

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Band: - (2015)

Heft: 44: Primitivismus intermedial

Artikel: Queer Stupidity : Ornament und Primitivismus in Le Sacre du Printemps

Autor: Schwan, Alexander

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Alexander Schwan

Queer Stupidity

Ornament und Primitivismus in *Le Sacre du Printemps*

I. Die Zurückweisung des Ornaments

„Ich esse mein Fleisch ohne Sauce Béarnaise“, bekennt Vaslav Nijinsky in einem Interview mit der „Daily Mail“ am 14. Juli 1913 und trifft mit dieser selbstexotisierenden Verneinung von Verfeinerung und Kultiviertheit in das Herz des Primitivismus-Diskurses vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Den Anlass für Nijinskys Äußerung bildet die Kritik an seiner Choreographie zu Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps*, deren Premiere im Pariser Théâtre des Champs-Élysées am 29. Mai 1913 den größten Skandal der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts auslöst.¹ Verbunden wird hier das primitivistische Konstrukt einer archaischen Vergangenheit von Menschenopfern mit der gleichzeitigen Vorwegnahme von Avantgarde-Traditionen wie Brechung, Schock und ausgesetzter Dummheit. Vor allem die Infragestellung der Bewegungsnormierungen und Sehgewohnheiten des Klassischen Balletts sind es, die Nijinsky in den Augen seiner Kritiker eines Verbrechens gegen die Grazie anklagen:

I am accused of a ‚crime against grace‘, among other things. It seems that because I have danced in ballets like *The Pavillon of Armida*, *The Spectre of the Rose* and *The Sylphides*, which aim at grace pure and simple, I am to be tied down to ‚grace‘ for ever. Really I begin to have horror of the very word; ‚grace‘ and ‚charm‘ make me feel seasick. [...] The fact is, I detest conventional

1 Zum Skandal der Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* und dessen Bezug zu Barbarismus und Primitivismus siehe: Esteban Buch. „The Scandal at *Le Sacre*. Games of Distinction and Dreams of Barbarism“. *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*. Hg. Hermann Danuser/Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Foundation u. London: Boosey & Hawkes, 2013. S. 59-78. Für einen aktuellen Forschungsüberblick sowie eine ausführliche Chronologie und umfangreiche Bibliographie zu *Le Sacre du Printemps*, siehe ebenfalls Danuser/Zimmermann. *Avatar of Modernity*. Vgl. außerdem das Programm der internationalen Konferenz *Tanz über Gräben. 100 Jahre „Le Sacre du Printemps“*, die vom 14.-17. November 2013 im RADIALSYSTEM V und im HAU Hebbel am Ufer, Berlin, stattfand: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/buehne_und_bewegung/archiv/konferenz_sacre.html [Zugriff am 07.11.2014]. Eine Auswahl von Vorträgen dieser Konferenz ist publiziert in *Sacre 101. An Anthology on ‚The Rite of Spring‘*. Hg. Raphael Gyax. Zürich: Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2014.

„nightingale-and-rose“ poetry; my own inclinations are „primitive“. I eat my meat without sauce Béarnaise.²

Kurz nach dem Erscheinen des Interviews wird diese Äußerung von verschiedenen englischsprachigen Zeitschriften aufgegriffen³ und genießt in den folgenden Monaten des Jahres 1913 eine so hohe Popularität, dass sie möglicherweise auch Jacques Rivière im November 1913 zum Beginn seines Essays in der *Nouvelle Revue Française* inspiriert, jenem ersten ausführlichen Kommentar zu *Le Sacre du Printemps*, dessen Reflexionen über das Verhältnis von Tanz, Modernismus und die Denkfigur des ‚Primitiven‘ wegweisend für die Tanzmoderne werden sollen:

Die große Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf die ‚Sauce‘. Das Werk ist vollkommen rein. Sauer und hart, wenn Sie so wollen; doch sein Geschmack wird von keinem Saft überdeckt, seine Struktur von keiner Kochkunst verändert oder überdeckt. Dies ist kein ‚Kunstwerk‘ mit all den üblichen kleinen Tricks. Nichts Verschwommenes, nichts durch Schatten Verwischtes; keinerlei Schleier und keine poetischen Abmilderungen; keine Spur von Atmosphäre. Das Werk ist unbehandelt und unverfälscht, die einzelnen Teile bleiben roh, sie werden uns ohne Zusatz von Verdauungshilfe überliefert. Hier ist alles direkt, unberührt, klar und grob.⁴

Die Verschränkung von Primitivismus und Modernismus in *Le Sacre du Printemps*, die 1913 ein Mitauslöser für den Skandal der Uraufführung gewesen sein dürfte, ist das Resultat eines komplexen Zusammenspiels verschiedener künstlerischer Techniken und Medien: Nijinskys Choreographie – ihrerseits beeinflusst von der über seine Assistentin Marie Rambert vermittelten Bewegungssprache Émile Jaques-Dalcrozes – konvergiert mit der Musik Igor Stravinskys und dem Bühnen- und Kostümbild Nicholas Roerichs. (Abb. 1.) Die primitivistische Aufladung erfolgt dabei auf allen Ebenen im Wechselspiel von Wiederholung und Differenz, der allmählichen Transformation und dem abruptem Wechsel von Figurationen, die wiederum zum Generator

2 *The Daily Mail*, 14. Juli 1913.

3 Zur Rezeption des Interviews mit Vaslav Nijinsky, siehe Hanna Järvinen. „The Myth of Genius in Movement. Historical Deconstruction of the Nijinsky Legend“. Dissertation Universität Turku (2003): S. 343-344.

4 Jacques Rivière. „Le Sacre du Printemps“. *La Nouvelle Revue Française* (November, 1913). Wiederabdruck in: Igor Stravinsky. *Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse/Press-Book*. Hg. François Lesure. Genf: Editions Minkoff, 1980, S. 38-48. Deutsche Übersetzung von Charlotte Bomy, Margrit Vogt und Inka Paul, in: *Tanz über Gräben. 100 Jahre „Le Sacre du Printemps“. Kongress, Gespräche, Aufführungen*. Hg. Kulturstiftung des Bundes/Zentrum für Bewegungsforschung. Berlin: o.V., 2013, S. 8f., hier: S. 8. http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/download/sacre_programmheft_ohneAbb.pdf [Zugriff am 07.11.2014].



Abb. 1: *Comœdia illustré*. *Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur 50 PB 172.

von Referenz werden. Das ekstatische Sich-zu-Tode-Tanzen einer jungen Frau als Frühlingsopfer für einen heidnischen Sonnengott vermittelt sich so über die rhythmischen Repetitionen von Musik und Tanzbewegungen und wird von der abstrakt-geometrischen Linien- und Farbgestaltung der Kostüme unterstützt.

Für Jacques Rivière ist diese Einschreibung von *Le Sacre du Printemps* in den Diskurs des Rohen, Groben, Paganen, Archaischen, Primitiven, Stupiden und Prähumanen – all dies sind Koordinaten in seinem Text – zunächst rein privativ gedacht: als Fehlen, Abzug und Zurückweisung von überflüssigem Dekor.⁵ In Bezug auf *Le Sacre du Printemps* entfaltet Rivière diese puristische Zurückweisung des Überflüssigen in zweifacher Weise und rekurriert dabei zunächst auf Loïe Fullers Schleiertänze. Er interpretiert sie als Ausdruck von Verhüllung und Verbergung, als Versuch der Tänzerin, „sich im Ambiente zu verlieren, ihre Bewegungen in größere und weniger bestimmte Bewegungen einzutauchen und jede präzise Form in einer Art von buntem Erguss zu verstecken“.⁶ Dieser verhüllenden Sauce, die laut Rivière von den Ballets Russes eindeutig vermieden wird⁷, stellt er eine zweite, sogenannte ‚dynamische Sauce‘ an die Seite, die noch Nijinsky selbst in *Le Spectre de la Rose* (1911) propagiert und von der er sich erst in *Le Sacre du Printemps* (1913) lösen wird. In dieser dynamischen Sauce verschwindet der Körper in den Bewegungen ebenso, wie sich Loïe Fuller in ihren wehenden Schleiern verbirgt. Doch Rivière konstatiert:

Die Neuheit von *Le Sacre du Printemps* ist der Verzicht auf diese dynamische ‚Sauce‘, die Rückkehr zum Körper, die Bemühung, seine natürlichen Regungen präziser zu beobachten, um nur noch auf seine direktesten, radikalsten und ursprünglichsten Signale zu hören. [...] Sein [Nijinskys] Tanz ist die Analyse, die Aufzählung aller von ihm entdeckten Varianten, sich zu bewegen. [...] Er möchte alle Wege des Körpers ergründen, er will jeder Senkung der Bewegung im Körper folgen. Aber da er nicht allen Wegen gleichzeitig folgen kann, verlässt er nach kurzer Zeit abrupt den einen Weg, bricht ihn ab, wendet sich um und sucht einen anderen. Ein Tanz, der sich treu bleibt und zugleich immer wieder unterbrochen wird!⁸

5 Rivières puristische Zurückweisung des Dekors steht dabei im deutlichen Zusammenhang mit seiner Konversion zum Katholizismus und der Hinwendung zu einer neoklassizistischen Ästhetik im selben Jahr 1913. Siehe Michael Einfalt. „... penser et créer avec désintéressement“. *La nouvelle revue française sous la direction de Jacques Rivière*. *Études littéraires* 40.1 (2009): S. 37-53.

6 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8.

7 „Die Russen haben sich von Anfang an klar gegen diese erste Art von ‚Sauce‘ ausgesprochen. Sie haben den Körper unter den Schleiern wieder auftauchen lassen, sie haben ihn aus dieser wogenden Atmosphäre, in der er badete, herausgezogen, und wollten uns nur noch durch seine eigene Bewegung und durch die sichtbare und klare Figur berühren, die der Tänzer mit seinen Armen und Beinen zeichnet. Sie brachten dem Tanz die Klarheit zurück.“ Ebd.

8 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8.

II. Ornament und Verbrechen

Es scheint mehr als eine bloße zeitliche Koinzidenz zu sein, dass Rivières Manifest des Modernismus' im Tanz mit seiner Emphase für unverschleierte Klarheit und unornamentierten Purismus im selben Jahr und am selben Ort erscheint wie die französische Übersetzung von Adolph Loos' Text *Ornament und Verbrechen*. Ursprünglich um das Jahr 1908 auf Deutsch geschrieben und 1913 erstmals in französischer Übersetzung publiziert⁹, entfaltet dieser Text Loos' Abneigung gegen den exzessiven Ornamentgebrauch in der Architektur der europäischen Art Nouveau und des amerikanischen Neoklassizismus. Die Zuflucht zum schmückenden Ornament folgt laut Loos nicht nur einer regressiven Nostalgie, sondern wird von ihm in direkten Zusammenhang mit Kriminalität und Verbrechen gestellt. In einer erstaunlichen Parallele zu Rivières Abwertung jener ornamentalen ‚Sauce‘, von der Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* vermeintlich frei sei, fordert Loos den Verzicht auf Ornamentik in der Architektur seiner Zeit, die er als der Phase des Schmückens und Ornamentierens entwachsen ansieht:

Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material und beides bedeutet vergeudetes kapital. Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur. Das ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung. Es ist nicht entwicklungsfähig.¹⁰

Loos' Verdikt gegen das Ornament aus dem Jahr 1913 gehen frühere anti-ornamentale Aussagen aus dem Jahr 1898 voraus, in denen er in misogynen Weise Ornament mit Weiblichkeit und Kindischsein verknüpft, während er

⁹ Loos hielt mehrere deutschsprachige Vorträge unter dem Titel *Ornament und Verbrechen*, die er offenbar retrospektiv auf das Jahr 1908 vordatierte, da Zeitungsberichte über diese Vorträge erst für die Zeit ab 1910 nachweisbar sind. Zum ersten Mal publiziert wurde *Ornament und Verbrechen* im Juni 1913 in französischer Übersetzung in den *Cahiers d'aujourd'hui*, dem ein Wiederabdruck in *L'Esprit Nouveau* am 15. November 1920 folgte. Eine deutschsprachige Version des Textes erschien erstmals am 24. Oktober 1929 in der *Frankfurter Zeitung*. Siehe Jimena Canales/Andrew Herscher. „Criminal Skins. Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos“. *Architectural History* 48 (2005). S. 235-256, hier: S. 251. María Ocón Fernández. *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930)*. Berlin: Reimer, 2004. S. 363-370.

¹⁰ Adolf Loos. „Ornament und Verbrechen“. *Trotzdem. 1900-1930*. Hg. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner, 1982 oder ²1988. S. 83f.

dem puristischen Fehlen von Schmuck und Verzierung einen männlichen und progressiven Charakter zuschreibt.¹¹ Bereits in diesen frühen Texten und dann explizit in *Ornament und Verbrechen* bedient sich Loos zudem sozialdarwinistischer Denkschemata und greift dabei auf antiornamentale Argumente Charles Darwins und Friedrich Nietzsches zurück.¹² In deutlichem Bezug zu Ernst Haeckels Verschränkung von Ontogenese und Phylogenie parallelisiert er das schmückende Gestalten von Kindern mit dem Ornamentgebrauch vermeintlich primitiver Kulturen, die aus seiner Sicht idealtypisch von den Tätowierungen der Papua repräsentiert werden.¹³ Der titelgebende Vergleich zwischen Ornament und Verbrechen ist schließlich eine direkte Übernahme von Cesare Lombroso, der u.a. in *L'uomo delinquente* (1876) Graffitiinschriften aus Gefängniszellen katalogisiert und sie als Resultat einer atavistischen Neigung der Delinquenten zur ornamentierenden Bekritzeln deutet.¹⁴ Die bereits bei Lombroso vorherrschende Interpretation des Ornaments als Ausdruck von Kriminalität und behaupteter Degenerierung und Primitivität wird von Loos vehement verstärkt:

Das Kind ist amoralisch. Der papua ist es für uns auch. Der papua schlachtet seine feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein verbrecher. Wenn aber der moderne mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein verbrecher oder ein degenerierter. Der papua tätowiert seine haut, sein boot, sein ruder,

11 Siehe Adolf Loos. „Das Luxusfuhrwerk“. *Neue Freie Presse* (3. Juli 1889). Ders. „Damenmode“. *Neue Freie Presse* (21. August 1898). Beide Texte sind enthalten in Adolf Loos. *Ins Leere gesprochen. 1897-1900*. Hg. Adolf Opel. Wien: Georg Prachner. 1981,²1987. S. 94-100. 126-132.

12 Siehe Charles Darwin. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 2. Auflage. Amherst (NY): Prometheus Books, 1998. S. 603. Friedrich Nietzsche. „Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. *Kritische Gesamtausgabe* III.1, Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Berlin u. New York: de Gruyter, 1972. S. 239-330, hier: S. 329f.

13 Siehe Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (wie Anm. 10). S. 78. Zur Parallelisierung von Phylo- und Ontogenese als Basis der Denkfigur ‚Primitivismus‘, vgl. auch Lucas Marco Gisi. „Die Genese des modernen Primitivismus als wissenschaftliche Methode. Konjekturen über eine primitive Mentalität im 18. Jh.“. *Literarischer Primitivismus*. Hg. Nicola Gess. Berlin u. Boston (MA): de Gruyter, 2013 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 143). S. 141-158.

14 Siehe Cesare Lombroso. *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*. Turin: Bocca, 1876. Cesare Lombroso. *Palimsesti del carcere: storie, messaggi, iscrizioni, graffiti dei detenuti delle carceri alla fine dell'Ottocento: le voci di una realtà senza tempo*. Hg. Giuseppe Zaccaria. Florenz: Ponte alle Grazie, 1996. S. 37. Canales/Herscher. *Criminal Skins* (wie Anm. 9). S. 240-241.

kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.¹⁵

Obwohl Rivière in seinem langen Essay zu *Le Sacre du Printemps* anders als Loos das Ornament weder infantilisiert, feminisiert oder gar kriminalisiert – der spezifische Begriff ‚Ornament‘ fehlt sogar völlig – konvergieren seine Unterstützung für Nijinskys Zurückweisung der ‚Sauce‘ und Loos’ Herabsetzung überflüssiger Dekoration in ästhetischer Hinsicht. Beide, Rivière und Loos, nehmen Partei für formale Klarheit und argumentieren gegen das Zusätzliche und Verbergende von Verzierung. Auch in ihren jeweiligen primitivistischen Grundannahmen zeigen sie große Gemeinsamkeiten, sind doch beide nicht an der Beschäftigung mit einer etwaigen prähistorischen Vergangenheit interessiert, sondern benutzen das kulturelle Konstrukt des ‚Primitiven‘ als Gegenfolie, anhand derer sie vorherrschende ästhetische Paradigmen ihrer Zeit kritisieren. Ihre jeweilige Verschränkung von Primitivismus und Ornament unterscheiden sich jedoch beträchtlich: Während Loos das Ornament als Index für primitive Rückständigkeit betrachtet, die die Moderne zu überwinden habe, begrüßt Rivière die Aspekte von Primitivität, die er in *Le Sacre du Printemps* hineinlesen kann, eben weil keine ornamentale ‚Sauce‘ ihn daran hindert. In seiner Sicht konvergiert die Denkfigur des Primitiven geradezu mit dem Fehlen von verhüllenden und verbergenden Aspekten im Tanz. Anders als bei Loos werden hier nicht Ornament und Primitivität gleichgesetzt, vielmehr wird umgekehrt die Abwesenheit ornamentaler Überformung als Ausdruck einer emphatisch affirmierten Primitivität verstanden.

III. Gebrauch des Ornaments

Doch das Verhältnis von Ornament und Modernismus in *Le Sacre du Printemps* ist komplexer zu denken als die einfache Analogie zwischen der Zurückweisung choreographischer ‚Sauce‘ und dem Verzicht auf traditionellen Bauschmuck in modernistischer Architektur. Denn Nijinskys Choreographie kann selbst als ornamental beschrieben werden: Indem er es nach Rivière vermeidet, den Körper unter wehenden Stoffen zu verbergen und ihn in keiner verselbständigten Dynamik versteckt, eröffnet sich gleichzeitig die Möglichkeit, diese Choreographie als bewegtes geometrisches Ornament

15 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen (wie Anm. 10). S. 78.

wahrzunehmen.¹⁶ Zu berücksichtigen ist hierbei, dass gerade die Ornamentalität in *Le Sacre du Printemps* nicht allein auf Nijinsky zurückgeht, sondern sich wesentlich seiner Assistentin Marie Rambert verdankt. Aufgrund des über sie vermittelten Einflusses der Rhythmischen Erziehung nach Émile Jacques-Dalcroze ist Nijinskys Choreographie strukturiert von Bewegungsmustern auf der Basis einfacher geometrischer Figuren wie Kreise, Dreiecke, Linien und Winkel, die die Tänzerinnen und Tänzern als Einzelne oder als Gruppe inkorporieren.¹⁷ Diese Bewegungsmuster werden in langen Abfolgen wiederholt und dabei allmählich transformiert oder aber abrupt von anderen choreographischen Figurationen unterbrochen und reflektierten damit sowohl den repetitiven Charakter von Stravinskys Musik als auch den Gebrauch von Ornament und Farbe in Roerichs Kostümdesign.¹⁸ Letztere ist in entscheidendem Maße von einer primitivistischen Grundhaltung motiviert, mit der Roerich, gestützt durch seine ethnologischen Studien, eine hybride russische Folklore konstruiert, die ihm dann als Inspirationsquelle für die Kostüme von *Le Sacre du Printemps* dient.¹⁹ Das Resultat ist

16 Zur generellen Rolle des Ornaments in Produktionen der Ballets Russes, siehe Gabriele Brandstetter. „Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes“. *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*. Hg. Claudia Jeschke/Ursel Berger/Birgit Zeidler. Berlin: Vorwerk 8, 1997. S. 147-163.

17 Hinzuweisen ist im Zusammenhang dieser Bewegungsbeschreibungen darauf, dass Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* als solche verloren ist und nur in Form nachkonstruierender Annäherungen betrachtet werden kann. Das Stück verschwand nach wenigen Aufführungen vom Spielplan der Ballets Russes und wurde erst 1987 von Millicent Hodson und Kenneth Archer dem Versuch einer Rekonstruktion unterzogen. Siehe Millicent Hodson. *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'*, Dance & Music Series 8. Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1996. Dies./Kenneth Archer. *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*. London: KMS Press, 2014.

18 Zum Kostümdesign von *Le Sacre du Printemps* allgemein, siehe *The Art of Ballets Russes. The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum Hartford, Connecticut*. Hg. Alexander Schouvaloff. New Haven (CT) u. London: Yale University Press, 1997. S. 291-295. *Ballets Russes. The Stockholm Collection*. Hg. Erik Näslund. Stockholm: Dansmuseet and Bokvörlaget Langenskiöld, 2009. S. 317-328. Sarah Woodcock. „Wardrobe“. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*. Hg. Jane Pritchard. London: V&A Publishing, 2010. S. 129-150.

19 Eine ausführliche Darstellung von Roerichs Selbstverständnis als Künstler und Ethnologe findet sich in John E. Bowlt. „Kingdom of Mystery. The Artistic Ideas of Nicholas Roerich“. Danuser/Zimmermann. *Avatar of Modernity* (wie Anm.1). S. 356-379. Siehe ferner die umfangreiche Biographie Ernst von Waldenfels. *Nikolai Roerich. Kunst, Macht und Okkultismus*. Berlin: Osburg,

eine pseudotribalistische Formgestaltung der Kostüme unter Verwendung rural konnotierter und für Ballettaufführungen ungewöhnlicher Materialien wie schwerem Wollstoff und Fell. Vor allem die Ornamentierung der Kostüme scheint dabei unwillkürlich Loos' primitivistisches Phantasma eines exzessiven Gebrauchs des Ornaments in vormodernen Kulturen zu bestärken. Und schließlich ließe sich die deutliche Ornamentaliät in der Bühnenrealisierung eines explizit ‚primitivistischen Librettos auch als Visualisierung der Thesen zeitgenössischer Anthropologie, Völkerpsychologie und Kunstgeschichte (Wilhelm Wundt, Alois Riegl, Gottfried Semper, Alfred Haddon u.a.) interpretieren, nach denen die ‚primitiven‘ Anfänge von Kunst gerade im Ornament zu suchen seien.

Doch es wäre zu kurz gegriffen, Roerich unkritisch in seiner vorgeblich ausschließlichen Orientierung an russischer Volkskunst zu folgen, mit der er sich wie Nijinsky in selbstexotisierender Weise gegen eine verfeinerte westliche Kultur stellt. Aus dem Blick geraten würden dabei die Aspekte, die Roerichs Arbeiten gerade umgekehrt an den Kontext westlicher Avantgarde zurückbinden. Visuelle Parallelen sind vor allem zu den zeitgleichen Anfängen abstrakter Kunst in Paris auszumachen, insbesondere zu Arbeiten Sonia Delaunay-Terks, deren erstes Simultankleid aus demselben Jahr datiert wie Roerichs Kostüme für *Le Sacre du Printemps*.²⁰ Beide Stoffarbeiten ähneln sich in ihrer Verwendung leuchtend-farbiger, einfacher geometrischer Grundformen, die in rhythmischer Wiederholung das gesamte Kleidungsstück überziehen, wobei der Stoff die Konturen des Körpers überformt und so zu einem Bildträger abstrakter Formen wird. Diese erscheinen aufgrund ihrer rhythmischen Wiederholung wiederum ornamental, auch jenseits des Gebrauchs dekorativer und verzierender Elemente. So können die Kostüme von *Le Sacre du Printemps* in Kongruenz zu Tendenzen der frühen Abstraktion gesehen werden, die zwar das Ornament in seinen traditionellen historistischen Erscheinungsformen verbannt, ihm jedoch gleichzeitig über den Rapport einfacher Grundformen eine immense Aufwertung angedeihen lässt.²¹ (Abb. 2.)

2011. Zur besonderen Bedeutung der Denkfigur ‚Primitivismus‘ in der russischen Avantgarde, siehe ausführlich Aage A. Hansen-Löwe. „Vom Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in der russischen Avantgarde“. *Gess. Literarischer Primitivismus* (wie. Anm. 13). S. 269-314.

20 Siehe Juliet Bellow. *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Farnham: Ashgate, 2013. S. 129-166.

21 Siehe Markus Brüderlin. „Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe“. *Ornament. Motiv – Modus – Bild*. Hg. Vera Beyer/Christian Spies. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. S. 349-374.



Abb. 2: Kostüm für ein junges Mädchen im zweiten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.

© Victoria and Albert Museum, London.

Eine ähnliche Verbindung zwischen Abstraktion und geometrischem Ornament lässt sich nun auch für Nijinskys Choreographie zu *Le Sacre du Printemps* behaupten, deren extrem angulare und repetitive Strukturierung deutliche Parallelen zu zeitgleichen Avantgardebewegungen in der bildenden Kunst aufweist.²² Vermutlich ohne willentliche Bezugnahme reflektiert Nijinskys

²² Siehe hierzu auch Gabriele Brandstetter. „Le Sacre du printemps 1913/2013“. *Sacre 101. An Anthology on 'The Rite of Spring'*. Hg. Raphael Gyax. Zürich:

Choreographie so kubistische Gestaltungsprinzipien und scheint geradezu Grundsätze der nur wenig später proklamierten englischen Avantgardebewegung des Vortizismus zu antizipieren. Zu nennen sind hierbei insbesondere die ihrerseits von den Ballets Russes inspirierten Bilder David Brombergs, die eine ähnliche Affinität zur rhythmischen Wiederholung von Formelementen und deren abrupter Unterbrechung aufweisen wie *Le Sacre du Printemps*.²³ Vor allem aber ließen sich visuelle Parallelen ziehen zu Nijinskys eigener abstrakter Malerei aus der Zeit kurz nach 1913 sowie zu zeitgleich entstehenden Arbeiten František Kupkas. Beide rufen mit ihrem intensiven Gebrauch von Kreis- und Spiralformen einen in aller Abstraktion ornamentalen Effekt hervor, der dem dominanten Auftreten von Zirkularformationen in den Gruppenbewegungen von *Le Sacre du Printemps* gleicht.²⁴

Interessanterweise lässt sich für zeitgenössische Photographien und Journalberichte, die sich mit der Uraufführung auseinandersetzen, eine zusätzliche ornamentierende Gestaltung konstatieren, die die Ornamentik der Kostüme und der Choreographie aufgreift oder kontrastiert aufgreift. So sind etwa die Photographien Charles Gerschels, die die Tänzerinnen und Tänzer in typischen Posen der Choreographie zeigen, vor einem Wandhintergrund aufgenommen, dessen florales Muster mit der Ornamentierung der Kostüme korrespondiert.²⁵ Ebenso lässt sich die Bearbeitung, die die Photographien Gerschels erfährt, als ornamentierende Gestaltung beschreiben, etwa wenn die Figuren der Tänzerinnen ausgeschnitten, auf einen neuen Untergrund geklebt und mit künstlichen Schatten versehen werden, wobei gleichzeitig die Bordüren der Kostüme sowie die Schuhbänder nachgezeichnet und so hervorgehoben werden.²⁶

Migros Museum für Gegenwartskunst/JRP Ringier, 2014. S. 151-161, hier: S. 155f.

23 Zum Verhältnis von Vortizismus und russischer Avantgarde, siehe Rebecca Beasley. „Vortorussophilia“. *Vorticism. New Perspectives*. Hg. Mark Antliff/Scott W. Klein. Oxford: Oxford University Press, 2013. S. 33-51. Zu David Brombergs Serie *Dancers*, siehe Susanne Kappeler. *Der Vortizismus. Eine englische Avantgarde zwischen 1913 und 1915*. Bern u.a.: Peter Lang, 1986 (European University Studies Series 38, History of Art, Bd. 59). S. 46; *Vortizismus. Die erste englische Avantgarde*. Hg. Karin Orchard. Hannover: Nicolaische Verlagsbuchhandlung/Sprengel Museum, 1996. S. 144-149.

24 Zu Nijinskys abstrakten Zeichnungen und deren Parallelen zum Werk Kupkas, siehe *Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion*. Hg. Hubertus Gäßner/Daniel Koep. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2009. Siehe außerdem *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. Hg. Leah Dickerman. New York: Museum of Modern Art, 2012. S. 290f.

25 Siehe *Les ballets russes*. Hg. Mathias Auclair/Pierre Vidal. Paris: Bibliothèque nationale de France/Montreuil Cedex: Gourcuff Gradenigo, 2009. S. 77.

26 Siehe *Les ballets russes à l'Opéra*. Hg. Martine Kahane. Paris: Hazan, 1992. S. 82.

Eben jene ausgeschnittenen Figuren mit ihrer zusätzlichen Ornamentverstärkung sind es nun, die die *Comœdia Illustré* in ihrer Berichterstattung zu *Le Sacre du Printemps* einsetzt, zusammen mit den Kostüm- und Bühnenbildentwürfen Nicholas Roerichs. (Abb. 3.) Deren primitivistische Anmutung kontrastiert dabei aufs Schärfste mit dem goldenen Rankenornament, das Text und Bilder umrahmt. Das radikal Neue der geometrisch strukturierten Ornamentalität, wie sie die Kostüme und die Posen der eingedrehten Beine und asymmetrisch gewinkelten Arme und Hände zeigen, wird nun in der *Comœdia Illustré* wieder mit konventionell historistischem Dekor umgeben, genau jenem Ornament, gegen das Loos so vehement opponiert. Bordüren mit geometrischen Mustern, Rankenwerk, Blumen und kleinen Herzchen rahmen Roerichs Skizzen und Gerschels Photographien. (Abb. 1 und 3.) Damit wird mit einer weniger verstörenden Formsprache als in Nijinskys Choreographie, jedoch mit einer ähnlichen Strukturierung, die sich des Rapports und der Transformation einzelner Elemente bedient, die Ornamentalität der Bildinhalte in ihren jeweiligen Rahmungen fortgesetzt. Besonders eindrücklich ist dies im Fall der Gerschel-Photographie, die vor einer reich ornamentierten Wand sechs Tänzerinnen des Stückes in ihren Originalkostümen zeigt und dabei bereits für sich den Eindruck eines flächigen, teppichartigen Netzwerkes aus verschiedenen Musterungen hervorruft. Eingesetzt ist dieses Gefüge in die wiederum ornamentale Seitengestaltung der *Comœdia Illustré*, die dem verzierenden Rahmenwerk jene vier ausgeschnittenen Figuren in charakteristischen Posen der Choreographie beigibt, die ebenfalls auf Photographien Gerschels zurückgehen. Das Resultat ist eine vexierbildartige Seitengestaltung, deren einzelne Elemente sich gegenseitig ornamentieren, wobei sie je nach Blick entweder vor- oder zurückzutreten scheinen und so in ihrer virtuellen Kinetik dem Bewegungsornament der Choreographie zumindest ansatzweise korrespondieren.²⁷

IV. Angularität und Zirkularität

Begreift man Ornament nicht nur, wie es über viele Jahrhunderte getan wurde, als etwas Zusätzliches und Randstelliges, ein bloßes kosmetisches *epitheton* oder *parergon*, sondern konzipiert man mit Jean-Claude Bonne das Ornamentale als einen eigenständigen *modus operandi*, der sich auch in Figuration und Narration manifestieren kann, so hat dies Konsequenzen für die Interpretation von *Le Sacre du Printemps*.²⁸ Die hier im Rapport wieder-

²⁷ *Comœdia illustré. Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913.

²⁸ Zur historischen Abwertung des Ornaments, siehe Danièle Cohn. „Der Gürtel der Aphrodite. Eine kurze Geschichte des Ornaments“. *Ornament: Motiv-Modus-Bild*. Hg. Vera Beyer/Christian Spies. Paderborn: Wilhelm Fink, 2012. S. 149-178, hier: 150-152. Zur Konzeption des Ornamentalen als *modus*

et rude se dégage de l'Ermitage des Vieux-Croyants, couvent perdu dans les profondeurs d'une forêt presque vierge de toute profanation humaine. Dans la dernière scène, où les Vieux-Croyants préfèrent périr brûlés vifs sur un bûcher plutôt que de céder au modernisme de Pierre le Grand, ce décor de l'Ermitage éclairé par le grand feu du bûcher prend un aspect terrible.

SOUDEIKINE

Soudeïkine est aussi un jeune. Il a fait ses études à l'école de peinture, sculpture et architecture de Moscou. Elève du célèbre peintre décorateur Korovine (dont le public parisien a vu quelques décors aux premières saisons russes du Châtelet), il travailla pour le théâtre depuis l'âge de seize ans sous la direction des décorateurs officiels. Ses premiers décors furent, à Moscou (pour la Studia de M. Stanislavsky), ceux de *la Mort de Tintagile*, et plus tard, à Pétersbourg, ceux de *Sœur Béatrice* de Maeterlink. Après les décors de *la Tragédie de Salomé*, que nous verrons cette année, il composera ceux du nouveau ballet de Tchérépine : *le Masque de la Mort rouge*.

Ce jeune homme a des idées très personnelles sur la peinture théâtrale. Si j'ai bien compris moi-même sa profession de foi assez compliquée, il veut donner une place à la peinture pure au théâtre : le décor est pour lui une unité qui a sa propre valeur et qui participe à l'action théâtrale. Soudeïkine est un coloriste par excellence qui professe la synthèse de la couleur. Il aime d'autre

part à faire du fantastique une réalité, et après avoir choisi le style du sujet qu'il traite il donne à son décor une facture qui s'accorde avec ce style. Vous ferez de ces théories philosophiques, un peu vagues pour moi, ce que vous voudrez. En attendant, voyons ce que sont les décors qu'il a faits pour *la Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt. A ce sujet voici ce qu'il m'a raconté lui-même. Le rideau se lève sur une grande toile peinte qui doit traduire les idées musicales de l'introduction du ballet dans le langage de la peinture, c'est-à-dire que la forme du développement musical est rendue par le dessin et les sonorités par la gamme des couleurs. Ses décors ne sont pas seulement des peintures, mais aussi, et même plutôt, des symboles. Ainsi la draperie d'or symbolise Salomé en tant que reine. Le ciel étoilé et les séraphins ailés des panneaux figurent le séjour de Jochanaan dans le désert. L'apparition de Salomé dans le ciel est une allusion à la légende de Salomé errant dans l'au-delà, et transformée en comète avec l'éternelle tête de Jean-Baptiste.

La coloration des décors n'est qu'un entourage qui concentre l'action. Soudeïkine considère l'or, le noir, le blanc et le rouge soiférino comme la définition de la gamme ultra-violette. Dans le costume on découvre aussi une innovation : le cubisme de la coupe, la simplification de l'ornementation qui n'enlève rien à la complexité du mouvement.

Et voilà. Est-ce bien compris? A vrai dire, pour moi, les décors de ce jeune peintre sont beaucoup plus séduisants et beaucoup plus significatifs que toutes ces théories de la philosophie cubiste. C'est le décor qui doit parler et non pas le peintre. Et je me prive volontiers de commentaires si la peinture me dit quelque chose. C'est précisément là le cas des décors de Soudeïkine.

VALÉRIEN SVETLOFF.

Danseurs et Danseuses du "Sacre du Printemps".
(Photos Gerschet).

Abb. 3: *Comœdia illustré. Journal parisien théâtral, artistique et littéraire*, Juni 1913. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur 50 PB 172.

operandi, siehe Jean-Claude Bonne. „L'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire“. *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Hg. Jérôme Baschet/Jean-Claude Schmitt. Paris: Le Léopard d'or, 1996. S. 207-240, hier: 213.

kehrenden geometrischen Elemente können dann als Generatoren von Referenz, ja geradezu als Agenten von Handlung aufgefasst werden. Dies trifft in besonderem Maße auf die Figur des Kreises und die diversen Winkelfigurationen zu, die in vielfacher Weise in der Choreographie wie auch in der Mustergestaltung der Kostüme auftauchen. Zu berücksichtigen ist dabei auch, dass beide Elemente, Winkel und Kreis, von Roerich und Nijinsky in extremer Weise primitivistisch aufgeladen werden, als stünden gerade diese geometrischen Figuren in besonderer Beziehung zum Konstrukt einer heidnischen, vermeintlich ursprünglichen und unverstellten Vorzeit.

Roerichs Kostüme sind sichtbar von Linearität geprägt, etwa in den Bordüren der Tuniken, der künstlichen Zöpfe oder der breiten Haarbänder. (Abb. 4.) Die dominantesten Winkel bilden sich dabei vor allem im Bereich der Schuhbänder, die kreuzweise über die gesamten Unterschenkel geschnürt sind und – kaum sichtbar für das Publikum, sondern primär für die Anwesenden auf der Bühne – in sich mit Streifen und Ringen ornamental strukturiert sind. Weitere auffällige angulare Formen sind die farbig abgesetzten Rauten in den Achseln, die nur dann aufblitzen, wenn die Tänzerinnen und Tänzer ruckartig ihre Arme heben. Eben jene Ruckhaftigkeit, der abrupte und schnelle Wechsel von einer Körperpose in die nächste, ohne einen kontinuierlichen und verschliffenen Übergang, ist es denn auch, der Nijinskys Choreographie einen dezidiert eckigen Charakter verleiht. Vor allem aber die ungewohnte Winkelstellung der Beine, einwärts gestellt anstatt wie im klassischen Ballett nach außen gedreht, und die immer wieder von den Armen in den Raum gestanzten Winkel tragen zu einer hohen Angularität von Bewegung bei.

Die Drastik dieser Eckigkeit mag innerhalb der Tanzgeschichte ein Novum sein, allenfalls vergleichbar mit der Bewegungssprache Valeska Gerts in den 1920er Jahren, doch einem angularen Prinzip folgen bereits frühere Tanzarbeiten Nijinskys. Laut Rivière zeigt sich ein eckiger Bewegungsstil in Nijinskys eigenen Bewegungen in *Petrouschka* (1911) ebenso wie in seiner Choreographie für *L'Après-midi d'un faune* (1912).²⁹ Vollständig neu ist in *Le Sacre du Printemps* jedoch die Verknüpfung der Angularität mit der primitivistisch motivierten Narration eines Menschenopfers. Hier sind besonders die Blöcke hervorzuheben, in denen sich die Tanzenden als Gruppe bewegen: phalanxartig stampfen sie aufeinander zu und schließen wie ein Sperrriegel aus Körpern das zum Opfer bestimmte Individuum aus. In der Angularität der Gruppenbewegung verkörpern sich somit soziale Gewalt, Exklusion und Viktimisierung. Das geometrische Bewegungsornament erscheint im *modus operandi* des Tötens: Ornament wird buchstäblich zum Verbrechen.³⁰

29 Rivière, *Le Sacre du Printemps* (Frz. Original wie Anm. 4). S. 46.

30 Vgl. hierzu die Idee des ebenfalls angular strukturierten Richtungsschmucks bei Gottfried Semper als Ausdruck militärischer Hierarchien. Siehe Spyros

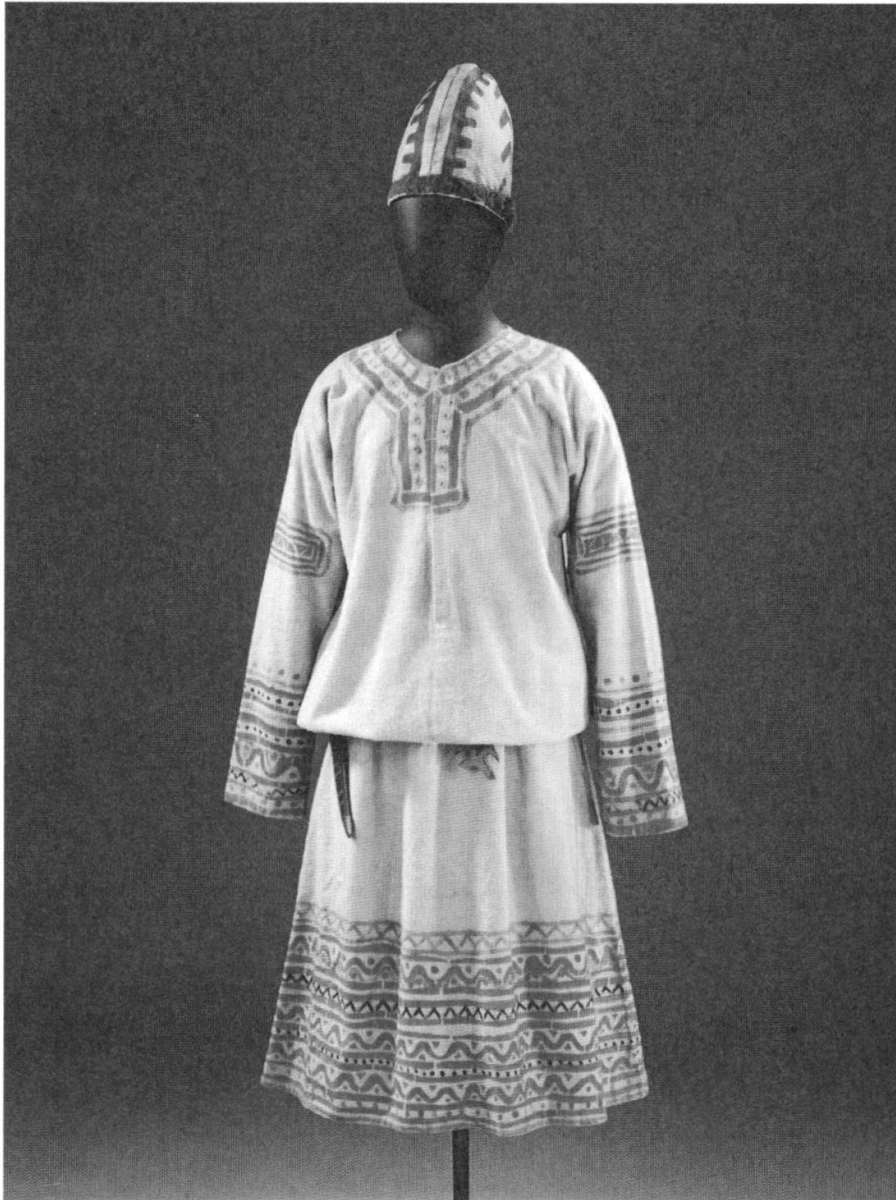


Abb. 4: Kostüm für einen jungen Mann in Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*,
Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.
© Victoria and Albert Museum, London.

Inspiziert von den Bewegungen in Blöcken reflektiert Rivière das primitivistische Phantasma des Librettos:

Le Sacre du Printemps ist ein soziologisches Ballett. Der außergewöhnliche Blick auf ein Zeitalter, das wir bisher nur schwer mittels wissenschaftlicher

Papapetros. „Denkraum als Ornament. Warburg, Semper und der kosmische Schmuck“. *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Hg. Martin Treml/Sabine Flach/Pablo Schneider. München u.a.: Fink, 2014. S. 91-119, hier: S. 101.

Dokumente rekonstruieren konnten und das nun unsere Vorstellungskraft anregt. [...] Wir werden Zeuge der Bewegungen des Menschen zu einer Zeit, als er noch nicht als Individuum existierte. Die Menschen hängen noch aneinander; sie gehen in Gruppen, in Kolonnen, in Schichten; sind gefangen in der schrecklichen Gleichgültigkeit der Gesellschaft; sie verehren einen Gott, den sie gemeinsam formen und von dem sie sich noch nicht lösen können. Nichts Individuelles zeigt sich in ihren Gesichtern.³¹

Vergleichbar zur Eckigkeit lässt sich auch die überaus sinnfällige Zirkularität innerhalb der Choreographie auf die Narration eines jährlich wiederkehrenden Opferrituals hin interpretieren. Die Kreisornamentik aus Roerichs Kostümen aufnehmend (Abb. 5.), macht Nijinsky in beiden Teilen des Stückes exzessiven Gebrauch von rotierenden, teilweise multizentrischen Kreisfigurationen, die von den Tänzerinnen und Tänzern mit ihren stampfenden Körpern etabliert werden.³² Bezeichnenderweise variieren diese Kreise zwischen Ringen mit einem leeren Ringinneren und sich drehenden, wirbelnden Spiralen, wobei gerade mit letzteren Gestaltungsprinzipien des Vortizismus vorweggenommen werden. Die Zirkularität der Bewegungsornamente entspricht dabei dem ebenso zirkularen Geschichtsbild der hybriden Religion, wie sie der Primitivismus des Librettos konstruiert. Denn anders als das lineare heilsgeschichtliche Zeitverständnis der abrahamitischen Religionen verlangt der Kult von *Le Sacre du Printemps* die jährliche Wiederholung des Opfers, immer dann, wenn sich der Jahreskreis im Frühling schließt. Die primitivistische Fiktion einer solchermaßen zirkular strukturierten Religiosität liefert erneut Rivière, indem er über die Anhänger dieses Kultes schreibt:

Sie verehren einen Gott, den sie gemeinsam formen, und von dem sie sich noch nicht lösen können. [...] In keinem Augenblick ihres Tanzes verrät die Auserwählte den eigenen Schrecken, der ihre Seele erfüllen muss. Sie vollzieht ein Ritual, sie ist in einer sozialen Rolle gefangen, und ohne das geringste Anzeichen von Verstehen oder Erklärung bewegt sie sich nach den Wünschen und Forderungen eines höheren Wesens, eines Ungeheuers voll Ignoranz und ungestilltem Hunger, voll Grausamkeit und Finsternis. Hier wird der Moloch aus uralten Zeiten wieder zum Leben erweckt. Er zuckt und reißt sein Maul auf. Niedriger, geistloser Gott! Ein Gott, der auf vier Pfoten regiert und seine Kinder verschlingt wie eine weidende Kuh das Gras!³³

31 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 8f.

32 Siehe Gabriele Brandstetter. „Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von *Le Sacre du printemps*“. *Konzepte der Moderne*. Hg. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 1999. S. 367-388.

33 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 9.

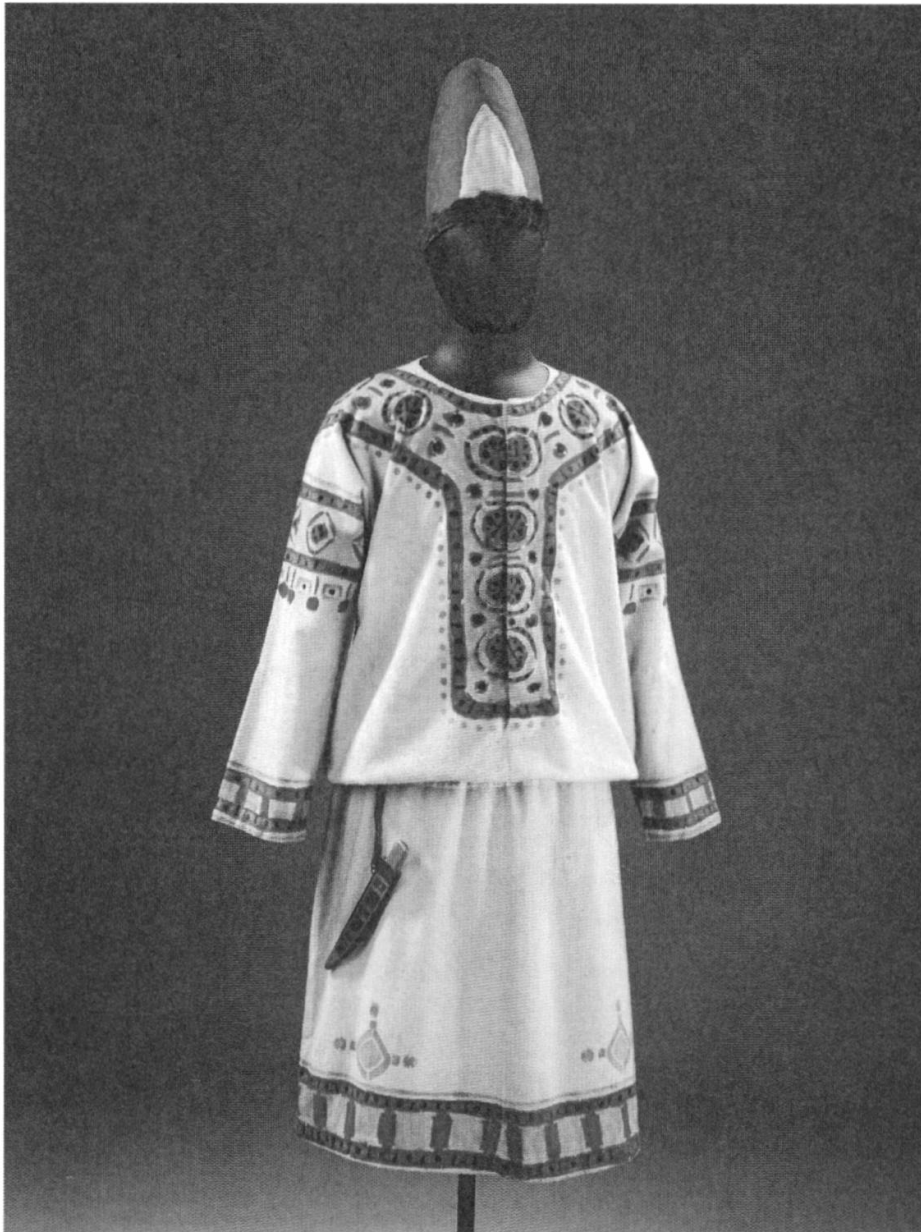


Abb. 5: Kostüm für einen Ahnen im zweiten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.
© Victoria and Albert Museum, London.

V. Stupidität

Die besondere Weise, in der im Ornamentgebrauch von *Le Sacre du Printemps* primitivistische Ideologie und Prinzipien der Avantgarde miteinander verschränkt sind, lässt sich als eine Herangehensweise vorsätzlicher und ausgestellter Stupidität beschreiben. Bereits Jacques Rivière verwendet in seiner Interpretation des Stückes den Begriff *stupide*, wenn er in einer Radikalisierung des primitivistischen Konstrukts die Bewegungen auf der Bühne

mit intrazellulären Vorgängen beschreibt, wie sie unter dem Mikroskop zu beobachten sind: „[...] nous assistons aux mouvements obtus, aux va-et-vient *stupides*, à tous les tourbillons fortuits par quoi la matière se hausse peu à peu à la vie.“³⁴ Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Etymologie des Wortes *stupide*, mit seiner Abstammung vom lateinischen *stupidus* im Sinne von ‚stumpfsinnig‘ und ‚beschränkt‘, das auf das Verb *stupere* zurückgeht. Ausgehend von diesem Verb, das mit seinem Bedeutungsspektrum auf einen Zustand der Betäubung, Erstarrung, Verblüffung und Überraschung verweist, ließe sich jedoch auch eine Ableitung zum spätlateinischen Begriff *stupendus* ziehen, sodass die Bewegungen von *Le Sacre du Printemps* nicht nur als *stupide*, sondern auch als *stupend* im Sinne von ‚frappierend‘ und ‚verblüffend‘ beschrieben werden können. Denn es scheint gerade das Spezifische der Stückversion von 1913 zu sein, die volle Bandbreite von Stupidität auszuschöpfen und beständig zwischen *stupide* und *stupend*, Dummheit und Faszination zu oszillieren.³⁵

Die doppelte und ausgestellte Stupidität betrifft bereits das Libretto Roerichs mit seiner hybrid-paganen Handlung sowie das Bühnenbild mit der Anmutung einer ruralen, nur kaum von Zivilisation gebändigten Landschaft. Vor allem aber in Roerichs Kostümen mit ihrer groben fiktiv-bäuerlichen Ornamentierung verbinden sich das Tumb-Einfältige und das Überraschend-Verblüffende. Und in vielleicht noch stärkerem Maße gilt dies für die von Nijinsky choreographierten Bewegungsornamente, deren Stampfen und Schlagen wörtlich frappierend, schlagend und erstaunlich sind. So ist die primitivistische Aufladung von Kostümen und Choreographie verschränkt mit einer offensiven Absage an traditionelle Virtuosität, Grazie und Perfektion. Beide, Nijinsky und Roerich, kehren sich in *stupid-stupender* Weise ab von elaborierter Technik und Verfeinerung und unterwandern so die Normierungen eines gekonnten Gelingens. Für die Sehgewohnheiten ihres damaligen Publikums scheitern sie vorsätzlich und in geradezu anarchischer Weise. (Abb. 6.)

Besonders zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang auch die Kontextualisierung von *Le Sacre du Printemps* in der Pariser Homosexuellenszene der 1910er Jahre – ein Umstand, der in der tanzwissenschaftlichen Forschung zwar bekannt ist, aber nur selten gewürdigt wird.³⁶ Zu dieser Szene

34 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (Frz. Original wie Anm. 4). S. 47 [Hervorhebung A.S.].

35 Zur Theorie der Stupidität siehe Avital Ronen. *Stupidity*. Urbana (IL): University of Illinois Press, 2002; Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham (NC): Duke University Press, 2011.

36 Zur Kontextualisierung von *Le Sacre du Printemps* in der Pariser Homosexuellenszene der 1910er Jahre einschließlich der extensiven queeren Rezeption des Stückes, siehe Peter Stoneley. *A Queer History of the Ballet*. London u. New York: Routledge, 2007. S. 66-92. Kevin Kopelson. *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*.

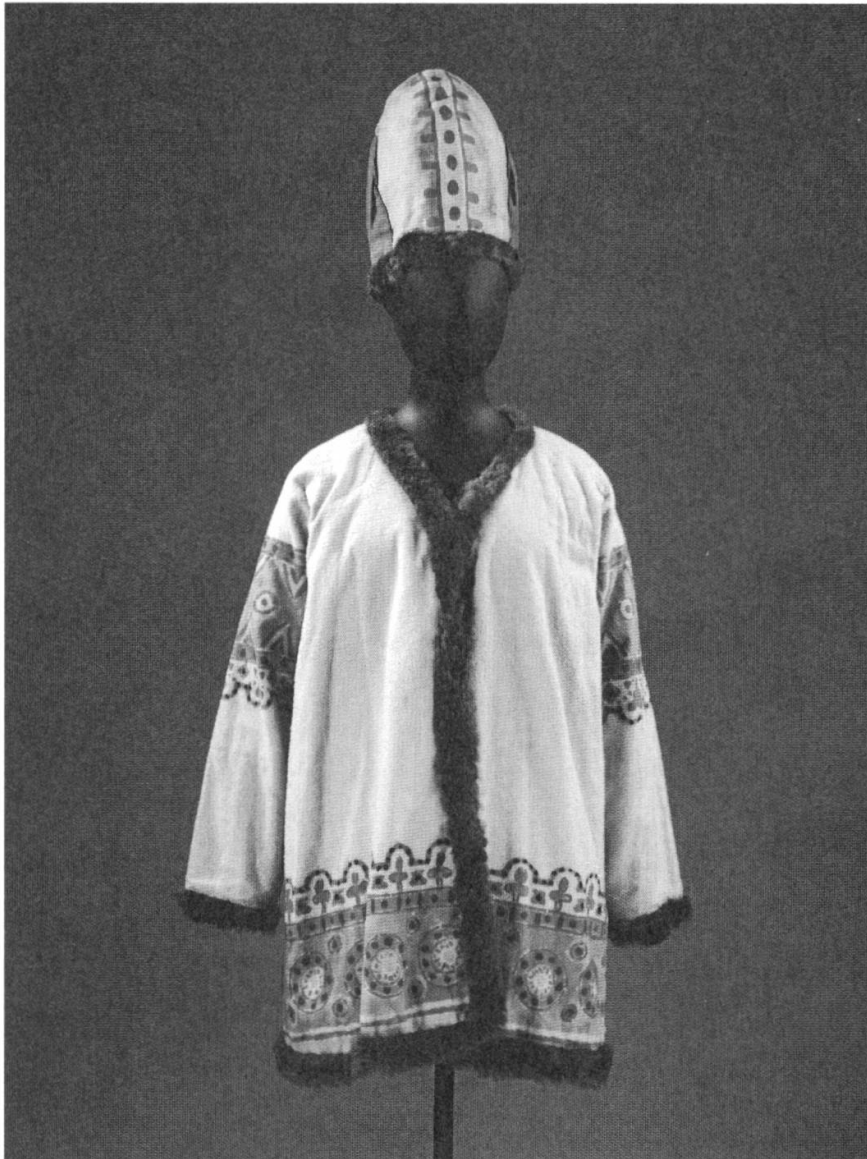


Abb. 6: Kostüm für eine Frau im ersten Teil von Vaslav Nijinskys *Le Sacre du Printemps*, Design: Nicholas Roerich, Diaghilev Ballett, 1913.
© Victoria and Albert Museum, London.

gehören Sergei Diaghilev, Vaslav Nijinsky und sehr wahrscheinlich auch Igor Stravinsky ebenso wie viele Zuschauer des Publikums. Es kann daher mit Recht gefragt werden, ob die Umsetzung des Stückes nicht einer dezidiert

Stanford (CA): Stanford University Press, 1997. S. 187-196. Ramsay Burt. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London u. New York: Routledge, 1995. S. 74-100. Ein ausführlicher Vergleich zwischen dem Tanzverständnis Jacques Rivières und Vaslav Nijinskys aus der Perspektive der Queer Studies findet sich bei Andrew Hewitt. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham (NC) u. London: Duke University Press, 2005. S. 156-176.

queeren Ästhetik folgt, vor allem hinsichtlich des vorsätzlichen Normbruchs und der ausgestellten Inversion herrschender Schönheitsideale. Die extensive queere Rezeption des Stückes ließe sich dann nicht nur über die Handlung erklären, in deren Zentrum eine marginalisierte und viktimisierte Figur steht, die gerade homosexuelle Zuschauerinnen und Zuschauer zur Identifikation einlädt, unabhängig vom heteronormativen Fruchtbarkeitskult, den das Libretto des Stückes entwirft. Spezifisch queer wäre auch die Verschränkung von Avantgardismus und Primitivismus, die den Ornamentgebrauch der Kostümgestaltung und die Bewegungsmuster der Choreographie charakterisiert: sie unterwandern normative Ideale des Dekorativen und stellen im Ornament Andersartigkeit und Eigenwilligkeit selbstbewusst in den Mittelpunkt. So ließe sich die Stupidität des Ornamentgebrauchs, sein vorsätzliches Scheitern an Maßstäben des Schönen und Grazilen, als eine spezifisch queere Form des Scheiterns beschreiben, als *Queer Art of Failure*, wie sie Judith Halberstam konzipiert:

The Queer Art of Failure dismantles the logics of success and failure with which we currently live. Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmarking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.³⁷

Doch auch der wilden und queeren Repräsentation von *Otherness* und Inversion in *Le Sacre du Printemps*, wie sie sich ikonisch in den eingedrehten Füßen der Tänzerinnen verdichtet, droht das Schicksal der Affirmation. Im verklärenden Rückblick auf die Uraufführung verliert sich deren stupende Anarchie und weicht einer bloß stupiden Archaik. Dies scheint insbesondere für die späteren Versuche zu gelten, die verlorene Choreographie zu rekonstruieren, denn hierbei verdoppelt sich der Aspekt des Vormaligen und Vergangenen, den das primitivistische Libretto des Stückes ja bereits bedient. Zusätzlich zum Konstrukt des heidnischen Russlands wird auch das Stück selbst zu einem archäologischen Objekt, das gleichsam ausgegraben, gesäubert und ausgestellt wird. Gerade indem solche Versuche der Rekonstruktion in Prozesse von Musealisierung übergehen, scheinen sie das anarchische Potential des Stückes zu zähmen.³⁸

In anderer Weise trifft eine gesteigerte Archaisierung dagegen auf die Lektüre Rivières zu, wenn er Roerichs und Nijinskys Konstruktion des Vormals in einer gänzlich unkritischen Weise bekräftigt. Er monumentalisiert und totalisiert den Primitivismus von *Le Sacre du Printemps*, indem er der Choreographie neue narrative Ebenen hinzufügt.³⁹ Die Bewegung des Zurück

37 Halberstam. *Queer Art of Failure* (wie Anm. 35). S. 2.

38 Vgl. hierzu vor allem Hodson/Archer. *The Lost Rite* (wie Anm. 17).

39 Siehe Hewitt. *Social Choreography* (wie Anm. 36). S. 163-164.

erstreckt sich so nicht auf das Vormalige des heidnischen Russlands, sondern wird radikal ausgeweitet auf eine generelle Vorgeschichtlichkeit, bis hin zu frühen Stadien der Evolution. Seltsamerweise ist dabei der biologistische Primitivismus Rivières der Punkt, an dem sich die Überschwänglichkeit seiner Formulierungen wieder dem Unbotmäßigen von Nijinskys Choreographie annähert. Das Phantasma des Ultra-Archaischen konvergiert so mit dem mutmaßlich Anarchischen der ersten Aufführungen des Stückes. Zudem gelingt Rivière in der Ausweitung des Primitivismus' auf das Anfangsstadium belebter Natur eine Beschreibung des ornamentalen Prinzips, das Kostümgestaltung und Choreographie durchzieht. Differenz und Unterbrechung kreuzen sich hier mit potentiell endloser Wiederholung, Figuration verschränkt sich mit Defiguration. Rivières primitivistische Beschreibung von *Le Sacre du Printemps* – oder besser: die Fortsetzung des Stückes mit literarischen Mitteln – nimmt damit am Ende seines Textes selbst ornamentale Züge an:

Le Sacre du Printemps [...] ist ein biologisches Ballett. Es ist nicht nur der Tanz des primitivsten Menschen, es ist [...] der Tanz vor der Entstehung der Menschheit. [...] es ist die Geschichte der Zellteilung; die tiefe Notwendigkeit des Kerns, sich von sich selbst zu trennen und sich zu reproduzieren; Spaltung bei der Geburt, Teilung und Rückkehr der ruhelosen Materie in ihre Substanz; große sich drehende Haufen von Protoplasmen; Keimböden; Zonen, Kreise, Plazentas. [...] wir wohnen wirren Bewegungen bei, einem stumpfsinnigen Hin und Her, den zufälligen Wirbeln, durch die sich die Materie allmählich zum Leben erhebt. *Le Sacre du Printemps* ist ein Stück aus der primitiven Welt, das sich erhalten hat, ohne zu altern, und das weiterhin vor unseren Augen geheimnisvoll atmet, mit seinen Bewohnern und seiner Flora. Es ist ein wogendes Rudiment der Vergangenheit, zerfressen von einem vertrauten und ungeheuerlichen Leben. Es ist ein Stein voller Löcher, aus dem unbekanntes Ungeziefer kriecht, das sich in nicht entzifferbaren und längst überholten Beschäftigungen ergeht.⁴⁰

40 Rivière. *Le Sacre du Printemps* (wie Anm. 4). S. 9.

