

3.2. (An-)Eignung von Geschichte(n): Marius Petipa (1818–1910)

Während Marie Taglioni als *die* romantische Ballerina in die Geschichtsbücher eingegangen ist, kennt die Tanzhistorie Marius Petipa (zunächst ebenfalls Tänzer und dann Ballettmeister) heute v.a. als Schöpfer bzw. Choreograf¹¹² paradigmatischer klassischer Handlungsballette. Auch von Petipa liegt eine *Auto_Bio_Grafie* vor, d.h. eine als autobiografisch bezeichnete Schrift,¹¹³ die dessen Werdegang von der Kindheit bis ins Alter darlegt. Sie bildet die Grundlage des folgenden Re-Visionen-Kapitels, in dem auch wieder ein Fokus besonders auf die Eigenheiten dieser Quelle gerichtet wird, und ausserdem auf deren Einflüsse auf die Petipa-Rezeption. Aus der Zusammenschau dieser Aspekte sollen auch hier exemplarische Beobachtungen resultieren, die es erlauben, eine erweiterte Perspektive im Hinblick auf die tanzhistorische Figur, den berühmten (und nicht nur unumstrittenen) Ballettchoreografen, zu eröffnen.

Als *Memoiren* bzw. *Memuary* betitelt,¹¹⁴ erschien Marius Petipas Text 1906 erstmals in russischer Sprache in St. Petersburg, ohne dass ein:e Übersetzer:in genannt wurde.¹¹⁵ Wenig später gab es offenbar Zweifel an der Authentizität des Buches, die allerdings auf die schlechte Qualität eben dieser (ersten) russischen Übersetzung zurückgeführt wurde.¹¹⁶ Fast 70 Jahre nach der Erstpublikation übertrug A. L. Andres das französische Originalmanuskript erneut ins Russische; das Buch erschien 1971 in Leningrad, kommentiert von Anna Nekhendzi, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen vom Ballettforscher Juri Slonimski. Auf jener Ausgabe basiert auch die von Eberhard Rebling

112 Auch wenn der Begriff ›Choreograf‹ zu Lebzeiten Petipas streng genommen noch eine etwas andere Bedeutung hatte als im späteren 20. und im 21. Jahrhundert, wird er in der Forschung meist auch rückblickend im heutigen Sinne von Autor/Schöpfer von Tanzstücken verwendet.

113 Vgl. u.a. Melani 2018, S. 14.

114 Vgl. zur Bezeichnung ›Memoiren‹ im Verhältnis zu ›Autobiografie‹ auch die Ausführungen im Re-Visionen-Kapitel zu Taglioni, 3.1., S. 119f.

115 Vgl. dazu und zum Folgenden Rebling 1980, S. 380f.; Melani 2018, S. 11ff.

116 Rebling schreibt, dass der Ballettkritiker D. I. Leschkow 1922 diesen Verdacht geäußert habe, weil er sich an sprachlichen Mängeln störte, woraufhin Petipas Sohn Viktor M. die Autorschaft seines Vaters bestätigt, jedoch als Begründung für die mangelnde Qualität die schlechte Übersetzung angegeben habe, mit der Marius Petipa alles andere als zufrieden gewesen sei; vgl. Rebling 1980, S. 380. Bei Melani 2018, S. 11, findet sich zudem die Vermutung, dass Petipa die *Memoiren* nicht allein geschrieben habe. Zum Thema der Co-Autorschaft in der Autobiografie des 20. Jahrhunderts vgl. auch Lammers 2019, S. 299ff.

1975 in (Ost-)Berlin publizierte, erweiterte Textsammlung *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, die auch die erste Übertragung von Petipas Memoiren ins Deutsche (von Urte Härtwig) enthält.¹¹⁷ Es folgten verschiedene weitere Veröffentlichungen in diversen Sprachen,¹¹⁸ worunter insbesondere die Rückübersetzung ins Französische von Galia Ackerman und Pierre Lorrain (1990) und v.a. die jüngst publizierte historisch-kritisch kommentierte französischsprachige Ausgabe von Pascale Melani (2018) zu erwähnen ist, die neben einer Neuübersetzung (»Première partie«¹¹⁹) auch auf das Originalmanuskript (»Deuxième partie«¹²⁰) zurückgreift und dieses faksimiliert mit abdruckt (»Troisième partie«¹²¹).

Petipa hat mit dem Schreiben seiner Lebensgeschichte 1904 begonnen, zumindest finden sich diesbezügliche Hinweise in seinen Tagebüchern.¹²² Der gut 85-Jährige blickt also gegen Ende seines Lebens und kurz nach dem unfreiwilligen Abschluss seiner Berufslaufbahn erzählend zurück. »Petipa dachte nicht daran, sich an den Schreibtisch zu setzen, bis ihn die Umstände schließlich dazu zwangen«, mutmasst Slonimski, und er konstatiert: »Nach einer langen Hetzjagd enthob man den ›absoluten Herrscher des russischen Balletts‹ seines Amtes und verwehrte ihm faktisch den Zutritt zum eigenen Theater. [...] Damit versuchten sie [d. s. Beamte der Kaiserlichen Theater, C. T.], wesentliche Elemente seiner fast sechzigjährigen Tätigkeit auszulöschen. Gerade deshalb griff Petipa damals zur Feder.«¹²³ Slonimski erklärt Petipas *Auto_Bio_Grafie* zur Apologie: »Es kam also Petipa weniger darauf an, ausführlich über sein langes, ereignisreiches Leben zu berichten, als sich vielmehr gegen Angriffe zu verteidigen, Verleumdungen zu widerlegen und die Schuldigen zu entlarven.

117 Im Folgenden beziehe ich mich auf die Neuauflage von 1980.

118 Vgl. dazu Melani 2018, S. 12.

119 Petipa 2018, S. 21–37.

120 Ebd., S. 39–87.

121 Ebd., S. 103–138.

122 Vgl. Rebling 1980, S. 380f.; ausserdem Melani 2018, S. 13.

123 Slonimski 1980, S. 11f.; er schreibt weiter, ebd., S. 12: »Im übrigen werden sowohl in den Memoiren als auch in den Tagebuchaufzeichnungen die dramatischen Wendepunkte in den Beziehungen zwischen Petipa und dem damaligen Direktor der Kaiserlichen Theater, Wladimir Teljakowski, sichtbar. Die Ursachen dafür sind sehr verschieden, sie reichen von gegenseitiger persönlicher Antipathie bis zu tiefreichenden widersprüchlichen Prozessen, die sich in den russischen Künsten am Vorabend der ersten Revolution entwickelt hatten.« Vgl. zu Petipas Konflikt mit Teljakowski, ab 1901 neuer Direktor des Mariinski Theaters, auch Beke 2016c, S. 464.

Daher mobilisierte er in den Memoiren alles zu seiner Rechtfertigung.«¹²⁴ Im Rahmen des vorliegenden Re-Visionen-Kapitels ist an dieser Einschätzung, die bis heute reproduziert wird,¹²⁵ besonders interessant, dass sie ihrerseits zur Rechtfertigung wird, zur Erklärung und – je nach Autor:in – gar zur Entschuldigung für das, was in den Memoiren erzählt wird und v. a. dafür, wie beschrieben und wie die »eigene« Geschichte rückblickend (re-)konstruiert wird. Bereits früh wurde – wie erwähnt – die Authentizität von Petipas autobiografischem Text angezweifelt. Dies lag wohl nicht allein an sprachlichen Mängeln, sondern sicherlich auch an Informationen, die Zeitgenossen und Nachkommen als einseitig, übertrieben bis nachweislich falsch identifizierten.¹²⁶

Während die einen Petipas Memoiren folglich als subjektiv erregte Abrechnung eines gefallenen Stars lasen,¹²⁷ sahen andere in dessen teils eigenwilliger Auslegung der/seiner Geschichte eine verzeihliche Strategie, ja gar eine logische Konsequenz mit bewussten und unbewussten Teilen. So charakterisiert der bereits zitierte Slonimski den Inhalt der Memoiren folgendermassen: »Er [d. i. Petipa, C. T.] zählte alle Herrscher, Würdenträger und Theaterdirektoren auf, unter denen er gewirkt hatte und die ihm wohlwollend gesinnt waren. Er erinnerte an berühmte Persönlichkeiten, die sich über seine Tätigkeit lobend geäußert hatten. Er zählte alle seine Ballette auf, die einen langandauernden Publikumserfolg gehabt hatten. Er zitierte Briefe bedeutender Zeitgenossen, die in einem ausgezeichneten Verhältnis zu ihm standen, vor allem Tschaikowski und Glasunow. Je näher er in seinem Bericht an die letzten Jahre heranrückt, um so stärker tönt tiefer Schmerz und bittere Kränkung aus seinen Worten.«¹²⁸ Der russische Ballettforscher fragt daraufhin geradezu entschuldigend: »Wie hätte er auch in einer solchen Situation die Ereignisse ruhig und objektiv betrachten können?«¹²⁹ Slonimski verteidigt den offenbar aus einer mehrfach begründeten Not (Alter, Vereinsamung, Gekränktheit) heraus

124 Slonimski 1980, S. 12.

125 Vgl. u. a. Melani 2018, S. 13; vgl. auch Lecomte 1999b, S. 335, die in ihrem Lexikoneintrag im *Larousse Dictionnaire de la Danse* ebenfalls einen Zusammenhang zwischen der Freistellung Petipas und dessen Verfassen der *Mémoires* explizit macht.

126 Auf einzelne dieser Fehlinformationen wird im Folgenden noch eingegangen.

127 In diese Richtung weist beispielsweise Vera Krasovskayas Aussage in ihrem Eintrag zu Petipa in der *International Encyclopedia of Dance*, 2004, S. 149, der u. a. auf der Lektüre der Memoiren fusst: »Petipa, a jealous custodian of tradition and a master of unique talent, dominated the ballet scene of his day.«

128 Slonimski 1980, S. 12.

129 Ebd.

schreibenden Autor: »Alles wird übertrieben und in gewissem Grade verzerrt. Zu alledem ließ das Gedächtnis den kranken, 87 Jahre alten Mann im Stich. Aber Petipa war allein, er konnte sich auf keinen Vertrauten stützen, der ihm geraten hätte sich zu besinnen, zu mildern, wegzulassen, Korrekturen der Tatsachen vorzunehmen.«¹³⁰ Bemerkenswert ist dennoch Slonimskis Schlussfolgerung: »Daher gibt es in den Memoiren absichtliche und unabsichtliche Unrichtigkeiten.«¹³¹

Nun weist die Autobiografieforschung – wie im vorliegenden Buch bereits mehrfach erwähnt und diskutiert – grundlegend auf die Performativität der Selbsterzählung und auf das Zusammenspiel von Faktizität und Fiktionalität hin.¹³² Dennoch ist die Erklärung Slonimskis insofern signifikant (und wurde deshalb hier so ausführlich dargelegt), als sie einerseits die apologetische Feststellung eines Narrativs, das es mit der ›Wahrheit‹ nicht so genau nehmen konnte, dann doch erstaunlich nüchtern mit anderen Texten von und zu Petipa, v.a. mit dessen Tagebüchern, konterkariert, entlarvt und akribisch ›berichtigt‹. Andererseits ist bemerkenswert, wie prägend diese Feststellungen des russischen Ballettforschers, die er bereits 1971 in seiner eigenen Publikation kundgetan hat,¹³³ für die westliche Petipa-Forschung offenbar waren.¹³⁴ Gerade deshalb lohnt es sich wiederum, im vorliegenden Re-Visionen-Kapitel exemplarisch darauf einzugehen. Insbesondere interessieren hier die spezifischen auto_bio_grafischen Verfahren Petipas, der sich Geschichte und Ge-

130 Ebd.

131 Ebd. Die Aussagen des Leningrader Ballettforschers liessen sich auch politisch verorten. Publiziert wurde seine Einleitung in dem von Eberhard Rebling, Professor an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler, in der DDR herausgegebenen Band, der u.a. zur Rehabilitierung des Choreografen und seiner Kunst dienen sollte, vgl. dazu Rebling 1980, S. 6f. Slonimski schreibt ebd., S. 12, weiter: »Das hindert uns aber nicht daran, die besten Teile der Erinnerungen Petipas mit Interesse aufzunehmen. Dazu gehören der Bericht über seine Kindheit und Jugend, über die an die Leibeigenschaft erinnernden Sitten der zaristischen Würdenträger und Beamten, über bürokratische Maßnahmen der Theaterdirektion und über sich daraus ergebende anekdotische Erscheinungen. Vieles blieb in den Memoiren offensichtlich unberücksichtigt.« Die genauere Untersuchung der politischen Subtexte würde sich bestimmt lohnen, kann aber hier nicht geleistet werden.

132 Vgl. u.a. Depkat 2019b.

133 Vgl. dazu Rebling 1980, S. 6.

134 Vgl. den Forschungsbericht in Rebling 1980, S. 6, und in Melani 2018, S. 16f. Vgl. zur neueren Petipa-Forschung insbesondere Melani 2018; 2019; weitere, hier weniger berücksichtigte Beiträge sind etwa auch Melani 2016; Meisner 2019.

schichten buchstäblich zu eigen macht, um sich jenen Platz in der Tanzhistorie zu sichern, der ihm als öffentlicher Person – seiner Ansicht nach – gebührt, aber offenbar verwehrt wurde. Dabei ist eine Korrelation festzustellen zwischen der Aneignung von Geschichte(n) in Petipas *Auto_Bio_Grafie* bzw. Strategien des Sich-zu-eigen-Machens entsprechender historischer Narrative und bestimmten, heute ebenfalls (gerade wieder) unter dem Begriff der ›Aneignung¹³⁵ diskutierten choreografischen Verfahren Petipas, die im Folgenden thematisiert werden sollen.

Doch zunächst zur Verortung der *Memoiren*: Petipa widmet seine »bescheidene Arbeit in Dankbarkeit« Iwan Alexandrowitsch Wsewoloschski, »Seiner Exzellenz, dem Oberhofmeister des Hofes Seiner Kaiserlichen Majestät, dem Direktor der Kaiserl. Ermitage,«¹³⁶ dem langjährigen Theaterdirektor und Förderer Petipas. Diese Widmung liest sich als Seitenhieb gegen den späteren, zum Zeitpunkt von Entstehung und Publikation der *Memoiren* amtierenden Direktor des Mariinski-Theaters, Wladimir Teljakowski, der – wie Anna Beke in *Das große Tanz Lexikon* schreibt – »Petipas Ästhetik als veraltet« betrachtete, was schliesslich zu dessen Absetzung und komplettem Rückzug führte.¹³⁷

Der Entstehungszeitpunkt der *Auto_Bio_Grafie*, ab 1904,¹³⁸ fällt also mit (mindestens) zwei Lebensumständen zusammen, denen der Autor mit (s)einer eigenen Version der Geschichte begegnet: sein Alter und seine Degradierung. Auf Letztere reagiert er – in einer Passage, die in der historisch-kritisch kommentierten Ausgabe von Melani (2018) als »Préambule« bezeichnet wird und die wiederum die »Première Partie« der *Mémoires* eröffnet –¹³⁹ mit einer Aufzählung seiner »sehr hohen Auszeichnungen«, wobei er diese Selbstpositionierung explizit nicht als »Eitelkeit« verstanden wissen will,¹⁴⁰ sondern damit ex negativo wiederum auf die Diskreditierung durch Teljakowski anspielt:

135 In der aktuellen Debatte um Formen von (insbesondere kultureller) Aneignung wird heute auch der Begriff der Appropriation verwendet. Vgl. zum Begriff und zur gegenwärtigen Debatte u.a. Balzer 2022a, b; vgl. zu Definitionsfragen auch Young 2008, der verschiedene Arten von kultureller Aneignung in den Künsten auf den Ebenen der Kunstwerke, der ästhetischen Praxis und der Repräsentationen unterscheidet.

136 Petipa 1980, S. 23. Im Folgenden wird v.a. aus den beiden kommentierten Ausgaben Petipa 1980, 2018 zitiert – je nachdem, worauf die Textwiedergabe fokussiert.

137 Beke 2016c, S. 464.

138 Vgl. S. 139, Fussnote 122.

139 Petipa 2018, S. 21, 23.

140 Petipa 1980, S. 23.

»Non par vanité, mais pour preuve que tous les directeurs précédents [d. s. je ne vor dem erwähnten »Monsieur Téliakovsky«, C. T.] ont visiblement trouvé mon travail utile, je rappellerai qu'au cours de mes années de service j'ai obtenu quelques-unes des plus hautes distinctions: la Médaille d'or de Saint-Stanislas, la Médaille d'or de Sainte-Anne, la Médaille d'or de Saint-Wladimir, la Médaille d'or de Saint-Alexandre Newski, l'Ordre de Saint-Stanislas de 3^e rang, l'Ordre de Sainte-Anne de 2^e rang et l'Ordre de Saint-Wladimir de 4^e rang. Décorations étrangères: Croix de commandeur de Roumanie, Perse, Espagne; décorations françaises: Palmes académiques et Médaille de sauvetage des noyés«¹⁴¹. Es folgt dann eine nachweisliche Fehlinformation, die den ersten oben genannten Lebensumstand betrifft und nicht ohne Folgen für die Petipa-Rezeption geblieben ist: Der Choreograf macht sich in seinen *Memoiren* vier Jahre jünger, als er gemäss Geburtsregister war: »Am 11. März 1822¹ wurde Jean-Antoine Petipa und seiner Ehefrau Victorine Grassau in der französischen Küstenstadt Marseille eine [sic!] Sohn geboren, Alfons Victor Marius Petipa. Das war ich, Ihr ergebenster Diener.«¹⁴² In einer Endnote der deutschsprachigen Ausgabe von Rebling findet sich folgender Kommentar: »In diesem Sammelband wird eine Fotokopie der standesamtlichen Eintragung aus dem Standesamt Marseille veröffentlicht, die Petipas Geburt im Jahre 1818 bezeugt [...]. In der Ausgabe von 1906 wurde das falsche Datum angegeben. In seinen Tagebuchaufzeichnungen 1903 bis 1905 erwähnte Petipa seinen 85. und 87. Geburtstag, also sein richtiges Alter.«¹⁴³

Rebling verknüpft dieses Täuschungsnarrativ mit einer Ursprungserzählung und einer aus seiner Sicht (DDR, 1975/80) längst fälligen Würdigung Petipas, indem er festhält: »Aber wer war eigentlich Petipa? Kaum irgend jemand außerhalb der Sowjetunion, höchstens die emigrierten russischen Ballettkünstler, konnten darauf eine einigermaßen befriedigende Antwort

141 Petipa 2018, S. 23; vgl. ebd. die Kommentare in den Fussnoten, die – gestützt auf Archivmaterialien – die meisten dieser Angaben bestätigen, lediglich leichte Abweichungen, vorteilhaftere Klassierungen, feststellen.

142 Petipa 1980, S. 23.

143 Rebling 1980, S. 381. Noch genauer kommentiert bzw. korrigiert die französischsprachige Ausgabe, Petipa 2018, S. 23; da heisst es in der entsprechenden Fussnote: »En réalité, Victor Marius Alphonse Petipa est né le 11 mars 1818. Voir l'acte de naissance (n° 375, registre des naissances de 1818, AMM) [...]. C'est cette date et l'âge correspondant qui figurent dans tous les documents officiels et passeports de Petipa jusqu'à son départ pour l'Espagne.«

geben. Die Literatur über Petipa war äußerst dürftig. [...] Um diesem Mangel abzuwehren, hat nun ein Kollektiv sowjetischer Ballettwissenschaftler und Choreographen unter der Leitung des Leningrader Ballettforschers Juri Slonimski einen Sammelband ›Marius Petipa – Materialien, Erinnerungen, Aufsätze‹ vorbereitet, der ursprünglich 1969 zum vermutlichen 150. Geburtstag Petipas erscheinen sollte. Bei dieser mühsamen und langwierigen Arbeit stellte sich heraus, daß Petipa seine Mit- und Nachwelt gefoppt hatte, denn er wurde bereits 1818 in Marseille geboren. Das Jubiläumsdatum war also bereits verstrichen. Dieser Sammelband erschien dann 1971 im Verlag Iskusstwo, Leningrad.«¹⁴⁴

Nun ist eine solche Selbstverjüngung auch in der Tanzgeschichte keineswegs selten und hat auch schon mehrfach zu falscher Jubiläumsplanung geführt,¹⁴⁵ in der Petipa-Forschung bildet sie allerdings den Ausgangspunkt einer ganz bestimmten, vorsichtig bis skeptisch korrektiven Rezeptionshaltung dem autobiografischen Werk und dann auch allgemein der historischen Figur des Ballettchoreografen gegenüber. So sehen sich etwa die beiden hier v.a. konsultierten Ausgaben der *Memoiren/Mémoires* mehrfach genötigt, »fehlerhafte Angaben« in End- und Fussnoten geradezu akribisch als solche auszuweisen, zu widerlegen oder zu korrigieren.¹⁴⁶ Die jüngere Tanzwissenschaft folgt diesen Korrekturen weitgehend, wobei einige ›Falschinformationen‹ oder – anders formuliert – Petipas eigene autobiografische Geschichtskonstruktionen auch reproduziert werden und zu historisch schiefen Folgerungen führen. So heisst es etwa in Petipas *Memoiren*: »Ich blieb einige Zeit in Paris, wo ich anlässlich der Abschiedsvorstellung von Therese Elßler, die für immer die Bühne verließ, [□] in der Oper zusammen mit meinem Bruder Lucien und den beiden Schwestern Fanny und Therese Elßler einen Pas de quatre tanzte. Bald darauf erhielt ich aus St. Petersburg einen Brief des alten Ballettmeisters M. Titus,

144 Rebling 1980, S. 6.

145 Vgl. in der Tanzgeschichte etwa das Beispiel von John Neumeier, dazu Reymann-Schneider 2017.

146 Rebling 1980, S. 386; ausserdem S. 381, Endnote 2, und S. 382, Endnote 18; vgl. auch Slonimski 1980, S. 12. In den Kommentaren von Sergueï Konaïev und Pascale Melani in der französischsprachigen Ausgabe Petipa 2018 finden sich zahlreiche Korrekturen, die mit Formulierungen beginnen wie: »En réalité, [...]«, vgl. u.a. S. 50, 58, »par erreur«, S. 24, oder »Erreur de mémoire de Petipa. [...]«, S. 41, oder »Erreur de Petipa [...]«, S. 50, oder »Petipa se trompe [...]«, S. 33, 56 usw.

der mir ein Engagement in Petersburg anbot.«¹⁴⁷ Im *International Encyclopedia of Dance*-Eintrag zu Petipa hält Vera M. Krasovskaya entsprechend fest: »At the end of 1846 he was back in Paris to appear in Thérèse Elssler's farewell benefit, for which he and his brother Lucien performed *Pas de Quatre* with Fanny and Thérèse Elssler.«¹⁴⁸ Sie formuliert den letzten Teil der übernommenen Passage als Schlussfolgerung: »This marked a turning point in Petipa's career: he was invited to Russia.«¹⁴⁹

Diese Fortschreibung ist historiografisch nicht unerheblich, und zwar in mindestens zweifacher Hinsicht. Einerseits, weil sie einen nachweislich falschen Tatbestand weitertradiert. Im Kommentar der deutschsprachigen Ausgabe heisst es zur oben zitierten *Memoiren*-Stelle lakonisch: »Therese Elßler verließ die Bühne erst im Jahre 1851. Ihr Abschiedsbenefiz fand in Wien, nicht in Paris statt. Da sich Petipa damals in Rußland befand, kann er nicht dabei mitgewirkt haben.«¹⁵⁰ Andererseits repräsentieren Krasovskayas Folgerungen ein ganz bestimmtes Bild vom Ballettkünstler Petipa, das er – ob bewusst oder unbewusst – in und mit seiner *Auto_Bio_Grafie* offenbar nachhaltig mitgestaltet hat. Es geht um die Bedeutung, die Petipa bei der Weiterentwicklung der französischen Ballettromantik bzw. deren Überführung in die russische Klassik zukommt.¹⁵¹ Diese erscheint im obigen Zitat von Krasovskaya als eine direkte Konsequenz aus dem (so sicher nicht stattgefunden habenden) Pariser *Pas de Quatre* mit den berühmten Elssler-Schwestern, Repräsentantinnen der Ballettromantik, und dem Karriereschritt Petipas, d.h. dessen Abberufung

147 Petipa 1980, S. 34. Auf dem französischsprachigen Originalmanuskript fussend lautet die Stelle in Melanis Ausgabe Petipa 2018, S. 43, 45: »Je suis resté quelque temps à Paris où j'ai dansé à l'opéra un pas de quatre avec mon frère Lucien, les deux sœurs Fanny et Thérèse Elssler pour la retraite de Thérèse Elssler qui quittait la scène^d. Ensuite je reçus une lettre de Saint-Petersbourg du vieux maître de ballet Monsieur Titus qui me proposait un engagement à Pétersbourg«.

148 Krasovskaya 2004, S. 150.

149 Ebd.

150 Rebling 1980, S. 381. Vgl. auch die entsprechende Korrektur in Petipa 2018, S. 43: »Ce passage demeure non expliqué. Thérèse Elssler quitta la scène en 1851, son bénéfice d'adieu eut lieu à Vienne. Aucun document connu n'établit la participation de Marius Petipa à des spectacles parisiens en 1847 avant son départ pour la Russie.«

151 Nathalie Lecomte beschreibt die Romantik und Klassik verbindende Rolle Petipas allgemein im *Larousse Dictionnaire de la Danse* 1999, S. 336, folgendermassen: »Il [d. i. Petipa, C. T.] joue un rôle considérable en prolongeant les acquis du romantisme. [...] son œuvre constituée à la fin du XX^e s. l'essentiel du répertoire de toute compagnie classique«. Vgl. dazu auch Melani 2016, 2019.

nach Russland. Auch wenn Petipas eigene Erfahrungen als Tänzer in romantischen Balletten sowie seine Kontakte zu wichtigen Vertreter:innen der (französischen) Ballettromantik unbestritten sind,¹⁵² und auch wenn er in seiner Zeit in Russland berühmte romantische Ballette wie *Giselle* (1884, 1887 und 1899) oder *La Sylphide* (1892) adaptiert und zu deren heutiger Bekanntheit mit beigetragen hat,¹⁵³ so ist doch bemerkenswert, wie forciert sich Petipa in seiner *Auto_Bio_Grafie* an öffentlichkeitswirksame Begegnungen mit romantischen Ballerinen erinnert, die allerdings bei genauerem Hinsehen fehlerhaft wiedergegeben, nicht nachweisbar oder gar unmöglich sind.¹⁵⁴

Slonimskis Erklärung für diese Aneignungen von Geschichte(n) verweist abermals auf den apologetischen Gestus in Petipas *Memoiren*, der dessen persönlicher Situation, einer »Zeit schwerer Enttäuschungen«, geschuldet sei.¹⁵⁵ Allerdings ist an dieser Stelle bemerkenswert, welche Konsequenzen Slonimski für seine Neupublikation der *Memuary* (1971) daraus zieht (und mit ihm 1975/1980 auch Rebling). Er stellt dem Bild des – in seinen Worten – »frisierten« und bisweilen bis zur Unkenntlichkeit idealisierten Petipa der *Memoiren*« jenes »eines in gewissem Sinne neuen Petipa« gegenüber, d. i. jenes aus dessen Tagebüchern: »Ein Bild ohne Schminke und Beschönigung, ohne die Maske.«¹⁵⁶ Der russische Ballettforscher plädiert für und realisiert mit der Publikation der Materialien eine Zusammenschau der *Memoiren* und

152 Vgl. zu Petipa als Tänzer u.a. ders. 1980, S. 24–29, ders. 2018, S. 35f., ausserdem die Einschätzung von Rebling 1980, S. 7, wonach es Petipa gelungen sei, »von einem mittelmäßigen französischen Tänzer und Choreographen zum jahrzehntelang allmächtigen Herrscher des russischen Balletts zu avancieren«; zu Petipas Bezug zur französischen Schule vgl. u.a. Krasovskaya 2004, S. 149: »In Paris he studied under Auguste Vestris, who had an intimate knowledge of the French school of dance from Noverre's classical rules to the most recent Romantic innovations.«

153 Vgl. Lecomte 1999b, S. 335.

154 Vgl. etwa auch den behaupteten *Pas de deux* mit »einem solchen bekannten Bühnenstern wie der damals sehr bekannten Carlotta Grisi« an einer Benefizveranstaltung »der großen Künstlerin Rachel« in Petipa 1980, S. 29, und ebenso mitsamt Korrektur der Angaben in Petipa 2018, S. 33; oder eine weitere Begegnung mit Fanny Elssler in Russland in Petipa 1980, S. 37, bzw. Rebling 1980, S. 382; Petipa 2018, S. 50f.; oder auch die (bewusst?) offen formulierte Passage über die Konkurrenzsituation seiner Ehefrau mit der »célèbre danseuse Taglioni«, wobei es sich offenbar um Maria Taglioni, die Nichte der weitaus berühmteren Marie Taglioni gehandelt hat, vgl. Petipa 2018, S. 56.

155 Slonimski 1980, S. 13.

156 Ebd.

der Tagebücher,¹⁵⁷ gerade um die »Widersprüche in Petipas eigenem Leben und Wirken« offenzulegen, weil sich die »gegensätzlichen Ansichten« nicht »auf einen einheitlichen Nenner« bringen liessen.¹⁵⁸ Slonimski schreibt somit den beiden Quellenkonvoluten – Petipas *Memoiren* und den Tagebüchern – unterschiedliche Funktionen und Ich-Konstruktionsweisen zu und stellt deren Verhältnis folgendermassen dar: »Oftmals diktierte er am gleichen Tage seine Memoiren und machte Notizen im Tagebuch. Für den Druck teilte er etwas manchmal längst Vergangenes mit, dem Tagebuch vertraute er seine wahren Gedanken an. In den Memoiren schildert er seinen Lebensweg als ununterbrochenen Aufstieg auf der Ruhmesleiter, im Tagebuch nimmt er dieser Legende hie und da den Nimbus. In den Memoiren zeichnet er die Handelnden oft als reine Engel, im Tagebuch führt er sie in die schlechte Wirklichkeit zurück. In den Memoiren schreibt er hochachtungsvoll über einflußreiche Ballettomanen, im Tagebuch enthüllt er voller Empörung ihr wahres Gesicht. In den Memoiren zeigt er sich künstlich verjüngt, dem Tagebuch vertraut er sein wahres Alter an.«¹⁵⁹ Gemäss dieser Darstellung hat Petipa gleichzeitig verschiedene Selbst-Erzählungen geschaffen, je nachdem, ob sie für die Publikation und damit für die Öffentlichkeit (Memoiren) oder für die Selbstreflexion (Tagebuch) gedacht waren.

Es kann und soll hier nicht weiter auf die Unterschiede und die Bewertung der jeweiligen Materialienkorpora eingegangen oder gar ein Vergleich derselben angestrebt werden. Wichtig ist im Zusammenhang dieses Re-Visionen-Kapitels allerdings die Feststellung der Mehrstimmigkeit ein und desselben Autors (wie von Slonimski/Rebling nachgewiesen und dort in der Gegenüberstellung nachzulesen) und der Befund, dass bzw. wie Petipa daraus seine öffentliche, tanzhistorisch wirksame Persona performativ konstruiert hat. Ein Aspekt ist hierbei – wiederum exemplarisch – besonders interessant u.a. auch weil sich damit an aktuelle Debatten anknüpfen lässt. Petipa ist u.a. bekannt und in jüngster Zeit (wieder) umstritten für seine »folkloristischen« Appropriationen in den sogenannten »Nationaltänzen«.¹⁶⁰

157 Vgl. ebd., S. 10.

158 Ebd., S. 17.

159 Ebd., S. 13.

160 Vgl. dazu beispielhaft die Absetzung des *Nussknacker*-Balletts am Berliner Staatsballett im Winter 2021, die u.a. die Journalistin Dorion Weickmann in der *Süddeutschen Zeitung* in ihrem Artikel *Klischees auf Eis. Zweifelhafte Exotik*, 2021c, o. S., folgendermassen kommentiert: »Das Divertissement des zweiten Akts präsentiert eine Menge exotischer Klischees [...]. Deshalb sind die einschlägigen »Nussknacker«-Passagen seit Jah-

Bereits früh, noch in seiner Zeit in Frankreich, am Theater in Nantes, hat Petipa Ballette kreiert, die – wie Krasovskaya schreibt – »re-create local color and folklore on the ballet stage.«¹⁶¹ Lecomte charakterisiert das entsprechende Verfahren, das Petipa offenbar perfektioniert habe, 1999 noch gänzlich unkritisch: »Il [d. i. Petipa, C. T.] affectionne les divertissements de caractère (italien, espagnol, polonais, russe etc.) et peut emprunter aux danses traditionnelles des éléments caractéristiques qu'il adapte dans un style classique.«¹⁶² Diese Adaptionen in den Ballettklassikern stehen heute – wie etwa Claudia Jeschke in ihrem Artikel *Exhumierte Exotik 2019* schreibt – zur Debatte; gerade weil sie »exotische, nationale oder folkloristische Elemente« beinhalten, sähen sie sich aktuell »der Forderung aus Kritik und Kulturwissenschaft ausgesetzt, fremde und deshalb kolonialismusverdächtige Narrative zu entschleiern.«¹⁶³ Die Tanzwissenschaftlerin macht einerseits deutlich, dass solche »Transferprozesse, geleistet von menschlichen Körpern, die das Fremde als Tanz bzw. im Tanz entwerfen, und zwar entlang der jeweils modischen Linien«, im Ballett des 19. Jahrhunderts, ja gar schon früher sehr verbreitet waren.¹⁶⁴ Petipas entsprechende Praxis sei dabei u. a. von »den kolonialen Aktivitäten des Zarenreichs geprägt« gewesen.¹⁶⁵ Andererseits kritisiert Jeschke die jüngere Tanzgeschichtsschreibung, die zwar bereit sei, »zuzugeben, dass die Werke kolonialistische Themen präsentieren«, etwa in den exotisierenden Nationaltänzen,

ren umstritten und haben immer mehr Zweifler auf den Plan gerufen. Als eine der ersten Kompanien reagierte das New York City Ballet [...]. Seitdem haben zahlreiche Ensembles ihren ›Nussknacker‹ einer Inspektion unterzogen und seine Konturen zeitgemäß gestrafft.« Darauf wird noch eingegangen.

- 161 Krasovskaya 2004, S. 149; sie nennt, ebd., S. 151, weitere Ballette Petipas, wie etwa *La Fille du Pharaon* (1862), in denen der Choreograf die Tänzer:innen allegorisch ›nationale Tänze‹ repräsentieren liess (im genannten Beispiel für die Flüsse aus verschiedenen Ländern, die Schiffe zum Suezkanal führten).
- 162 Lecomte 1999b, S. 336; exemplarisch für eine solche Adaption nennt sie, ebd., den »grand pas hongrois de *Raymonda*« (Hv. i. O.). Vgl. auch Beke 2016c, S. 465, die in Bezug auf Petipas »Erbe« ebenfalls die »folkloristisch-exotische[n] Themen« seiner »opulent ausgestatteten Grands ballets« erwähnt.
- 163 Jeschke 2019, S. 50. Vgl. dazu auch Franko 2020 und die ganze Reihe in *The Massachusetts Review: The Offending Classic*; exemplarisch ausserdem Barnes 2019 oder Järvinen 2020.
- 164 Jeschke 2019, S. 50; vgl. ausserdem zu den Nationaltänzen in den Handlungsballetten des romantischen und zaristischen Balletts auch Walsdorf 2016, S. 407.
- 165 Vgl. Jeschke 2019, S. 50. Vgl. zu theatralen und öffentlichen Inszenierungen ›fremder‹ Bewegungen auch Jeschke u. a. 2005.

diese Themen aber gleichzeitig »in einer Art ›Entlastungssehnsucht‹ als Folge einer Politik« begreife, statt genauer hinzuschauen, insbesondere auf »die spezifischen Belange einzelner [...] Tanzschaffender«. ¹⁶⁶

Mit Blick auf Petipas *Auto_Bio_Grafie* nun stellt sich dessen Verhältnis zu Nationaltänzen denn auch durchaus als komplex dar, was den heutigen Umgang mit seinen Balletten gewiss nicht entproblematisiert, aber immerhin eine weitere Reflexionsebene zur Debatte beisteuern könnte. Der Choreograf selbst erzählt in seinen *Memoiren* etwa von seinen spanischen Einflüssen ¹⁶⁷ – er hatte vor seinem Engagement in Russland u. a. eines in Madrid – ¹⁶⁸ und er betont, dass er »die spanischen Tänze an der Quelle, im Lande kennenlernte.« ¹⁶⁹ Petipa selbst beansprucht hier also für sich einen ›authentischen‹ Zugang zu Tanzformen, die er sich angeeignet und dem russischen Kulturgut hinzugefügt habe. In diesem Sinne schreibt er weiter: »Aber man stelle sich vor! Ich habe diesen echten, originalen Fandango in der Oper ›Carmen‹ an der Peters-

166 Jeschke 2019, S. 50. In eine ähnliche Richtung zielt Jens Balzer, wenn auch allgemein und nicht (bzw. nicht vorrangig) auf den (historischen) Tanz bezogen; er hält 2022b, S. 49, fest: »Die Debatte um kulturelle Aneignung wurzelt also zunächst in dem Bemühen, unsichtbar gewordene kulturelle Traditionen wieder sichtbar zu machen. Auch will sie den Blick darauf lenken, warum sich Angehörige einer politisch und ökonomisch dominanten Kultur immer wieder bei der Musik, bei Tänzen, Kostümen und Accessoires aus Kulturen bedienen, die sie als weniger entwickelt betrachten: weil man dort eine Authentizität und Ursprünglichkeit sucht, die man selber verloren zu haben glaubt.«

167 Nun kann man einwenden, dass die ›spanischen‹ Tänze noch eher zu den unproblematischeren der ›folkloristischen‹ Divertissements gehören – etwa im Vergleich zu den ›chinesischen‹. Wenn man allerdings mitberücksichtigt, dass auch sogenannte ›spanische‹ Tänze eine komplexe (Tanz-, Ballett- und Kolonial-)Historie aufweisen, dann lohnt es sich durchaus, da exemplarisch genauer hinzuschauen. Zum Zusammenhang von ›spanischen‹ Tänzen und kolonialer Geschichte vgl. u. a. Murga Castro 2022a, b. Für den Hinweis danke ich David Castillo und für die Diskussion zum Thema den Studierenden meiner Vorlesung *Selbst-Performance und Tanzhistoriografie* im HS2023. Diese Aspekte wären unbedingt noch vertiefter zu betrachten; im Folgenden kann – im Rahmen dieses Unterkapitels – lediglich ein Anstoß zu weiterer Reflexion gegeben werden.

168 Vgl. Krasovskaya 2004, S. 150; sie schreibt, ebd., Petipa habe sich in jener Zeit »concentrated on Spanish themes«.

169 Petipa 1980, S. 30.

burger Bühne einstudiert, wo er selbstverständlich einen riesigen Erfolg hatte.«¹⁷⁰

Allerdings stiess Petipas Aneignung der ›spanischen‹ Tänze – gemäss seinen Aussagen in den *Memoiren* – nicht bei allen auf Beifall. Das Problem, das der Choreograf im Folgenden schildert, verweist dabei implizit auf einen zentralen (offenbar bereits damals und nun heute wieder – wenn auch anders – virulenten) Aspekt der Diskussion um kulturelle Appropriation: das Verlangen nach bzw. die Kritik an ›Authentizität‹¹⁷¹. Petipa beklagt: »Aber es geschah, daß ich erkrankte: Schon äußerte der Herr Direktor den Wunsch, diesen Tanz durch einen anderen, ›spanischeren‹ zu ersetzen, und man dachte sich irgend etwas aus, was, wie ich Ihnen versichern kann, eher einem chinesischen als einem spanischen Tanz ähnelte. Man wollte um jeden Preis die von mir gestalteten Tänze entfernen, doch man beachtete oder begriff wohl nicht, daß es sich hier keineswegs um meine Phantasie handelte, sondern daß dies ein Nationaltanz war und ich ihn in Madrid erlernt hatte.«¹⁷²

Für Petipa gilt offenbar – zumindest im Hinblick auf die ›spanischen‹ folkloristischen Tänze – die Forderung nach grösstmöglicher Authentizität, wobei er diese für seine Appropriation der ›fremden‹ Tänze in Anspruch nimmt, und zwar begründet durch die ›eigene Anschauung‹ im ›Herkunftsland‹. Gegen diese ›eigene Anschauung‹, die für ihn allein zur ›richtigen‹ Aneignung (durch die Einstudierung bzw. das Erlernen des »echten, originalen«, authentischen Tanzes vor Ort) führt, hält er die »Phantasie«,¹⁷³ das ›Ausgedachte‹ folglich für eine Vorspiegelung ›falscher‹ Authentizität, quasi im Sinne einer Scheinbemächtigung. Demgegenüber berufen sich aber offenbar seine Kontrahenten im russischen Theaterumfeld, das zu jenem Zeitpunkt für Petipa bereits

170 Ebd. Vgl. zur Geschichte dieses spezifischen Tanzes, des Fandango, zu dessen (umstrittenen) Herkunftsnarrativen und Adaptionen in Oper, Theater und Ballett, auch Woitas 1992.

171 Vgl. auch hierzu Balzer 2022b, S. 49, der, wiederum auf die gegenwärtige, allgemeine Debatte bezogen, den Authentizitätsanspruch hervorhebt: »Der ideologische Kern vieler kultureller Aneignungen liegt also in der Sehnsucht nach Authentizität. [...] Dagegen wäre eine Ethik der Aneignung zu setzen, die einerseits die Machtverhältnisse mitdenkt, die jegliche Kultur schon immer durchziehen – andererseits aber auch um die Ursprungslosigkeit aller kulturellen Verhältnisse weiß.« Vgl. zur Ethik der Aneignung oder zur *Ethik der Appropriation* (Buchtitel) auch Balzer 2022a, zum Argument der ›Authentizität‹ insbesondere S. 79.

172 Petipa 1980, S. 30f.

173 Ebd.

schwierig geworden war, ebenfalls auf das Argument der ›Authentizität‹, die sie allerdings wiederum (anders) für sich in Anspruch nehmen. Sie erklären die Ersatz-Appropriation, über die sich Petipa sehr despektierlich äussert, kurzerhand für die adäquatere, weil sie dem ›Fremden‹ eher entspreche (d.h. »spanischer[]«¹⁷⁴ sei). Gleichzeitig werfen sie dem französischstämmigen Choreografen aber interessanterweise auch mangelnden Einsatz für ihr ›Eigenes‹ vor, indem sie beklagen, er habe »die Entwicklung des russischen Balletts gehemmt und das Aufblühen einheimischer Begabungen verhindert«¹⁷⁵. Dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kritik stehenden Petipa wird also einerseits im Hinblick auf das ›Fremde‹ und andererseits ebenso bezüglich des ›Russischen‹ – wenn auch unterschiedlich – die ›nationale‹ Treue und Authentizität abgesprochen: Petipa ist – so dessen Klage in den *Memoiren* – weder spanisch noch russisch genug, obwohl er selber jeweils eine möglichst weitgehende Zugehörigkeit angestrebt hatte.¹⁷⁶

Auch wenn die heute im Kontext der *Cultural Appropriation*-, Kolonialismus- oder Rassismus-Debatten geäusserten Vorbehalte gegenüber Petipas ›Nationaltänzen‹ bzw. der ›folkloristischen‹ Divertissements nicht mit dessen eigenen Argumenten auszuräumen sind und auch die anhand der *Memoiren*-Zitate herausgearbeitete Dichotomie einer ›falschen‹, weil lediglich auf Fantasie und Projektion beruhenden, und einer ›richtigen‹, weil vom ›Original‹ vor Ort angeeigneten Einverleibung die post- oder dekoloniale Kritik keineswegs ausräumt, so könnten die obigen Ausführungen doch immerhin zu einer Differenzierung beitragen. Weickmanns Argument, wonach Petipas *Nussknacker*-Divertissement »eine Menge exotischer Klischees« präsentiere, »die sich Marius Petipa, der Choreograf des Originals, 1892 aus den Fingern gesogen hat«, weil der »Tanzmeister des Zaren« weder »Fernost noch den Orient [...] je gesehen« habe,¹⁷⁷ wäre dann dahingehend zu relativieren, dass dessen choreografische Aneignungen noch genauer untersucht werden müssten, weil der Vorwurf zumindest nicht auf alle seine Nationaltänze zutrifft, und weil auch Peti-

174 Ebd., S. 30.

175 Vgl. Slonimski 1980, S. 12.

176 Vgl. dazu etwa das in Rebling 1980, S. 116, abgedruckte Gesuch Petipas um die Verleihung der russischen Staatsbürgerschaft; dazu auch Slonimski 1980, S. 14; vgl. dahingegen ebd., S. 17, die Bemerkung: »Für manche blieb er [d. i. Petipa, C. T.] immer Franzose, in den Augen anderer war er längst zu einem russisch denkenden und fühlenden Menschen geworden, obgleich er schlecht russisch sprach.«

177 Weickmann 2021c, o. S.

pas eigene Appropriations-Auffassung, -Praxis und -Begründung zumindest vielstimmiger sind als pauschal wiedergegeben und nachträglich sanktioniert.

Dazu müsste man noch genauer erforschen, wie der Choreograf zu seinen ›folkloristischen‹ Aneignungen – den ›spanischen‹ und den nicht-spanischen – gekommen ist bzw. wie sein Verhältnis zu den und sein konkreter Umgang mit den jeweiligen kulturellen Ereignissen oder Erzeugnissen, den Tanzpraktiken anderer Kulturen, war. In diesem Zusammenhang ruft denn auch die Feststellung Hanna Järvinens, »[w]hereas the Petipa tradition of Orientalism was never in question in Russia«,¹⁷⁸ aufgrund der oben zitierten Kritik der russischen Beamten zumindest nach einer eingehenderen Überprüfung. Die aktuell virulente Forderung nach einer Entschärfung und Historisierung der »ethnische[n] Karikaturen«¹⁷⁹ in den Nationaltänzen der Handlungsballette würde dann ausserdem bedeuten, nicht nur die jeweils verkörperten Appropriationen, sondern auch die dazu gehörige(n) Geschichte(n) genauer zu betrachten, die ihrerseits – mit ganz unterschiedlichen Motiven und Funktionen – stets von Aneignungen geprägt sind.¹⁸⁰ Zu solchen Reflexionen sollte die Re-Vision anhand von Petipas Auto_Bio_Grafie, insbesondere unter Berücksichtigung ihrer Kontexte und ihres performativ-konstruktiven Charakters, exemplarische Anregungen bieten.

3.3. Zu-Fall und Ein-Fall: Loïe Fuller (1862–1928)

Auch im dritten Re-Visionen-Kapitel beziehe ich mich auf die etymologische Wortbedeutung von »lat. *revidēre*« und verstehe das tanzhistoriografische Verfahren im Sinne von »wieder hinsehen, nochmals ansehen«, »in Augenschein nehmen«.¹⁸¹ Dabei werde ich auch hier – wie in jedem der sechs exemplarischen Unterkapitel – in mehreren Schritten vorgehen, um eine gewisse methodische Analogie herzustellen: Zunächst stelle ich die jeweilige Auto_Bio_Grafie vor und kontextualisiere sie. Dann gleiche ich diese Quelle mit Informationen bzw. tanzhistorischen Narrativen aus einschlägigen Fachlexika ab. Dabei

178 Järvinen 2020, S. 83.

179 Weickmann 2021c, o. S.

180 Vgl. auch hierzu Balzer 2022a, S. 40f., der im Sinne einer Ethik der Appropriation fordert, die Heterogenität und Hybridität jeglicher Kultur ebenso anzuerkennen wie »die Machtverhältnisse« zu reflektieren, »die sich in der Appropriation spiegeln«, ebd., S. 80f.

181 <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Revision>, 23.09.2020 (Hv. i. O.).