



European  
University  
Institute

DEPARTMENT  
OF HISTORY  
AND  
CIVILIZATION

# WORKING PAPERS

HEC 2017/1

Department of History and Civilization

Das Pariser Opernballett auf den Salzburger Festspielen  
von 1953: Ein tänzerischer Umbruch in der  
Festspielgeschichte oder eine misslungene  
Tanzdiplomatie?

Alexander Golovlev



European University Institute  
**Department of History and Civilization**

**Das Pariser Opernballett auf den Salzburger Festspielen von  
1953: Ein tänzerischer Umbruch in der Festspielgeschichte oder  
eine misslungene Tanzdiplomatie?**

Alexander Golovlev

EUI Working Paper **HEC** 2017/1

This text may be downloaded for personal research purposes only. Any additional reproduction for other purposes, whether in hard copy or electronically, requires the consent of the author(s), editor(s). If cited or quoted, reference should be made to the full name of the author(s), editor(s), the title, the working paper or other series, the year, and the publisher.

ISSN 1725-6720

© Alexander Golovlev, 2017

Printed in Italy  
European University Institute  
Badia Fiesolana  
I – 50014 San Domenico di Fiesole (FI)  
Italy  
[www.eui.eu](http://www.eui.eu)  
[cadmus.eui.eu](http://cadmus.eui.eu)

## **Abstract**

The following paper attempts to show how a singular event of outstanding importance can leave a lasting imprint on strategies and effects of cultural diplomacy in a specific temporal and geographic setting. Within the history of Allied occupation of early post-war Austria, cultural policies deployed by Western Europeans outside of their hard power sphere of influence, i.e. occupation zone, have been long overshadowed by the superpower standoff and, concomitantly, by the politically determined historiography of the early Cold War. Taking the case of the Ballet de l'Opéra de Paris 1953 guest tour at the Festival of Salzburg, I investigate how this momentous appearance was prepared and negotiated with Austrian and American cultural actors, situated in a particular performative situation of the closing of this year's Festspiele and interpreted by discursively powerful critics in Salzburg and the rest of Austria. Taking the approaches of dance studies, cultural diplomacy and media history, I demonstrate how Lifar's neoclassicism proved to be a touchstone of the conflict between conservatism and modernity, nationalism and transnationality, in which outward deference to an occupation power could not mask the overall rejection of Parisian aesthetic offerings, yet simultaneously legitimising the troupe as globally relevant cultural actors. Thus, France's dance diplomacy overture was both crowned with success, showcasing French excellence in academic dance, placed itself within several prestige policies and provoked vivid debates, defying the bipolar systems of coordinates readily applied towards Cold War and offering a multidimensional reading of cultural diplomacies' varied power relations, causes and effects.

## **Keywords**

cultural diplomacy, dance diplomacy, Serge Lifar, Festival of Salzburg, Allied occupation

## **Author contact details**

Alexander.Golovlev@EUI.eu

ogolovlev@yandex.ru



*Wenn man nach der Reaktion des Zuschauerraumes, der sich in anhaltenden Ovationen erging, urteilen will, dann ist die künstlerische Sprache Lifars und des Pariser Balletts auch auf dem Salzburger Festspielpodium verstanden worden [...] als ob sie ihm gar nicht fremd wäre. Warum sollte sie es auch sein?*<sup>1</sup>

Der Bericht der *Salzburger Nachrichten* über den ersten Abend des *Ballets de l'Opéra de Paris* in der Felsenreitschule kommentierte den Höhepunkt der französischen Präsenz auf den Festspielen. Die Aufführung war Ergebnis der langjährigen Politik der französischen Besatzungsmacht und eine bedeutende Premiere für die Festspiele, die seit dem „Mozartjahr“ 1941,<sup>2</sup> kein tänzerisches Programm beinhalteten. Ein enormes öffentliches Echo begleitete die Darbietungen des Pariser Opernballetts, deren Auswirkungen jedoch blieben auf mittlere und lange Frist so gut wie aus: sie wurden von den darauffolgenden Gastspielen amerikanischer Ballettensembles<sup>3</sup> überschattet und von späteren Kritiken gar als ein Reifall eingeschätzt. Die problematische Aufnahme von Serge Lifars Choreographie sorgte im Spannungsfeld der französischen Repräsentationsstrategien und österreichischen Wahrnehmungsmuster für eine andauernd ambivalente Rezeptionsgeschichte, obwohl dieser Auftritt keineswegs isoliert war: er folgte auf eine Reihe früherer französischer Gastkonzerte, die seit 1946 ein weit gefächertes Aufgebot an Genres und Formaten vorführten. Damit waren französische Positionen in der Festspielpolitik sowie im öffentlichen und diskursiven Raum Salzburgs grundsätzlich angelegt und sollten jetzt im akademischen Tanz ausgebaut werden.

Die herausragende Bedeutung dieses Gastspiels wird nicht nur an der Fülle der zeitgenössischen Reaktionen sichtbar. Allein die Grundlage, auf der der Tanz als Element der Festspiele und der französischen Musikdiplomatie steht, weist bedeutende Differenzierungen auf. Tanz als Repräsentationsmechanismus greift zu einer eigenen Körpersprache, deren Kontextualisierung und Ausdrucksmöglichkeiten sich deutlich von denen der Musik im engen Sinne abheben.

Im folgenden Aufsatz werde ich der historischen und historiographischen Kontextualisierung, Konzipierung, Vorbereitung, Ausführung und Rezeption dieses Gastspiels nachgehen. Dabei begreife ich das Ereignishafte eines kulturdiplomatischen Unternehmens in seinem politischen und diskursiven Umfeld, dessen Prozessualität, zeitliche und geographische Dimensionen, Kausalitäten und Wirkungsfelder mit dem Momentanen eines einmaligen Gastspiels in ein komplexes Spannungsverhältnis treten. Indem ich auf Methoden der Tanzgeschichte, Musikgeschichte, Kulturgeschichte, Diplomatie- und Mediengeschichte zurückgreife, werde ich die zwei Auftritte des Pariser Opernballetts am Schluss der Gastspiele 1953 auf ihre Einordnung in französische kulturdiplomatische Offensiven, Repräsentationspotenziale, performative Situierung und die unmittelbare Wirkungsgeschichte hinterfragen, wobei vor allem die letztere als Erforschung des musikalischen Diskurses und öffentlichen Raumes ausgeführt wird.

Dies veranschaulicht den Konnex zwischen kulturpolitischen Prozessen in Frankreich und Österreich, einen klar definierbaren kulturellen und kulturideologischen Transferfall wo sich unterschiedliche Agenden kreuzten und einander ergänzten. Insbesondere werde ich auf die Frage des Nationalen und Transnationalen eingehen, da die Pariser Tänzer, in ihrer Funktion als kulturelle Botschafter der französischen Nation auftretend, gleichzeitig auf ihre Verankerung in russischer akademischer Schule (bzw. russischen Migrationshintergrund) und auf eine lange, europäische Geschichte des klassischen Balletts zurückblicken konnten. Ferner beanspruchte die künstlerische Ballettleitung, vor allem Serge Lifar, internationale Geltung für ihre choreographischen

---

<sup>1</sup> Festliches Salzburg: Pariser Visionen. Das Ballett der Pariser Oper im Festspielhaus – Das erste Programm, in: *Salzburger Nachrichten* 31.08.1953.

<sup>2</sup> Das Ballett der Salzburger Festspiele, Spielplanarchiv 1941 (Stand 29.09.2017), URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4045/id/580/j/1941>.

<sup>3</sup> Diese waren in der unmittelbaren Nach-Besatzungszeit durch das New York City Ballet unter George Balanchine repräsentiert, das 1956 in Salzburg erfolgreich gastierte. Siehe: Spielplanarchiv 1956 (Stand 29.09.2017), URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1956>.

Stilentscheidungen und stellte sich damit auch in Österreich zur *innenpolitischen* Kulturdiskussion. Wichtig ist für mich, dieses kulturkommunikative Fallbeispiel differenziert zu analysieren, indem jeweilige soziale Hintergründe, politische Stellungnahmen und am Ende die Deutungshoheit des aktiven Kulturrezipienten (die aus meiner Sicht das „harte-“ Machtpotenzial einer Besatzungsadministration auf unterschiedliche Weisen aushöhlen konnte) situiert und als einwirkende Faktoren neben- und gegeneinander abgewogen werden können.

Tanz und Politik<sup>4</sup> kreuzen sich auf viele Weisen, wobei die künstlerisch unabhängige Existenz des Tanzes einer Analyse seiner gesellschaftlichen und politischen (aber auch ökonomischen) Verankerung in der jeweiligen Gesellschaft bzw. in den inter- und transnationalen Prozessen weicht. Damit nähert sich die historische Forschung den in den letzten zwanzig Jahren konzeptuell erneuerten *dance studies*, etwa in den angelsächsischen Ländern<sup>5</sup> oder Frankreich.<sup>6</sup> Freilich folgte die Geschichtsschreibung oft den politisch-historisch bedingten Richtlinien, so die Arbeiten zur Ausstrahlungskraft des amerikanischen Balletts<sup>7</sup> als Teil des *way of life* oder kulturpolitische Kontroversen in den Beziehungen des akademischen Balletts zum Sowjetregime<sup>8</sup> oder um sowjetische Tournées im Ausland.<sup>9</sup> Politische Implikationen des Tanzes laufen jedoch tiefer, und wurzeln ebenso in sozialen Gegebenheiten und Dynamiken der Inlandspolitik,<sup>10</sup> oder in den jeweiligen Machtkonstellationen, was an Beispielen der totalitären Systeme,<sup>11</sup> wie dem NS-Regime, mit besonderer Brisanz verdeutlicht wurde.<sup>12</sup>

Gerade in Frankreich, dem symbolischen Mutterland des westlichen akademischen Balletts, wurde der Tanz durch eine lange, wechselvolle und wiederholt transnational beeinflusste Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte geprägt. Das im 19. Jahrhundert nach Russland exportierte klassische Ballett erfuhr an den Kaiserlichen Theatern in Moskau und Sankt Peterburg eine Renaissance und wurde durch Serge Diaghileffs *Ballets Russes* in Frankreich zur Sensation, um nach der Oktoberrevolution Reintegrations- und Professionalisierungsprozesse zu durchlaufen, in denen der akademische Tanz wieder für die französische Nation und ihre Kunst reklamiert wurde.<sup>13</sup> Neoklassizistische Tendenzen, in Serge Lifar's *Manifeste du chorégraphe* (1935) verkündet, läuteten eine Periode des diskursiven Kampfes um die unabhängige Bedeutung der Tanzkunst und die hohen beruflichen Standards, die an Tänzer gestellt wurden, ein. Hochakademischer Neoklassizismus wurde darauffolgend von Serge

---

<sup>4</sup> Alexandra Kolb (Hrsg.), *Dance and Politics*, Oxford 2011.

<sup>5</sup> Jane Desmond (Hrsg.), *Meaning in Motion: new Cultural Studies of Dance*, Durham, NC 2003 [1997]. Randy Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham, NC 1998. Alexandra Carter (Hrsg.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London, New York 2010 [1998]. Gay Morris, *Dance Studies/Cultural Studies*, in: *Dance Research Journal* 41 (2009) 1: 82-100. Jens Richard Giersdorf, *Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation*, ebd.: 23-44.

<sup>6</sup> Eine Zusammenfassung der französischen Entwicklungen findet sich in: Laure Guilbert, *Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire?*, in: *Recherches en danse*, 1 (2014), mis en ligne le 01 mars 2014 (Stand 05.08.2016), URL : <http://danse.revues.org/625>

<sup>7</sup> Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, CT 2012 [1998]. Clare H. Croft, *Ballet Nations: The New York City Ballet's 1962 US State Department-Sponsored Tour of the Soviet Union*, in: *Theatre Journal* 61 (2009) 3, 421-442. Victoria Philipps Geduld, *Dancing Diplomacy: Martha Graham and the Strange Commodity of Cold-War Cultural Exchange in Asia, 1955 and 1974*, in: *Dance Chronicle* 33 (2010) 1, 44-81. Clare H. Croft, *Funding Footprints: US State Department Sponsorship of International Dance Tours, 1962-2009*, Univ. Diss. Austin, TX 2010. Eiusdem, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, Oxford 2015.

<sup>8</sup> Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh 2012.

<sup>9</sup> David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford 2003. Cadra P. McDaniel, *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere*, Langham et a. 2015. Stéphanie Gonçalves, *Les danseurs soviétiques à Paris et à Londres pendant la guerre froide: entre travail, tourisme et propagande politique, 1954-1968*, in: *Les Cahiers Sirice* 2 (2016): 69-82.

<sup>10</sup> Siehe: Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington, Indianapolis 1995.

<sup>11</sup> Zum Stalinismus siehe Ezrahi, 2012.

<sup>12</sup> Lilian Karina/Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz – Eine Dokumentation*, Berlin 1996.

<sup>13</sup> Ilyana Karthas, *When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939*, Montreal & Kingston u.a. 2015.



Lifar, dem künstlerischen Leiter des Opernballetts in Paris, und George Balanchine, der nach seiner Auswanderung in die USA die Leitung des New York City Ballets innehatte,<sup>14</sup> vertreten und wurde in der Nachkriegszeit zum Gegenstand heftiger Debatten im angloamerikanischen Raum<sup>15</sup> wie auch in Kontinentaleuropa.

Österreich selbst stand vor dem Anschluss im Zentrum der Entwicklung des szenischen Tanzes, die auf eine lange höfische Tradition und bedeutende Präsenz von Tanz an der Hof- bzw. Staatsoper zurückging und sich mit modernem Ausdruckstanz auseinandersetzte, bevor die nationalsozialistische Kulturpolitik eine teilweise Zurückdrängung der Moderne und Reduzierung der Rolle des Tanzes im öffentlichen Raum mit sich brachte.<sup>16</sup> Nach dem Krieg wurde die Frage der Ballettrenaissance in Wien und der Einzug des Balletts in Salzburg äußerst relevant, wobei gerade die ersten Nachkriegsjahre für die spätere Entwicklung der österreichischen Tanzszene prägend sein sollten. Neben dem beginnenden Vormarsch des anti-klassizistischen amerikanischen Balletts und den später einsetzenden Tourneen der sowjetrussischen Theater (Bolschoi und Kirow), die um Deutungshoheit und Suprematie auf dem Gebiet des akademischen Tanzes gegen die westlichen Ballettvereinigungen rangen, war das Ballett in Paris, an der Nationaloper unter Lifar (seit 1947) und als Ballets des Champs-Élysées und Ballets de Paris unter Roland Petit, einer besonderen Aufmerksamkeit seitens der Kritik und des Publikums ausgesetzt und als eines der Markenzeichen des musikalischen Frankreichs ein ständiges Diskussionsthema für französische Kulturdiplomaten in Österreich.

Nachdem sich die französische Kulturdiplomatie in Salzburg während der ersten Festspielsaisons dank dem Einsatz von Jeanne-Baptiste Peyrebère de Guilloutet und ihren Salzburger Partnern als eine bedeutende Ausstrahlungskraft etabliert hatte, sahen die Kulturverantwortlichen die Zeit gekommen, sich mit vollem Ensemble der Tanzkünstler der Pariser Nationaloper neu zu profilieren.<sup>17</sup> Nach dem Krieg<sup>18</sup> und der darauffolgenden *épuration*<sup>19</sup> hat das Ballettensemble gegen 1947-1948 seine Stabilität erlangt, mit großteils unverändertem Personal, und stand somit der Kulturdiplomatie wieder zur Verfügung. Isoliert von neueren Entwicklungen in Russland,<sup>20</sup> behielt das Pariser Ballett einen hohen Grad an Selbstständigkeit. In Österreich wurden Ballettgastspiele ebenfalls von der offiziellen Kulturdiplomatie seit den ersten Nachkriegssaisons durchaus befürwortet: der mächtige Leiter der Kulturdivision und des Kulturinstituts in Wien, Eugène Susini (der souverän über französische Kulturexporte nach Österreich entschied) und die französische Kulturrepräsentantin in Salzburg, Jeanne-Baptiste Peyrebère de Guilloutet, unterstützten die Ballettrepräsentationen konsequent über das gesamte Besatzungsjahrzehnt. Das Opernballett hatte bereits vor Salzburg zwei Gastspiele, 1950 und 1952, in Wien absolviert, die, trotz einiger deutlicher Kritik an Lifars Führung, als große Erfolge gewertet wurden. Für das kommende Jahr unterstützten die Besatzungsadministration und ihre Pariser Vorgesetzten nunmehr eine Tournee nach Salzburg.

---

<sup>14</sup> Siehe: Tamara Tomic-Vajagic, *The Dancer's Contribution: Performing Plotless Choreography in the Leotard Ballets of George Balanchine and William Forsythe*, PhD Thesis Roehampton 2012.

<sup>15</sup> Siehe dazu eine charakteristische Rezension der Londoner *Times* aus dem Jahr 1946: New Monte Carlo Ballet, in: *The Times* 18.06.1946. (The Times Digital Archive 1785-2016, Stand 08.03.2017; *paid access*.)

<sup>16</sup> Andrea Amori, Mimi-Wunderer-Gosch (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien et al., 2001.

<sup>17</sup> Außenministerium an Botschafter Payart, 29.11.1952. MAE, AOFAA Autriche, DGRC 89.

<sup>18</sup> Obwohl Lifar selbst im strengen Sinne nicht mehr Tänzer der Kaiserlichen Theater gewesen war, konnte er durch die engen Kontakte zu und Mitarbeit bei den Ballets Russes, die unter Diaghilew in den 1920er Jahren in Frankreich und Europa eine prominente Stellung erlangten, an die alte Balletttradition direkt anknüpfen. Später ins Nationalopertheater gewechselt wurde Lifar zum künstlerischen Leiter der Balletttruppe, wo wiederum viele russlandstämmige Tänzer beschäftigt waren. Das Opernballett behielt durchaus gute Beziehungen zum Vichy-Regime und der deutschen Besatzungsmacht, was während der *épuration* zu einer einstweiligen Suspendierung Lifars führte.

<sup>19</sup> Florence Poudru, *Serge Lifar: la danse pour patrie*, Paris 2007. Mathias Auclair, *Le ballet de l'Opéra : trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Paris 2013.

<sup>20</sup> Das erste sowjetische Gastspiel sollte erst 1954 stattfinden, wurde aber wegen der französischen Niederlage in Indochina mit Skandal abgebrochen. Dazu: Stéphanie Gonçalves, *Les danseurs soviétiques*.

Das für die Festspiele zusammengestellte Programm stützte sich auf konservative Lösungen der klassischen Schule und Lifars streng akademisch gehaltene Neuerungen in Richtung des abstrakten Tanzes. Es wurden bereits in Wien erprobte Stücke *Les Caprices de Cupidon* (Choreographie von Harald Lander), *Palais de Cristal* (Choreographie von George Balanchine), *Les Mirages* und *Suite en blanc* (Choreographie von Serge Lifar) gezeigt, aber auch eine Premiere: *Phèdre*, nach einem Libretto von Jean Cocteau, Musik von Georges Auric und Choreographie von Serge Lifar. Im großen Corps de Ballet waren berühmte Pariser étoiles vertreten, wie etwa Nina Vyroubova, Christian Vaussard, Michel Renault, Alexander Kalioujny und Serge Lifar selbst. Die künstlerische Leitung vertraten der Dirigent Louis Forestier im musikalischen Teil und André Aveline als zweiter Choreograph. Das Nationalballett konzertierte an zwei Abenden, dem 30. und 31. August 1953 in der Felsenreitschule.<sup>21</sup> Noch nie war französische Musik und Tanzkunst in einem derart repräsentativen Rahmen und



Großformat dargestellt worden, womit auch auf der Seite der Festspielintendanz ein dezidiertes Novum ins Festivalprogramm eingeführt wurde, das die Pariser faktisch zum Mittelpunkt der diesjährigen Festspiele avancieren ließ.

Bild 1. *Palais de Cristal* (Paris, 1947)

*Die zeitgenössischen akademischen Choreographien waren meistens in den Jahren erarbeitet worden, die den Festspielen unmittelbar vorausgingen. Wenngleich ihre Rezeptionsgeschichte in den späteren Jahrzehnten zunehmende Akzeptanz und Integration, aber auch Historisierung aufwies, standen viele der in Salzburg vorgeführten Balletts auch international im Zentrum der aktuellen Debatten.*

Quelle: *Les Ballettonautes* (Stand 28.09.2017), URL: <https://lesballettonautes.files.wordpress.com/2014/05/palais-2.jpg>.

Die unmittelbare Auswirkung, die das Pariser Opernballett verzeichnen konnte, war schier enorm. Fast alle bedeutenden Presseorgane Österreichs, in Wien, Salzburg und in anderen Bundesländern, haben eingehende kritische Berichte veröffentlicht, ebenso wie eine Reihe von Regionalzeitungen etwa in Ried (OÖ) und in der Obersteiermark.<sup>22</sup> Sogar in Frankreich selbst stand der Ballettabend in Salzburg auf der Tagesordnung.<sup>23</sup> Die meisten zeitgenössischen Reaktionen fielen dabei ausgesprochen positiv aus, während spätere Schriften deutlich kühler klingen. So leiteten die *Salzburger Nachrichten* eine regelrechte Propagandakampagne für die Pariser ein, die von einer

<sup>21</sup> Ballet du Théâtre National de l'Opéra de Paris 1. Spielplanarchiv 1953 (Stand 25.09.2017). URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4042/id/580/j/1953>. Ballet du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Spielplanarchiv 1953 (Stand 25.09.2017). URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4043>. In beiden Fällen werden jedoch einzelne Programmnummern nur nach Interpreten geordnet.

<sup>22</sup> Eine ausführliche Pariser-Sammlung im Festspielarchiv verwahrt tatsächlich einige Dutzende Artikel aus ganz Österreich, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden können, zumal sich die Mehrheit der Berichte auf kurze faktische Zusammenfassungen beschränkte. Von Bedeutung ist, dass das Opernballett den öffentlichen Raum in Österreich auch jenseits der wenigen Kulturblätter durchdrang und Ende August - Anfang September zu einem wichtigen Gesprächsthema wurde.

<sup>23</sup> Le Corps de Ballet de l'Opéra à Salzbourg, *Le Monde* 29.08.1953.

feierlichen Ankündigung<sup>24</sup> bis hin zu detaillierten Essays über Musik, Solopartien und choreographische Leitung reichte. Trotzdem konnte sich sogar dieses freundliche Auge nicht enthalten, auf Modernisierungsbedürfnisse (ein in Salzburg damals nicht gerade geläufiges Wort) in der Programmgestaltung hinzuweisen.<sup>25</sup> Während die traditionsbewusst anspruchsvolle Salzburger Kritik sich verpflichtet sah, einiges Wachstumspotenzial aufzudecken, verzichtete der *Wiener Kurier* gänzlich auf eine Problematisierung des Pariser' ästhetischen Grundsatzes, wobei die vorgeführten Werke für die Wiener Leserschaft ebenfalls ausgiebig kommentiert wurden.<sup>26</sup>

Jenseits der amerikanisch geführten Presse kann man weniger Stimmungseinheit beobachten. So finden sich einerseits unter den unmittelbaren Reaktionen zahlreiche eulogische Kommentare: *Die Presse*<sup>27</sup> und sogar das offizielle Organ der Musikerzunft, die *Österreichische Musikzeitschrift*, beließen ihre Berichterstattung bei der Konstatierung eines vollständigen Erfolges; die *ÖMZ* pries ganz besonders Serge Lifar als Choreographen und (da kann eine unterschwellige Ironie aufkommen) Solisten.<sup>28</sup> Die Eigen- und Andersartigkeit des Pariser Balletts wurde jedoch manchmal im Spezifischen vermerkt.<sup>29</sup> Einige Nummern konnten dabei behutsamen Skeptizismus hervorrufen, wie etwa die "oberflächlichen" *Caprices de Cupidon*,<sup>30</sup> wenn auch das Programm im Allgemeinen, und die Premiere von *Phèdre* im Einzelnen, größtenteils mit bemerkenswertem Wohlwollen quittiert wurden. Problematisch erscheint jedoch, dass eine eingehende Analyse der Choreographie oft geradezu demonstrativ weggelassen wurde, und der Fokus auf individuelle Leistungen der Tänzer verschoben wurde.

Tatsächlich rief die Choreographie Lifars erwartungsgemäß einiges Unbehagen hervor, wobei die skeptischen Stimmen recht unterschiedliche Kriterien erkennen lassen. Parteipolitische Stellungnahmen waren dabei einer der Faktoren, die zweifelsohne mitspielten: So zeigte sich das sozialistische *Demokratische Volksblatt* (Salzburg) durchaus zufrieden,<sup>31</sup> während das kommunistische *Salzburger Tagblatt* eine zu erwartende Invektive gegen bürgerliche Dekadenz lancierte.<sup>32</sup> Jenseits der ideologischen Fronten traten weitere Unruhezeichen auf. Bezeichnenderweise befand Viktor Reimann, ein Kritiker en vue,<sup>33</sup> mit einiger Enttäuschung, dass die Synthese von Klassischem und Ausdruckstanz noch im Anfangsstadium sei und gerade der französische "Esprit" am meisten vermisst würde.<sup>34</sup> Reimanns konservative und nationalistische Positionen spielten möglicherweise mit der Suche nach dem (im österreichischen Sprachgebrauch der frühen Nachkriegszeit geradezu sprichwörtlichen) französischen Esprit, aber seine offene Problematisierung der choreographischen Neuerungen Serge Lifars, die bezeichnenderweise nicht auf den Seiten der *Salzburger Nachrichten*, Reimanns eigentlichem Arbeitsplatz, sondern in einer Zeitung mit einem weitaus kleineren Leserpotenzial veröffentlicht wurde, verdeutlicht die kommunikative und

---

<sup>24</sup> Das Programm des Pariser Balletts im Festspielhaus, *SN* 29./30.08.1953.

<sup>25</sup> Festliches Salzburg: Pariser Visionen: Das Ballett der Pariser Oper im Festspielhaus – Das erste Programm, in: *SN* 31.08.1953. Festliches Ballett und choreographische Tragödie: Der zweite Abschluss der Festspiele: Das Ballett der Pariser Staatsoper und Jean Cocteau's 'Phaedra', in: *SN* 02.09.1953.

<sup>26</sup> Salzburger Festspiele schließen mit Tanz: Am 30. und 31. August gibt das Ballett der Pariser Nationaloper ein Gastspiel, in: *WK* 27.08.1953.

<sup>27</sup> Salzburger Festspiele: Ausklang und Rückblick, in: *Die Presse* (Wochenausgabe) 05.09.1953.

<sup>28</sup> Gustav Pichler, Festwochenberichte aus Salzburg, *ÖMZ* 09 (September) 1953. Die zwei früheren Wiener Gastspiele werden dabei durchaus kritisiert.

<sup>29</sup> Ernst Bär, Begeisternde Opern – verbesserter "Jedermann", in: *Vorarlberger Nachrichten* 03.09.1953.

<sup>30</sup> Salzburger Festspielfinale, in: *Kleines Volksblatt* 01.09.1953. Ballett der Pariser Nationaloper, in: *Volksbote* (Innsbruck) 13.09.1953.

<sup>31</sup> Th. W. Werner, Das Pariser Opernballett, in: *Demokratisches Volksblatt* 02.09.1953.

<sup>32</sup> Französische Ballettkunst in Salzburg, in: *ST* 02.09.1953.

<sup>33</sup> Reimanns Stellung wurde zusätzlich durch seine frühere Nähe zum Nationalsozialismus belastet. Siehe: Hausjell, Bd. 2, 726. In den ersten Nachkriegsjahren avancierte er jedoch zum Vorsitzenden des Salzburger Landesverbandes der Journalistengewerkschaft. Mittelmaier, 127.

<sup>34</sup> Viktor Reimann, Pariser Ballett, in: *Neue Front* (Salzburg) 05.09.1953.

analytische Herausforderung, mit der viele Zeitungsredaktionen hinsichtlich dieses Prestigeprojekts der französischen Kulturdiplomatie konfrontiert waren.

Hinter dem Weihrauch des Respekts vor der Stellung des Pariser Opernballetts und der französischen Besatzungsmacht verbargen sich grundlegende Kontroversen, wie sie in der Kulturpresse der Besatzungsjahre nur selten anzutreffen waren. Stimmen, die im österreichischen öffentlichen Diskurs mehr Unabhängigkeit hatten, sahen hier in der Tat Anlass zum Nachdenken. In den Worten der einflussreichen *Wiener Zeitung*, „weniger angesprochen fühlte man sich von der Choreographie an sich, die ganz der Vergangenheit verpflichtet ist, allerdings einer großen Vergangenheit, die heute leider verstaubt und museal anmutet.“<sup>35</sup> Ein später vielzitiertes Aufsatz aus der *Süddeutschen Zeitung*, einer renommierten Außenstimme, schätzte die Pariser Auftritte gar als eindeutigen Misserfolg ein.<sup>36</sup> Viele Kritiker gaben zu verstehen, dass ihre Erwartungen zumindest teilweise verfehlt wurden, was im Kontext der Ballettpremiere ein ominöses Zeichen war, das sowohl der Intendanz als auch Peyrebère und Susini einige Sorgen bereiten musste.

Die leider nicht gerade umfangreiche Historiographie, die sich mit ausländischen Gastspielen im Salzburg der frühen Nachkriegszeit beschäftigte, folgte bezeichnenderweise einer noch schärferen Linie, die von einigen Zeitgenossen in den späteren Jahren entwickelt wurde. War der offizielle Festspielbericht der Salzburger Landesregierung noch in lobendem Register gehalten,<sup>37</sup> schlug die Grundhaltung in den späteren Jahren fast schlagartig um. Josef Kaut, der als prominenter Musikjournalist<sup>38</sup> und Mitglied des Salzburger Kulturreferats an der Verfassung dieses Berichts teilnahm, schrieb in seinem zwölf Jahre später erschienenen Buch von einer das Pariser Ballett begleitenden Enttäuschung.<sup>39</sup> In zeitübergreifenden Festspielgeschichten bleibt das Pariser Gastspiel oft unerwähnt, oder mit kurzen faktischen Anmerkungen versehen,<sup>40</sup> im Unterschied etwa zum 1956 konzertierenden New York City Ballet unter George Balanchine, wemgleich es gerade die Pariser waren, die eine ständige Ballettsparte bei den Festspielen etablierten.<sup>41</sup> Diese Vergessenheit steht in krassem Kontrast zum enormen journalistischen Echo, das das Pariser Nationalballett zur Zeit seines Auftritts begleitete. Im Spannungsfeld der ästhetischen Strömungen, die das westliche Ballett in der frühen Nachkriegszeit durchflossen, waren viele österreichische Kritiker darum bemüht, einen eigenen Weg für ein neues, noch zu schaffendes österreichisches Ballett zu finden: die Pariser Vorlage wurde nur teilweise als nachahmenswert empfunden. Die Hervorhebung der technischen Leistungen der étoiles stand damit im Kontrast zu ambivalenten Stellungnahmen hinsichtlich der künstlerischen Führung, die sich zwar nur schwer als allgemeine Ablehnung rekonstruieren lassen – die meisten meinungsbildenden Zeitungen verzichteten in ihren Berichten sorgsam auf solche Äußerungen – aber zweifelsohne eine sehr problematische Rezeptionsgeschichte aufweisen.

Dementsprechend ambivalent sollte auch die Antwort ob des eventuellen Erfolges oder Misserfolges des Pariser Opernballetts ausfallen. Begriffe wie „Erfolg“ und „Qualität“, die kontextbezogen unterschiedlich besetzt werden können, lassen sich hier kaum eindeutig in ein kohärentes Narrativ einordnen. Der Prestigegewinn für Frankreich war trotz aller Kontroversen dank des überwiegend positiv gehaltenen, quantitativ außergewöhnlich großen Medienechos enorm, und in

---

<sup>35</sup> Erik Werba, Ausklang der Salzburger Festspiele : Eine Fülle gediegener Gaben - Die besten Festspiele seit 1945, in: WZ 01.09.1953.

<sup>36</sup> Siehe: Walter Herrmann, 75 Jahre Salzburger Festspiele. Schriftenreihe des Kammerhofmuseums Bad Aussee. Band 16. Bad Aussee 1995, 72.

<sup>37</sup> Salzburger Festspieelausklang 1953, in: Salzburger Kulturbericht (Kulturreferat der Landesregierung), 1953.

<sup>38</sup> Barbara Boisits, Josef Kaut, in: *Österreichisches Musiklexikon* (Stand 29.09.2017), URL: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_K/Kaut\\_Josef.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=josef%20kaut](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaut_Josef.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=josef%20kaut).

<sup>39</sup> Josef Kaut, Festspiele in Salzburg, Salzburg 1965, 253-54. Siehe auch: Herrmann, 1995.

<sup>40</sup> Siehe die populärwissenschaftliche Zusammenfassung: *Salzburger Festspiele*, SalzburgWiki (Stand 29.09.2017), URL: [http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Salzburger\\_Festspiele](http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Salzburger_Festspiele).

<sup>41</sup> Siehe: Die Geschichte der Salzburger Festspiele: 1953 (Stand 29.09.2017), URL: <http://www.salzburgerfestspiele.at/geschichte/1953>.

diesem Sinne ging die französische Rechnung völlig auf. Das Format und die künstlerischen Führungsqualitäten des Pariser Balletts wurden zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt, denn zur Diskussion standen eher konkrete ästhetische Entscheidungen der Ballettleitung, die auch Lifars eigene Reputation keineswegs schmälerten. Als führende Ballettnation anerkannt, konnte Frankreich seine symbolische Vormachtstellung in diesem Festspielbereich behaupten – wenn auch nicht für lange Zeit. Gerade das Verschmelzen der russischen Schule und ihrer französischen Ausprägung ließ Frankreich als Zufluchtsort für hochbegabte Heimatvertriebene und als Hort der vitalen künstlerischen Tradition auftreten, dessen Integrationsvermögen als Bestandteil des Wertesystems der französischen Staatsnation für die national ausgerichtete Kulturdiplomatie einsetzbar war. Freilich wurde auf das “Russentum” der akademischen Ballettschule ständig hingewiesen, problematisch – und problematisiert – wurde es nicht, weder von den Franzosen noch von den Österreichern (und da ist der Unterschied zum kritischen Diskurs innerhalb Frankreichs während der 1920-30er Jahre durchaus spürbar). Transnationalität, die in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine außerordentlich große Rolle spielte, kam hier ihrerseits zur Geltung, wenn auch alle Agenten offensichtlich den nationalen Handlungsräumen und Referenzenrahmen verpflichtet bzw. in den national konnotierten Denkstrukturen angesiedelt waren und transnationale Impulse – noch – kaum als solche artikulierten.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Ich möchte an dieser Stelle Frau Mag.<sup>ra</sup> Franziska-Maria Lettowsky und somit dem Salzburger Festspielearchiv für ihre um- und nachsichtige Unterstützung bei meinen Recherchen danken. Mein aufrichtiger Dank geht ebenso an Frau Mag.<sup>ra</sup> Silke Tork für die Korrektur dieses Textes – wobei die Verantwortung für eventuelle Unklarheiten und Fehlstellen allein bei mir liegt – und das Europäische Hochschulinstitut in Florenz, das meine Archivforschungen in Salzburg und Wien durch einen Austauschaufenthalt und zwei *research missions* ermöglicht hat.



