

HERMES UND HEPHAISTOS

Tanz und Bildhauerei sind ungleiche Geschwister. Gegensatzpaare wie Bewegung und Ruhe, Schwerelosigkeit und Schwerkraft, Anmut und Materialität drängen sich auf. Der Tänzer arbeitet nicht mit Worten, Tönen oder Gegenständen, sondern nur mit seinem Körper. Und die Erdschwere des Körpers, die Trägheit der Materie, muß beim Tanz überwunden werden. Die Paare in Schillers Elegie „Der Tanz“ bewegen sich „wie flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes“. Der Tänzer ringt um Abstraktion, um Überwindung der Kreatürlichkeit, um Schwerelosigkeit, die nie länger als einen Wimpernschlag dauern kann.

Je höher der Grad an Vergeistigung ist, desto größer ist die Flüchtigkeit der Kunst. Die Welten, die die flüchtigste, die Literatur beschreibt, entstehen und vergehen im Kopf des Lesers. Der Tanz lebt nur auf der Bühne, ist einen Moment lang greifbar, doch der schöne Augenblick verfliegt, will nicht für eine Sekunde verweilen. Die Malerei hingegen und die ursprünglichste und unverwüstlichste der Künste, die Bildhauerei, sind beständig, ja bodenständig.

Die Künste befruchten einander, schon seit mythischen Zeiten: Tanzszenen schmücken griechische und etruskische Vasen ebenso wie mittelalterliche Miniaturen. Ein Kupferstich von Dürer zeigt ein tanzendes Bauernpaar. Mit dem Namen Degas verbindet man Spitzentanz und juvenile Ballerinen. Die bildkünstlerische Gestaltung des Tanzes setzt sich im Jugendstil fort, ebenso im Expressionismus, in Werken von Kirchner und Nolde. Besonders farbenfroh ist der „Tanzreigen“ von Matisse, zu einer technikbegeisterten Ikonographie des Tanzes fand der Futurismus mit dem „Maschinentanz“. Für Georg Kolbes Skulptur „Tänzer“ von 1913 stand der damalige Star der russischen Ballettkunst, Vaclav Nijinskij, Modell.

Überall geht es um das Paradoxon, den ephemeren Augenblick festzuhalten, ihm Dauer abzunötigen. Karlheinz Oswald kehrt mit seinen Tänzerplastiken, aus rostendem Eisenguß oder geschwärtzter Bronze, zu diesem Ursprung zurück. Das Tanzen ist ein zentrales Thema seines Werks. Er ringt seinem widerspenstigen Material Momentaufnahmen für die Ewigkeit ab. Mit seinen Händen entreißt er der Erde die Figuren, die sich in ihr verbergen, seit am Anfang der Menschheitsgeschichte einem Lehmkloß Leben eingehaucht wurde. Das Metall gibt die Gestalt preis, die in ihm steckt. Die Kunst des Bildhauers ist elementar. Oswalds Tänzerinnen erinnern an im Flug gebannte Lavaspritzer, die aus der brodelnden Vorzeit in die Gegenwart hinübergerettet wurden. Der Bildner fängt das Frühstadium dieses Prozesses ein, in dem sich die Figuren aus der Materie lösen, sich aus der Erdschwere zum Geist zu erheben beginnen. Seine schwarzen und rostbraunen Figuren kontrastieren extrem mit der geläufigen Vorstellung der feingliedrigen, weißhäutigen, ätherisch-transmateriell wirkenden Ballerina. Oswalds Tänzerinnen stehen unter dem Zeichen des Hephaistos, des düsteren Gottes des Feuers, der Schmiedekunst und der Handwerker. Trotzdem haben sie Grazie. Wie ist das möglich?

Skulptur und Tanz stehen hier einander gegenüber wie Frühzeit und Spätzeit, Materialität und Geist. Eine tanzende Skulptur scheint undenkbar. Der Bildhauer, der sich an diesem Gegensatz versucht, ist ein Mittler zwischen den Welten. Oswalds Tänzerinnen brauchen deshalb noch einen anderen Schutzherrn als den um Formen ringenden, rußverschmierten Hephaistos. Es könnte Hermes sein, der flinke Götterbote, ein listiger Wegeöffner und schelmischer Mittler zwischen Göttern und Menschen. Er bildet die Brücke zwischen Urfrühe und Spätkultur. Mit seiner Hilfe kann man sich fragile Tänzerinnen als dem Urschlamm abgerungene Gestalten vorstellen, können diese feinsinnigen Spätlinge, die einer hoch

ausdifferenzierten, nonverbalen Ausdruckskunst ihren Körper leihen, im Eisen und in der Bronze neugeboren werden.

Oswalds Skulpturen haben ausgefranste, amorphe Gliedmaßen, ihre Konturen sind träumerisch-verflossen. Auch die Tänzerinnen, die seine Gouachen zeigen, haben ungeformte Extremitäten. Antigrav-schwebend, halb transparent und ohne Boden unter den Füßen, lösen sie sich aus dem Hintergrund, mit dem sie eben noch verschmolzen schienen. Sie haben keine Gesichter, keine Augen. Augen sind das Tor zum Geistigen. Oswalds augenlose Tänzerinnen umkreisen selbstversunken ihren eigenen Körper, den sie in sich versonnen, ja fast autistisch feiern. Sie wurzeln im Stofflichen, erheben sich nicht zum Individuellen. Deshalb bleiben sie anonym, selbst wenn Oswald die Modelle namentlich bekannt sind. Denn inspirieren ließ er sich direkt im Ballettsaal, kontinuierlich verfolgte er die Proben von Martin Schläpfers Mainzer Ensemble und 1996 verbrachte er ergiebige Wochen in der Deutschen Staatsoper Unter den Linden in Berlin.

Dem Künstler ist bewußt, daß seine Figuren durch Namen festgelegt werden, daß sie von der Sprache allzu leicht einen Stempel aufgedrückt bekommen, obwohl sie besser in elementarer Sprachlosigkeit verharren sollten. Deshalb gibt er ihnen höchstens puristisch-kurze, flüchtig hingewischte Namen wie Isé, Ira, Nell, Ana, Sola, oder benennt sie nach mythischen Gestalten der Vorzeit wie Nyx, Göttin der Nacht und Tochter des Chaos, oder Nike, Göttin des Siegs, die in Wiesbaden anmutig über ihrem Sockel schwebt. Seine Tänzerinnen sind keine Individuen, sondern Archetypen. Oft sind sie in Zweier- oder Dreiergruppen angeordnet, etwa die drei Göttinnen, von denen „Paris träumt“, als er der schönsten von ihnen den Apfel reichen soll.

Von Tanz und Anmut, Schwerkraft und Schweben, Bewußtsein und Erkenntnis handelt auch jene berühmte Parabel, die von den Anfängen der

Schöpfung bis ans Ende der Welt reicht, Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“, erschienen in vier Folgen im Dezember 1810 in den „Berliner Abendblättern“. Kleist spricht von den „Unordnungen, welche in der natürlichen Grazie des Menschen das Bewußtsein anrichtet.“ Das reflektierende Bewußtsein untergräbt die Anmut: „Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“ Als das Bewußtsein erwachte, ging die Unschuld verloren, dies war der „Sündenfall“ des Menschen. Anmut entsteht durch unbewußte Bewegung, zu deren Sinnbild Kleist die Marionette erklärt, oder aber durch vollkommene Erkenntnis: „Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“ Zum Ursprung kann der Ballett-Tänzer nicht zurückkehren, ebensowenig durch Kunstarbeit zum Gott werden. Er zahlt für Anmut und Eleganz einen hohen Preis, erzielt sie durch die Kraftanstrengung perfekter Körperbeherrschung. Oswalds Skulpturen haben beides: die Unschuld des Anfangs und die Anstrengung der Kunstarbeit, aber die Anstrengung verbirgt sich, das Werk erscheint mühelos, als hätte die Natur selber diese Figuren und Gouachen geschaffen. „Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift.“ (Kleist).

Andrea Neuhaus