

Kosmische Spekulation über die Geschlechter – ein Blatt von Vaslav Nijinsky

Thomas Röske

¹ Vgl. Thomas Röske, Im Schnittfeld der Kreise – Vaslav Nijinsky zeichnet, in: *Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2009, S. 69-85.

² Vgl. *Tanz der Farben*, ebd. Ähnlichkeiten gibt es auch zum „Formenzeichnen“, das Rudolf Steiner entwickelt hat.

³ Zuletzt: Pascal Sauvayre/Barbara Forbes, In the Dialectics of Imagination: Nijinsky's Sublime Defeat, in: *Imagination and its Pathologies*, hg. von James Phillips & James Morley, Cambridge/Mass. und London 2003, S. 233-252.

⁴ Romola Nijinsky, Nijinsky. Der Gott des Tanzes (engl. 1934), Frankfurt am Main 1981, S. 382.

⁵ Etwa Françoise Reiss, Nijinsky. A Biography (frz. 1947), New York, Toronto und London 1960, S. 182.

⁶ Claudia Jeschke, *Tanzschriften – Ihre Geschichte und Methoden. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983, S. 321-333.

⁷ Romola Nijinsky 1981, wie Anm. 4, S. 372.

⁸ Claudia Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung, Bewegungstexte*, in: *Ausstellungskatalog Schwäne und Feuervögel – Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, München 2009, S. 59-89, hier S. 76.

⁹ Vaslav Nijinsky, *Ich bin ein Philosoph der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung*, Berlin 1995, S. 233.

¹⁰ Ebd., S. 182.

¹¹ Ebd., S. 187.

¹² Vgl. ebd., S. 181.

¹³ Ebd., S. 67-68.

Der russische Tänzer Vaslav Nijinsky (1889–1950) erlangte mit seiner virtuoson Tanzkunst und seinen Choreographien für Sergei Diaghilevs Ballets Russes wie „L'après-midi d'un Faune“ (1912), „Jeux“ (1913) und „Le Sacre du Printemps“ (1913) Weltruhm. Weniger bekannt ist, dass er neben choreographischen Notationen auch eine Vielzahl eigenständiger Zeichnungen und Tuscheblätter geschaffen hat.¹ Die meisten sind in den Monaten vor März 1919 entstanden, als er zur Behandlung in das Nervensanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee eingewiesen wurde. Heute ist dieses Œuvre auf mehrere öffentliche und private Sammlungen verstreut.

Die fast durchweg unbetitelten Bilder sind überwiegend aus Kreisschwüngen aufgebaut mit Linien und Flächen in Blau, Schwarz und Rot. Aus dem Überlagern von Linien entwickeln sich Muster, in denen Mandorla-Formen dominieren. Und darin erscheinen oft Augäpfel, so dass manchmal Gesichter mit unheimlich leerem Blick entstehen. Obgleich sich Bezüge zu anderen Kunstwerken der Zeit herstellen lassen,² sind die Blätter in ihrer radikalen Formreduktion und ästhetischen Wucht einzigartig.

Das hat Interpreten verwirrt, seit Beispiele zum ersten Mal 1932 ausgestellt wurden. Viele erklärten die Werke zu bloß existentiellen Reflexen auf den Wahnsinn des Künstlers³, andere wollten sie auf illustrative Absichten, Reaktionen auf den Weltkrieg („blutbeschmierte Totenhemden“, „Soldatengesichter“) oder Biographisches („Spinnen mit Diaghilevs Gesicht“)⁴, reduzieren. Sinnvoller scheint eine Verbindung zu der originellen choreographischen Notation, die Nijinsky 1916–1918 entwickelte.⁵ Hier werden die Bewegungen der Tänzer durch Koordinaten auf einem vertikalen und einem horizontalen Kreis angegeben.⁶ Diese geometrische Form führte Nijinsky jedoch nicht bloß als neue Veranschaulichung von Bewegung ein. Dafür spricht etwa, dass er im Frühjahr 1918 an einem Ballett über „sein eigenes, in ein choreographisches Gedicht umgesetztes Leben“ arbeitete, das komplett auf Kreisformen beruhen sollte. Außerdem erklärte er 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.“⁷ Nijinsky war also besonders an „experimentellen wie auch philosophischen Dimensionen“ des Kreises interessiert, was erklären mag, warum er in seinen späten Notizen kaum Beispiele für praktisches Anwenden seines neuen choreographischen Systems gibt.⁸ Es scheint plausibel, in Nijinskys freien Blättern eine Fortsetzung seiner Spekulation über den Kreis zu sehen. Die gegenstandslosen Kompositionen könnten die harmonische Konstellation verschiedener Bewegungen oder Bewegungsdimensionen meinen – ein abstraktes Konzept, das sich nicht nur auf den Bühnentanz anwenden ließe. Doch reicht ihre Bedeutung noch weiter.

Laut Nijinskys Tagebuch, das er vor seinem Zusammenbruch führte, hatten Bilder für ihn geradezu existentielle Bedeutung, waren integraler Teil seines Lebensprojekts. Wie das Schreiben⁹ und alle anderen künstlerischen Tätigkeiten bewertete er 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 schreiben. Ich will Ballette schaffen.“¹⁰ Und er sah sich gerade im Bildnerischen auf gutem Weg: „Ich habe viel gemalt und große Fortschritte gemacht.“¹¹ Dabei bemühte er sich, in allen Künsten allein seinem Gefühl zu folgen, in dem sich, so war er überzeugt, Gott äußerte.¹²

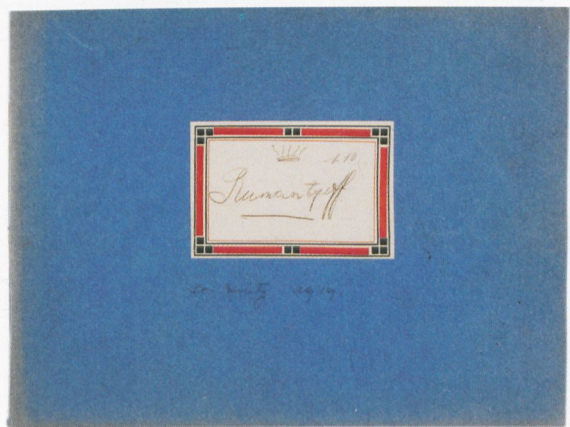
Eine Aufzeichnung im Tagebuch verknüpft die Vorstellung des Tänzers, Medium Gottes zu sein, mit dem zentralen Motiv seiner Bilder: „Ich weiß, was das Auge ist. Das Auge ist das Theater. Das Gehirn ist das Publikum. Ich bin das Auge im Gehirn. (...) Ich zeichne oft ein einzelnes Auge. (...) Ich bin das göttliche (...) Auge.“¹³ Nijinsky sah sich der Menschheit gegenüberstehen und mit seinem Leben sowie seiner göttlich inspirierten Lebendigkeit ihr wesentliche Einsichten vermitteln. Das Zeichnen aber machte seine Spiritualität sichtbar, das Göttliche in ihm.

¹⁴ Ebd., S. 62.

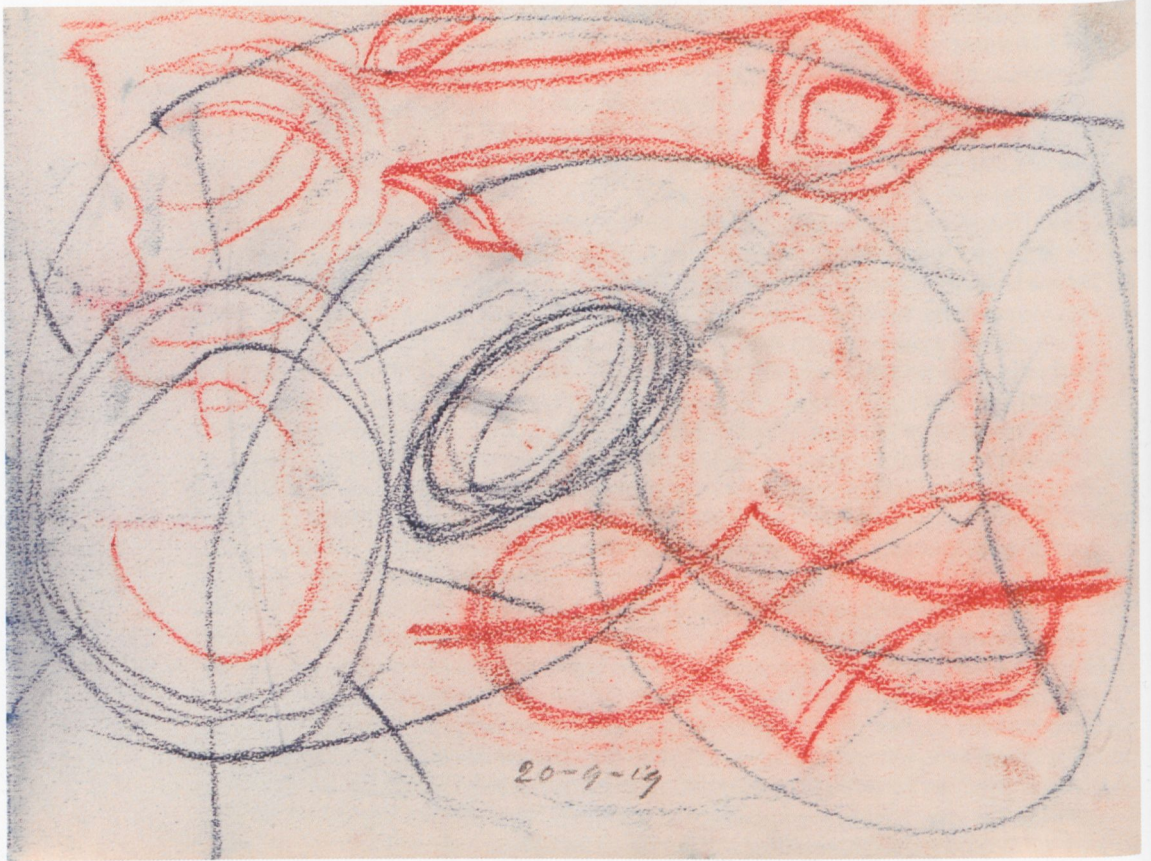
¹⁵ Er sieht sich als der „Christus ohne Bart“, den er auch gezeichnet haben will – ebd. S. 33, s.a. S. 35, 42, 44, 68, 96.

Damit wird verständlich, warum die Augäpfel auf Nijinskys Bildern stets in Mandorlen erscheinen – warum seine Bilder mit ihren Mandorlen sehen. Eine Mandorla entsteht, wenn sich zwei Kreise schneiden. So werden in der christlichen Ikonographie um Christus und Maria Mandorlen dargestellt, weil sich hier irdische und himmlische Welt schneiden – an denen beide teilhaben. Auf Nijinskys Blättern treffen sich Kreise. Mit dem Stift in der Hand, die göttliche Impulse umsetzt, macht der Zeichner eine überirdische, ideale Geometrie in Ausschnitten sichtbar, und zwar gerade in denjenigen, die seine eigene Position enthalten. So setzt er die wesentliche Idee seines Tagebuchs ins Bild: dass er „Gott im Menschen“ sei,¹⁴ der alternative Christus.¹⁵ Das Unheimliche der Augen und Gesichter auf Nijinskys Bildern resultiert weder aus Wahnsinn noch aus Kriegerschütterung, sondern daraus, dass uns hier Gott anblickt.

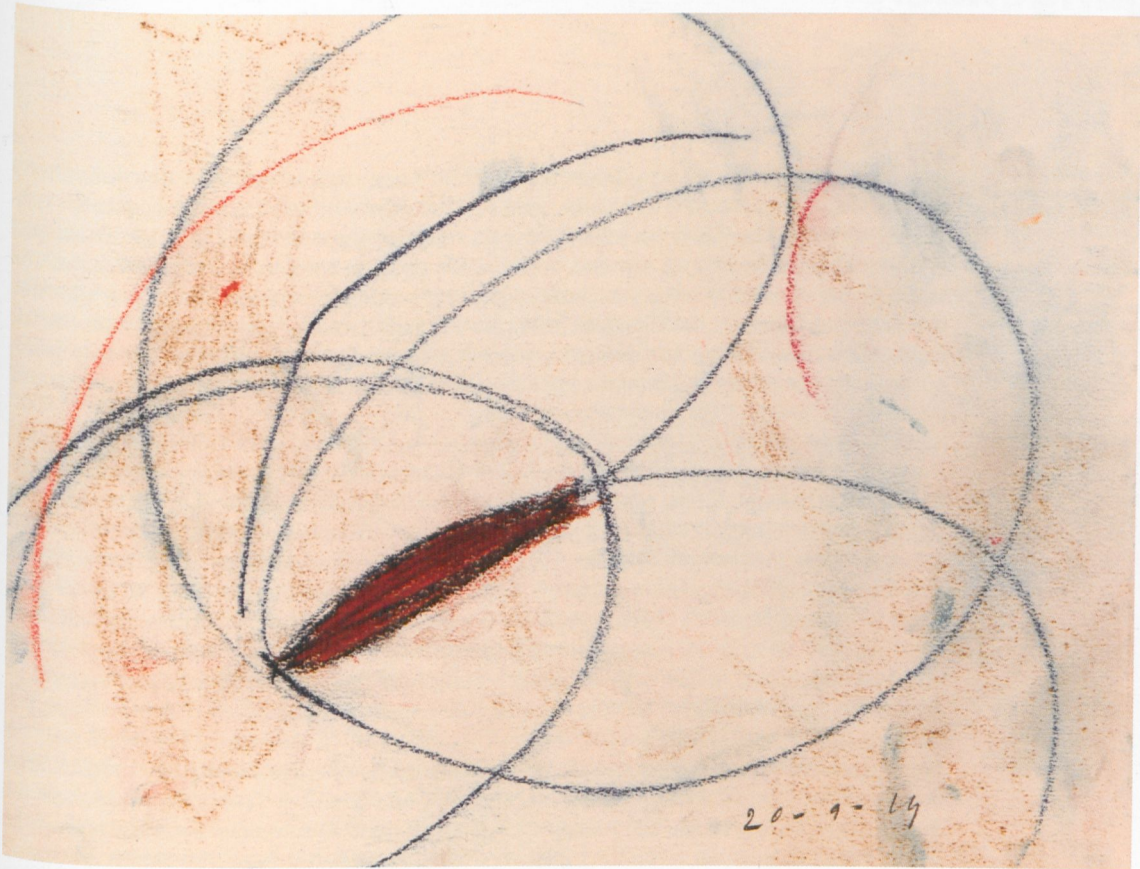
Das Blatt der Sammlung Dammann (Abb. S. 120/121) stammt aus einem Heft, das erst im Bellevue entstanden ist, also später als die meisten anderen erhaltenen Werke Nijinskys. Beide Seiten sind auf den 20.9.1919 datiert. Die Darstellungen wirken wie Skizzen im Vergleich mit den früheren Blättern, knüpfen aber an deren Vokabular an. So ist rückseitig ein Übereinander von vier blauen Linienschwüngen zu sehen. Wo sie sich schneiden, entsteht – nahezu auf der ansteigenden Diagonale des Blattes – eine schmale Mandorla, die der Zeichner rötlichbraun hervorgehoben hat. Es könnte ein liegender Frauenleib mit geöffneten Schenkeln gemeint sein – in einer Abstraktion, die an Constantin Brancusi erinnert. Dieses Motiv ist ungewöhnlich für den Tänzer, aber tatsächlich geht es auf der komplexeren Vorderseite des Blattes ebenfalls um Geschlechtliches. Hier erstreckt sich oben nach rechts ein rot gezeichneter Phallus. Die freigelegte Eichel mit großer, augenähnlicher Öffnung läuft vorn spitz zu wie eine Zwiebel. Am Beginn des Schafts, anstelle der Hoden, stehen zwei kleine Fortsätze, die an Blätter erinnern, während die lockerer gezeichnete Basis als kleiner runder Hügel gestaltet ist – als habe Nijinsky das Naturwüchsige (männlicher) Sexualität unterstreichen wollen. Unten rechts auf dem Blatt ist – ebenfalls in Rot – ein Rhombus mit konkav geschweiften Umrissen über eine liegende Acht gezeichnet. Rhombus und Acht können Einheit der Gegensätze symbolisieren; durch die Addition der gegensätzlichen Formcharaktere soll diese Botschaft vielleicht potenziert werden. Zwischen den beiden roten Bildelementen liegt in der Mitte des Blattes ein mehrfach mit blauem Stift bekräftigtes Oval, das eine zum Phallus passende vaginale Öffnung meinen mag. Mit demselben Stift ist links davon um einen roten Schwung ein größeres Rund angelegt, von dem sonnenleich Strahlen ausgehen, während rechts eine abnehmende Mondsichel angedeutet wurde – weitere Symbole für Mann und Frau. Von den übrigen Linien unterstreichen die beiden von links nach oben führenden die Energie-Richtung des Phallus. Die anderen deuten die bekannten Überlagerungen von Kreisschwüngen mit entstehenden Mandorla-Formen an und binden damit das Verbildlichen des kosmisch Komplementären männlichen und weiblichen Geschlechts in Nijinskys Spekulationen über die Begegnung verschiedener Sphären ein.



Vaslav Nijinsky (1889–1950)
Zeichenheft/*drawing-book*, 1919
Courtesy Nijinsky Estate, Curatorial Assistance, Pasadena



Vaslav Nijinsky (1889–1950)
Ohne Titel/*untitled* (recto), 1919
Wachskreide auf Papier, aus einem Zeichenheft/*wax crayon on paper from a drawing-book*
20,9 x 28 cm



Vaslav Nijinsky (1889–1950)
Ohne Titel/*untitled* (verso), 1919
Wachskreide auf Papier, aus einem Zeichenheft/*wax crayon on paper from a drawing-book*
20,9 x 28 cm