sie beugt sich unter den Schlägen der Musik wie geschmeidiges Gras unter Windstößen.

Die Musik hört man nicht. Die Musik löst sich auf, sie verhallt in ihrem Körper wie in einem magischen Kristall.

Der Schönheitskanon, der von europäischen Malern geschaffen wurde, ist ihr absolut fremd. In der Ekstase des Tanzes strahlt sogar der unschöne Körper die Begeisterung aus.

Die Artikel, die zwei Vorstellungen der Duncan im Dezember 1904 in St. Petersburg und ihre Auftritte in Moskau im Januar 1905 kommentieren, stellen bemerkenswerte Zeugnisse der Geburt eines neuen Tanzverständnisses in Russland dar. Die Panegyrika der Anhänger von Duncan und die kritischen Ausführungen ihrer Opponenten treffen sich in einem Punkt: In den Fokus der Aufmerksamkeit der Verfasser rückt abwechselnd mal die Bühne, mal der Zuschauerraum, wobei die Frage, wie die Darbietungen beim Publikum ankommen, gleiche, wenn nicht sogar eine größere Bedeutung als die Bewertung der Performance gewinnt.

In der Vorstellung, die die berühmte Tänzerin Isadora Duncan am 13. Dezember im Saal der Adelsversammlung gegeben hatte, galt mein Hauptinteresse den Zuschauern.

So beginnt der Petersburger Ballett- und Theaterkritiker Valerian Svetlov seinen Artikel:

Alle Plätze und alle Gänge waren besetzt. Dieses so zahlreich erschienene Publikum wartete ungeduldig auf den Auftritt der *Barfüßerin*. Dann spürte man nach den ersten Nummern eine allgemeine Verblüffung, nach der Mazurka As-Dur brach ein Sturm der Begeisterung aus und die Pause wurde mit heftigen Streitigkeiten und lebhaften Gesprächen ausgefüllt. Den einen hatte es gefallen, den anderen nicht, und niemand wusste dabei, was er von dieser fast entblößten Tänzerin, deren Körper mit einer durchsichtigen Seidengaze bedeckt war, halten sollte. (1904: 48)

Der Philosoph Nikolai Berdjajev (1874-1948), der Zeitzeuge des russischen *Silbernen Zeitalters*¹, in dem meine Ausführungen angesiedelt sind, spricht von der Ausrichtung des russischen Denkens auf die Verwandlung der Wirklichkeit (Berdjajev 1983: 50). Ganz oben auf der Liste der unterschiedlichen utopischen Entwürfe zur Vervollkommnung der Gesellschaft und der Erschaffung

1 | Dieser Begriff bezeichnet die »russische Kulturrenaissance« (Nikolai Berdjajev) zwischen den 1890er und den 1920er Jahren.

eines neuen Menschen, welche die Gemüter der russischen Künstler und Intellektuellen um die Jahrhundertwende erhitzen, stand die religiöse theurgische Kunst mit ihrer gewaltigen kathartischen Wirkung. Und auch die Errettung der Welt kraft der Schönheit wurde in Anlehnung an die berühmte Sentenz² Dostoevskijs und an die ästhetischen Schriften eines weiteren wichtigen Impulsgebers des Silbernen Zeitalters – Vladimir Solov'ëvs³ – auf ihre Fahne geschrieben. Die einen, wie Maler der Künstlervereinigung *Die Welt der Kunst*, suchten die Manifestationen dieser Schönheit in den vergangenen Epochen, in der russischen Archaik oder im galanten 18. Jahrhundert. Die anderen, wie symbolistische Dichter, warteten auf die mystische Offenbarung der Schönheit Gottes in der Gestalt der vollkommenen Weiblichkeit – der Sophia.

Die Sehnsucht nach der welterlösenden Schönheit liest sich auch zwischen den Zeilen der meisten Reflexionen über die szenischen Darbietungen der Duncan. Wenn man bedenkt, dass Russland sich im Dezember 1904, als Duncan zum ersten Mal in Petersburg eintraf, mitten in einem Krieg mit Japan (1904-1905) und am Vorabend der Revolution vom Januar 1905 befand, so verwundert es nicht, dass viele Rezipienten dem Gastspiel der Duncan eine symbolische Bedeutung beigemessen hatten. An dieser Stelle soll noch einmal auf Berdjajev verwiesen werden, der seinen Landleuten »eine außergewöhnliche Fähigkeit zum ideellen Enthusiasmus« (Berdjajev 1983: 48) und einen daraus resultierenden Hang, sich für westeuropäische Ideen mit einem fast religiösen Fanatismus zu begeistern, attestierte. Diese Beobachtung Berdjajevs findet ihre Bestätigung in den Reaktionen auf die Darbietungen der Duncan im Lager der Apologeten ihrer Kunst, dem Tanz- und Theaterschaffende, Literaten, Kunstkritiker, Musiker und Maler angehörten. Isadora wurde von ihren Bewunderern als eine Tabubrecherin begrüßt, die »Kraft und Schönheit« (Duncan [1903]/2008: 49) sowie die erotische Ausstrahlung des nackten Körpers auf der Bühne in einer Zeit propagierte, als sogar das Betreten der Bühne mit den nackten Füßen sowohl in den Inszenierungen von Dramen, Oper und Balletten als auch in den Farcen und Operetten in der Gesellschaft als ein Verstoß gegen die guten Sitten angesehen wurde (Evreinov 1998: 293), von der Vorführung des nackten Körpers einmal ganz zu schweigen. So symbolisierte Duncan, die auf der Bühne halbnackt und barfüßig »mit den Beinen, Händen, Augen« (Svetlov 1904: 54) sang und sprach und die sich auch in ihrem Lebensstil nicht an die gängigen Moralvorstellungen zu halten vermochte, für viele Zuschauer die Befreiung von Konventionen in dem als reformbedürftig empfundenen Tanztheater wie auch im Leben.

2 | »[...] die Welt wird durch die Schönheit erlöst werden [...]. Was ist das für eine Schönheit, die die Welt erlösen wird?« (Dostojewskij 1983: 588).

3 | Vgl. hierzu Lukanitschewa 2013: 31-49.

In der Flut von Rezensionen, deren Autoren Duncan als »Schliemann der antiken Choreographie« (Svetlov 1904: 49), als »eine Bacchantin« (Šebujev 1904: 42), als »einen Engel in einem Bild des Fra Angelico« (Solov'ëvs 1905: 86) und als Venus (Gornfel'd 1908: 99) apostrophieren, erscheint von besonderer Bedeutung der Essay *Musik und Plastik* von Aleksandr Benois, dem tonangebenden Kunstkritiker, Maler und einem der Gründer der Künstlervereinigung *Die Welt der Kunst*. Benois (1904: 60) leitet seine Ausführungen mit einer Prognose ein: Die Kunst der Duncan, heißt es, »muss allerorten sprießen. Ihr muss die Reform der meist vernachlässigten Lebensform – des Tanzes – entspringen.« Benois sieht in Duncan eine Vorbotin »der ästhetischen Erregung, die nach und nach die ganze westliche Welt erfasst hatte« (1904: 60). Zugleich bemängelt er die Herangehensweise der Duncan an die klassische Musik. Obwohl Benois die Idee, die klassische Musik mit Mimodramen zu kommentieren, per se begrüßt, zeigt er sich mit den Illustrationen der Duncan unzufrieden, weil es der Tänzerin misslinge, das in der Musik Verborgene durch ihren Körper sichtbar zu machen. Bewertet Benois die Duncan'schen Illustrationen der klassischen Musik als unzulänglich, so verdienen die Posen, welche Duncan »den antiken Skulpturen und der Malerei der Renaissance« (1904: 64) entlehnt, sein höchstes Lob. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Passage, in der Benois versucht, den Plagiatsvorwurf, der im Falle des Kopierens stichhaltig gewesen wäre, vorzubeugen. Dabei verweist er auf große Maler, wie etwa Raffael da Urbino, Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck, die sich von den Gemälden ihrer Kollegen inspirieren ließen, die aber in ihren eigenen Werken immer einige Schritte weiterzugehen wussten. Benois verweist darauf, dass Duncan in ihren Mimodramen die gleiche Methode bedient. Ihre Darbietungen soll man schon allein deshalb nicht als Kopien verstehen, weil Skulpturen, die sie nachahmt, visuell wahrgenommen werden, während sie sich an die kinästhetische Wahrnehmung der Rezipienten richtet. »Miss Duncan nimmt nicht nur verschiedene Posen ein«, so Benois,

sondern sie tanzt, d.h. sie demonstriert eine ununterbrochene Bewegung. Dabei ist zu betonen, dass nicht nur jede ihrer Bewegungen schön ist, sondern auch deren Wechsel, sozusagen das durchdachte Ineinanderfließen der Bewegungen, ihre harmonische Variation. (1904: 64)

Was Benois an den Darbietungen der Duncan in erster Linie interessiert, ist das Verhältnis zwischen der Musik als Zeit-Kunst und dem Tanz als Zeit-Raum-Kunst sowie zwischen der Raum-Kunst Skulptur und der Körper-Raum-Bewegung. Aus Benois' Ausführungen wird ersichtlich, dass seine Gedanken um ein synthetisches Raumerlebnis kreisen. Er ist wie viele seiner Künstlerkollegen der Wagner'schen Idee des Gesamtkunstwerkes verhaftet, deshalb geht es ihm bei der Bewertung der Darbietungen der Duncan um die Frage, in-

wieweit es ihr gelingt, die Klangmaterie ins Körperliche zu übertragen und wie diese Übersetzung auf die Rezipienten wirkt. Mit diesen Überlegungen steht Benois im Dezember 1904 am Anfang der Diskussion über die Umsetzung in die Praxis der Idee von der Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten, die in Russland in wenigen Jahren entfachen wird und die zu Beginn der zweiten Dekade kräftige Impulse aus dem Gedankengut von Vasilij Kandinskij und Aleksandr Skrjabin, genauer gesagt, aus der in die *klingenden* Farben der gegenstandslosen Bilder umgesetzten Farbenlehre des einen und aus den als ekstatische synästhetische Farb- und Lichtsinfonien komponierten musikalischen Dichtungen des anderen, empfangen wird. Isadora Duncan trug auch, wie es der umfangreiche Pressespiegel zu ihrem ersten und zu den weiteren drei Gastspielen in Russland⁴ belegt, mit ihrem Ausdruckstanz, aus dem nicht nur die Tanzschaffenden wie Aleksandr Gorskij, Michail Fokin oder Kas'jan Golejzovskij, sondern auch die Bühnenbildner und Kostümdesigner wie Lev Bakst oder Aleksandra Ėter, um nur wenige von vielen Namen zu nennen, wichtige Impulse beziehen, zu der Reform des Tanztheaters bei.

Auch die Spuren, die Gastspiele der Duncan sowie ihr längerer Aufenthalt in Moskau in den frühen 1920er Jahren im Bewusstsein der Reformer der dramatischen Bühne hinterließen, dürfen nicht unterschätzt werden. Dieser Einfluss zeigt sich deutlich bei einer Durchsicht der Spielpläne der russischen experimentellen Bühnen, auf denen in den letzten Jahren der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts sehr intensiv an der Entwicklung einer neuen intermedialen Theatersprache gearbeitet wurde, wobei der Ausdruckskraft des Körpers in diesen Experimenten die zentrale Rolle zugewiesen wird. Während für die zu »intelligenten Vorleser[n]« (Meyerhold 1979: 202) mutierten Schauspieler der illusionistischen Bühne von Stanislavskij die Fragen, wie man das Verborgene der Spielvorlage mittels der Körpersprache zur Geltung bringt und wie man die Ausdruckskraft des Körpers durch andere Elemente einer Inszenierung, wie Musik, Kostüme, Licht und der Raum, steigert, irrelevant waren, so stand die von den Theatermachern der Avantgarde in Gang gesetzte Entliterarisierung und Retheatralisierung des Theaters im Zeichen der Bewegung. Die »Bewegung als Material der Kunst ist anderen Materialien wie Farbe oder Ton ebenbürtig« (Volkonskij 2012: 181), bringt Sergej Volkonskij, der Kunstkritiker, Schauspielpädagoge und begeisterte Förderer der rhythmischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze, 1911 in einem Essay die Ausrichtung der Theaterexperimente jener Zeit lapidar auf den Begriff. Symptomatisch für die ausgehende erste und beginnende zweite Dekade ist die Wendung der führenden Theateravantgardisten wie Vsevolod Mejerchol'd und Nikolai Ėreinov

4 | Das zweite Gastspiel in den beiden russischen Hauptstädten findet im Dezember 1907 und im Januar 1908 statt. Zwei weitere Male gibt Duncan Vorstellungen im Sommer 1909 und im Januar 1913. Und 1921 lässt sie sich in Moskau für zwei Jahre nieder.

hin zur Pantomime, »weil sich in diesen stummen Stücken«, wie Mejerchol'd betont, »den Schauspielern und Regisseuren die ganze Kraft ursprünglicher Elemente des Theaters – die Kraft der Masse, der Geste, der Bewegung und der dramatischen Handlung – erschließt« (1979: 202). Bereits aus diesem Satz aus dem *Balagan*, dem programmatischen Artikel Mejerchol'ds, wird ersichtlich, worum es der Theateravantgarde bei ihren Experimenten geht. Ihr Ziel ist die Überwindung der Rampe und die Partizipation des Publikums an der szenischen Handlung. Paradigmatisch erscheint in diesem Zusammenhang die gleichzeitige Auseinandersetzung beider bereits erwähnter Regisseure mit der *Salome*, dem skandalträchtigen Stück von Oscar Wilde, über die Leidenschaft, den Tabubruch und die ekstatische Wirkung des Tanzes auf die Zuschauer. »Das erotische Moment ihres Tanzes«, schreibt der Kunstkritiker Aleksej Sidorov über die Protagonistin des Stücks 1915,

ist der Sündenfall der Menschheit [...]. Das ist der Augenblick der Verführung des Zuschauers [...]. Die Sünde der Salome besteht darin, dass sie ihren Tanz zur Schau gestellt hatte. (2011: 192)

Man kann Sidorov, der die Wild'sche *Salome* zu einem Symbol des neuen Tanzes erklärt, zustimmen, wenn man einen Blick zurückwirft, auf die ersten Versuche das Stück auf die russische Bühne zu bringen. Die russische Erstaufführung dieses Stücks fand am 19. Dezember 1903 am Petersburger *Literaturnyj* Theater [Literarisches Theater] von Nekrasova-Kolčinskaja statt. Bereits dieser Inszenierung gingen ziemlich komplizierte Verhandlungen mit der Zensurbehörde voraus, in deren Folge die Übersetzung des Textes nur mit zahlreichen Streichungen unter dem Titel *Pljaska semi pokryval* [Tanz der sieben Schleier] aufgeführt werden durfte. Grund zur Sorge gab den Zensoren die Tatsache, dass dem stark erotisierten Stück eine neutestamentarische Legende zugrunde liegt, deren zentrale handelnde Person Johannes der Täufer ist. Anscheinend konnte die erste szenische Umsetzung des Stücks die Bedenken der Zensoren nicht zerstreuen, denn die Inszenierung wurde sofort nach der Premiere vom Spielplan abgesetzt. Ebenfalls nicht genehmigt wurde das Projekt von Stanislavskij, der 1907 *Salome* am Moskauer Künstlertheater aufführen wollte. Das gleiche Schicksal erwartete auch die Inszenierung von *Salome* unter der Regie Vsevolod Mejerchol'ds und in der Choreografie von Michail Fokin mit Ida Rubinstein in der Titelrolle am Petersburger Kaiserlichen Michajlovskij Theater, deren Premiere für den 3. November 1908 vorgesehen war. Nikolai Evreinov bereitete seine Interpretation von *Salome* unter dem Titel *Die Zarentochter* im Herbst 1908 auf einer privaten Petersburger Bühne – am Theater der Schauspielerin Vera Komissarževskaja – vor und brachte das Stück zur Generalprobe am 27. Oktober 1908.

TANZ DER SIEBEN SCHLEIER

»Jedem, der dieses Theaterstück fleißig durchgearbeitet hat«, schrieb Evreinov in seinem Essay anlässlich seiner Inszenierung von *Salome*,

wird bewusst, dass wir es hier mit einem eigenartigen synthetischen Stil zu tun haben: Hier findet man die raffinierte Künstlichkeit des Rokoko und den bezaubernden hellenischen Lakonismus, hier findet man die würzige Farbenpracht des Orients und die erlesene Umgänglichkeit *Louis XVI.*, hier findet man die rein modernistische Seltsamkeit und, schließlich, etwas, was man nicht vermitteln kann und was ich als *Wild'sche Dreistigkeit* bezeichnen würde. So muss auch für die Darstellung dieses Stücks auf der Bühne ein harmonischer Mischstil gefunden werden. (1913: 26)

Die Vision Evreinovs – auf der Bühne ein Universum der ästhetisch vollkommenen Bilder zu schaffen, in denen das Verborgene des Textes apperzipiert wird, – sollte ihre Umsetzung »in den Farben, Stoffen, in der Choreographie der Körper, in den Posen, Lichteffekten etc.« (Vajkone 1908: 764) finden. Beispielweise schwebte es Evreinov vor, die Bühne bei der Exposition der Handlung mit kaltem saphirblauem Licht anzustrahlen. Während des Tanzes von *Salome* sollte der Bühnenraum flammendrot werden, weil in *Salomes* Gehirn, das von Leidenschaft entzündet ist, Blut pulsiert. Und wenn Herodes den »Mantel des Hohepriesters für die Rettung des Propheten opfert« (Evreinov 1913: 27), sollte die Bühne in beunruhigendes gelbes Licht getaucht werden. Die mystisch-erotische Atmosphäre der Inszenierung wurde durch den Bühnenhintergrund verstärkt, auf dem der Bühnenbildner Nikolai Kalmakov in Anlehnung an die Zeichnungen von Aubrey Beardsley die Balustrade des Palastes des Tetrarchs und einen dunkelblauen Himmel »mit wenigen Sternen von bizarrer Form und einer riesengroßen Mondsichel, die in sich die verschwommene Gestalt einer nackten Frau birgt [...]« (Vajkone 1908: 764), gemalt hatte. »Die Größe dieses Mondes«, bemerkte ein Rezensent nach der Generalprobe, »ist antirealistisch. Dadurch kommt aber sehr gut die Vorahnung des Blutvergießens und des Todes zum Ausdruck, welche die unheimliche Mondnacht entstehen lässt.« (Anonym 1908: 3)

Die zentrale Rolle in der Inszenierung spielten neben der raffinierten Lichtregie auch die Körper der Darsteller, die dem Publikum in Anlehnung an die Darbietungen Duncans in ihrer »nackten Wahrheit« präsentiert wurden: Sowohl Kostüme der Krieger, Juden und Nazarener, die aus Lendentüchern bestanden, als auch die fleischfarbenen, den Eindruck eines nackten Körpers vermittelnden Trikots der Sklavinnen von *Salome* brachten effektiv die Körper der Darsteller zur Geltung und betonten ihre erotische Ausstrahlung. Die ästhetizistischen Bilder, die Wilde mittels der im Text der Tragödie verstreuten Metaphern entstehen lässt wie etwa die Bemerkung des Syers Narraboth, dass

Salome »wie eine weiße Rose in einem Spiegel von Silber« (Wilde 2000:12) aussehe, oder die Äußerungen Salomes, dass der Prophet Jochanaan »einer dünnen Statue aus Elfenbein« (19), »einem Bild aus Silber« (19), »einem Mondstrahl« (19) und »einer silbernen Lanze« (19) gleicht, setzte Evreinov mithilfe der Kostüme, des Lichtes und der Choreografie der Körper effektiv in Szene. Die Darsteller bekamen die Aufgabe, nicht die handelnden Personen zu verkörpern, sondern »jene unmittelbaren Eindrücke, die diese Personen in unserer Seele hinterlassen« (Evreinov 1913: 28), darzustellen. So wurde jeder Schauspieler zu einer bestimmten Note, die in eine auf der Bühne komponierte Symphonie der Farben hineinfloss. Der Prophet hatte einen »schlanke[n] wie Schilfrohr« (Vajkone 1908: 764) hellgrün gefärbten Körper und dunkellila Haare. Der wie aus Marmor gemeißelte Körper des Pagen der Herodias war schneeweiß und bildete den beeindruckenden Kontrast zu dem pittoresken schwarzen Körper des Henkers Naaman und dem braunen Körper des Syrsers. Der wohlbeleibte »tierähnliche« (Vajkone 1908: 764) Tetrarch Herodes, dessen Kostüm »aus irgendwelchen bunten Quadraten zusammengestellt wurde« (Mgebrov 1929: 376), hatte einen grauen Körper, schwarzen Bart und rote wollüstige Lippen. Als ein blauer Fleck schimmerte durch die Bühne Herodes' Frau Herodias – »eine schrofte Gestalt mit langen blauen Locken«, »scharfgeschnittenen Gesichtszügen« (Vajkone 1908: 764) und aufgelegten »an zwei Bergeerinnernden nackten Brüsten aus Watte, von deren jede mit einem Rubin geschmückt war« (Blok 2000: 39). Der in das weiße fließende Gewand verhüllte Körper von Salome war blass fliederfarben und ihre Haare waren hellrot.

Sowohl Rezensionen als auch die Memoireliteratur verweisen fast einstimmig auf die hohe Wirksamkeit der von Evreinov und seinem Bühnenbildner entworfenen Bilder. »In dieser Inszenierung übertraf Evreinov sich selbst«, schrieb der Darsteller der Rolle des Syrsers Narraboth Aleksandr Mgebrov in seinen Erinnerungen.

[...] Irgendwelche riesigen, vom Mondschein beleuchteten Bäume, vor deren Hintergrund, ebenfalls im Licht des phantastischen Mondes, die groteske gruselige Figur von Herodes [...] sowie [...] die Gestalten der Krieger und Juden agieren und, schließlich, der grüne Jochanaan, mit dem tatsächlich grün gefärbten Körper, auf dem die Rippen gezeichnet wurden. Während des Tanzes von Salome flammte auf der Bühne das blutrote Licht auf und verlösch wieder. Herodes und alle beim Festmahl anwesenden Gäste quittierten den Tanz mit furchtbarem Geschrei, das crescendo stieg. [...] Schließlich wurden alle ganz rasend. In diesem Augenblick schien es, dass Peitschen durch die Luft pfeifen und menschliche Gesichter sich in Tierschnauzen verwandeln, an denen Leidenschaft und ungeheure Gier nach dem menschlichen Leib abzulesen waren. (1929: 375 f.)

Wie ein Rezensent berichtet, wurde die Szene des Tanzes von Salome vom Publikum lebhaft aufgenommen.

Man hörte Aufschreie der erregten Zuschauer und Applaus. Lichtblitze. Bald ist es so weit, und die Zarentochter wird den letzten, siebten Schleier herunterwerfen. Ein greller Lichtblitz. Man ist geblendet, wie es bei der Zündung von Magnesiumpulver vorkommen kann. Es wird dunkel. Wenn die Bühne wieder beleuchtet wird, ziehen die Sklavinnen Salome an. (Vajkone 1908: 764)

Aus den Artikeln zu der Inszenierung, die von der Erregung im Zuschauer- raum berichten, folgt, dass die erotische Komponente des Stücks trotz zahl- reicher von der Zensur verordneter Streichungen der Spielvorlage stark zur Geltung kam und sich auch als sehr wirksam erwies. Beeindruckend ist dabei die Zusammensetzung des Publikums bei der Generalprobe. Unter den Zu- schauern befanden sich sowohl Künstler und Literaten wie Aleksandr Benois, Aleksandr Blok, Fëdor Sologub, Vasilij Rozanov und Leonid Andreev als auch zahlreiche Mitglieder der Staatsduma und der Heiligen Synode sowie Vertre- ter der Gendarmerie und der Zensurbehörde. Die Zensoren waren, wie später die Zeitung *Reč'* [Die Sprache] berichten wird, beauftragt zu prüfen, »welchen Eindruck das von der Zensur genehmigte Stück bei dessen szenischer Um- setzung macht« (Roznatovskaja 2000: 38). Deswegen überrascht es nicht, dass die Inszenierung wenige Stunden vor der Premiere, die am 28. Oktober 1908 stattfinden sollte, verboten wurde (Evreinov 1913: 16).

Zieht man die missglückten Versuche anderer russischer Theatermacher, die Aufführungsgenehmigung für das Stück zu bekommen, in Betracht, so kann man mit Sicherheit behaupten, dass sich Evreinov bei der Umsetzung seiner Visionen von Anfang an bewusst war, dass die von ihm angestrebte Enttabuisierung von Sexualität sowie seine Hommage an die Befreiung des Körpers auf der Bühne, die im Kontext sowohl des Tanz- als auch des dramati- schen Theaters der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ebenfalls einem Tabu- bruch gleich, zu dem Verbot der Inszenierung führen werden.

Im März 1909 wird Evreinov noch einmal versuchen, seine Überlegungen zu der Wirkung des nackten Körpers auf der Bühne in seiner Inszenierung des Stücks *Nočnye pljaski* [Nacht Tänze] von Fëdor Sologub an der im Januar 1909 er- öffneten Petersburger Kleinkunstabühne *Litejnyj* Theater umzusetzen. An der Inszenierung, die von Michail Fokin choreografiert wurde, nahmen als Dar- steller die bekannten symbolistischen Dichter wie Maximilian Vološin, Alek- sandr Blok, Michail Kuz'min und Aleksej Remizov, die Maler aus der Künst- lervereinigung *Die Welt der Kunst* wie Lev Bakst, Konstantin Somov, Mstislav Dobužinskij und Ivan Bilibin sowie die aus zwölf Frauen und Schwestern der erwähnten Literaten und Maler bestehende Gruppe von Barfuß tänzerinnen

teil. Allerdings wurde diese Inszenierung, in der die Darsteller halbnackt tanzten, nur zweimal und nur vor geladenem Publikum gezeigt.

LITERATUR

- Anonym in: Okolo rampy. Na general'noj repeticii ›Carevny‹, in: *Birževye vedomosti* N 10781, 28. Oktober 1908, S. 3.
- Benois, Aleksandr (1904): Muzyka i plastika, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 59-73.
- Berdjaev, Nikolai (1983): *Die russische Idee*, St. Augustin: Hans Richarz.
- Block, Ljubov' (2000): Brief an Kul'bickaja-Piottuch, in: Julia Roznatovskaja (Hg.), *Oskar Uajl'd v Rossii: bibliografičeskij ukažatel'. 1892-2000*, Moskau: Rudomino, S. 39.
- Dostoevskij, Fedor (1983): *Der Idiot*, München: Piper.
- Duncan, Isadora (1903): Der Tanz der Zukunft, in: Magdalena Tzaneva (Hg.) (2008), *Isadora Duncans Tanz der Zukunft*, Berlin: LiDi, S. 33-50.
- Evreinov, Nikolai (1913): K postanovke ›Salomej‹ O. Uajl'da, in: ders. (Hg.), *Pro scena sua*, St. Petersburg: Prometej, S. 16-28.
- Evreinov, Nikolai (1998): *V škole ostroumija*, Moskau: Iskusstvo.
- Gornfel'd, Arkadij (1908): Ajedora Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 96-102.
- Lukanitschewa, Swetlana (2013): *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance*, Tübingen/Basel: Francke.
- Mgebrov, Alexandr (1929): *Žizn'v teatre* (Bd. 1), Leningrad: Academia.
- Meyerhold, Wsewolod E. (1979): Balagan, in: ders. *Schriften. Erster Band*. 1891-1917, Berlin: Henschel, S. 196-220.
- Roznatovskaja, Julia (Hg.) (2000): *Oskar Uajl'd v Rossii: bibliografičeskij ukažates'*. 1892-2000, Moskau: Rudomino.
- Solov'ëv, Sergej (1905): Ajsedora Duncan v Moskve, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 84-87.
- Strawinsky, Igor (1937): *Erinnerungen*, Zürich/Berlin: Atlantis.
- Svetlov, Valerian (1904): Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 48-55.
- Šebujev, Nikolai (1904): Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 39-44.
- Sidorov, Aleksej (2011): Problemy tanca, in: Misler Nikoletta (Hg.), *V načale bylo telo*, Moskva: Iskusstvo – XXI vek.
- Tribble, Keith (2005): Istorija neosuščestvlennoj postanovki ›Salomej‹ Oskara Uajl'da«, in: *Teatral'noje nasledije*, St. Petersburg 2005, S. 223-238.
- Vajkone, Michail (1908): Teatr Komissarževskoj, in: *Teatr i iskusstvo*, N 44, 1908, S. 764.

-
- Volkonskij, Sergej (2012): Pantomima«, in: ders. (Hg.), *Chudožestvennyje otkliki*, Moskau: Librokom, S. 175-184.
- Vološin, Maximilian (1904): Ajsedora Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist.Regissër.Teatr, S. 30-39.
- Wilde, Oscar (2000): Salome, in: Norbert Kohl (Hg.), *Sämtliche Werke in sieben Bänden* (Bd. 4), Frankfurt a.M.: Insel, S. 9-43.

