

Eurythmie – eine ideale Kunst?

Ute Hallaschka

Theorie: Kunst als ein Lebensprozess bedarf der Vorbilder. Es liegt in der Natur des Künstlerischen, dass der talentierte Nachwuchs sich von ihnen positiv herausgefordert fühlt. Dazu bilden sie einen Nährboden für die Seele. Der Eros des Künstlerischen hat kein Problem mit dem Vorbild. Das Ideal – um es bei diesem Namen zu nennen – zwingt zu nichts. Man kann sich ihm frei gegenüberstellen; wer sich unter seine Herrschaft begibt, ist selber schuld. Nun hat die eurythmische Kunstszene erstaunlicherweise ein großes Problem mit Vorbildern – was paradox genug ist, spielt doch die Eurythmie buchstäblich in diesem Bereich des Ideellen. Die Entwicklung zeigt, dass Eurythmie künstlerisch praktisch zum Erliegen gekommen ist, weil ihr die Meister fehlen, die erotisch inspirierenden Vorbilder. Und dazu ist es noch zu einer Art Bilderstürmerei gekommen. Wo überhaupt noch ein Vorbild erscheint, wird es diskutiert und demontiert – in einem Streit um Inhalte und Lehrmeinungen, der eher an eine theologische als eine künstlerische Auseinandersetzung erinnert. Es haben sich zwei eurythmische Lager gebildet, deren gegenseitige Zuweisungen lauten: geistlose Erneuerer oder weltfremde Sachverwalter. Auch das Publikum scheint dieser Polarität verfallen. Wo immer Eurythmie gezeigt wird, geht anschließend die Rede von wahr oder falsch, richtig oder verräterisch, ästhetisch oder authentisch. Dahinter steht jeweils die Grundsatzfrage: Kunst oder nicht? Die Klärung, was Eurythmie zur Kunst macht und wie sich eine eurythmische Darstellung überhaupt beurteilen lässt: Dies ist eine konstruktive Aufgabe der Kritik.

Bühnenkunst hat das Kriterium ihrer Wertigkeit allein im Ausdruck. Was über die Rampe kommt und sich in der Seele des Zuschauers abspielt, hängt notwendig mit dem Können des Darstellers zusammen. Dieses Können ist im Fall der Eurythmie – wie in jeder Kunst – in

zweifacher Weise zu orten. Einmal in der Frage: Wie weit deckt sich die Darstellung mit der Vorgabe ihrer selbst, was sie zu sein behauptet? Zum andern: Wie weit beherrscht der Künstler seine Mittel? Eine ganz anders gelagerte Fragestellung ist dann der Stil des Gezeigten. Hier kann und muss man künstlerisch streiten. Aber dies auseinanderzuhalten, dürfte das mindeste sein. Dass ein Gedicht von Paul Celan nicht in Widerspruch steht zu einem Gedicht von Eichendorff, ist klar: Ebensowenig können sogenannte klassische und moderne Eurythmiedarstellungen in Widerspruch geraten, wenn sie jeweils ihr Metier beherrschen. Dieses Metier heißt schlicht: sichtbare Sprache und sichtbarer Gesang. Weder Körpersprache noch Ätherausdruck als Selbstzweck sind hier gemeint; sie sind lediglich Mittel der Darstellung. Und es gibt eine ganz einfache Prüfung, ob das Dargestellte seinem vorgegebenen Anspruch gerecht wird: Man wird in einer gelungenen Eurythmieaufführung das sehen, was man sonst im Leben hört.

Man könnte fragen – und damit wird ein gewisses, der Eurythmie gegenüber immer wieder auftretendes Unbehagen formuliert: Ist das nicht geradezu eine Degradierung des schon vorhandenen Kunstwerks? Was schon (imaginativ) gesagt ist, im Gedicht oder im Musikstück, und sich im Leser oder Hörer (inspirativ) wieder einstellt – warum soll dasselbe nun wieder Anschauung werden? Außerdem ist die Gestalt des Textes oder der Musik durch die Persönlichkeit des Schöpfers, durch einen subjektiven Weg zu einem objektiven Werk gegangen. Wozu nun das vorliegende Werk wieder rückführen und wohin? Den Schöpfungsprozess einfach nachzuzeichnen, wäre eine sinnlose Dopplung des Geschehens. Während der Anspruch, über den Werkprozess hinauszugelangen in seinen objektiven Entstehungsgrund, doch ein Dilemma im Hinblick auf die Person des Künstlers darstellt. Diese Fragen sind notwendig dem An-

spruch der Eurythmie gegenüber – sie führen unmittelbar zu ihrem Wesenskern. Wer sich diese Fragen innerlich nicht beantworten kann, der kann schwerlich ein eurythmischer Bühnendarsteller sein. Er weiß nicht, was er tut. Eine Antwort kann in mehreren Richtungen erfolgen. Aus der Sicht des Darstellers sieht sie anders aus, als vom Zuschauer her betrachtet. Und ein dritter Aspekt ist die kunsttheoretische Perspektive. Was den Darsteller betrifft, so ist zweifellos die Lust an der Bewegung das Feld, wo er seine Antwort zu suchen hat. Im Fall der Eurythmie ist es ein spezifischer Eros, den man nicht anders nennen kann als: Lust an den Erscheinungen, den Bewegungen des sprachlichen und musikalischen Wesens. Es ist dieselbe Lust, die den Dichter, den Komponisten bewegt, innerhalb dieses Wesens ausdrücklich schöpferisch tätig zu werden. Es ist *nicht* die Lust des Schauspielers oder des Tänzers. Der einzige Unterschied ist der, dass der Eurythmist dazu seinen Körper nutzt, sowohl für die Notation als auch für den instrumentalen Ausdruck. Während Dichter und Komponist sich frei in der Laut- und Tonwelt geistig bewegen – ihr Werk als Gestalt notieren oder fixieren, das dann in einem zweiten Schritt von anderen gedruckt, verlegt, gespielt wird –, muss der Eurythmist beides in sich bewerkstelligen. Und er muss es konkret in seiner eigenen Körperlichkeit fassen. Das verlangt eine ungeheuerliche Entgrenzung leiblicher Ausdrucksfähigkeit. Der Einsatz sämtlicher Hilfsmittel ist gerechtfertigt. Aber das ändert nichts an der künstlerischen Identität. Ein Dichter bleibt ein Dichter, auch wenn er im Gehen dichtet. Und ein Tänzer bleibt auch im Sitzen ein Tänzer. Es ist keine Begrenzung des Eurythmischen, dies zu akzeptieren, im Gegenteil. Es ist geradezu die Perspektive der Moderne, dass eine Identität in einen neuen Bezug gestellt wird. Dazu muss sie aber erst einmal vorhanden, d.h. ihrer selbst bewusst sein. Die Idee der bildenden Kunst beispielsweise ist längst dahin aufgebrochen, ihr Material ins Unsichtbare, in die Wirklichkeit des Plastischen überzuführen – in das, was gestaltet. Also nicht mehr einen Stoff so zu bearbeiten, dass er eine Form zeigt, sondern ihn so zu zeigen,

dass die ihm innewohnende Formkraft sichtbar wird. In der Eurythmie ist der zu zeigende Stoff der Körper als spezifischer Ausdruck von sprachlichen und musikalischen Prozessen. Das ist ein anderes Ausgangsmaterial, als es Dichter und Komponist vorfinden. Darin liegt die Originalität des Eurythmischen. Den Körper als gewordenes Wortwesen aufzufassen, als Ergebnis, nicht als Ursache von Prozessen – das ist eine ganz andere Ausgangslage als sie sich konventionell in Tanz und Theater stellt. Dazu braucht es natürlich auch einen anders gelagerten Antrieb des künstlerischen Eros.

Was hat nun der Zuschauer davon, mit seinem Eroswesen? Denn dieses ist es, was ihn künstlerische Veranstaltungen aufsuchen lässt. Wenn es dem eurythmischen Darsteller gelingt, mit seiner Körperlichkeit so umzugehen, dass die eingangs beschriebene sinnliche Transformation stattfindet, vom Hören ins Sehen, dann ereignet sich etwas, das man Auferstehung nennen kann. Angst vor dem treffenden Wort ist unangebracht. Es bildet sich eine neue Wahrnehmungswelt. Was im gewöhnlichen Sehen vor sich geht, ist Auffassung der Welt in Bildern, die Eindruck machen. Die Aktivität des Hörens dagegen, wenn man ihr nachfühlt, ist eigentlich Ausdruck. Im Hören liegt ein Anspruch, nämlich das Gehörte schöpferisch nachzubilden. Was wir hören, tun wir innerlich, wir setzen es um in einen Werkprozess, der unsichtbar Welt entwirft, gestaltet, plastiziert. Das bleibt im gewöhnlichen Sinnesleben verborgen. Wenn diese verborgene Hörtätigkeit sichtbar wird, schauen wir unmittelbar ins Innere der menschlichen Wahrnehmungsorganisation und damit in die Grundlage unseres Fühlens. Ein Gedicht, ein Musikstück spricht uns in eben dem Maße an, in dem es uns ermöglicht, Fühlung mit unserem Innenleben aufzunehmen. Wir erleben aber gewöhnlich nur das Ende dieses Prozesses, nämlich das Gefühl. Darin spricht sich letztlich nur ein selbstberührendes Empfinden aus. Kunst reicht aber weiter und tiefer, sie lotet das Fühlen aus und überwindet darin die Selbstberührung ins Werkschöpferische. In der konventionellen Bühnendarstellung werden wir relativ befreit von unserem fixierten Selbstgefühl, indem der

Darsteller als Repräsentant eines fremden Fühlens stellvertretend handelt. Er vermittelt uns neue Gefühle. Aber welche Lust ist es erst, die Gefühle einmal ganz loszuwerden, zugunsten des puren Prozesses!

Das nämlich ist es, was Künstler als Selbstauskunft geben. In Ausübung künstlerischer Tätigkeit haben sie gar kein Gefühl; sie sind mit der Schaffung von Fühlen beschäftigt. Was den Künstler zum Künstler macht, ist seine Inspiration, die Wendung der Einbildungskraft – das Sehen – ins Ausdrucksfähige – das Hören. In der Begegnung von Publikum und Künstler entsteht der beschriebene Spielraum – das Intuitive. Aber darin bleibt der Zuschauer angewiesen auf die Person des Künstlers und die Fühlleihe bei einer anderen Seele. Eurythmie entlässt ihn aus dieser Bindung und spricht ihm ein eigenes Schaffen zu. Er wird entlastet von der Enge seines Gefühls zugunsten eines neuartigen Erlebens – der Erfahrung des Fühlbildungsprozesses als Innenseite der Wahrnehmungskraft. Es ist die konkrete Erfahrung des eigenen Sinneswesens, das im Körperlichen wirkt – als leiblicher Ausdruck eines Geistigen. Was in Sprache und Musik zum Ausdruck kommt, sind planetarische Bewegungen, nämlich Raum und Zeit übergreifende, überschreitende Schwingungskräfte, die im Irdischen, spezifisch im Menschlichen, ihren Niederschlag finden. Dieser Welt(innen)raum wird in der eurythmischen Anschauung fühlbar.

Praxis: Ein künstlerisch eurythmisches Vorbild im eingangs beschriebenen Sinn ist zweifelsohne Carina Schmid. Die Leiterin der Eurythmiebühne in Dornach hat, wie gegenwärtig kaum ein Mensch, eine lebenslange Praxis als Bühnenkünstlerin vorzuweisen. Die Anfänge ihrer Ausbildung fanden in Hamburg statt, noch bei der von Rudolf Steiner selbst geschulten Lory Maier Smits. Nun wird sie im Februar mit einem Solo-Programm von Paul Celan-Texten auftreten. Die Bogenspannung, die dieser Zeitraum beinhaltet, ist beachtlich. Es steht noch immer und immer wieder neu an, die Eurythmie mit der Moderne zu versöhnen. Der Eros des Künstlerischen sehnt sich nach dieser Erfahrung.



Was kürzlich in Hamburg und Berlin vorab in einer Soloaufführung zu sehen war, ist das vitale Verwirklichungsvermögen dieser Darstellerin. Im Fall der Toneurythmie: Ein Musikstück von Chopin, zu dem im Detail einiges kritisch anzumerken wäre – bloß, diese Details sind vollkommen uninteressant. Was sichtbar wird ist ein atemberaubender Verjüngungsprozess. Man würde die Gestalt auf der Bühne für 30 Jahre alt halten können. Es ist kein mystisches, sondern ein konkret energetisches Kunstgeschehen, was diesen Ausdruck ermöglicht; den Körper so zu zeigen, dass sichtbar wird, was ihn verjüngt: sein Strömungswesen, der Ätherleib als musikalischer Ausdruck.

Das deckt sich mit dem, was der musikalischen Gestalt dieses Chopin-Stückes eignet. Die Kompositionsgeste erscheint. Ebenso verhält es sich im Folgenden mit dem Satz einer Beethoven-sonate. Hier leistet die Darstellung Erstaunliches. Es bildet sich präzise die Gestalt des Stückes aus. Sämtliche Höhen und Tiefen und, was viel

wichtiger ist, die spezifische Spannung, die hier musikalisch auftritt, wird gefasst in diese beethovenartige »Harmonie der Verzweiflung«. Die Stimmigkeit der seelischen Dynamik einem Instrument zu entlocken, ist schwer genug; sie im Körperausdruck so vollkommen zu entäußern, ist meisterlich gekonnt und schön. – Man darf hoffen auf das Solo-Programm im Februar, dass für die Sprache der Moderne dasselbe geleistet wird. Und man muss es auch, was den Mangel

an eurythmischen Vorbildern angeht.

Carina Schmidt führt das erwähnte Soloprogramm am 17. 2. um 20 Uhr im Goetheanum in Dornach auf. Eine Tournee führt nach Helsinki (3.3.), Oslo (4.3.), Järna und Kopenhagen (Termine noch offen), Kiel (9.3.), Weimar (10.3.), Bremen (14.3.), Stuttgart (16.3.). Eine weitere Tournee vom 4.-13.5. ist in Vorbereitung. Informationen bei Susanne Lin, Tel. 0170-52 700 30.

Gärten: Ordnung, Inspiration, Glück

Zu einer Ausstellung im Städel Museum Frankfurt

Stephan Stockmar

Gärten sind gewissermaßen sich über die abschließenden vier Wände hinaus erstreckende Wohnungen des Menschen. In ihnen schafft er sich mit Kräutern und Stauden, Sträuchern und Bäumen nicht nur eine Nahrungsgrundlage, sondern immer auch Erlebnisräume voller Einblicke und Durchblicke, harmonischer und spannungsreicher Beziehungen und immer wieder neuer Perspektiven. Die Natur ist hier zur Erquickung von Leib und Seele gezähmt und zugleich auch erhöht und gesteigert: In der Komposition nach menschlichem Maß entfaltet sie ihre volle Schönheit, die sich mit dem Lauf des Jahres ständig wandelt. In dieser »natürlichen« Ordnung selbstgestalteter Natur erfährt der Mensch Momente von Inspiration und Glück, ohne überwältigt zu werden; Zerstreuung und Konzentration, Aus- und Einkehr halten sich die Waage, und das schon seit undenklichen Zeiten. Zwischen der Erinnerung an den eigenen Ursprung im göttlichen Paradiesgarten und der Verwirklichung eigener Visionen ist das Gartenleben von andauernder Gegenwärtigkeit geprägt. Gärten sind wie lebende Bilder – Spiegelbilder der Seele ebenso wie Spiegelungen der Natur im Menschen. Die von Sabine Schulze kuratierte Ausstellung »Gärten: Ordnung, Inspiration, Glück« im

Frankfurter Städel Museum ist selbst wie ein Garten, der sich hier über zwei Etagen entfaltet, tiefe Einblicke in das sich im Laufe von sechs Jahrhunderten wandelnde Seelenleben des Menschen gewährt und viele spannende Beziehungen erfahren lässt. Und doch scheint alles von einer zeitlosen Grundstimmung durchzogen zu sein, die den Betrachter überall gleich eintauchen lässt.

Ausgangspunkt und Zentrum ist das in diesem Museum beheimatete kostbar-kleine Paradiesgärtlein eines Oberrheinischen Meisters aus dem frühen 15. Jahrhundert: Umfriedet von einer weißen Zinnenmauer, ist dieses Gärtlein ein Bild tätiger Einkehr. Zwischen 25 verschiedenen und auch meist exakt zu bestimmenden Gewächsen, die fast alle in trauter Gleichzeitigkeit blühen, stehen oder lagern in loser Ordnung sieben Gestalten um das die Zitter spielende Jesuskind. Die linke weibliche Gruppe ist mit zeitlosen Gewändern in klaren Farben – Rot, Weiß, Blau – bekleidet, und jede ist in Ruhe einer Tätigkeit zugewandt. Eine der vier Frauen pflückt Kirschen vom Baum des Lebens am linken Bildrand, dessen beide Stämme sich umeinanderschlingen. Unter diesem Baum blüht der Rosenstock. Die rechte, männliche Gruppe sitzt oder steht unter dem nunmehr