

IM SCHNITTFELD  ER KREISE

VASLAW NIJINSKY ZEICHNET

Thomas Röske

70

Viel ist bislang nicht geschrieben worden über die bildkünstlerischen Werke von Vaslaw Nijinsky. Seit 1932, mehr als zwölf Jahre nach ihrer Entstehung, zum ersten Mal einige Zeichnungen ausgestellt wurden, haben sich ihnen die wenigen Interpreten entweder ehrfürchtig genähert oder sie heftig abgewehrt – ohne sie einer eingehenden Untersuchung zu würdigen. Sie wurden bloß als Appendix zur Biographie des überragenden Tänzers und Choreographen wahrgenommen, und zwar zu einem Abschnitt dieser Biographie, in dem Nijinsky bereits Symptome psychischer Krise zu zeigen scheint. So wollte man in ihnen noch die Rhythmik des Tänzers und schon Anzeichen des Wahnsinns sehen – als Werke für sich sah man sie nicht. Dabei nahm Nijinsky selbst sie sehr ernst. Tatsächlich spielten sie eine wesentliche Rolle für seine Arbeit an sich selbst und die Bestimmung seines Standortes in der Welt. Um dies zu belegen, sollen im Folgenden zunächst die Eigenheiten der Blätter herausgestellt und bislang vorgeschlagene Interpretationen betrachtet werden, bevor eine neue Deutung versucht wird. Bei der groben zeitlichen Ordnung der Werke innerhalb der Jahre 1918/19 folge ich den Vorschlägen Hans-Michael Schäfers in diesem Katalog.

Fast alle bekannten Bilder Nijinskys bestehen aus Kreisen, Kreissegmenten und verwandten geschwungenen Formen. Auf den frühesten Blättern hat er daraus Figuren gebildet, wobei auch die Binnenzeichnung dem begrenzten Formvokabular entspricht (s. Abb. S. 109-117). Hier ist alles aus wenigen einfachen Linien aufgebaut. Doch der Eindruck erstaunlicher Sicherheit des Stiftes täuscht. Schaut man genauer, erkennt man, dass vieles ausradiert wurde. Das Ringen um Perfektion der Gestaltung hat Nijinsky verborgen.

Im Gegensatz dazu sind auf den meisten nicht-figürlichen Zeichnungen Linien immer wieder übereinandergesetzt worden, bis sich diejenigen Rundungen ergaben,

<sup>1</sup>Die Literatur ist zum Großteil aufgeführt im Artikel von Hans-Michael Schäfer in diesem Katalog (S. 89-105).

## CHARAKTERISTIKA

die Nijinsky befriedigten (Serie *Bögen und Segmente: Linien*, S. 126-143). Hier entsprechen die Formen dem Radius seines Unterarms oder seiner Hand. Sie lassen sich als Niederschrift kontrollierter, stetiger Körperbewegungen lesen. Wie vordem als Tänzer auf der Bühne erfüllt Nijinsky mit dem Stift auf dem Papier eine Form so präzise wie möglich. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Geometrie bei ihm menschliche Dimension behält und nicht erstarbt. Deutlich zeichnen hier Hand und Arm – ohne Zuhilfenahme von Lineal und Zirkel. Nijinsky nimmt bewusst in Kauf, dass die Formen auf seinen Bildern nicht exakt im Sinne einer technischen Zeichnung sind, zugunsten ihrer Lebendigkeit, ihres Atmens.

Ein weiterer Orientierungspunkt für dieses gegenstandslose Zeichnen sind einfache Teilungen des verwendeten Papiergrundes, vor allem dessen horizontale und vertikale Mittelachse – woraus die Symmetrie der meisten Bilder resultiert. Wichtig ist dem Zeichner, auf diesen Achsen Mandorlaformen zu platzieren (es handelt sich nicht um Ellipsen, wie immer wieder irrtümlich geschrieben wird). Dass sie oftmals an beiden Enden angeschnitten sind, ihre Spitzen also außerhalb des Bildfeldes zu liegen scheinen, führt zu monumentaler Wirkung. Das Einsetzen zahlreicher Parallelen steigert diese noch.

Die Blätter entwickeln Variationen des Grundvokabulars. Rundungen, die von den Seiten vorstoßen oder bestimmte Punkte auf je einer senkrechten und waagerechten Begrenzung des Blattes verbinden, stehen einander gegenüber oder berühren sich. Zwei, drei oder mehr Mandorlen verschiedener Größe stehen neben- oder übereinander, erstrecken sich von Bildmitte zu Bildecke, kreuzen und durchdringen sich oder sind ineinander verschachtelt. Parallele Linien in Rot und

Blau, mit denen die Abschnitte gleichmäßig ausgefüllt sind, deuten Plastizität und Richtung an und machen zugleich Zusammenhänge und Großformen deutlich. Dagegen wird das in sich Geschlossene vollständiger Kreise durch deren Ausfüllen mit weiteren konzentrischen Kreisen betont.

Obleich Nijinsky die Blätter beim Zeichnen sicherlich immer wieder gedreht hat, wird im Überblicken der Bildgruppe klar, dass stets Symmetrie um die vertikale Mittelachse dominiert und jeglicher Ansatz von Dynamik in die Höhe zielt. Diese Erkenntnis hilft bei der Ausrichtung der Blätter, die für gewöhnlich keinen Hinweis darauf tragen.

Schon die (angeschnittene) Mandorlaform allein lässt sich als Auge lesen. Oft setzt Nijinsky zudem einen Kreis in ihr Zentrum, so dass der Eindruck weit geöffneter Lider und eines starrenden Blicks entsteht. Sind zwei „Augenmandorlen“ nebeneinander angeordnet oder stehen zwei Scheiben beisammen in einer Mandorla, und lassen sich Bildelemente darunter zudem als Nase und Mund lesen, ergibt sich der Eindruck eines kompletten Tier- oder Menschengesichts (s. Abb. S. 148-153). Wie bei den einzelnen „Augen“ besteht hier allerdings ein Gleichgewicht zwischen gegenstandsloser Konstellation und Physiognomie, so dass letztere ausdruckslos, hohläugig und leer wirkt und sich die Deutung als Maske aufdrängt.

Nijinsky versuchte sich auch an komplexeren Kompositionen, etwa solchen, bei denen immer wieder Kreissegmente an gleichmäßigen ( $1/2$  zu  $1/2$ ) oder ungleichmäßigen Teilungspunkten ( $1/4$  zu  $3/4$ ,  $1/3$  zu  $2/3$ ) anderer Kreissegmente innen ansetzen, so dass sich ein pen-

delndes Eintiefen zum Bildzentrum hin ergibt ( Serie *Bögen und Segmente: Flächen*, S. 144-148). Manchmal erwartet dort den Betrachter wiederum ein Auge (Serie *Auge*, S. 167/168). Nicht alle diese Erkundungen führen auf den erhaltenen Blättern zu einer befriedigenden Gesamtform – das könnte dafür sprechen, dass Nijinsky mehr am Weg als am Ziel lag.

Die später begonnene Gruppe querformatiger Farbstiftzeichnungen in Rot und Blau (Serie *Skizzenbuch, Blau und Orange*, S. 120-125) wird beherrscht von dem Motiv einzelner, asymmetrisch platzierter Scheiben, Ringe oder bauchiger Mandorlaformen, die meist angeschnitten sind, also erscheinen, als könnten sie von den Blättern nicht ganz erfasst werden, und dadurch wiederum monumental wirken. Manchmal steht eine kleinere Scheibe azentrisch auf solch angeschnittener Scheibe; manchmal wird sie zur Mitte einer Drehbewegung, indem sich Ringformen spitz zulaufend um sie legen; manchmal erscheinen in den Kreisen angeschnittene Ringe, als blickte man durch Öffnungen in einen anderen Raum.

Nijinsky setzt, wohl in der Folge, ähnliche Kompositionen in blauer und roter Tusche um (Serie *Schwarze und rote Kreissegmente*, S. 161-165). Erst dann erkundet er mit diesen Malmitteln Neuland. Es entstehen jene düsteren Blätter, auf denen rote Tusche und das Blattweiß stärkste Kontraste zum dominierenden Tuscheschwarz setzen. Auch ihnen liegen durchweg Kompositionen aus Kreisen zugrunde (Serie *Maske*, S. 155-160 und Serie *Auge*, S. 167-169).

Tatsächlich sind diese Bilder zugemalt. Streiflicht macht die ursprünglichen geometrischen Kompositionen sichtbar. Nijinsky hat seine ersten Ideen verborgen, wenn er



sie nicht gar tilgen wollte. Es bleiben schwarze Abgründe, aus denen rote und weiße Einzelformen hervorblicken, selten ein komplettes Puppengesicht (S. 159). Mehrere Arbeiten präsentieren große Augenformen, zumeist mit rotem Oberlid – das Blattschwarz scheint den Betrachter anzublicken (Serie *Auge*). Bei anderen muss man erst rekonstruieren, dass die weißen oder roten Zwickelformen die Bereiche zu Seiten einer Scheibe innerhalb einer Mandorla sind – also das „Augenweiß“. Dann erahnt man Gesichtsschemen, oft mit eigenwilligen „Kopfbedeckungen“ und „Kragen“ (Serie *Maske*). Auch diese Blätter verunsichern sicherlich viele Betrachter wegen der Ambivalenz ihrer Gestaltung zwischen Gegenstandslosigkeit und Physiognomie.

Bis heute werden die Bilder Nijinskys am häufigsten im Bereich so genannter „psychopathologischer Kunst“ verortet und mit dem diagnostizierten Wahnsinn des Tänzer-Choreographen identifiziert: Marsden Hartley sah in ihnen „psychopathische Diagramme“,<sup>2</sup> Vera Krasovskaya meinte, Nijinsky habe „dem Papier seine ihn quälenden Halluzinationen anvertraut“,<sup>3</sup> Peter Ostwald urteilte: „Er zeichnete ununterbrochen Kreise. Er drehte sich in die Spirale zur Manie hinein“,<sup>4</sup> und noch 2003 fanden zwei Autoren in den Blättern Nijinskys „Anzeichen für seinen inneren Aufruhr“.<sup>5</sup>

Seit dem 18. Jahrhundert haben vor allem Psychiater Bilder von Anstaltsinsassen als Symptome psychischer Ausnahmestände lesen wollen. Cesare Lombroso war der erste, der in seinem Buch *Genio e follia* (1864) einen entsprechenden Merkmalskatalog aufgestellt hat.<sup>6</sup> Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts sind

## FRÜHERE DEUTUNGEN WAHNSINN

<sup>2</sup> Marsden Hartley, „The Drawings of Nijinsky“, in: *Nijinsky. An Illustrated Monograph*, hrsg. v. Paul Magriel, New York 1946, S. 68-73, hier S. 72. Der Text stammt aus den späten 1930er Jahren.

<sup>3</sup> Vera Krasovskaya, *Nijinsky*, New York 1979 (Originalausgabe 1974), S. 342.

<sup>4</sup> Peter Ostwald, *Ich bin Gott! Wladimir Nijinsky – Leben und Wahnsinn*, Hamburg 1997, S. 222.

<sup>5</sup> Pascal Sauvayre/Barbara Forbes, „In the Dialectics of Imagination: Nijinsky's Sublime Defeat“, in: *Imagination and its Pathologies*, hrsg. v. James Phillips und James Morley, Cambridge (Mass.) London 2003, S. 233-252, hier S. 248.

<sup>6</sup> Deutsche Ausgabe: Cesare Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887, S. 185-219 (d. i. der Abschnitt *Die Kunst der Irrsinnigen*).

ihm darin andere gefolgt. Für sie ließe sich die psychische Krise Nijinskys an seinen Bildern deutlich ablesen. So interpretiert der Psychoanalytiker Ernst Kris 1936 „die ‚Leere‘ im Gesichtsausdruck auf Bildwerken Schizophrener und die Häufigkeit, mit der das menschliche Antlitz in ihrer spontanen Produktion abgebildet ist, als Momente der allgemeinen Kontaktstörung des Schizophrenen.“<sup>7</sup> Hans Rennert beurteilt in seinem Buch „Merkmale schizophrener Bildnerie“ (1962) ganz ähnlich „fratzenhafte Gesichter“ als Offenbarung einer „gestörte(n), ambivalente(n) Emotionalität“; sie seien „von Angst, Wahnstimmung, Unheimlichkeitsgefühl und dergleichen affektiven Befindlichkeiten diktiert.“<sup>8</sup>

Besonders verdächtig wären Rennert zudem die Abstraktionen in Nijinskys Bildern, die er in seiner Merkmalsliste der „Erstarrung des bildnerischen Ausdrucks“ zuordnen würde, mit besonderem Verweis auf die Unterpunkte „Geometrisierung und Schematisierung“ sowie „symmetrische Aufteilung“. Lässt sich doch möglicherweise sogar ein „Stilwandel von der aufgelockerten Bildkomposition zur starren Symmetrie“<sup>9</sup> für Nijinskys bildkünstlerische Entwicklung festhalten. Über die Tendenz zur „Geometrisierung“ heißt es in Leo Navratils Buch „Schizophrenie und Kunst“ (1965): „Der ‚Realitätsverlust‘ des schizophrenen Kranken offenbart die Störung seiner Kommunikationsfähigkeit im rationalen Bereich. Seine Neigung zu geometrisierendem Gestalten entspringt dem Versuch, die Ordnung von Grund auf wieder herzustellen.“<sup>10</sup>

Schließlich würde Rennert wie Navratil die Häufung des Augenmotivs bei Nijinsky signifikant erscheinen.<sup>11</sup> Für den einen symbolisiert das „bevorzugte Teilmotiv“ des „einzelnen Auges“ das „Erleben des bedeutungsvoll

<sup>7</sup> Ernst Kris, „Bemerkungen zur spontanen Bildnerie der Geisteskranken“ (1936), in: ders., *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1977, S. 75-116, hier S. 100 f.

<sup>8</sup> Helmut Rennert, *Merkmale schizophrener Bildnerie*, Jena 1966, S. 68.

<sup>9</sup> Ebd., S. 72. Schon Lombroso hebt eine „besondere Neigung zur Arabeskenmalerei und zur Ornamentzeichnung [hervor], welch letztere fast geometrische Formen aufweist“, Lombroso 1887 (wie Anm. 6), S. 206.

<sup>10</sup> Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst*, München 1965, S. 80. Das Buch wurde 1995 fast unverändert vom S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M., wieder aufgelegt.

<sup>11</sup> Auf das Moment der Wiederholung als Krankheitssymptom verweist Joan Acoella, siehe ihre Einleitung zu: *The Diary of Vaslav Nijinsky. Unexpurgated Edition*, hrsg. v. dies., New York 1995, S. VII-XLVI, hier S. XXXVII.

Angeblicktwerdens“;<sup>12</sup> der andere deutet es als „beobachtendes, warnendes und drohendes Auge“ und verweist darauf, dass im psychodiagnostischen Rorschach-Test „Augendeutungen als paranoide Komplexantworten gewertet“ werden.<sup>13</sup>

Die Merkmalskataloge von Kris, Rennert und Navratil, die bis heute noch keiner eingehenden Kritik unterzogen wurden,<sup>14</sup> sind allerdings fragwürdig. Erstens sind viele der gewählten Termini nicht neutral; vielmehr entstammen wertende Begriffe, wie „Leere“, „Erstarrung“ und „Schematisierung“ der Sprache psychiatrischer Diagnostik und präjudizieren bereits eine Krankheit. Zweitens steht hinter der Beurteilung eine unhinterfragte Ausdrucksideologie, der spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts andere Auffassungen von Kunst an die Seite getreten sind. Und drittens reicht bei allen drei Autoren nach heutigen Maßstäben die Zahl der herangezogenen Beispiele für ein stichhaltiges Belegen der Argumentation nicht aus.

Überblickt man allein die ca. 5.000 Werke der berühmten Sammlung Prinzhorn an der Heidelberger Psychiatrischen Universitätsklinik, die zum Großteil zwischen 1919 und 1921 von einer Vielzahl deutscher psychiatrischer Anstalten geschickt wurden, wird deutlich, dass sich keine übergreifenden Gemeinsamkeiten festmachen lassen. Das Ergebnis der Umschau Prinzhorns in seinem Buch über den Heidelberger Fundus, *Bildnerie der Geisteskranken* (1922), ist denn auch „bescheiden. Man kann nicht mit Sicherheit sagen: dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt.“<sup>15</sup> Bevor nicht Erhebungen mit überzeugenderer Methodik durchgeführt werden, bleibt solche Zurückhaltung vorbildlich.

<sup>12</sup> Rennert 1966 (wie Anm. 8), S. 43.

<sup>13</sup> Navratil 1965 (wie Anm. 10), S. 105 und 104.

<sup>14</sup> Siehe aber: Thomas Röske, „Die Psychose als Künstler. Leo Navratils ‚Schizophrenie und Kunst‘ – eine Kritik“, in: *Außenseiter-Kunst. Außergewöhnliche Bildnerieen von Menschen mit intellektuellen und psychischen Behinderungen*, hrsg. v. Georg Theunissen, Bad Heilbrunn 2008, S. 103-117.

<sup>15</sup> Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922, S. 337.



Überhaupt ist das Konzept, dass Kunstwerke Symptome psychischer Ausnahmezustände zeigen, mithin „krank“ sind, in Frage zu stellen – nicht zuletzt eingedenk seiner unheilvollen Entwicklung in der jüngeren deutschen Vergangenheit. Zum einen ist die psychiatrische Diagnostik und damit die Abgrenzung von „gesund“ und „krank“ nichts Naturgegebenes, sondern ändert sich immer wieder. Zum anderen ist die künstlerische Gestaltung prinzipiell ein symbolischer Akt; hier werden Erfahrungen, selbst die eigenwilligsten, in einer eigenen, ästhetischen Weise umgesetzt und damit dem Künstler selbst und anderen zugänglich gemacht. Die Werke sprechen also immer von etwas, sind nicht selbst, wovon sie sprechen.

Seit Goethe wurden künstlerische Werke von denjenigen „krank“ genannt, deren Auffassung von Kunst sie widersprachen oder denen sie ästhetisch unverständlich blieben. Selbst der bei „Merkmalen“ so vorsichtige Prinzhorn meint Wahnsinn in „Bildnerie“ letztlich an einer Überforderung des Betrachters zu erkennen. Sie zeige sich in der Anmutung von „Unheimlichem“, das ein „Abglanz“ von dem „über alle Schattierungen psychopathischer Weltentfremdung hinausgehenden grauenhaften Solipsismus“ des Schizophrenen sei.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Ebd., S. 339.

<sup>17</sup> Emil Jentsch, „Zur Psychologie des Unheimlichen“ (1906), zit. n. Sigmund Freud, „Das Unheimliche“ (1919), in: GW XII, S. 227-268, hier S. 237.

Tatsächlich wirken einige der Blätter Nijinskys unheimlich, insbesondere die fast wie zufällig aus Kreisformen gebildeten maskenhaften Gesichter und die von Schwarz dominierten einzelnen Augenformen. Das ließe sich zunächst mit Verweis auf den „ausgezeichneten Fall“ von Unheimlichkeit erklären: wenn Zweifel darüber herrscht, „ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei.“<sup>17</sup> Damit ist allerdings noch nicht ausgemacht, welche Intention Nijinsky bei seinen Gestaltungen verfolgt hat.

Weitere Deutungen von Bildern Nijinskys sehen in ihnen Reaktionen auf Zeitgeschichte und persönliche Erinnerungen. Sie stützen sich auf eine Passage im Buch von Romola Nijinsky. Zunächst gibt sie dort einen kurzen Dialog wieder, der Ende 1918 oder Anfang 1919 innerhalb einer regelrechten Rauminstallation des Künstlers stattgefunden haben soll: „Vaslav arbeitete immer mehr. Er verfertigte eine Zeichnung in drei Minuten, mit blitzartiger Geschwindigkeit. Sein Studio und die Zimmer waren buchstäblich bedeckt mit Zeichnungen, nicht mehr [mit] Porträts oder szenischen und dekorativen Gegenständen, sondern mit seltsamen Gesichtern, mit Augen, rot und schwarz, die aus jedem Winkel starrten; die Bilder sahen wie blutbespritzte Totenhemden aus. Sie ließen mich schaudern. ‚Was sind das für Masken?‘ – ‚Soldatengesichter. Der Krieg.‘ Es waren künstlerische Schöpfungen, wenn auch erschreckend und morbide.“<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Romola Nijinsky, *Nijinsky. Der Gott des Tanzes*, Frankfurt a. M. 1981, S. 382.

<sup>19</sup> Ebd.

Unklar ist, auf welche Werke sich Romola Nijinsky hier bezieht. Meint sie die Tusche-Blätter? Dann wäre der Vergleich mit blutbespritzten Totenhemden unpassend, denn hier dominiert Schwarz, nicht Weiß.

Im Anschluss erwähnt sie kurz weitere Blätter und Nijinskys Kommentar dazu: „Dann entstanden andere Zeichnungen: fantastische Schmetterlinge mit Gesichtern, die Vaslav ähnelten, und große Spinnen mit Diaghilevs Gesicht. ‚Das ist Sergei Pawlowitsch und diese Schmetterlinge sind wir, Rußlands Jugend, für immer in seinem Netz gefangen.“<sup>19</sup> Solche Deutungen könnten sich auf einige Kreiskompositionen mit kleinen puppenhaften Gesichtern beziehen. Tatsächlich trägt ein Farbstiftblatt den (von Romola notierten) Titel *Maske (Porträt Diaghi-*

lew, S. 110).<sup>20</sup> Aber können sie angesichts der stark abstrahierten Physiognomien wirklich überzeugen?

Im „Tagebuch“ Nijinskys, dem einzigen authentischen Zeugnis seiner Hand aus der Zeit vor seiner Einweisung ins Sanatorium Bellevue, März 1919, gibt es keine Stelle, mit der sich die Deutung von Zeichnungen als Porträts stützen ließe, und nur eine, in der Blätter mit Krieg in Verbindung gebracht werden. Allerdings kommt diese in ihrem Abstraktionsgrad der Charakteristik seiner Bildsprache wesentlich näher: „Ich mag kein Auge mit schwarzgestreifter roter Mütze. Ich mag das Auge mit Haaren auf dem Kopf. Ich bin das göttliche und nicht das kriegerische Auge.“<sup>21</sup>

Sicherlich beschäftigte Nijinsky, wie andere Europäer auch, noch an der Jahreswende 1918/19 das Trauma des Weltkriegs. Und sicherlich hatte er nach wie vor höchst ambivalente Gefühle für den Leiter der *Ballets Russes*, wie das „Tagebuch“ belegt.<sup>22</sup> Aber wenn beides überhaupt eine Rolle für seine Bilder spielte, so in stark abstrahierter Form, betrachtet von einem übergeordneten Standpunkt – und in Spannung zu Gegenbildern.

Die konkretistischen Interpretationen, die auch zur nachträglichen Betitelung der Werke geführt haben, folgen dem Wunsch nach Entschärfung der Bilder.<sup>23</sup> Man ertrug nicht, dass Nijinsky mit seinem Vermeiden von Titeln radikal auf das Konkrete der Werke selbst verwies.

Von mehreren Autoren ist die Konzentration der Zeichnungen Nijinskys auf den Kreis mit seinem Überarbeiten der 1916 von ihm entwickelten Tanzschrift in Verbindung gebracht worden.<sup>24</sup> 1917/18 versuchte er, sie

<sup>20</sup> Marsden Hartley greift diese Idee auf. Er sieht in den letzten Werken Nijinskys eine Darstellung des „Dämons in Verfolgung“, der „versuchte, ihn zu zerstören“, dasjenige, „was er an Diaghilev fürchtete, wenn nicht (...) Diaghilev selbst“, Hartley 1946 (wie Anm. 2), S. 70.

<sup>21</sup> Waslaw Nijinsky, *Ich bin ein Philosoph der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung*, Berlin 1996, S. 67 f. (im Folgenden zitiert als Tb).

<sup>22</sup> Siehe z. B. Tb. (wie Anm. 21), S. 50 f., 55 ff., 101 ff., 133 f., 139 ff.

<sup>23</sup> Die so genannten Charakterköpfe des Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) sind aus ähnlicher Absicht nachträglich betitelt worden.

„zu vereinfachen“,<sup>25</sup> indem er die Zahl der Notationslinien reduzierte und zugleich die Bewegungen der Tänzer durch Koordinaten auf einem vertikalen und einem horizontalen Kreis angab.<sup>26</sup> Den Kreis führte Nijinsky jedoch nicht bloß als neue Veranschaulichung von Bewegung ein. Dafür spricht bereits, dass er, wie Romola Nijinsky berichtet, im Frühjahr 1918 an einem Ballett über „sein eigenes, in ein choreographisches Gedicht umgesetztes Leben“ arbeitete, das auf dem Kreis beruhte. „Die Szenerie war in Kurven gehalten und selbst die Proszeniumsöffnung war rund. Er arbeitete die Dekoration bis ins kleinste Detail aus, in Blau, Rot und Gold, im Stil Raffaels.“ Denn stimmigerweise war das Werk in der Renaissance angesiedelt, für die der Kreis symbolische Form schlechthin war.<sup>27</sup>

Außerdem erklärte Nijinsky seiner Frau zu dieser Zeit: „der Kreis ist die vollständige, die perfekte Bewegung. Alles beruht auf ihm – Leben, Kunst, ganz gewiß unsere Kunst. Er ist die vollkommene Linie.“<sup>28</sup> Nijinsky war also vor allem an „experimentellen wie auch philosophischen Dimensionen“ des Kreises interessiert. Das erklärt wohl auch, warum er in seinen späten Notizen kaum Beispiele für praktisches Anwenden seines neuen choreographischen Systems gibt.<sup>29</sup>

Bedenkt man diese Entwicklung, scheint es plausibel, in Nijinskys freien Zeichnungen eine Fortsetzung seiner Spekulationen über den Kreis zu sehen. In den frühesten fungieren Kreise, aus denen Figuren und Gesichter aufgebaut sind, als ideale „Moleküle“, die nicht nur vollkommene Form garantieren, sondern auch deren Lebendigkeit symbolisieren. Die späteren, gegenstandslosen Zeichnungen dagegen, auf denen sich Kreisformen begegnen und durchdringen und zu einer übergreifenden

<sup>24</sup> Etwa Françoise Reiss, *Nijinsky. A Biography*, New York/Toronto/London 1960 (frz. Originalausgabe 1947), S. 182.

<sup>25</sup> Nijinsky 1981 (wie Anm. 18), S. 378.

<sup>26</sup> Claudia Jeschke, *Tanzschriften – Ihre Geschichte und Methoden. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983, S. 321-333.

<sup>27</sup> Siehe hierzu Erwin Panofsky, „Galileo as a Critic of the Arts. Aesthetic Attitude and Scientific Thought“, in: *Isis* 47, 1956, S. 3-15.

<sup>28</sup> Nijinsky 1981 (wie Anm. 18), S. 372.

<sup>29</sup> Claudia Jeschke, „Russische Bildwelten in Bewegung, Bewegungstexte“, in *Schwäne und Feuervögel – Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, Ausst.-Kat. Deutsches Theatermuseum München, Österreichisches Theatermuseum Wien, Leipzig 2009, S. 59-89, hier S. 76.

<sup>30</sup> Siehe hierzu auch, was Lincoln Kirstein über das späte Choreographiekonzept Nijinskys schreibt: „Not only dance-movement, but motions for sport, industrial activity, physical exercise, could be simply recorded.“ Lincoln Kirstein, *Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing*, New York 1974, S. 292.

<sup>31</sup> Bourman mutmaßt, dass Nijinskys Bilder hierauf zielen. Anatole Bourman, *The Tragedy of Nijinsky*, London 1937, S. IX. Ostwald vergleicht sie mit „der nichtgegenständlichen Kunst, wie sie in Russland kurz nach der Revolution blühte“. Ostwald 1997 (wie Anm. 4), S. 221

<sup>32</sup> Tb (wie Anm. 21), S. 233.



Dynamik finden, könnten die harmonische Konstellation verschiedener Bewegungen oder Bewegungsdimensionen meinen – ein abstraktes Konzept von Ballett, das sich nicht nur auf Bühnentanz anwenden ließe, sondern auf die Ästhetik jeglicher Art von Bewegung.<sup>30</sup>

Deutet man die Zeichnungen auf diese Weise, lassen sie sich mit Vorstellungen in Verbindung bringen, die andere abstrakt oder gegenstandslos arbeitende Künstler der Zeit beschäftigten – bis hin zu ihren Träumen von einer vierten Dimension.<sup>31</sup> Möglicherweise wurde Nijinsky tatsächlich sogar davon angeregt zum eigenen Zeichnen von Kreisformen. Seine Haltung dabei war allerdings eine deutlich andere als die der meisten Zeitgenossen.

Darüber gibt sein „Tagebuch“ Aufschluss, jener innere Monolog, mit dem Nijinsky kurz vor seiner Kapitulation sein Inneres zu ordnen versuchte. Hier erwähnt er nicht nur hin und wieder seine Bilder. Er vertraute diesem Manuskript auch Gedanken über Philosophie und Kunst allgemein an, die sich auf seine bildkünstlerischen Werke beziehen lassen, auch wenn sie nicht direkt angesprochen sind. Zudem wird hier deutlich, welchen Stellenwert seine Bilder für ihn hatten.

Sie waren nicht etwa bloß Zerstreung für einen Tänzer ohne Engagement; für Nijinsky hatten sie geradezu existenzielle Bedeutung, als integraler Teil seines Lebensprojekts. Wie das Schreiben<sup>32</sup> und alle anderen künstlerischen Tätigkeiten, bewertete er das Zeichnen und Malen als Arbeit an sich selbst: „Ich will Gott sein, und darum arbeite ich an mir. Ich will tanzen. Ich will malen. Ich will Klavier spielen. Ich will Gedichte schrei-



ben. Ich will Ballette schaffen.“<sup>33</sup> Und er sah sich gerade im Bildnerischen auf gutem Weg: „Ich habe viel gemalt und große Fortschritte gemacht.“<sup>34</sup> Deshalb freute ihn einmal die bekundete Wertschätzung durch den Schwiegervater<sup>35</sup> ebenso, wie ihn schmerzte, dass Romola und seine Schwiegereltern sie ein anderes Mal vermeintlich missachteten, zumindest nicht verstanden.<sup>36</sup>

In seinem „Tagebuch“ beschreibt Nijinsky mehrfach, wie er sich auf einsamen Spaziergängen Eingebungen überlässt, der in ihm widerhallenden Stimme Gottes und der Natur folgt – bis hin zu lebensgefährlicher Passivität.<sup>37</sup> Sein Tanzen sei von ähnlicher Beseelung ausgegangen.<sup>38</sup> Und auch das Schreiben erlebt er als unwillkürlich. So heißt es einmal: „Ich schreibe, ohne zu überlegen“,<sup>39</sup> und ein anderes Mal: „Ich weiß nicht, was ich schreiben soll, aber Gott will, dass ich schreibe, denn er weiß, wozu das gut ist.“<sup>40</sup>

Gleichzeitig wendet sich Nijinsky immer wieder gegen Spiritismus.<sup>41</sup> Damit hatte er 1918 Erfahrungen gesammelt, und zwar in Form von Gruppenseancen, bei denen aus dem Jenseits übermittelte Botschaften aufgeschrieben wurden.<sup>42</sup> Sein inspiriertes Schreiben hebt er davon ab: „Ich kenne Leute, die sagen werden, dass alles, was ich schreibe, spiritistische Trance sei. Ich wünschte, dass alle sich in solchem Trancezustand befänden, denn Tolstoj befand sich in solchem Trancezustand. Dostojewski und Zola auch.“<sup>43</sup> Nijinsky setzt sich nicht, wie Spiritisten, den Geistern anderer aus, die sich seiner bedienen; er ist bemüht, allein seinem Gefühl zu folgen, in dem sich, so ist er überzeugt, Gott äußert.

Es ist wahrscheinlich, dass sich Nijinsky auch beim Zeichnen als Medium sah. Tatsächlich erinnern zwei

<sup>33</sup> Ebd., S. 182.

<sup>34</sup> Ebd., S. 187.

<sup>35</sup> Ebd., S. 220.

<sup>36</sup> Ebd., S. 238 f.

<sup>37</sup> Etwa ebd., S. 22 f. und 111 ff.

<sup>38</sup> Ebd., S. 15 f. und 250. S. 262 heißt es: „Ich weiß, daß alle Bewegung von Gott kommt“.

<sup>39</sup> Ebd., S. 54.

<sup>40</sup> Ebd., S. 181.<sup>41</sup> Ebd., S. 187.

<sup>41</sup> Ebd., S. 34, 49, 60, 96, 191, 218.

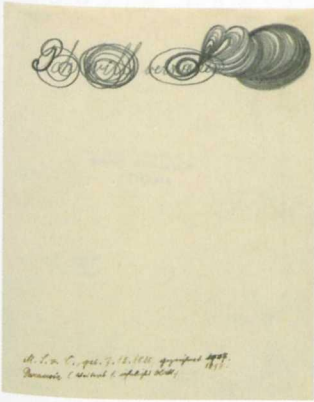
<sup>42</sup> Nijinsky 1981 (wie Anm. 18), S. 375.

<sup>43</sup> Tb (wie Anm. 21), S. 58 f.

<sup>44</sup> Ähnliche Schriftblätter bildet Théodore Flournoy in seinem Buch *Esprits et Médiums*, Genf/Paris 1911 ab. Siehe Peter Gorsen, „Der Eintritt des Mediums in die Kunstgeschichte. Das Unerklärliche – der surrealistische Schlüssel“, in: *The Message. Kunst und Okkultismus*, hrsg. v. Claudia Dichter u. a., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bochum, Köln 2007, S. 17–38, hier S. 36. Vgl. auch die Zeichnungen von Helen Butler Wells aus den 1920er Jahren in: ebd., S. 65.

<sup>45</sup> Siehe etwa *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, New York 1986; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 1995; Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible. Art, Science, and the Spiritual*, Princeton/Oxford 2004.

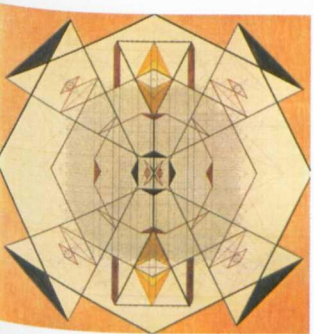
<sup>46</sup> Siehe *Okkultismus und Abstraktion – Hilma af Klint*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien, u. a., Wien 1991; *Emma Kunz*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Basel 1976.



Malvina Schnorr von Carolsfeld,  
*Ich will versuchen*, 1897



Hilma af Klint,  
*Die großen Figurenbilder Nr. 5 Gruppe III  
Serie WU (Rosen)*, 1907



Emma Kunz,  
*Nr. 075, undatiert*

seiner Blätter in der Sammlung Neumeier stark an einen bestimmten Typus mediumistischer Zeichnungen. Bei diesen scheint die gegenständliche Form nach mehrfachem unwillkürlichen Herumfahren des Bleistiftes entstanden zu sein (S. 114/115). Einmal taucht ein Gesicht innerhalb von kreisenden Bewegungen des Bleistiftes auf, das andere Mal wird die unabsichtlich entstandene Formation insgesamt zu einer Frauenbüste umgedeutet und diese Gestalt dann durch umgebende Schraffuren betont.

Solches Suchen mit dem Stift nach der Materialisation von Verständlichem, das eine Bereitschaft zum Empfang anzeigt, findet man etwa auch bei den 1897 entstandenen spiritistischen Blättern der Opernsängerin Malvina Schnorr von Carolsfelds (1825-1904) (heute in der Sammlung Prinzhorn), die meinte, auf diese Weise mit ihrem verstorbenen Gatten Kontakt aufnehmen zu können (s. Abb.).<sup>44</sup>

Blickt man sich auf dem Gebiet mediumistischer Kunst um, stößt man zudem darauf, dass viele dieser Werke von geometrischen Figuren bestimmt sind, die auf spirituelle Gehalte verweisen. Längst ist hier eine der wichtigen Quellen für das Interesse an Abstraktion Anfang des 20. Jahrhunderts entdeckt worden.<sup>45</sup> Herausragende Werke, die sich zum Vergleich mit Nijinsky anbieten, sind die Bilder der Schwedin Hilma af Klint (1862-1944) (s. Abb.) und der Schweizerin Emma Kunz (1882-1963) (s. Abb.). Beide hielten grundlegende Prinzipien oder Gesetzmäßigkeiten hinter der wahrnehmbaren Wirklichkeit fest. Beide bezogen sich stark auf christlich religiöse Vorstellungen.<sup>46</sup>

Das Besondere an den Bildern Nijinskys ist jedoch nicht nur der Anspruch des Künstlers, ausführendes Organ göttlicher Energie zu sein. Es zeigt sich auch in der Position, die er sich selbst in seinen Werken gibt – und damit in der Welt.

Darauf lenkt eine weitere Stelle im „Tagebuch“. Nijinsky knüpft hier offenbar zunächst an die oben erwähnte Idee eines autobiographischen Balletts mit runden Kulissen an: „Shakespeare hat das Theater als Erfindung begriffen. Ich habe das Theater aus dem Leben heraus begriffen. Ich bin keine Erfindung. Ich bin das Leben. Theater ist Leben. Ich bin das Theater. Ich kenne seine Gewohnheiten. Theater ist Gewohnheit, Leben aber ist nicht Gewohnheit. Ich bin ohne Gewohnheiten. Ich mag kein Theater mit geraden Kulissen. Ich mag rundes Theater. Ich werde ein rundes Theater bauen. Ich weiß, was das Auge ist. Das Auge ist das Theater. Das Gehirn ist das Publikum. Ich bin das Auge im Gehirn.“<sup>47</sup> Der Tänzer-Choreograph projiziert ein Theater, das von Lebendigkeit statt von Konvention bestimmt ist und dies in seiner Rundung zum Ausdruck bringt. Die Lebendigkeit verkörpert er selbst in seinem Leben (deswegen auch das autobiographische Tanzprojekt), da er in idealer Weise eins ist mit göttlicher Energie. Als solcher steht er der Menschheit gegenüber; mit seinem Leben und seiner göttlich inspirierten Lebendigkeit vermittelt er ihr wesentliche Einsichten – das meint die Metapher von Auge und Gehirn.

An das Zitierte schließt Nijinsky: „Ich sehe gern in den Spiegel und das Auge mitten auf der Stirn“ – ein pro-

<sup>47</sup> Tb (wie Anm. 21), S. 67. Wusste Nijinsky, dass das wichtigste Uraufführungstheater Shakespeares, das Londoner Globe Theatre, ein Rundbau war?

vozierendes Paradoxon, ist doch das dritte, „erleuchtete“ Auge (Eph. 1,18), mit dem das Herz wahrnimmt, gerade nicht im Spiegel sichtbar. Aufschlussreich ist deshalb, dass die Tagebuchstelle mit der scheinbar unverbundenen Aussage endet: „Ich zeichne oft ein einzelnes Auge“. Sie macht deutlich, welche Funktion das Zeichnen für Nijinsky hat: Es macht seine Spiritualität sichtbar, das Göttliche in ihm („Ich bin das göttliche [...] Auge“).<sup>48</sup>

Unter diesen Vorzeichen wird verständlich, warum die Augen auf Nijinskys Bildern stets in Mandorlen erscheinen – warum seine Bilder mit ihren Mandorlen sehen. Eine Mandorla entsteht, wenn sich zwei Kreise schneiden. Diese Tatsache steht auch hinter der Verwendung von Mandorlen um Christus und Maria in der christlichen Ikonographie. Die sich schneidenden Kreise bedeuten zwei Welten, die irdische und die himmlische, an denen sowohl Maria als auch Christus teilhaben.

<sup>48</sup> Ebd., S. 67f.

<sup>49</sup> Ebd., S. 62.

<sup>50</sup> Er sieht sich als der „Christus ohne Bart“, den er auch gezeichnet haben will. Ebd., S. 33, siehe auch S. 35, 42, 44, 68, 96.

Nijinskys Blätter sind der Grund, auf dem sich Kreise treffen. Mit dem Stift am Ende der Bewegungen von Hand und Arm, die göttliche Impulse umsetzen, macht der Zeichner eine überirdische, ideale Geometrie in Ausschnitten sichtbar, und zwar gerade in denjenigen, die seinen Ort enthalten.

So setzt Nijinsky die wesentliche Idee seines „Tagebuchs“ ins Bild: dass er „Gott im Menschen“,<sup>49</sup> der alternative Christus sei.<sup>50</sup> Das Unheimliche der Augen und Gesichter auf seinen Blättern resultiert weder aus einem Wahnsinn noch aus Kriegerserschütterung, sondern daraus, dass uns hier Gott anblickt. ◉