

Gabriele Brandstetter

Anhaltende Bewegung Nijinskys Sprung als Figur der Undarstellbarkeit

Der Sprung bezeichnet einen herausgehobenen Moment im Verlauf einer Bewegung – einen gleichsam emphatischen Augenblick der Stillstellung.

Was aber macht den Sprung zum Sprung? Die Plötzlichkeit seines Auftretens? Die Dynamik der Zustandsänderung eines Körpers, ja der gewaltsame Bruch in einer Bewegungsrichtung? Oder der Effekt seiner Wirkung, der Sprung auch in der Wahrnehmung des unvermuteten Ereignisses: als Überraschung, Staunen, Schock?

Das Wort »springen« bedeutete ur-sprünglich »aufspringen, hervorbrechen« und ist verwandt mit der indogermanischen Wortgruppe »Spur« (im Sinne von »zucken«, »mit dem Fuß ausschlagen«). Erst im 17. Jahrhundert folgte auf die Bedeutung des »Sprungs«, im Sinne von »Entspringen« aus einem Quellpunkt, auch die andere semantische Variante von »springen«: als Bezeichnung für die Plötzlichkeit eines Risses; also springen in der Bedeutung von »bersten«, »aufbrechen« – das Klaffen eines Hiatus, der »aufgesprungene Spalt«.

Der Sprung, als Bewegungsereignis gedacht, enthält ein Doppeltes: in der Bewegung ein Moment des Anhaltens – des »Still« – im Flug, in dem Ruhe und Bewegung zugleich aufgehoben sind. Das Paradox des Zenon, daß der fliegende Pfeil ruhe, kann auch als Merkmal des Sprungs in Anschlag gebracht werden. Markiert er doch einen ex-statischen Moment des Innehaltens, der durch einen scheinbar prägnanten Aus-Schnitt aus einer Bewegungs- und Zeitfigur abgegrenzt wirkt und der doch zugleich an seinen Rändern unscharf ist: In den Moment des Stillstands – Gipfel des Sprungs – ist der Zeit-Raum des Vorher und Nachher, des Steigens und Fallens hineingenommen. Rainer Maria Rilke hat diesen Augenblick der Kehre, »zwischen Fall und Flug«, in dem der Wurf aufgefangen und zugleich freigelassen ist, in seinem Sonett »Der Ball«¹ genau in Sprache gebracht:

¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Gesammelte Gedichte, Frankfurt a.M. 1962, S. 397f.

Du Runder, der das Wärme aus zwei Händen
im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener: der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit aufgehoben,
den Wurf entführt und freilässt –, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

um dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.

Eine Phänomenologie des Sprungs nähert sich ihrem Gegenstand (der kein ›Gegen-stand‹ sein kann) nicht über die Physik, nicht über die Mechanik der (Sprung)Bewegung und ihre Zeit – Körper/Masse und Beschleunigungs-Relationen. Vielmehr rückt der *Sprung als Figur* in den Horizont der Aufmerksamkeit. Die hier folgenden Überlegungen kreisen um den Sprung als Paradigma des komplexen – figürlichen – Zusammenhangs von Still-Stellung und Bewegung, von Still/Motion: im Text und als textuelle Konstruktion des Sprungs.

Dabei ist es – um die Jahrhundertwende – der Sprung als Tanzfigur, der in exemplarischer Weise zu einem Experimentiermuster wird für die Wahrnehmungs- und Darstellungskonzepte der Moderne und der Avantgarde. Der Sprung des legendären Tänzers Waslaw Nijinsky verkörpert einen Mythos, den Schriftsteller und bildende Künstler der 10er und 20er Jahre erst hervorbringen, um darin die Aporien literarischer Zeitdarstellung poetologisch zu reflektieren: Wie läßt sich das Ereignis des Sprungs² lesen und schreiben? Wie das »Still« dieses emphatischen

² Es sollte hier zumindest darauf hingewiesen werden, daß das *Thema des Sprungs* – als Ereignis – nicht abgelöst gedacht werden kann von einem anderen Darstellungstypus von Plötzlichkeit, der die historische Situation des (nicht nur literarischen) Diskurses etwa gleichzeitig prägt: das *Thema des Schusses – als Ereignis*; in der Darstellung von Gewalt und Krieg, z. B. bei Ernst Jünger.

Augenblicks und wie schließlich den Bruch in der Wahrnehmung als Schrift/Spur (be)zeichnen?

Dabei erweisen sich insbesondere zwei Aspekte dieser Wahrnehmungs- und Darstellungsproblematik von »Still/Stellung« der Bewegung im Sprung als komplementär: Zum einen wird der Sprung – der Sprung Nijinskys – zu einem Topos der Undarstellbarkeit in der Literatur der Moderne. Der Zeitriß des Sprungs wird zur Figur des Textes selbst. Und zum anderen ist der Sprung, als »Still«, in seiner Bildfunktion zugleich an die mediale Konstitution der Wahrnehmung und ihre Veränderungen um 1900 gebunden: an die Möglichkeiten der photographischen und filmischen Aufzeichnung von Bewegung und die dadurch »einstellbaren« Formen der bildlichen Sistierung von Bewegung. Das »Still« des Sprungs in der Photographie und im Film bzw. Video wird im Schlußteil dieser Studie explizit thematisiert werden. Zugleich aber durchwirkt diese mediale Veränderung der (Bewegungs)Wahrnehmung auch schon die Texte zum Tanz und zum Sprung Nijinskys. Insofern ist die »Figur des Sprungs« nicht etwa als ein Spezifikum des tänzerischen Personalstils Nijinskys und der Bühnenästhetik der »Ballets Russes« zu begreifen, sondern sie kann als eine exemplarische Geste betrachtet werden, die die Darstellungskonzepte und Darstellungsaporien der Kunst konfiguriert und die zugleich in charakteristischen Mustern, etwa Schnitt und Montage, die Ästhetik der Avantgarde prägt.

Der Tanz und die Literatur sind jene Kunstformen, die zu Beginn der Moderne in eine komplexe Verbindung treten – verknüpft und einander fremd zugleich. Die Begegnung von Tanz und Literatur – seit dem Fin de siècle, seit Mallarmés Texten über das Ballett – steht im Zeichen einer fundamentalen Krise der europäischen Kultur: einer Wahrnehmungskrise, die zugleich eine Zeichenkrise ist. Sie wird charakterisiert durch eine geschärfte Aufmerksamkeit auf den Konflikt zwischen einer Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift. Dies impliziert zugleich eine gravierende Differenz zwischen zwei Kulturtechniken: der bewahrenden Formkraft, wie sie in niedergelegten Texten zur Geltung kommt, und der flüchtigen Gestalt des Tanzes, als des bewegten Körpers und seiner im Augenblick schwindenden Zeichen. Die flüchtigen Zeichen des Tanzes zu lesen und zu schreiben, wird zu einem Anliegen zahlreicher Schriftsteller der Jahrhundertwende. Dabei ist dieses »Schreiben des Tanzes« durch

ein Paradox ausgezeichnet, das zur Herausforderung der Literatur wird, die darin ihre eigenen Bedingungen reflektiert. Autoren wie Mallarmé, Hofmannsthal, Walser, Rilke und Valéry verfassen autoreflexive, poetologische Texte, in denen das Eigentümliche des Schreibens gerade aus der Unmöglichkeit hervorgetrieben wird, den Tanz zu schreiben: Schreiben als Ausdruck der Unmöglichkeit, in der Sprache der Literatur das flüchtige Ereignis als Text zu fixieren.

Schreiben und Lesen des Tanzes gehen deshalb ineinander über. Lesbarkeit und Schreibbarkeit – wie Roland Barthes die Verbindung dieser Tätigkeiten als Prozess in seiner Studie »S/Z« als Textpraxis formuliert hat – sind auch und gerade in Hinsicht auf das »Schreiben des Tanzes« ineinander verklammert. In Anlehnung an den von Mallarmé geprägten Begriff einer »écriture corporelle« könnte man – im Hinblick auf die Beziehung von Literatur und Tanz – auch von einer »lecture corporelle« sprechen. Denn die Schreibung ist immer schon eine Lesung des Tanzes; Schreib- und Lesebewegung remarkieren eine Bewegung, die »der Tanz« gewesen sein wird; und dennoch gibt es den Prozeß, der die Bewegung des Tanzes als Rede der Literatur hervorbringt.

Ich möchte im folgenden zeigen, in welcher Weise die Versuche, den Tanz zu schreiben, in der Literatur der Moderne um 1900 implizit eine Poetologie der Undarstellbarkeit entwerfen. Die Texte konfrontieren den Leser mit dem Paradox, »le transitoire« und »le fugitif« – Grundmerkmale des Tanzes – in eine Um-Schrift der Texte zu übertragen; und sie konfrontieren den Leser (und sich selbst) gleichzeitig mit der Erfahrung, daß eben dies – nämlich dieser Akt der Übertragung des Flüchtigen in den Text der Schrift – nicht möglich sei. So führt diese Aporie dazu, daß eben diese Unmöglichkeit der Darstellung selbst zum Gegenstand der literarischen Darstellung wird: als Reflexion, als Klage, als Spiel.

Die Auseinandersetzung mit dieser Schreibaporie einer »Bewegungsschrift« als Text kann beispielsweise in der Figur der Naivität geschehen, wie bei Robert Walser. Er schreibt über seine Wahrnehmung von Aufführungen der »Ballets Russes« in Berlin in der Haltung dessen, der »vom Tanz nichts versteht«:

Im übrigen braucht man ja die Tanzkunst nicht zu verstehen. Man braucht nicht zu wissen, was eine holdselige Hand- und Armbewegung bedeutet. Nur zu fühlen, zu sehen braucht man es.³

Und man braucht nicht nur kein Kenner zu sein. Es sei, so Walser weiter, im übrigen sowieso unmöglich, die Schönheit des Tanzes – insbesondere der großen Tanzkünstler und -künstlerinnen – »zu sagen«, etwa die Schönheit des Tanzes der Pawlowa: »Sagen, wie schön sie tanzt, die große Künstlerin Pawlowa, das kann ich nicht.«⁴ Eben der Gestus dessen, der sich durch die Aura des Ereignisses ganz und gar seiner sprachlichen Mittel enteignet sieht, ja in ehrerbietigem Abstand vom Wunderbaren und Vollkommenen die Unvollkommenheit seiner sprachlichen Möglichkeiten einzugestehen hat, deutet auf eine – als Naivität sich gebärende – Reflexion über das Undarstellbare des Tanzes. Was hier sich in der Raffinesse der Einfachheit präsentiert – »sagen [...] das kann ich nicht« – findet sich in anderer Weise, komplex gespiegelt, hermetisch oder scheinbar realistisch, in nahezu allen modernen Texte, die versuchen, den Tanz zu schreiben: ein Kompendium von Topoi der Undarstellbarkeit.

Dabei treten bestimmte Formeln, die das Nichtdarstellbare des Tanzes bezeichnen, immer wieder auf: etwa »das Unvergleichliche«, das »Un-erklärliche«, das »Geheimnis«, das »Wunder«. Und es ist vor allem ein ganz bestimmtes Moment des Tanzes, das im Inventar der Unsagbarkeitstopoi diesen rhetorischen Platz einnimmt: nämlich das Phänomen der »Elevation« und seine Variante: der Sprung. Jener Moment der Erhebung, der Leichtigkeit, der scheinbaren Außerkraftsetzung der Schwerkraft wird im Text der sprachlichen Darstellung zu einer Leerstelle: Ein »blanc« markiert in der Literatur sehr häufig jenen Punkt der Körperbewegung, der Raum und Zeit durchschneidet und den Eindruck vermittelt, als ob der Körper von der Schwerkraft befreit sei, dem Flug nahe. Und neben dem Spitzentanz der Ballerina – der spezifisch weiblichen Form der Elevation seit dem frühen 19. Jahrhundert – wird insbesondere der Sprung, der kraftvolle Sprung des Tänzers zum Paradigma des

³ Robert Walser: Das Gesamtwerk, hg. von Jochen Greven, Genf/Hamburg 1966–75, Bd VI, S. 61f.

⁴ Ebd., S. 63. – Zum Motiv des Tanzes bei Robert Walser vgl. die umfassende und anregende Studie von Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetzzeitstil«, Frankfurt a.M. 1998.

Nichtdarstellbaren in der Literatur. Ein Schriftsteller wie Robert Walser greift dabei, um nicht Pathosformeln des Außerordentlichen dieser Elevation bemühen zu müssen, zu einer Rhetorik der Unterbietung. Andere Dichter – etwa Rilke oder Valéry⁵ – suchen in einer Art literarischer Phänomenologie ein Äquivalent zum Fugitiven der Elevation zu finden.

Jener Tänzer, dessen phänomenale Sprungkraft sein Charisma begründete und ihn vor dem I. Weltkrieg zum Idol des europäischen Ballettpublikums erhob, war Waslaw Nijinsky.

Zahlreiche Texte existieren, die das Eigentümliche dieser Tanzkunst zu formulieren suchen – und fast alle diese Schriften zeigen in dieser Auseinandersetzung zugleich die Schwierigkeit, ›Tanz zu schreiben‹ – und insbesondere: die Schwierigkeit, das Singuläre des Tanzes von Nijinsky zu formulieren. Die wohl berühmteste und am häufigsten beschriebene Tanzfigur Nijinskys ist ›sein Sprung‹. Nijinskys Sprung soll deshalb im folgenden als Paradigma der Darstellungsproblematik von »Still-Stellen« betrachtet werden. Zugleich figuriert eben dieser enigmatische Sprung als ein Muster der Undarstellbarkeits-Topik in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Im Jahr 1912 veröffentlicht der expressionistische Dichter Ludwig Rubiner in dem von Kurt Hiller herausgegebenen Almanach »Der Kondor« folgendes Gedicht unter dem Titel »Der Tänzer Nijinski«:⁶

Mein Raum ist wie ein schräger blauer Draht nach dem ich greife.
Hinauf! Rettung vor diesem schmutzigen Weltkreis von Glühbirnen,
Und überall Geruch nach altem Plüsch und Hurenseife.
Fern auf und nieder in dem dunklen Aquarium schaukeln bleiche Ketten
von Stirnen.

Hinauf! Glastreppen von Luft. Meine Arme sind dünn. Ich drücke
Die Zehen zusammen. Da sinken grüne Lampen, Manschetten, Geigen-
bogen.

⁵ Eine Darstellung der Lesarten des Tanzes bei Rilke und Valéry habe ich an anderer Stelle unternommen; dort auch eine Auseinandersetzung mit der Forschung zu diesem Thema; vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

⁶ Ludwig Rubiner: *Der Tänzer Nijinski*, in: *Der Kondor*, hg. von Kurt Hiller, Heidelberg 1912, S. 114.

Rot über mir unerreichbar fliegt das Haar meiner blöden Perücke.
Hände hoch! Atmende kreischen im Dunkel. Ihr habt meine Luft gesogen!

Ich falle. Ich soll in eure warmen Höhlen, geile Hunde!
Teppiche, Bretter, dreht euch wie lange Würmer! Ich steh still inmitten.
Feindliche Logenlöcher, schwimmt im trüben kreisenden Schlunde.
Ersauft in der Ferne, schläfrige Lichter an zu hohen Soffitten.

Meine Fäuste drehn sich. Irgendwo sitzt ihr. Euer Hirn wird spritzen.
Ihr saust blaß durch Dunkel und Lampenschein, Affen in ängstlichen
Zweigen.

Ihr fliegt weit von mir im Kreis. Ich schweb auf den Zehenspitzen.
Die Stille kreist wie Schalen weißer Himmel. Licht! Da sitzen
lauter Menschen bleich und schweigen.

Die Bildlichkeit und die Form des Gedichts weisen die typische Gestik expressionistischer Lyrik auf.⁷ Da ist die Verwendung der Farben, in kräftigen Komplementärtönen »rot« und »grün« – wie Farbflecken auf einem Bild von Kirchner oder Nolde; da ist weiterhin die Vertikalität, die Aufwärtsrichtung der Bewegung im lyrischen Gestus; da sind schließlich die Brüche in der Bildlichkeit, in der »Oh-Mensch«-Pathos und Sozial-Groteske unvermittelt nebeneinanderstehen; und sodann die Form des Gedichts, – eine parataktisch assoziative Reihung von Wahrnehmungs-Splittern in frei-rhythmischen, harten Fügungen, die durchaus im Widerspruch zur Ordnung der Verse stehen: zu ihrer Anordnung in Vierzeilern und ihrer Bindung im Kreuzreim. All diese Elemente lassen sich als Ausdrucksformen des expressionistischen Sprachgestus lesen. So insbesondere schließlich auch die Grundstruktur des Gedichts, der Aufbau der Figuren in Oppositionen: Bühne und Auditorium, erhobenes Ich und gesichtslose Menge, Kultur (Theater) und Natur (der Vergleich mit dem Urwald, den Lianen, den Affen), soziale Gegensätze von »Oben und Unten« – diese Bild-Oppositionen gipfeln zuletzt im scharfen Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen »Hinauf!« und »Ich falle«. Im Feld dieser binären Grundstruktur der Bildkonzeption aber bewegt sich die Wahrnehmung zersplittert: immer wieder abgelenkt, mit neuen Reizen konfrontiert. Und das lyrische Ich, aus dessen Perspektive diese Wahr-

⁷ Zum herausgehobenen Ort des Tanzes in der Literatur (und insbesondere in der Lyrik) des Expressionismus vgl. die vorzüglich materialreiche Studie von Wolfgang Rothe: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt a.M. 1979.

nehmung eines fragmentierten Raumes sich mitteilt, erscheint seinerseits dissoziiert; und zwar dissoziiert in der Bewegung. Diese Bewegung aber – suggeriert als Impuls des »Hinauf!« des Sprungs – ist keineswegs als eine ebenmäßige Linie, keineswegs als parabolische Flugbahn evoziert. Eine durchbrochene, intermittierend sich entfaltende (Tanz-)Bewegung: ein Sprung, der wie im raschen Wechsel vom Hell-Dunkel eines Stroboskops gerastert erscheint. Der Absprung – das »Hinauf!« – und die Kraft des katapultierten Körpers werden zugleich als Befreiung in eine andere, ›lichtere‹ Sphäre als jene des dumpfen Spektakel-Milieus erkennbar. Darauf weist auch das Wort »Stirnen«. Durch seine exponierte Stellung (am Vers- und am Strophenende) markiert es den doppelten Blick, nach oben und nach unten: auf die Ge-Stirne der Lichterketten und auf die Gesichter der Zuschauer. Der Flug selbst aber, das Anhalten im Kulminationspunkt des Bogens – »Ich steh still inmitten« – und der Fall zurück auf den Boden sind allein über Wahrnehmungssplitter und Assoziationen des Ich formiert: in fremden Bildern, aggressionsgeladen. Diese Sprung-Bewegung birgt, als eine außerordentliche Kraft, das zerstörerische Potential von Gewalt; freilich einer Gewalt, in deren Spannungsfeld Täter und Opfer nicht klar unterschieden sind. Die Ausstellung des Sprungs selbst, die Aussetzung des Körpers (Subjekt und Objekt zugleich) konstituiert vielmehr eine *Situation* von potentieller Gewalt, deren Sprengungs-Raum im Austausch zwischen Bühne und Auditorium sich herstellt. Sprengung und Sprung trennen und verbinden zugleich den Rahmen und das Ereignis: den Zeit-Riß der Stillstellung.

Im disjunktiven Bewegungsraum dieser zwischen Aggression und Abwehr, zwischen Kontrolle und Angst entfalteten Dynamik erhält der ›Sprung Nijinskys‹ eine singuläre Bedeutung zugesprochen: die Bedeutung des ›Großen‹, des Fremden und Befremdlichen, des Exzentrischen. Der Sprung selbst – als Bewegung – wird aber nicht ›beschrieben‹; vielmehr ist er in einen Prozess der Wahrnehmung zer-gliedert, auseinandergerissen – ein Kaleidoseffekt. Der Sprung ist multipliziert, in eine gestaffelte Zeitfolge von Wahrnehmungsereignissen, die ihn dehnen, zerschneiden ... und ihn zuletzt, als Figur, unabgeschlossen lassen: Der Sprung – vielleicht die Bewegung des puren »Hinauf!«, die mit der schönen Metapher der »Glastreppen von Luft« bezeichnet ist, – markiert so die Leerstelle des Nicht-Darstellbaren. Der Eclat des Sprungs, der Raum und Zeit aufreißt, wird ersetzt durch die Metonymie einer Bahn des

Lichts: »Die Stille kreist wie Schalen weißer Himmel. Licht!« Still und Stille treten in eine unendliche Figur ein, die sich in sich selbst zurückbiegt: im Kreis. Und zugleich ist auch in dieser Metapher – »die Stille (das Still) kreis(s)t« – noch der Riß implementiert: das Kreis(s)en des Kreises; der Sprung in der »Schale«. So öffnet der Licht-Strahl unendlich und unabschließbar die Bewegung – durch einen Riß, der zur Figur der »blendenden Leerstelle« des Sprungs wird.

Literarische Texte wie das Gedicht »Nijinski« von Rubiner entfalten die Legende von der einzigartigen Sprungkraft dieses Tänzers. Der Mythos von Nijinskys Sprung wird zum Gleichnis für die »Sensation« der tänzerischen Elevation. Und er wird zugleich zum Topos für jenes transitorische Moment, das – als »Ereignis« – in der Literatur die Reflexion über die Möglichkeiten und die Grenzen seiner Darstellung als Text herausfordert.

Robert Walser schreibt in einem kleinen Text »Der Tänzer«, der 1914 in den »Weißen Blättern« erschien (und als Porträt Nijinskys gelesen werden kann) über die Leichtigkeit der Bewegung: »Er verspottete den Boden mit seinen Beinen, so wenig Schwere kannte er [...]«. ⁸ Zeitgenossen, Künstler ebenso wie Kritiker, nehmen die Dynamik, Flug und Ballon des Tänzers ähnlich wahr: »Plötzlich ein enormer Sprung, senkrecht empor, *grand échappé*, mit fast geschlossenen Beinen«, erinnert sich seine Schwester, Bronislawa Nijinska, »so schwebte er mitten in der Luft.« ⁹

Tamara Karsawina, Nijinskys Partnerin in mehreren Werken der »Ballets Russes«, notierte:

Nijinsky fliegt über die ganze Breite der Bühne mit einem *grand assemblé entrechat-dix* [...] er scheint noch zwei bis drei Sekunden in der Luft zu stehen, bevor er wieder landet [...] er segelt diagonal über die ganze Bühne [...] er katapultiert sich hoch hinaus mit einem *sissonne soubresaut*, den Körper zurückgebogen, in der Luft schwebend. ¹⁰

⁸ Robert Walser: Der Tänzer, in: ders., Das Gesamtwerk, (Anm. 3), Bd. II, S. 100f.

⁹ Bronislawa Nijinska: Early Memoirs, London & Boston 1981, S. 142 f; Nijinska gibt an dieser Stelle eine genaue Beschreibung einer Sprungfolge, die schon früh Nijinskys Publikum zu Beifallsstürmen hinriß.

¹⁰ Vgl. Tamara Karsavina: Theater Street, London 1981, S. 177.



Abb. 1

Einer seiner wohl spektakulärsten Sprünge – wahrscheinlich der Sprung Nijinskys schlechthin – war jener grand jeté, mit dem er als Darsteller des »Spectre de la Rose« (1911) in dem gleichnamigen Tanzstück die Bühne verließ, mit einem »tremendous, effortless leap trough the window« (Bronislava Nijinska¹¹).

Michel Fokine hatte diesen Pas de deux »Le Spectre de la Rose«, der zu den beliebtesten Balletten im Programm von Diaghilews Ensemble zählte, für Tamara Karsawina und Nijinsky zum Konzertwalzer Carl Maria von Webers, »Aufforderung zum Tanz«, choreographiert. Die Idee stammte von Jean-Louis Vaudoyer, einem mit Diaghilew befreundeten Pariser Journalisten: eine romantische Ball-Episode, die wie ein Nachspiel zu den Szenen aus dem Ballett »Carnaval«¹² zur Musik Robert Schumanns erfunden war. Die kleine Traumszene handelt von der Erinnerung einer jungen Dame an die Erlebnisse einer bezaubernden Ballnacht, die durch eine Rose heraufbeschworen werden. Das Phantom der Rose erscheint, ein Tanz erfüllt ihre Traumphantasie, und zuletzt entschwindet der Rosengeist wie im Flug durch das Fenster (Abb. 1). Vaudoyer hatte der Ballettszene zwei Verse aus einem Gedicht Théophile Gautiers, des großen Bewunderers und Anregers des romantischen Balletts, zugrundegelegt:

Je suis le spectre d'une rose,
Que tu portais hier au bal¹³

Der besondere Effekt, den dieser spektakuläre Sprung aus dem Fenster bei den Zuschauern bewirkte, war von Nijinsky in einer besonderen Weise kalkuliert. So wird berichtet, Nijinsky habe »bemerkt, daß die Hälfte des Sprungs, mit dem er das Ballett »Le Spectre de la Rose« ab-

¹¹ B. Nijinska: Early Memoirs (Anm. 9), S. 370.

¹² »Carnaval« (1910); Choreographie (für die »Ballets Russes«) durch Michel Fokine zur Musik von Robert Schumann; siehe Richard Buckle: Diaghilew. Herford 1984.

¹³ Zur Entstehungsgeschichte von »Le Spectre de la rose« vgl. Richard Buckle: Nijinsky, Herford, 1987, S. 127 und S. 136 ff. – Buckle weist zu Recht auf die innovativen Seiten dieses auf den ersten Blick eher unspektakulären Balletts hin; neben Nijinskys Sprung aus dem Fenster ist besonders bemerkenswert, daß der erste Auftritt – das Betreten der Bühne durch die Ballerina – kein Tanzauftritt im strengen Sinn ist. Karsawina betritt die Bühne, und sie tanzt *nicht*. Sodann folgt zwar im Zentrum des Tanzes der Pas der deux, der größte Teil des gesamten Stücks aber erschien als ein großes Solo Nijinskys – eine für die damalige Zeit im Ballett ungewöhnliche Proportion der Partien von männlichem und weiblichem Solisten.

schloß, sich den Blicken der Zuschauer entzog. So dachte er sich aus, den Sprung zu verdoppeln, sich dann hinter den Kulissen in der Luft einzuhalten und senkrecht zu landen.«¹⁴ Ein Sprung, dessen Ende nicht wahrnehmbar ist. Im Bild-Rahmen des Fensters bleibt der fliegende Körper in einem un-endlichen Sprung stehen; der Tanz wird zur Figur: in einer im Bild angehaltenen Bewegung. Still.

Es bleibt jedoch die Frage offen, ob mit tanztechnischen Hinweisen, wie den eben zitierten, das Singuläre dieses Sprungs, das Magische dieser *Elevation* begriffen ist. Für die Schriftsteller ist eben jene Besonderheit des Tanzes, die Flüchtigkeit der Bewegung und ihre ›Körperlichkeit‹, das Faszinierende, das die literarische Darstellung herausfordert und immer schon an ihre Grenzen führt. Der Sprung markiert dabei gleichsam die ›Spitze‹ des grundsätzlichen Problems, Bewegung in Sprache zu fassen. So scheint es, als ob gerade das, was sich als das Außerordentliche an Nijinskys Sprung *nicht* beschreiben läßt, die Aura dieses Bewegungsphantoms allererst evoziert: eben jene Seite des Sprungs, die sich dem Blick entzieht. Und eben dieses Moment des Sprungs, der sich stets (der Be-Schreibung) entzieht, treibt den Mythos vom ›Sprung Nijinskys‹ hervor und bringt so den Tanz als *Literatur* hervor. In den Texten der Zeitgenossen bindet sich dieser Gedanke des Sprungs – als »jeté« ins Offene – an den Topos des Undarstellbaren.

Im folgenden soll gefragt werden, wie diese Darstellungs-Problematik von Bewegung als Sprache – im Tanzdiskurs und in literarischen Texten – Ausdruck findet. Es ist die Kernfrage nach dem Verhältnis von Tanz und Literatur, von Körper und Schrift.

Einer der Topoi, die das metaphorische Feld von Nijinskys Sprung bereiteten, ist der Vergleich mit dem Flug; die Höhe und Weite des Sprungs, die Kraft der *Elevation*, die atemberaubende Wirkung des wie in den Flug katapultierten Anhaltens im Sprung – jener Effekt, den man im Ballettdiskurs ›*Ballon*‹ nennt –, all jene Wirkungen evozierten die Vorstellung des Fliegens. So formuliert auch Nijinskys Partnerin in »*Le Spectre de la Rose*«, Tamara Karsavina, diesen Eindruck:

¹⁴ So überliefert in Max Niehaus (Hg.): Nijinsky. Gast aus einer anderen Welt, München 1961, S. 40f; – zu diesen Berichten gehört auch der (u. a. von Bronislaw Nijinska, [Anm. 9], S. 370, dokumentierte) Hinweis: »Man empfing ihn (erg: hinter den Kulissen) wie einen Boxer mit warmen Handtüchern, Backenstreichen und Wasser ...« (ebd., S. 41)

Er hob ab, beschrieb dabei eine parabolische Bahn in der Luft und war den Blicken entschwunden. Niemand im Publikum konnte sehen, wie er wieder auf dem Boden aufkam. Vor aller Augen hatte er sich in die Luft geschwungen und war verschwunden. Wie ein Orkan brach der Beifall los.¹⁵

Der Eindruck der Kraft und der bezaubernden Schwerelosigkeit zugleich – das Antigrave, das diesen Flug-Effekt hervorrief – wurde noch potenziert durch das ›Verschwinden‹ des Körpers. Das Aufkommen auf dem Boden, hinter der Kulisse, ist nicht zu sehen. Es zu wissen und dennoch das Verschwinden – den Entzug der Wirkung der Schwerkraft – zu genießen, bereichert die Legende und mystifiziert den Körper des Tänzers. Dieser spricht, und *verspricht* das Unmögliche, indem er das, was Tanz sei, im Sprung zeigt und entzieht. Und er verbirgt (sich), auch dann, wenn er spricht: Nijinsky antwortete, als er um das Geheimnis seiner Sprünge befragt wurde, so zu springen sei »gar nicht schwierig. Man braucht sich nur in die Luft zu erheben, und dann macht man eine kleine Pause da oben.«¹⁶

Dieser Kommentar, der das Unbegreifliche des Sprungs als das Selbstverständliche referiert, vermehrte noch die Nijinsky-Legende: eine ambivalente Legende, denn der Beiname »Gott des Tanzes« wurde schon früh ergänzt durch die Zuschreibung »Idiot mit Genie«, – eine Bemerkung, die aus dem Kreis um Misia Sert zu kommen scheint.¹⁷

Das Phänomen der Unfaßbarkeit von Nijinskys Sprung, das Überwältigende dieses Tanzmoments, zog damals wie heute unterschiedliche Erklärungsversuche auf sich. Hypothesen, die das Unmögliche als möglich, das Unwahrscheinliche – je nach Diskurs – als physische, tanztechnische Möglichkeit zu (re)konstruieren suchten.

Ein Argumentationsstrang jener rationalen Erklärungen, die das Geheimnis zu entschleiern vorgaben, richtete sich auf den Körper Nijinskys: in der Examination seiner spezifischen physischen Eigenschaften und der anatomischen Voraussetzungen der Tanzbewegung. Daß Nijinsky eher klein von Statur war (nur etwa einen Meter und fünfundsechzig groß) habe die Illusion der besonderen Höhe des Sprungs verstärkt, sagte man beispielsweise. Und es gab auch alle Arten von mystifizieren-

¹⁵ T. Karsawina, (Anm. 10), S. 235f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Peter Ostwald, »Ich bin Gott«. Waslaw Nijinski. Leben und Wahnsinn, Hamburg 1997, S. 64.

den Spekulationen, etwa daß seine Füße ungewöhnlich geformt waren, daß sie an »Vogelkrallen« erinnerten.¹⁸ Bezeichnenderweise waren die Beine Nijinskys immer wieder Gegenstand der Betrachtung dieses ungewöhnlichen Tänzerkörpers – eines Körpers, der zeitgenössische Künstler wie Rodin, Bourdelle und Maillol faszinierte.¹⁹ Edwin Denby hat in seiner außerordentlich genau beobachtenden ikonographischen Studie zu den Fotografien von Nijinsky²⁰ unter anderem Nijinskys Beine und Beinbewegungen analysiert: »They retain their weight [...]. They are, however, completely expressive in this role; and the thighs in the *Spectre* picture with Karsavina are as full of tenderness as another dancer's face.«²¹

Immer wieder gab es Versuche, Nijinskys Tanztechnik zu beschreiben und damit das Charisma seiner Bühnenerscheinung zu erklären, beispielsweise im Blick auf die hervorragende Ausbildung in der Kaiserlichen Ballettschule in St. Petersburg durch die Lehrer Nijinskys, Michail Obuchow, Sergej Legat und Enrico Cecchetti.²²

Die Technik Nijinskys ist von Fachleuten der von Vestris [...] verglichen worden. [...] Ballon und Elevation haben eine nie gesehene Höhe, die Batterie ist klar und präzise. Entrechats dix bilden die Regel, zwölf Pirouetten und dreifache Lufttouren erkennt man nur als tollen Wirbel, »grands jetés« sind bis zu sieben Meter weit. Ein Sprung reiht sich an den anderen zu einer Serie, und die Flüge werden durch Anhalten in der Luft verlängert. [...] Alles wird mühelos, mit Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit ausgeführt [...]. Nie ist eine Schwierigkeit zu sehen.²³

¹⁸ Ebd., S. 41.

¹⁹ Die Arbeiten von Rodin und Maillol (letzterer angeregt und bekanntgemacht mit Nijinsky durch Harry Graf Kessler), die man als eine bildnerisch-plastische Auseinandersetzung mit dem Tänzer (dem Tanz und dem Tänzerkörper) Nijinsky untersuchen könnte, bedürften noch einer eigenen Studie; zu Rodin vgl. Cécile Goldscheider: Rodin et la Danse, in: Art de France, Paris 1963, S. 322–335; zu Maillol und Nijinsky: Ursel Berger: Le Modèle idéal? Nijinsky, Maillol, Rodin und Graf Kessler, in: Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste, hg. v. Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, Berlin 1997, S. 15–29.

²⁰ Edwin Denby: Notes on Nijinsky's Photographs, in: Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three Lives in Dance, hg. von Paul Magriel, New York 1977 (Erstauflage: 1947), S. 17–43. – Fotografien sind neben Zeichnungen, Skizzen (z. B. von Valentine Gross-Hugo), Gemälden, Plastiken und Reliefs (z. B. v. A. Bourdelle) die einzigen Bild-Dokumente der neuen Reproduktionsmedien; Filmaufnahmen stehen für Analysen nicht zur Verfügung.

²¹ E. Denby, ebd., S. 19.

²² Vgl. Buckle, Nijinsky, (Anm. 13), S. 13–33.

²³ Zit. in Niehaus, (Anm. 14), S. 40.

Auch die korrekte und genaue Benennung der technischen Details und des Schwierigkeitsgrads der Ausführung löst nicht das Rätsel des magischen Sprungs. Der Code des Balletts bietet zwar Begriffe und Regeln, ein Vokabular, das für den Kenner die jeweilige Virtuosität der Repräsentation artikuliert. Allein: Das Virtuose, das sich selbst ausstellt, ist gerade nicht das entscheidende Merkmal der Singularität dieser Bewegung. Die Zuschreibung virtuoser Technik – als pure Technik – verkennt die Qualität des »Unvergleichlichen« (Hugo von Hofmannsthal) von Nijinskys Sprung. Er selbst insizierte auf der Differenz: »Ich bin kein Springer, ich bin Künstler!«²⁴

Noch heute versuchen KritikerInnen, diese singuläre Wirkung zu begreifen, beispielsweise mit Hilfe des psychoanalytischen Diskurses, wie Arlene Croce, die Nijinskys Sprünge phallische Qualität attestiert und die sexuelle Komponente seiner Körperwirkung hervorhebt: »Nijinsky brachte die Beziehung zwischen [...] Sexualität und der Kunst des Tänzers zur Absolutheit.«²⁵

Kein Zweifel, Nijinsky war – als Bühnengestalt, als »Kunstfigur« (Hugo von Hofmannsthal) – das Objekt des Begehrens eines Publikums, das den orgiastischen Exotismus der »Ballets Russes«-Produktionen Saison für Saison in neuer Steigerung erwartete.

Nijinskys außerordentliche Verwandlungsfähigkeit in der Gestaltung seiner Rollen kam dieser Darstellungs-Situation sehr entgegen: Er »mimte« nicht, sondern er zeigte jenen Verwandlungsprozeß, der nur als Ver-Körperung (embodiment) bezeichnet werden kann, – eine Metamorphose des Körpers, die nicht mehr Rollen im konventionellen Sinn repräsentiert, sondern eine Transformation der Gestalt selbst zur Erscheinung bringt. Diese Körper-Darstellung hatte den Effekt einer Subversion nicht nur der Theater- und Ballett-Rollen-Konvention, sondern auch durch die damit verbundene Irritation des binären Geschlechtermodells. In »Le Spectre de la Rose« beispielsweise verkörperte Nijinsky im Pas de deux zwar (auch) die Position des zärtlich erträumten Liebhabers. Durchkreuzt aber wurde dieses Bild des Männlichen gleichzeitig durch den Eindruck eines androgynen, ja fremdartigen Körpers. Nijinsky schlüpfte

²⁴ Zit. nach Ostwald (Anm. 17), S. 44. – Es bleibt hier noch anzumerken, daß die Wortbedeutung »Springer« – wortgeschichtlich gesehen – Tänzer oder Gaukler meinte; und sodann die Schachfigur »Springer«.

²⁵ Arlene Croce: *Going to the Dance*, New York 1982, S. 277.

gleichsam in das von Léon Bakst entworfene Kostüm und modellierte darin den Körper des Rosengeists, etwa durch die sanfte Linienführung in der Armführung, im »Port de bras«. Bakst hatte seidene Blütenblätter in verschiedenen Rottönen auf das rosafarbene Ganz-Trikot nähen lassen. Die Blätter umschlossen das Gesicht des Tänzers wie Jugendstilranken. »Sein Gesicht war gleichsam das eines himmlischen Insekts, seine Brauen erinnerten an einen schönen Käfer, wie man ihn nächst dem Herzen einer Rose zu finden erwartet, und sein Mund glich einem Rosenblatt«, so berichtet Romola Nijinsky.²⁶ Und Richard Buckle kommentiert die komplexe Darstellungssituation, die Nijinsky durch jenes Spiel mit dem »Geist« als androgynem Wesen löste: »Er begriff instinktiv, daß ein in Blütenblättern gewandeter Mann, der – am Anfang und am Ende des Balletts – ganz allein Walzer tanzt, absurd wirken mußte. Daß ein geschlechtsloses, als Rose kostümiertes Wesen so tanzte, war jedoch etwas anderes. Er verfremdete den klassischen Port de bras, indem er die Arme um das Gesicht legte und Handgelenke und Finger spreizte (...)«²⁷; und seine Schwester schreibt über die Faszination dieser Rosenmetamorphose: »I have never seen more beautiful hand and arm movements – the arms above the head, unfolding like petals.«²⁸ (Abb. 2, 3)

Die Ausstrahlung des Körpers, die Nijinsky durch diese Gabe der Metamorphose zu eigen war, teilte sich – das zeigen die zeitgenössischen Berichte – in jedem Stück, in jedem Darstellungskontext in neuer Weise mit. In anderer Form als in »Spectre« gab es auch in »L'Après-midi d'un Faune« (1912) – Nijinskys erster Choreographie, in der er auch die Titelrolle verkörperte – eine Verwandlungssituation, die vom Tänzer eine entsprechende Transformationsarbeit forderte. In der Zeit der Proben überraschte Nijinsky seine Freunde »mehrere Tage lang mit Kopfbewegungen, als leide er an einem steifen Hals. Diaghilev und Bakst wurden unruhig, fragten ihn aus, erhielten keine Antwort. Schliesslich erfuhren wir, daß er sich fürs Tragen der Faunshörner einübte.«²⁹

Berichte, Dokumente, Anekdoten, die ja vielfältig überliefert sind, lassen sich von der Forschung (wie es hier gerade geschieht) je nach Fragestel-

²⁶ Romola Nijinsky: Nijinsky. (übers. v. Hans Bütow), Frankfurt a. M. 1981, S. 132.

²⁷ Buckle, (Anm. 13), S. 137.

²⁸ B. Nijinska, (Anm. 9), S. 370.

²⁹ In: Niehaus, (Anm. 14), S. 41.



Abb. 2

lung zu einer Matrix verbinden, die ein Text- und Kontext-Gefüge zur Figur von Nijinskys Sprung zu erstellen sucht. In diesem Gefüge sind dann bestimmte Züge der Gestalt Nijinskys – phantomartig – (re)konstruierbar. Im Netz der Hypothesen, Vermutungen, Erklärungen, die hier konstelliert werden, zeichnet sich zuletzt aber nur noch deutlicher die eingangs schon aufgestellte Vermutung ab: daß nämlich das Außergewöhnliche von Nijinskys tänzerischer Darstellung, seine Aura, jene



Abb. 3

Figur also, die hier ›Nijinskys Sprung‹ genannt wird (und die sich auf die ganze Gestaltenwelt seiner metamorphotischen Verkörperungen ausdehnt), stets und immer wieder nur als Moment von Undarstellbarkeit lesbar wird. Es ist dieser Eclat zwischen Tanz und (Beschreibungs-) Sprache, aus dem schließlich die Texte der Literatur entspringen. Was zur Sprache kommt, ist das »Unvergleichliche« (Hofmannsthal), das ›Wunder‹ des Tanzes, der »gedrängter, und bedeutender als die Sprache es vermöchte, auszusprechen« weiß, »was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden.«³⁰ Die spezifische physische Materialität des Tanzes – die »Allgemeinheit« einer begrifflosen Darstellung – und seine zeitlich-energetische Komponente prägen die von Hofmannsthal als »zusammenfassende, gegenwärtige« Kraft wahrgenommene Bewegungsdarstellung. Diese Merkmale kulminieren im Sprung des Tänzers. Das Überwältigende des Sprungs tut sich in der Plötzlichkeit dieses Ereignisses kund: im Schock, der das Aufreißen eines Spalts in Raum und Zeit begleitet.

Søren Kierkegaard hat – im Versuch, den Sprung des Tänzers Auguste Bournonville zu beschreiben – diesen Schock der Wahrnehmung mit dem Begriff des »Dämonischen« zu fassen gesucht; das »Dämonische« als Topos für das Andere, Fremde und Undarstellbare dieses Körper-Ereignisses:

Nicht das entsetzlichste Wort, das aus dem Abgrund der Bosheit hervordringt, vermag eine Wirkung zu erzielen, wie die Plötzlichkeit des Sprunges, der innerhalb des Bereiches des Mimischen liegt [...]. Das Mimische kann nun das Plötzliche ausdrücken, ohne daß deshalb das Mimische das Plötzliche ist. In dieser Hinsicht hat Ballettmeister Bournonville großes Verdienst, durch die Darstellung, die er selbst von Mephistopheles gibt. Der Horror, der einen ergreift, wenn Mephistopheles durchs Fenster hereinspringt und in der Stellung des Sprunges stehenbleibt!³¹

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: Über die Pantomime, GW RA I, S. 502.

³¹ Søren Kierkegaard: Der Begriff der Angst, in: ders.: Die Krankheit zum Tode und Anderes, hg. von Hermann Diem und Walter Rest, Köln und Olten 1956, S. 601; vgl. dazu: Gabriele Brandstetter: Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz, in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 475–492, hier S. 477 f. – Es ist nicht nachweisbar, meines Erachtens jedoch auch nicht unwahrscheinlich, daß Nijinsky jene Bournonville-Choreographie, auf die sich Kierkegaard hier bezieht, kannte und in seine Konzeption des Sprunges in »Le Spectre de la Rose« einbezog.

Daß der Schock der Plötzlichkeit, der sich im Sprung vermittelt, wesentlich eine non-verbale Erfahrung sei, teilt er mit der Überwältigung, die das Erhabene für das Subjekt – im Sinne Kants – bedeutet. Der Sprung markiert jene Zäsur in der Zeitwahrnehmung, die das Kontinuum nicht nur aufsprengt, sondern Kontinuität im Sinne von Dauer, als das scheinbar Gegebene, plötzlich aus-setzt. Der Riß in der Zeit klappt – als Hiat. Der Sprung ist als Ereignis nicht positivierbar: So rückt das »Dämonische«, wie in Kierkegaards Wahrnehmung von Bournonvilles Auftritt durch das Fenster, in die Leerstelle, füllt die mit Erschrecken wahrgenommene Kluft des aufgerissenen Zeit-Raums.

Wie Kierkegaard im Blick auf Bournonville, so hat Hugo von Hofmannsthal in Bezug auf Nijinsky die Darstellung des Sprungs als Problem von Undarstellbarkeit zu verstehen gesucht. In seiner kleinen Studie über »Nijinskys ›Nachmittag eines Fauns« (1912) schreibt er:

Jede Gebärde im Profil. Alles auf das Wesentliche reduziert, zusammengepreßt mit einer unglaublichen Kraft: Haltungen, Ausdrücke, die wesentlichen, die entscheidenden.

Ein Aufstehen, ein Heranlauern, ein Faunssprung, ein einziger ...

»Wenn ich den ganzen Faun nicht in einem Sprunge geben kann, bin ich ein Stümper vor mir«, fühlt man Nijinsky sich sagen.³²

Hofmannsthal sieht in Nijinskys Sprung die Grundfrage des Performativen als Darstellung des Ereignisses und Ereignis der Darstellung repräsentiert; – und ebenso auch de-repräsentiert, da das Ereignis des Sprungs »wesenhaft« nicht-repräsentierbar sei. Hofmannsthals Metaphorik bewegt sich in Bildern von Text und Gewebe. So spricht er Nijinskys Choreographie und Körperdarstellung eine »Dichtigkeit des Gewebes«³³ zu; und er wählt Bilder der dichten Materialität und Plastizität für die Beschreibung seiner Körperwahrnehmung: Nijinskys Körper sei von einer »skulpturalen Konzentration«. Etwas »grandios Gebundenes« trete dem Betrachter entgegen, Reduktion, kraftvolle Pressung, Konzentration »auf das Wesentliche«. Was dieses Wesentliche sei, als »gebändigter Reichtum«, wird freilich nicht benannt. Vielmehr wird es umschrie-

³² Hugo von Hofmannsthal: Nijinskys ›Nachmittag eines Fauns«, GW RA I, S. 508–510; hier: S. 510.

³³ Ebd., S. 508f.

ben allein durch Unsagbarkeits-Topoi wie ›das Außerordentliche‹, das ›Befremdliche‹, das ›Bedeutende‹ als Kunst, das schwer Faßliche und Widerständige.³⁴ In eine Richtung des Verstehens weist allenfalls der andeutende Rückgriff auf die Antike, wobei freilich nicht das Bild des klassischen Griechenland³⁵ im Hintergrund steht, sondern vielmehr der Gedanke einer archaischen Antike. Das Muster, das Hofmannsthal über die Bühnen-Darstellung von Nijinskys »Faune« blendet, stammt aus Friedrich Nietzsches in der »Geburt der Tragödie« vorgestellten Gedanken einer Begründung der modernen (musik- und tanztheatralen) Kunst aus einem Phantasma dionysischer Antike.

Daß Hofmannsthal auch das Antikenbild der deutschen Klassik am Horizont mitbedachte – und deren Bild von der Natur-Schönheit des menschlichen Körpers, die erst die griechische Plastik sehen lehrte (so Winckelmann, Herder und Goethe) – zeigt der letzte Abschnitt des Aufsatzes über Nijinskys »Faune«. Goethe, so schreibt Hofmannsthal, hätte angesichts solcher ›höchsten Kunst [...] im Genuß einer Darbietung wie dieser die Freude empfangen [...], der ein Element von Ehrerbietung nicht fremd ist.«³⁶ Dieser Rekurs – eine Reverenz nicht zuletzt vor Goethe – mutet merkwürdig an, angesichts der antiklassischen Gestalt von Nijinskys Choreographie des »Faune«, die gleichermaßen den Enthusiasmus der Modernisten und die Entrüstung der Konservativen unter den zeitgenössischen Künstlern und Kunstkritikern hervorrief.

Es könnte aber eine Anknüpfung Hofmannsthals an einen kleinen Text Goethes sein, an eine Kunstbetrachtung, die – unter dem Titel »Der Tänzerin Grab« – eine antike Fries-Darstellung zum Gegenstand hat. Und die Reliefstruktur des Frieses hatte Hofmannsthal auch in Nijinskys Bühnen- und Körper-Konzept des »Faune« wahrgenommen: Die »skulpturale Konzentration, dieses Basrelief sind [sic] es, die ich in der mimisch-dichterischen Arbeit von Nijinsky wiederfinde.«³⁷ Das Vermittelnde eines ›körperlichen Dichtens‹, das sich herstellt zwischen

³⁴ Ebd. S. 508f.

³⁵ Ebd., S. 509: »Eine Vision der Antike, die ganz die unsrige ist (...) gleich fern der Antike Winckelmanns, der Antike Ingres' wie der Antike Tizians.« – Zur Antiken-Konzeption in der Ästhetik des Tanzes der Jahrhundertwende – in Beziehung zu Hofmannsthal – vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren, (Anm. 5), S. 49–98, S. 148–182.

³⁶ Hofmannsthal, Nijinskys ›Nachmittag eines Fauns‹ (Anm. 32), S. 510.

³⁷ Ebd. S. 509

der »skulpturalen Konzentration« des Reliefs und dem Aufriß des Zeit-Raums im Sprung, liegt im Moment der Elevation: im Transitorischen der Tanzbewegung, jener Flüchtigkeit, die sich der darstellenden Fixierung immer schon entzogen haben wird. Das Gelenk zwischen dem niemals sich schließenden Hiatus und dem Relief in Stein – als »Grabmal«³⁸ – ist aber bezeichnet durch das Moment des (Hin-)Übergehens in den Tod. Diesen Gedanken verfolgt Goethe in seiner kleinen Schrift »Der Tänzerin Grab«, indem er den Zusammenhang von Tanzkunst und Plastik, von Bewegungsmoment und Überschreitung als Übergang in eine andere, »jenseitige« Welt betrachtet:

Die schöne Beweglichkeit der Übergänge, die wir an solchen Künstlerinnen bewundern, ist hier für einen Moment fixiert, so daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken, und schon dadurch in einen überirdischen Zustand versetzt werden.³⁹

Die Eigentümlichkeit des Tanzes als Kunstform offenbart sich im Prozess der Metamorphose des bewegten Körpers. Als Kunst des Transitorischen, des permanenten Übergangs, eignet dem Tanz eine Darstellungsqualität, die ihn wie keine andere Kunstform zum Projektionsfeld für das stets Nicht-Bezeichenbare zu prädestinieren scheint; für das, was dem Notat immer schon *ent-sprungen* sein wird – im Doppelsinn des Wortes.

Der Sprung Nijinskys steht für dieses Paradox der Darstellung: Erscheinung und Löschung der Zeichen im Prozeß des Auftritts. Der Einbruch – an den Rändern jenes Hiatus, den der »grand jeté« im Tanz öffnet – entzieht den Grund, indem er das Grundlose, den Abgrund, aufreißt; das »Dämonische« im Sinne von Kierkegaards Begriff des Sprungs. Martin Heideggers Schlußwort in seinem Vortrag über den »Satz vom Grund« spielt darauf an: »Der Satz vom Grund ist ein Satz zur Tür hinaus.«⁴⁰ Die Wendung dieses »Satzes« beruft eine Denkfigur, in der drei

³⁸ Zum Thema »Grabmal« und Choreographie, Still-Stellen und Bewegung(stext) vgl. Gabriele Brandstetter: Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung, in: ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung, hg. von Gabriele Brandstetter und Hortensia Völckers, mit einem Bildessay von Bruce Mau, Ostfildern 2000, S. 102–136.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweimal zwanzig Bänden. Zweite Abteilung. Schriften zur Kunst, hg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Stuttgart 1962, S. 57.

⁴⁰ Martin Heidegger: Der Satz vom Grund, in: Gesamtausgabe. Abteilung I. Veröffentlichte Schriften, 1910–1976, Bd. 10, hg. v. Petra Jaeger, Pfullingen 1997, S. 79–80.

Sinn-Ebenen einander überlagern: zunächst die Körperbewegung des Sprungs – als »Satz«, als heftiger, gleichsam unvorbereiteter Absprung; wobei auch der »Satz« als Abschnitt in einem Spiel noch impliziert ist; sodann die Struktur der Sprache: der Satz als grammatische Form; und schließlich, als Theorem ontologischer Philosophie, »der Satz vom Grund«, der sich nicht ergründen läßt: »zur Tür hinaus«. Sein und Zeit fügen sich in diese Figur des »Satzes« – und beinahe könnte man Heidegger verdächtigen (gewiß zu Unrecht), ein Umkehr-Spiel mit Nijinskys »Satz« aus dem Fenster zu treiben.

Das Paradox der Darstellbarkeit von Nijinskys Sprung öffnet jene Leerstelle, die allererst die Faszination des Bezeichnens hervorbringt. Waren es bei Hofmannsthal Unsagbarkeitstopoi, die wie magisch angezogen in den »blanc« dieses ungeschriebenen »Satzes« Nijinskys drängten, so kreist die Beschreibung Jean Cocteaus lustvoll in Tautologien: »Ich habe den Faun gesehen. Ich bin ganz neidisch auf sein geflecktes Kleid [...] er ist der Faun; mehr weiß ich nicht [...] Wir haben den Faun gesehen. Ein unvergeßliches Schauspiel, das uns in heiliger Betroffenheit erstarren läßt.«⁴¹

In besonders eindrucksvoller Weise präsentiert sich das Undarstellbarkeits-Thema in Text und Bild in einem Brief von Oskar Kokoschka. Kokoschka schreibt im Jahr 1973 an Nijinskys Frau, die ihn offensichtlich gebeten hatte, seine Erinnerung an den Tanz Nijinskys aufzuzeichnen. Er berichtet, daß er Nijinsky auf Einladung seines Freundes, des Architekten Adolf Loos, anlässlich des Gastspiels der »Ballets Russes« 1912 an der Wiener Oper zum ersten Mal gesehen habe. Nijinsky tanzte »Le Spectre de la Rose«, ein für Kokoschka unvergeßliches Erlebnis:

Man gab an dem Abend »Le Spectre de la Rose« mit Nijinsky in der Hauptrolle, ein für mich einmaliges Erlebnis, das ich nie vergessen konnte. Nicht wegen der in Wien ungewohnten Modernität der tänzerischen Darbietung eines Ensembles, Dekoration, Motiv und Orchestration, sondern vor allem, weil da vor meinen Augen etwas geschehen war, was einer Erklärung gemäß rationellem Denken in einer Zeit, die nicht länger an Wunder zu glauben fähig ist, gar nicht geschehen konnte. Es wird immer ein Geheimnis bleiben,

⁴¹ Jean Cocteau: Une répétition du »Prelude à l'Après-midi d'un Faune«, in: Comoedia, 28. Mai 1912, zit. nach: Mallarmé, Debussy, Nijinsky, de Meyer. Nachmittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie, hg. von Jean-Michel Nectoux, München 1989; S. 27.

wieso dort auf der Bühne aus einer Gruppe kostümierter Menschen ein Wesen, sichtbar ohne Anstrengung und Anlauf, in die Luft sich erhob, in der Luft schwebte, sozusagen in Überwindung der physikalischen Gesetze, und im Dunkel der Kulissen verschwand. Ich konnte es nicht begreifen.⁴²

Kokoschka beruft – aus der erinnernden Rückschau – den Eindruck des Sprungs Nijinskys. Er benennt die besondere *Elevation* des Tänzers, den *Ballon*, den Effekt des Sprungs aus dem Fenster. Zugleich aber thematisiert er, bewußter als die meisten Zeitgenossen, das ganz und gar Inkommensurable von Nijinskys Sprung, indem er die Begriffe »Geheimnis« und »Wunder« in die Rede flicht. Und er rückt zugleich das Ereignis dieser Körper-Erscheinung in den Kontext der Zeit der Jahrhundertwende und ihres kulturellen Wandels: Die Moderne, die rationale Erklärungen zu suchen und zu finden weiß und »nicht länger an Wunder zu glauben fähig ist«, eine Zeit, die mit Max Webers Befund von der »Entzauberung der Welt« durch den Wissenschaftsdiskurs zu leben hat, sieht sich – so Kokoschka – mit dem Phänomen von Nijinskys Tanz vor das Unerklärliche, vor ein »Wunder« gestellt. Nicht das Wunder aber wird – in der Zeit der aufblühenden sogenannten »Körperkultur« – noch geglaubt; jedoch der Körper: An ihn glaubt man in diesem beginnenden 20. Jahrhundert inbrünstiger denn je. Doch auch dieses Credo – das Bekenntnis zur Herstellbarkeit und Beherrschbarkeit der Welt durch die Körper-Formierung des Subjekts – vermittelt den »Grund« von Nijinskys »Satz« zum Fenster hinaus nicht. Kokoschka berichtet in dem zitierten Brief weiter, wie er – daran gewöhnt, Modelle und ihre Körperlichkeit bildnerisch zu erfassen – versuchte, das Geheimnis von Nijinskys charismatischer Bühnenpräsenz buchstäblich an seinem Körper zu ertasten. Bei einer Einladung zum Dinner kam er neben Nijinsky zu sitzen und betrachtete den Tänzer: »das Gesicht fast noch knabenhaft, der Oberkörper gleichfalls zart und ephebenhaft. Da ließ ich absichtlich meine Serviette fallen und berührte seinen Oberschenkel. Ich hätte meinen müssen, er wäre der eines Kentauren, kein menschliches Wesen länger. Ein Unterleib aus Stahl!« Doch auch diese Wahrnehmung einer Körperlichkeit, die über menschliches Maß hinauszuweisen scheint, wahrt noch das Geheimnis, »erklärte nicht die in seinem Wesen verborgenen Grundlagen, erklärte

⁴² Oskar Kokoschka: Brief an Romola Nijinsky; Villeneuve, 30. November 1973; zit. nach dem Abdruck in Mallarmé, Debussy, Nijinsky, (Anm. 41), S. 44.

nicht das Geheimnis, das zu dem Phänomen eines menschlichen Wesens ohne Schwere führte, wie ich es erlebt habe.«⁴³

Oskar Kokoschka bringt nicht nur – aus der Erinnerung nach mehr als 60 Jahren – die literarischen Topoi der Undarstellbarkeit in der Wahrnehmung des Tanzes und des Tänzers zur Sprache: »Geheimnis« und »Wunder«. Er schafft auch, als Maler, ein Äquivalent zu jenem ›blanc‹, das die Literatur für das Paradox einer ›Schreibung‹ des flüchtigen Moments des Tanzes ›ein-setzt‹. Der Sprung Nijinskys wird nämlich bei Kokoschka gleichsam zur weißen Stelle auf der Leinwand des bildenden Künstlers. Kokoschka porträtiert Nijinsky.⁴⁴ Und er bildet dabei nicht etwa den Körper des Tänzers ab, skizziert nicht eine Pose oder eine Bewegungsstudie, sondern er zeichnet allein Nijinskys Gesicht – mit wenigen, sicher gesetzten Strichen auf ocker getöntem Papier. (Abb. 4) Auffallend wirken in diesem Gesicht vor allem die Augen über den leicht geschrägten Wangenknochen, den Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Das Gesicht – als Porträt des Tänzers – wird zur Figur jenes Zeit-Raums des Tanzes, dessen bewegte Gestalt im Bild keinen Ort findet. Das Gesicht – im Französischen steht dafür das Wort »figure« – vertritt die ›Figur des Sprunges‹, die im Bild, stillgestellt, die Plötzlichkeit und den Ereignis-Schock – das »Wunder« – nicht darzustellen vermag.⁴⁵ Die Leerstelle der im Bild un-bezeichnet gebliebenen Seite markiert so jenen Augen-Blick, der im Sprung sich auftut. Das Porträt Nijinskys ist selbst die Figur der Nicht-Bezeichnung: der ›blanc‹ von Nijinskys Sprung.

Robert Walser, der Nijinsky in Kreuzlingen, im psychiatrischen Sanatorium »Bellevue«, beobachtet hatte, zeichnete die Kluft, die das phantastische Ereignis des Sprunges für den Zuschauer aufreißt, in seinen Text »Der Tänzer« ein: und zwar, indem er die Darstellung selber spal-

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Kokoschkas Porträt Nijinskys ist mit Bleistift auf bräunlich getöntes Papier gezeichnet, datiert vom 20. Juli 1912; Abb. in »Mallarmé, Debussy« (Anm. 41), S. 45; in dem zitierten Brief an Romola schreibt Kokoschka über dieses Porträt, das offenbar unmittelbar nach der Aufführung in Wien entstanden war: »Ich zeichnete Nijinskys Portrait am nächsten Morgen, als er probte. Aber gleichwohl es auch sein bestes Bildnis bleiben wird, ich konnte mir das Wunder nicht erklären.« (ebd., S. 44)

⁴⁵ Hier eröffnet sich – aus der bildenden Kunst und aus dem Tanz der Moderne – noch einmal eine interessante (und meines Wissens noch nicht aus dieser Perspektive diskutierte) Re-Vision der Laokoon-Debatte im 18. Jahrhundert.

tet und zwei Blickpunkte zugleich – quasi schizophran – einzunehmen trachtet; zum einen den Blickpunkt des von der Singularität des Flugs Überwältigten:

Wenn er aus der Luft niederschwebte, so war es weniger ein Fallen als ein Fliegen, ähnlich wie ein großer Vogel fliegt, der nicht fallen kann, und wenn er den Boden wieder mit seinen leichten Füßen berührte, so setzte er auch sogleich wieder zu neuen kühnen Schritten und Sprüngen an, als sei es ihm unmöglich, je mit Tanzen und Schweben aufzuhören, als wolle, als solle, als müsse er unaufhörlich weitertanzen.⁴⁶

Zum anderen, und gleichzeitig, übermittelt der Text die Perspektive des naiven Betrachters, dem die Kenntnis für die adäquate Lesart dessen, was hier im Tanz geschrieben ist, fehlt, und der deshalb einen beliebigen Vergleichspunkt heranzieht:

Er hüpfte daher wie ein artiges, sprungfertiges, wohlgezogenes Hündchen, welches, indem es übermütig umherspringt, Rührung und Sympathie erweckt.⁴⁷

Der Vergleich mit dem Hündchen, das springt – ein Vergleich, der, je näher er der Alltagswelt zu liegen scheint, desto komisch-unpassender erscheint – markiert um so suggestiver die »metaphorische Falle«, die die Frage nach der Darstellbarkeit des einzigartigen Sprungs mit sich bringt.

Das Schreiben der Sprunges mündet zuletzt in die Figur der Undarstellbarkeit; darin reformuliert sich Tanz als Text.

Hier nun gilt es innezuhalten und einen Blickwechsel zu riskieren: einen Medien-Sprung vom literarischen Text zum Photo und zum Video-Still. Wieder handelt es sich um Nijinskys Sprung. Es geht jedoch nicht um jene frühen Studioaufnahmen, die beispielsweise de Meyer und andere Photographen von Nijinskys Posen in verschiedenen Choreographien der »Ballets Russes« angefertigt haben. Im Zentrum der Betrachtung steht ein einziges Photo: aus der Zeit, die Nijinsky, nach seinem Zusammenbruch 1917, in psychiatrischen Anstalten verbrachte, zunächst im Sanatorium »Bellevue« in Kreuzlingen und später in Münsingen.

⁴⁶ R. Walser, *Der Tänzer*, (Anm. 8), S. 100.

⁴⁷ Ebd.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 4

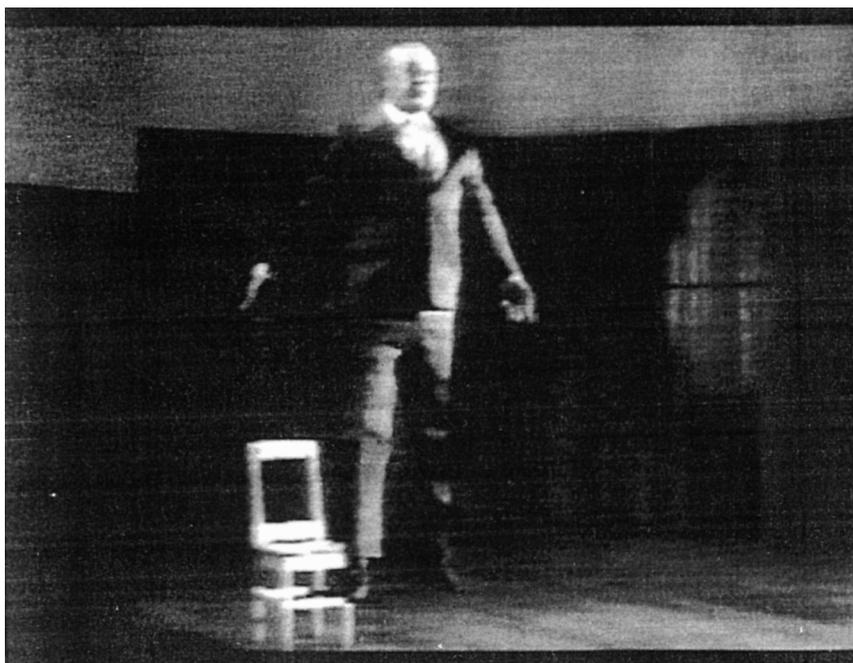


Abb. 5

Im weltberühmten »Bellevue« behandelte Ludwig Binswanger Nijinsky und, nahezu gleichzeitig, andere bekannte Künstler und Wissenschaftler, wie etwa Aby Warburg. Binswangers Konzept von »Krankheit als Sinngebung«, als Hinweis für eine biographische Neuorientierung des Patienten, implizierte Maßnahmen, die in der Psychiatrie ungewöhnlich waren. Dazu zählten beispielsweise die öffentlichen Vorträge von Künstlern und Wissenschaftlern, die bei Binswanger in Behandlung waren. Aby Warburgs Vortrag über das »Schlangenritual« ist eines der prominenten Beispiele für dieses therapeutische Konzept. Nijinskys Wiederbegegnung mit dem Tanz – und mit Tänzern – aus seiner großen Zeit bei den »Ballets Russes« war ebenfalls als Element in einem solchen Prozess der Heilung gedacht. Nicht in Kreuzlingen jedoch, sondern später, während Nijinskys Aufenthalt in der Anstalt in Münsingen, wurde eine solche Begegnung als Szene einer Anagnorisis schließlich verwirklicht. Am 7. Juni 1939 besuchte Serge Lifar, Tänzer und Choreograph an

der Pariser Oper, Nijinsky, seinen berühmten Vorgänger bei Diaghilew »Ballets Russes«. ⁴⁸ Es sind zeitgenössische Berichte und eine Photographie von diesem Treffen überliefert – veröffentlicht kurz danach in der Zeitschrift »Paris Match«:

Lifar tanzte ihm [Nijinsky] vor, N[ijinsky] soll einige Male hochgesprungen sein, ließ sich aber im Gegensatz zu seinen gesunden Zeiten plump wieder fallen. ⁴⁹

Der Sprung des kranken Nijinsky – fixiert in einer schlechten Photographie (Abb. 5) – schwerfällig und plump, führte den wenigen Zuschauern dieser Szene und den zahlreichen Lesern von Paris Match – jenem Pariser Publikum, das einst Nijinsky, dem »Gott des Tanzes«, zugejubelt hatte, – peinlich vor Augen, was noch in der Ruine dieser Vorführung, und gerade im Mangel der Leichtigkeit wiederaufscheint: die Legende von der einzigartigen Sprungkraft dieses Tänzers – der Mythos von Nijinskys Sprung. Im Photo sistiert, zeigt sich jene Monstrosität, als »Stillstellung«, die Roland Barthes für die Darstellung der Photographie und ihre duplizierte Zeitlichkeit als grundlegend in Anschlag bringt: die Zeit-Stockung, »Inbegriff des Stillstands«, die zugleich einen »rätselhaften Punkt von Inaktualität« ins Bild setzt:

In der Photographie zeigt sich die Stilllegung der Zeit nur in einer maßlosen, monströsen Weise: die Zeit stockt [...]. So gibt es in ihm [dem Photo] einen rätselhaften Punkt von Inaktualität, eine seltsame Stauung, Inbegriff eines *Stillstands*. ⁵⁰

Diesen Moment des Sprunges im Bild, der – als Still der Photographie – ja zuletzt nur die Enteignung (die Undarstellbarkeit) der Zeitlichkeit und Körperlichkeit von Nijinskys Sprung dokumentiert, nimmt Irène Jouannet in ihrem Video »Final – l'ultime recontre de Nijinsky et Lifar« (1990) ⁵¹ zum Ausgangspunkt einer nachgestellten filmischen Szene. Zu

⁴⁸ Serge Lifar war, nach Leonide Massine, der zweite große Tänzer, der für Diaghilew den Verlust Nijinskys – sowohl in künstlerischer als auch in persönlicher Hinsicht – ersetzte. Lifar tanzte bei den »Ballets Russes« bis zu Diaghilews Tod, 1929.

⁴⁹ Bericht aus der Krankenakte Nijinskys in der Anstalt Münsingen, 9. Juni 1939; zit. nach Ostwald (s. Anm. 17), S. 382f.

⁵⁰ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989, S. 101.

⁵¹ Zu diesem Video vgl.: Claudia Rosiny: Videotanz. Analyse einer internationalen Kunst-

sehen ist folgende Situation: In einem Ballettsaal, auf einem Stuhl sitzend, ein älterer massiger Herr. Er betrachtet mit unbewegter Miene den virtuosen Tanz, den ein junger Tänzer vor ihm ausführt. Zuletzt verharrt der Tänzer erschöpft in einer Pose. Da beginnen die Hände des angegurtet Sitzenden – und allein die Hände – einen eigentümlichen Tanz; daraufhin bemüht sich der junge Tänzer (es ist die Rolle Serge Lifars) erneut, die höchsten Sprung-Leistungen zu zeigen. Schließlich gleitet er in eine berühmte Pose: jene unvergeßliche Pose aus Nijinskys »L'Après-midi d'un Faune«, in der er in einer Torsion aus der Körpermitte, halb Seit- und halb in der Frontsicht, mit parallel flach nach unten weisenden Händen gezeigt ist. Beim Anblick dieser Figur, wie aus einer Erinnerung heraus, erhebt sich der ältere Herr schwerfällig, streift die Gurte ab und breitet die Arme seitlich, wie zum Flug. Er setzt zum Sprung an, und der schwere Körper hebt sich empor ... zu einem unendlichen Sprung. Unendlich, denn diese Bewegung wird im Bild des Video angehalten: ein (Aus)Schnitt des Sprungs als Photographie, die die Bewegung arretiert, fixiert im »Still« des Kamera-Blicks.

Die Darstellung dieser Tanzszene im Video geht von einem Photo – als »Still« des Sprungs Nijinskys – aus, und sie mündet darin auch zuletzt wieder: das Photo hebt so die (Medien)Bewegung des Videos auf. Es steht für den Schnitt durch die Zeitachse. Und damit zeigt sich auf eine völlig andere Weise als in den Texten der Literatur doch eine ähnliche Figur des Entzugs: die Nicht-Repräsentierbarkeit des Sprungs – als ästhetisches Ereignis – in den Bild-Medien. Dabei setzt die Videokünstlerin in raffinierter Weise die Spiegelung von »Still« und »Motion« – die Strukturmerkmale des Mediums also – ein, um das Thema der Darstellbarkeit des Sprungs zu reflektieren. Sie erreicht dies durch die Einbeziehung des medialen Rahmenwechsels: zwischen Photographie und Video. Denn so wird nicht nur die Zeit-Differenz zwischen dem historischen Bild und seiner Aktualisierung im Video sichtbar, sondern auch die Dialektik von (Tanz)Bewegung *im* Rahmen des Videos und der Kinetik des Mediums selbst: in der Auflösung des Photo-Stills in Bewegungssimulation. Bill Viola hat in seinem Video »Reflecting Pool« (1977–79) eine komplex gestaffelte Einstellung dieser Rahmen-Reflexion des Mediums inszeniert,

form anhand einer Auswertung der Filmbeträge zum Dance Screen von 1990–1994, Zürich 1999.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.



Abb. 6

die in mancher Hinsicht an die Still/Motion-Darstellung von Nijinskys Sprung erinnert. Auch in *Violas Video* geht es um einen Sprung, der mitten in der Bewegung durch das Medium stillgestellt wird: der Körper eines Mannes im Sprung schwebt minutenlang über der spiegelnden Wasserfläche, bevor er – aus der medial angehaltenen Bewegung – in das Becken taucht. (Abb. 6)⁵²

⁵² Die Szene des 7 Minuten dauernden Videos: Ein nackter Mann tritt aus einem Waldstück auf eine Lichtung mit einem Schwimmbecken. Der Mann blickt auf die Wasserfläche und springt – mit hochgezogenen Beinen – in das Becken, in das er ganz untertaucht. Die Spiegelungen und Wellenbewegungen des Wassers an der Oberfläche erscheinen (auch) als Reflexe eines Geschehens in der Tiefe; der Mann taucht auf, entsteigt dem Wasser und geht weg. – Dieses Video thematisiert den Narziß-Mythos und die christliche Taufzeremonie; zugleich aber ist es vor allem eine Studie über Spiegelung beziehungsweise über (mediale) Reflexion. Der herausgehobene Moment des in der Bewegung angehaltenen Sprungs bedürfte – im Kontext der gesamten Darstellung – einer genaueren Betrachtung. So erinnert beispielsweise die Sprung-Figur mit angezogenen Beinen (gleichsam ein Kauern in der Schweben) an die berühmte Plastik, die Auguste Rodin von Nijinsky anfertigte.

Eine Mediengeschichte des »Stills« in Gegenüberstellung zu einer Poetik des avantgardistischen Tanzes und dessen Figuren des »Still« (als eines Tanzes der Nicht-Bewegung) wäre erst noch zu schreiben.⁵³ Wollte man – historisch – zwischen Darstellungsformen der Moderne und der Postmoderne unterscheiden, so wäre das »Still« – die angehaltene Bewegung – als Topos der Undarstellbarkeit einer Ästhetik der Moderne zuzuschreiben: der Idee des »blanc« im Text, durch die die Stelle des weißen Blatts und des sich immer erst noch schreibenden Texts der Bewegung offengehalten ist. Aus einer Perspektive der Postmoderne hingegen wird ein Konzept des »Still« – als Bewegung und Anhalten – zugleich und vor allem zum Modell einer Wahrnehmungsproblematik im Tanz (und im Text), die durch die Medien Photographie und Film geprägt ist: als eine Konfiguration von Bewegungs-Wahrnehmung durch medial codierte Blickweisen und Praktiken.

In dieser Weise ist der Blick auf Nijinskys Sprung je schon prä-formiert: als anhaltende und angehaltene Bewegung. Erst durch filmische Medien (ich zähle hier das Video dazu) wird wahrnehmbar, daß Tanz immer schon aus diskreten Momenten zusammengesetzt ist. Daß der Sprung, scheinbar eine kontinuierliche Bewegung, stets auch ein Überspringen der Kontingenz performiert. Die angehaltene Bewegung – der Zeitschnitt als Sprung – ist bezeichnet auch durch jene Eigenschaft, die Roland Barthes als das Noëma der Photographie beschrieben hat: die dokumentarische Behauptung des »es-ist-so-gewesen« und gleichzeitig die Absenz des Körpers im Moment der »Stilllegung der Zeit«.⁵⁴ Barthes verwendet in diesem Kontext – für die Korrelation von Betrachter, Photo und dargestelltem Körper – ein Begriffsfeld, das sich aufzugreifen hier lohnt: in Hinsicht auf Nijinskys Sprung. Barthes beruft das semantische Feld von »Spectre«, »spektrum«: der Betrachter als Spektator; das »Spektrum« als Oberfläche des Bildes; und schließlich die Nähe der gesamten (photographischen) Inszenierung zur Welt des »Spektakels«. Das Photo von Nijinskys Sprung repräsentiert, so gesehen, das Spektakel der Abwesenheit des Tanzes in der angehaltenen Bewegung im Bild. Es zeigt

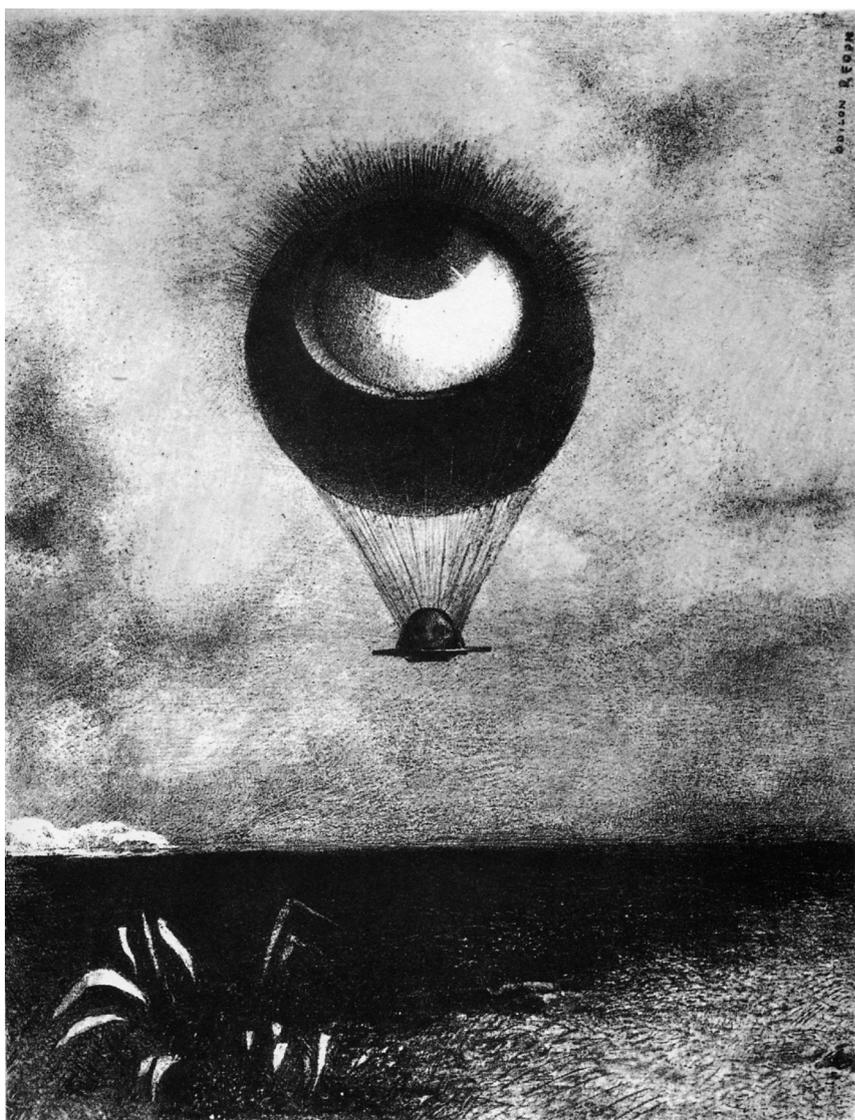
⁵³ Erste Überlegungen dazu habe ich in meiner Untersuchung zu Tanz und Postmoderne angestellt; vgl. G. Brandstetter: Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater, in: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000, S. 122–138.

⁵⁴ R. Barthes, (Anm. 50), S. 101.

aber auch jenes Andere des Photos, sein Geisterhaftes – das Mortifizierte und Wiederkehrende: jene »Still«-Wiedergängerei, die Roland Barthes mit dem Begriff »spectre« bezeichnet; und zwar im doppelten Wort-Sinn von Licht-Streuung und Gespenst. In eben dieser spektralen Doppelung tritt uns Nijinskys Sprung, der als Bild nicht zu halten ist, vor Augen. Es scheint darin immer wieder die Szene aus »Spectre de la Rose« auf: Nijinskys Sprung aus dem Fenster, der – angehalten – nicht endet. Ein sistierter Sprung aus dem Rahmen: zum Beispiel aus dem Illusionsrahmen des Theaters der »Ballets Russes« in das Spektrum eines anderen Mediums: des Textes, des Photos, des Video.

Die Geschichte der Beschwörungen dieses »Spectre« de Nijinsky und ebenso die Geschichte der Medientransformationen dieses Sprungs findet immer wieder eine Fortsetzung. Zuletzt auf den »Tanzwochen Wien 2000« unter dem Titel »ReMembering the Body«. ⁵⁵ Die Gruppe »Kv LuxFlux Saira Blanche Theatre« zeigte eine Performance, betitelt »CAKP. Einladung an Nijinsky«. Die Installation und die Aktionen gruppierten sich wiederum um jenes Foto, das Nijinsky – in der Anstalt – im Sprung zeigt. In einer Art Séance der Performer gleitet das Photo rotierend flach über den Boden der Bühne. Das Bild-Porträt Nijinskys ist in dieser Präsentation – in der Bewegung und Belichtung – nicht zu entziffern. Und doch: gerade mit dieser Auslöschung des Bildes gerät das »Still« von Nijinskys Sprung in anhaltende Bewegung: in der medialen Beschwörung jenes »spectre«, die den Geist – Figur der Undarstellbarkeit schlechthin – als Revenant des Tanzes in das Spektakel der Wiederholungen zurückholt.

⁵⁵ Zum Katalog der Ausstellung (im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst) und der »Tanzwochen« vgl. »ReMembering the Body«, hg. v. G. Brandstetter, H. Völckers, (Anm. 38).



L'occhio, come un strano pallone che si muove verso l'infinito.

Odilon Redon, 1882