**Räume dazwischen**

**Bewegen in einem Zwischengebiet.**

In *Die Welt von gestern* beschreibt Stefan Zweig seinen seltsam zurückgezogenen, verschlossenen Freund Rainer Maria Rilke. „Er hatte kein Haus, keine Adresse, wo man ihn suchen konnte […]. Immer war er am Wege durch die Welt.“ Sein Kofferpacken war, so Zweig, „ein Mosaiklegen, jedes einzelne Stück beinahe zärtlich in den sorgfältig ausgesparten Raum eingesenkt“, ein „blumenhafte[s] Beisammensein“. Dieselbe geduldige Präzision und auch dieselbe permanente Bewegung spricht aus seinem atemlosen Jugendwerk *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Rilke schrieb den *Cornet* nach eigener Aussage in einer einzigen stürmischen Herbstnacht 1899 zwischen zwei Russlandreisen, in Gesellschaft seiner Geliebten, der brillanten, verheirateten und fünfzehn Jahre älteren Lou Andreas-Salomé, die zugleich Nietzsches und Freuds Busenfreundin war. Ideen werden, sicher wenn Eros im Spiel ist, viral übertragen. Es ist darum kein Zufall, dass Rilkes *Cornet*, mit Verlaub, strotzt von Türmen, hohen, aufrechten roten Fahnen und nächtlichen Gärten von Gräfinnen.

**Fließende Geschlechter**

Die kurze Ballade, an der Rilke nach jener einen Herbstnacht noch minutiös feilte, liest sich wie ein sinnlicher Fiebertraum: Der junge Christoph Rilke, ein ferner Vorfahr des Dichters, reist 1664 als Fähnrich – Kornett – mit einer kleinen Kompanie zur Festung eines österreichischen Grafen, verbringt dort eine Liebesnacht mit der Gräfin und galoppiert im Kampf gegen das Türkische Heer seinem Heldentod entgegen. Rilkes poetische Prosa, geschrieben in der Grauzone zwischen Hochromantik und Frühmoderne, ist in jeder Hinsicht in einer Zwischenwelt angesiedelt: Es ist eine Prosa, die singt, ein geschriebenes Lied, in dem Männer fraulich und Frauen männlich sind, und in der die Frau verwirrend vielgestaltig auftritt: Geliebte, Mutter, Maria und sinnlicher Todesengel zugleich. Der Tod des jungen Kornetts, die Fahne aufgerichtet, unter sechzehn türkischen Säbeln – „Strahl um Strahl“, „ein Fest“, „eine lachende Wasserkunst“ – liest sich wie eine *petite mort*, ein Orgasmus. Hier kreuzen sich die Wege von Tod und Leben, Eros und Thanatos. Die Mutter, die Leben spendet, scheint auch der Boden zu sein, in dem der sterbende Kornett wieder versinkt. Freud ist allgegenwärtig, aber die Symbolik ist bei Rilke mehrdeutig, Geschlechter sind fließend. Als ein Offizier der reisenden Kompanie eine Geschichte erzählt – bezeichnenderweise über seine Mutter –, tut er das „wie ein Mädchen, das Blumen bindet“. Als der Marquis seinen Helm abnimmt, sind „seine dunklen Haare […] weich und, wie er das Haupt senkt, dehnen sie sich frauenhaft auf seinem Nacken. […] Fern ragt […] Eine einsame Säule, halbverfallen. […] eine Madonna“. Die phallisch aufragende Säule erweist sich als Madonna.

Als die (verheiratete, ältere) Gräfin den jungen Kornett in ihrem Turmzimmer in die Liebe einführt, ist er es, der entjungfert wird, sein „Geschlecht“ ablegt. „Sie haben sich ja gefunden, um einander ein neues Geschlecht zu sein“, keine Frau, kein Mann, etwas dazwischen. „Sie werden sich hundert neue Namen geben und einander alle wieder abnehmen, leise, wie man einen Ohrring abnimmt.“ Als der Kornett sich am folgenden Tag bis auf die wehende Fahne unbewaffnet ins Gefecht stürzt, um dort zu sterben, trägt er jene Fahne erst noch „wie eine weiße, bewußtlose Frau“, dann rollt er sie aus und sie wird „groß und rot“.

**Mutterflucht**

Rilke stand seinem sinnlichen Frühwerk gespalten gegenüber. Die hunderttausend verkauften Exemplare sicherten den preziösen aristokratischen Lebensstil, der ihm so am Herzen lag. Dass jedoch hunderttausende deutsche Soldaten mit seiner orgastischen Todesphantasie in der Westentasche im ersten Weltkrieg dem Tod entgegenstürmten, war ihm weniger angenehm. Aber seine Bedenken waren in erster Linie – er war vor allem ein Ästhet – ästhetischer Natur. Der Inhalt sei in diesem ,Gedicht‘ so dürftig, dass das Einzige, was seine Existenz rechtfertigen könne, eben die Geschwindigkeit sei, die Gangart, das atemlose Vorbeirasen, wofür ihm die Wolken, die in jener Nacht am Mond vorbeigezogen seien, als Vorbild gedient hätten, mehr noch als alle Legenden, die er über jene Vorfahren gekannt hatte, kennen konnte. Rilke selbst war auch immer in Bewegung, in einem permanenten Streben, sich von seinem Mittelpunkt – seiner Mutter – zu entfernen. Freud für Fortgeschrittene: Rilkes Geburt wurde durch die Trauer seiner Mutter über eine verlorene Tochter, die, kaum eine Woche alt, vor Rainers Geburt gestorben war, überschattet. Der junge Rainer, geboren als René, wurde als kleines Kind wie eine Tochter angezogen. Es war Lou Andreas-Salomé – seine ältere Geliebte – die Rilke einen neuen Namen gab. Aus René wurde Rainer. Man darf es eine Wiedergeburt nennen.

**Ton in Ton in Grau**

Auch Anne Teresa De Keersmaeker trägt Rilkes Mondvision schon einige Jahre in ihrer Westentasche. Sie greift die Musikalität von Rilkes Text auf, um ihre Erforschung des Kontrapunkts zwischen Tanz und Text, zwischen Bewegen und Sprechen, weiter voranzutreiben. „Ich beschäftige mich schon eine ganze Weile mit der Suche nach Quellen der Bewegung. Diese Untersuchung führt mich Schritt für Schritt nach innen. Vom Gehen über das Singen, vom Sprechen zum Atmen. Von der Wirbelsäule zur Luftröhre. Genau wie das Gehen ist das Atmen eins der elementarsten, lebensnotwendigen Bewegungsmuster. Mit der Atmung beginnt ein Laut, ein Laut kann Sprechen werden und Sprechen Singen. Eine Stimme kann nicht lügen: Sie trägt das Intimste eines Menschen nach außen. Es gibt Milliarden Menschen, und doch erkennt man jemanden blindlings an seiner Stimme, die nämlich genauso individuell ist wie ein Fingerabdruck.“

Störte sich Rilke noch an seiner, wie er sie nannte, „versinfizierte[n] Prosa“, so ist es heute genau diese Infektion, das bizarre Dazwischen, das fasziniert. Auch Anne Teresa De Keersmaeker suchte für ihren *Cornet* in jeder Hinsicht den Zwischenraum auf. Die vorherrschende Farbe ist Grau in verschiedenen Tönen, „eine empfängliche Farbe“, so De Keersmaeker, in *ton sur ton sur ton*. Auf der Spielfläche liegt eine dünne, jungfräuliche Schicht grauen Lehmstaubs, der an Erde, aber auch an Asche erinnert. Darunter, wie immer, ein geometrisch aufgebautes Bodenmuster, das aus ineinander verhakten, immer größer werdenden Pentagrammen besteht, deren Seiten und Schnittpunkte Durchlass bieten für eine Spirale, die sich aus dem Zentrum heraus wie eine Rose öffnet. Die Tänzer – Anne Teresa De Keersmaeker selbst, auch ergrauend, und Michaël Pomero – werden ihren Tanz in den Staub schreiben. Pomero, der Mann, eröffnet den Tanz. „Wir eröffnen in Dur, mit der Vorstellung des Materials, in Stille: eine Phrase in fünf Bewegungsqualitäten mit zunehmender Intensität. Michaël eröffnet mit der intensivsten der fünf Qualitäten, die ich die ,Feuer-Qualität‘ nenne. Wir eröffnen also kraftvoll, die Bewegung flackert auf, gleichermaßen energisch und äußerst fein. Pomero entspricht der Beschreibung von Rilke, dem Lou Salomé eine ,männliche Anmut‘ bescheinigte. „Michaël ist ein außergewöhnlicher Tänzer. Er ist einerseits ein sehr männlicher Mann, aber mit einer weiblichen Eleganz und Sinnlichkeit, die nie bemüht lyrisch oder manieriert wird. Kraftvoll und flüssig zugleich.“

**Der Phönix, das Feuer und die Asche**

Diesem horizontalen Schriftstück steht das vertikale Schriftstück gegenüber: Der Text von Rilkes *Cornet* wird im Hintergrund wie ein Buch projiziert. Auch hier ein seltsamer Zwischenraum: Das Publikum liest leise, jeder für sich und doch zusammen. In Stille singen, denn Rilkes Text ist Musik und Partitur.

Exakt auf dem Goldenen Schnitt des Texts betritt Flötistin Chryssi Dimitriou die Bildfläche, um Sciarrinos *Immagine fenicia* (2001) darzubringen. Der Cornet träumt: Etwas schreit ihn an, keine Eule, ein Leib an einem Baum, ein junges Weib, blutig und bloß, eine Sirene. In dem Moment setzt die Flötistin mit Sciarrinos Flötensolo ein. „Chryssi sieht aus wie die Primavera von Botticelli, sehr fraulich, anmutig. Aber wenn sie spielt, die Beine geöffnet, die Absätze in den Sand gebohrt, krampfartig zuckend, fast orgastisch, sieht sie primitiv männlich aus. Sie spielt die Musik mit einer Besessenheit, bei der ich an *Le Sacre du Printemps* denken muss.“ Die Musik scheint sie zu überkommen, und doch ist sie es, die die Klänge anpeitscht. Perkussive, rhythmische Atemstöße, Luft in dem Moment, bevor sie ein Ton werden kann. Auch hier also Grautöne. „Ich wollte keine melodiöse Musik verwenden. Das hätte bloß Kitsch ergeben. Ich mag auch das Mechanische an Sciarrinos Musik, die *extended techniques*, das Klappern der Flötenklappen, die Verbindung von Mechanik mit etwas so Intimem wie dem Atem. Das Innerste des Körpers wird gewissermaßen nach außen gestülpt, die Flöte als eine Art künstliche Verlängerung der Luftröhre.“

**Zufälliger Kontrapunkt**

Auch Rilke reagierte auf Versuche, seinen *Cornet* zu vertonen, jedes Mal mit Entsetzen. Die Dichtkunst des Textes ist so durchkomponiert, das Mosaik so kunstvoll verarbeitet, dass es keine ergänzende Lyrik verträgt. Rilkes wohlklingende Prosa ist, was den Plot und die Thematik angeht, im Fin-de-Siècle-Schwelgen verwurzelt, doch sein Stil ist beinah kubistisch: abrupte Wendungen, Sätze in staccato, Szenen, die mit einem einzigen Wort – „Wachtfeuer“ – fast wie eine filmische Einstellung skizziert werden.

Diesem kraftvollen Text setzte Anne Teresa De Keersmaeker eine Choreographie mit einer eigenen zwingenden Logik entgegen, die von diesem völlig unabhängig ist. „Das Bewegungsvokabular setzt bei streng formalistischen Bewegungen an, die dem Körper und seinen Proportionen aufgesetzt werden. Die Nutzung des Raums hingegen wird wiederum vom geometrischen Grundriss diktiert. Ich war vor allem neugierig darauf, was passiert, wenn man die Textlogik mit einer davon unabhängigen Bewegungslogik konfrontiert. Die Konfrontation zweier autonomer Logiken kreiert eine Art zufälligen Kontrapunkt: Manchmal veranschaulicht der Tanz den Text, betont ein Wort, kommentiert.“ Die Bewegung und Rilkes Text wirken aufeinander ein wie zwei Texte, die man aufeinanderlegt. „Das sieht man fast buchstäblich durch die Konfrontation des vertikalen, projizierten Textes und des ,Textes‘, den wir tanzend in den Lehmstaub schreiben.“

**Jenseits des binären Denkens**

„Mir war besonders wichtig, den Mann und die Frau, also mich, nicht als den jungen Kornett und die Gräfin, die ihn in die Liebe einführt, zu besetzen. Wir tanzen zwar zusammen oder genauer gesagt gleichzeitig, aber die Choreographie ist kein Pas de deux. Auch ich trage graue Kleidung, eine Hose, eher feste Schuhe. Unser Gender tritt auf diese Weise in den Hintergrund. Die Phrase beginnt aus einem Zentrum, das eine Ecke des kleinsten Pentagramms formt, heraus. Ich wollte vermeiden, dass sich der Mann der Frau gegenüber befindet. So eine Aufstellung würde die Polarität nur noch betonen. Die Polarität würde uns auf uninteressante Weise auf unser Geschlecht reduzieren: er ,ganz Mann‘, ich ,ganz Frau‘. Und das macht genau die Stärke von Rilkes Text aus: dass Männlichkeit und Weiblichkeit ständig ineinander überfließen.“ Also keine binäre Opposition. Dieses Schwarzweißdenken, die Idee, dass etwas nur durch sein Gegenteil eine Bedeutung erhält – Krieg vs. Frieden, Mann vs. Frau, stark vs. schwach – ist seit dem Poststrukturalismus von Derrida und Deleuze, vor allem aber durch die feministische Wissenschaftstheorie unter Beschuss geraten. Die Poststrukturalisten haben diese Gegensätze als versteckte Hierarchien entlarvt: Eine der beiden Seiten gewinnt implizit die Oberhand. Die Opposition „Mann – Frau“ wird um die Oppositionen „hart – weich“, „aktiv – passiv“, „Verstand – Gefühl“, „führend – folgend“ usw. ergänzt. Darüber hinaus sind solche Oppositionen immer Vereinfachungen: Sie reduzieren etwas auf den Unterschied und konzentrieren sich dann auf diesen Unterschied. „Während Mann und Frau natürlich in keiner Weise das Gegenteil des jeweils anderen sind. Man kann sie höchstens als komplementäre Varianten verstehen, wobei Männer „weibliche“ und Frauen „männliche“ Eigenschaften besitzen können. Das Verhältnis zwischen den beiden ist fließend. Sie stehen sich also nicht gegenüber. Genauso wenig sind sie in Parallelwelten eingeschlossen. Daher tanzen Michaël und ich auch nie auf parallelen Linien, denn die würden sich nie kreuzen. Unser Tanz ist eher ein Kanon mit Variationen. Wir tanzen dieselbe Phrase, eine Stimme, aber mit verschiedenen räumlichen Verhältnissen und Intensitäten.“

**Das verschwundene Zentrum**

„Michaël tanzt die Phrase jeweils räumlich einen Schritt voraus. Wir beginnen zusammen, Seite an Seite im Zentrum, eher wie zwei Brüder, wie eine zweigeteilte Figur. Der Abstand vergrößert sich, je weiter wir unseren Weg durch die Pentagramme und die sich öffnende Spirale verfolgen. Indem wir jeweils sechs Phrasen auf jeder der fünf Ecken des Pentagramms tanzen, rücken wir pro Runde um eine Ecke auf und entfernen uns nach und nach vom Zentrum. Dabei rückt Michaël im Verhältnis zu meinem Weg jeweils einen Schritt mehr auf, wodurch er immer weiter und schneller auf die Peripherie zu tanzt. Währenddessen spielt Chryssi *All’aure in una lontananza*. Wir tanzen nicht zur Musik, sondern orientieren unsere Phrase an ihrer Atmung. Durch diese Bewegung öffnet sich unser Tanz langsam wie eine Rose, weg vom Zentrum, aber zu jedem Zeitpunkt im Verhältnis zu diesem Zentrum und zueinander. Michaël und ich müssen fortwährend die Ecke im Verhältnis zueinander im Auge behalten. Während des Öffnens beschleunigen wir langsam, weil wir mit demselben Material eine größere Entfernung ablegen müssen. Wenn wir die Rose wieder schließen, beschleunigen wir weiter, obwohl die Entfernungen kleiner werden, sodass wir an einem Höhepunkt enden: Die Bewegungen sind schnell, das Pentagramm wieder klein, Michaël und ich stehen wieder Seite an Seite im Zentrum. Die Idee des Zentrums ist mir sehr wichtig. Umso mehr, weil uns dieses Konzept abhandengekommen ist. Städte wachsen nicht mehr organisch um einen Ort in ihrem Mittelpunkt herum, sondern werden zentrumslos angelegt, wie ein Raster. Auf diese Weise wird meiner Meinung nach etwas Wesentliches im Menschen, aber auch in der Natur, verleugnet. Es ist schade, dass diese Sehnsucht nach einem Zentrum, um das herum sich Menschen versammeln können, von einem rechten Diskurs beansprucht wird. Dabei handelt es sich meiner Meinung nach um eine primitive, universale Sehnsucht: das Lagerfeuer, um das sich Leute versammelten, Geschichten erzählten, Phantasien teilten. Es ist vielleicht eine romantische Vorstellung, aber die Romantik ist der letzte Versuch der Kunst schlechthin etwas zu retten, was die Menschheit durch die Modernität zu verlieren droht. Dieser Aspekt der Romantik bleibt trotz der Exzesse, trotz des Faschismus, wertvoll.“

**Ein getanztes Palimpsest**

Dass Rilkes Text erst durch den preußischen Militarismus und danach durch den Faschismus missbraucht wurde, macht den Umgang mit diesem Text delikat und verstörend. „Man kann entweder die Hände davon lassen, weil er durch den falschen Umgang beschmutzt wurde. Oder man kann sich den Text wieder zurückerobern. Letzteres tat der berühmte österreichische Schauspieler Oskar Werner, der selbst überzeugter Pazifist war. Er hat den Text sein ganzes Leben lang rezitiert. Davon gibt es zwei Aufnahmen, eine frühe und eine, als er schon alt war. Dass jemand wie er diesen Text so nachhaltig in seinem Herzen getragen hat, hat mich von meinen Skrupeln befreit.“ Im letzten Teil der Vorstellung spricht De Keersmaeker den Text laut aus. Das geschriebene Wort bekommt einen Klang, der Klang setzt sich auf die Bewegung und übernimmt letzten Endes die Oberhand. Auch hier ein androgynes Palimpsest, Text auf Text: De Keersmaeker hat sich die deutsche Sprechweise von Oskar Werner körperlich zu eigen gemacht und betritt so einen befremdlichen Zwischenraum zwischen weiblicher und männlicher, flämischer und deutscher Redeweise. Sie schöpft dabei sowohl aus der früheren als auch aus der späteren Aufnahme, irgendwo zwischen Jugend und Alter. „Ich benutze die Aufnahme von Werner wie eine Partitur. Körperlich war es eine ganz besondere Erfahrung, mir die Redeweise sozusagen einzuverleiben. Die Eigenheit der Sprache hat auch etwas Körperliches, sie tut etwas mit deinem Körper, wirkt sich auf die Bewegung aus.“

Die Wirkung ist befremdlich, unterstreicht jedoch die Musikalität des Textes, die spürbare Sinnlichkeit des Deutschen, an dem noch stets Spuren des faschistischen Diskurses der „männlichen Härte“ kleben, wie Klaus Theweleit in seiner klassischen Studie *Männerphantasien* analysierte, oder zuletzt Jonathan Litell, auf der Basis von Theweleit, in seinem Essay *Le sec et l’humide*. Aus De Keersmaeker sprechen viele Stimmen gleichzeitig: zu allererst Rilke, der Kornett, die Gräfin, Oskar Werner als junger Schauspieler, Werner nach einem erfüllten Leben, De Keersmaeker selbst, kräftig, ergrauend, ein sprechendes Palimpsest. Eine Hommage an die Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit, die jedem Individuum eine bunte Vielgestaltigkeit geben.

Wannes Gyselinck