

## MITTEILUNGEN N° 8

Liebe Freunde der Kunst,

das Jahr 2015 geht mit Ereignissen zu Ende, die die Welt und uns zutiefst erschüttern.

Navid Kermanis schliesst seine beeindruckende Rede anlässlich des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in diesem Herbst mit den Fragen: „Gibt es Hoffnung? Ja, es gibt immer Hoffnung. Darf ich als Friedenspreisträger zum Krieg aufrufen? Nein, doch darf ich zum Gebet aufrufen? Und wenn sie nicht religiös sind, dann seien sie doch mit ihren Wünschen bei den Entführten (und Ermordeten der IS). Beten oder wünschen sie sich die Befreiung aller Geiseln und die Freiheit Syriens und des Iraks, gern können sie sich auch erheben, damit wir den Snuffvideos der Terroristen ein Bild unserer Brüderlichkeit entgegen halten.“

Rudolf Steiner spricht in seinem berühmten Vortrag am 9.10.1918 „Was tut der Engel in unserem Astralleib“ davon, dass Engel im menschlichen Astralleib Bilder formen und sie damit eine ganz bestimmte Absicht für die künftige soziale Gestalt des Menschenlebens verfolgen: „Und zwar wirkt ein ganz bestimmter Grundsatz bei dieser Bilderformung. Es wirkt der Grundsatz, dass in der Zukunft kein Mensch Ruhe haben soll im Genuss von Glück, wenn andere neben ihm unglücklich sind. Es herrscht ein gewisser Impuls absolutester Brüderlichkeit...“

Ist das nicht Weihnachten? Ist nicht die Geburt Christi der erste Lichtimpuls einer neuen Brüderlich- und Schwesterlichkeit?

„Wir modernen Menschen müssen Kunstwerke schaffen, bei denen die Form mehr sagt, als die Natur sagt, aber ganz natürlich spricht, sodass jede einzelne Linie, jede einzelne Farbe wie ein Naturgebet wird zu dem Göttlichen...“ Rudolf Steiner, 22.2.1923 in Dornach

In den zahlreichen Arbeitsbegegnungen in der Sektion stellt sich immer wieder die Frage, wie eine neue Durchchristung der Kunst aussehen kann, wie die Kunst als Vermittler zu anderen Lebensfeldern dienen kann. Immer wieder sind wir herausgefordert, unsere unterschiedlichen Ansichten sachlich auszutauschen und uns in einer Atmosphäre der Brüderlichkeit zu begegnen. Diese Mitteilungen wollen Ihnen mit Bildern und Berichten einen Eindruck davon vermitteln.

Wir wünschen Ihnen von Herzen viel Licht und Wärme zur Weihnachtszeit und freuen uns auf neue fruchtbare Begegnungen im neuen Jahr 2016.

Marianne Schubert, Sektionsleitung  
Folke Gerstner, Assistenz

Walter Kugler

## Unten der Himmel

Eindrücke von der Maitagung der Sektion für Bildende Künste am Goetheanum

Die Schreinerei am Goetheanum. Ein schier nicht enden wollender Gang, dann links durch die Tür. Der Saal, ein Ort der Erhabenheit. Auf dem Boden ein Feld aus Steinen, die ein exaktes Viereck bilden. Die Kalksteine stammen aus der Gegend. Die Künstlerin Claudia Schlürmann hat sie eigens aus Liesberg in den Versammlungsraum bringen lassen, damit wir den Boden wahrnehmen, auf dem wir stehen – sagt sie ganz unaufgeregt und hat damit die Fragezeichen der Betrachter in Ausrufezeichen der Aufmerksamkeit transformiert. Links an der Wand ein grossformatiges Bild. Ein Gemälde? Eine Photographie? Es oder sie scheint etwas zu verbergen. Davor auf dem Boden Pappkartons, mal liegend, mal stehend, die offensichtlich als Behältnisse dienten für eine Anzahl von auseinandergebrochenen grossformatigen Eier- oder Muschelschalen, die sich nun auf dem Boden verteilen. Daneben ein Ventilator. Näheres werden die Tagungsteilnehmer am Sonntagmorgen von Cornelia Falkenhan im Rahmen ihres Werkberichtes unter dem Thema «Versuchsanordnungen Bühne/Kostüm/Installation/Objekt» hören. Und schliesslich in einem anderen Segment des Raumes an den Wänden kleinformatige Fotos, die eine Geschichte zu erzählen haben, davor auf dem Boden gezeichnete und plastische Formen, deren Ornamentik, Symmetrien und Asymmetrien auf Entwicklungsereignisse hindeuten, was die sorgfältig angeordneten Tierschädelknochen auf ihre Art bestätigen. Vor der Längswand auf dem Boden ein weisser, geschlossener Karton, auf dem eine kleine Bronzefigur, beide Arme erhoben, mit einem Draht tanzt, dessen Schatten an der Wand spielerische Formen bildet, die an Harald Naegelis gesprühte Graffitis erinnern. Der Künstler Jochen Breme wird in seinem Werkbericht am Freitag die einzelnen Objekte zum Leben erwecken.

Für die Tagungsteilnehmer war erst einmal nur Sehen angesagt. Ausführlich gesprochen wurde dann im Anschluss an die jeweiligen Werkberichte der drei genannten Künstler. Stoff gab es genug, denn die Betrachter sowie die drei Künstler hatten viel zu sagen, Jochen Breme auch zu tun. Er beginnt seinen Werkbericht mit einer ruhig und äusserst konzentriert geführten Performance, in deren Verlauf er einen Teil der auf dem Boden ausgelegten Aluminium-Folie mit den Händen zusammenschiebt, dann vom Boden löst und eine dreidimensionale Form daraus bildet und wie einen Hut auf den Kopf platziert. Hier wurde man Zeuge von Vorgängen des Ein-, Aus- und Umstülpens wie sie Entwicklungen in der Natur eigen sind, aber im Gegensatz zu dieser Performance jeweils nur wahrgenommen werden können anhand der aus dem jeweiligen Entwicklungsschritt resultierenden Form. «Behütung» nannte der Künstler diese vor neun Jahren entstandene Arbeit, ein wunderbarer Begriff für die Synthese von Bewegung und Form. Jochen Breme, heute Professor für Bildhauerei an der Alanus Hochschule, vermochte es darüber hinaus, ganz unaufdringlich über Erlebnisse in der Kindheit zu sprechen, in der das, was man heute in der Kunst «Installation» nennt, ebenso fester Bestandteil seines Alltags war wie die handelsübliche Alufolie, die um die Lebensdauer von Schokoladen besorgt war. Seit vielen Jahren ist es die Embryologie, der Breme seine Aufmerksamkeit widmet. Zu welcher Formensprache er aufgrund seiner Studien gekommen ist, demonstrierte er anhand verschiedener Ereignis-Bilder, in die schliesslich auch das Logo des Autoherstellers Toyota, drei ineinander horizontal und vertikal verschlungene Ellipsen, einbezogen war. Sein eigentliches Œuvre aber sind seine Studenten. Wohl dem, der einen solchen Lehrer hat! Dies gilt auch für die Schüler und Studenten der Bildhauerin und Sozialpädagogin Claudia Schlürmann, die vergangenes Jahr an der Brookes

University Oxford mit einer praktischen und theoretischen Arbeit zum Thema «Soziale Plastik» promoviert hat. In ihrem Werkbericht schilderte sie, welche Bedeutung die Aktion, die regionale Verortung von Kunst sowie die Empfindung wie ein Membran zu wirken, in ihrem Kunstschaffen haben. Prozesshaftigkeit und Transformation sind ihre innersten Leitmotive bei der Arbeit mit verschiedensten Materialien. «Steine sind meine Lehrer», zitierte sie den österreichischen Bildhauer Karl Prantl (1923-2010), was auch für sie selbst Gültigkeit hat. Welch tiefe Sinnhaftigkeit sich in den Arbeiten von Cornelia Falkenhan verbirgt und beim näheren Hinsehen ganz unmittelbar auf den Betrachter und Zuhörer übergeht, wird deutlich, wenn sie über die Kartons als Kollektoren von Ideen erzählt, die in ihrer Ganzheit verletzbar sind, brüchig werden können und ausbrechen, zerbrechen können. Aber auch das Nicht-Sichtbare, das freigesetzt werden will, ist für sie ein wichtiges Thema. So erzeugt ein Ventilator gerade so viel Wind, dass der Hintergrund eines Bildes, das in senkrecht verlaufene Streifen geschnitten war, für Momente in die Sichtbarkeit eintritt und den Blick ermöglicht auf Ausschnitte von «Leonardos Anna selbdritt» als würde das Vergangene der Gegenwart sagen, worauf es ankommt. Man spürt hier die Bildhauerin und die Bühnen- und Kostümbildnerin, die Cornelia Falkenhan auch ist. In ihrem Bühnenbild zu Tankred Dorst's Schauspiel «Der verbotene Garten», das sie mit Hilfe von Projektionen zeigt, wird etwas von der Seele und dem Umraum des italienischen Dichters und geistigen Mentors von Mussolini, D'Annunzio, erlebbar. Der Himmel, blau mit weissen Wölkchen bildet den Boden, auf dem sich der Dichter bewegt, alles andere ist oben, ein Perspektiv-Wechsel, der berührt.

All das lässt das Alltägliche, Gewohnheiten und Routine zu Randerscheinungen werden. Fragen tun sich auf, Antworten generieren neue Fragen: Gegenwartskunst oder anthroposophische Kunst – was trennt, was verbindet sie? Nichts. Gegenwartskunst und anthroposophische Kunst – ein Gegensatz? Nein, denn ein Kunstwerk ist immer ein Stück Gegenwart oder ist es nicht, das gilt auch für anthroposophische Kunst. Es war der Kunsthistoriker Roland Halfen, der am ersten Abend der dreitägigen Zusammenkunft zwar nicht diese Fragen gestellt, aber in seiner brillant-verschlüsselnden Art deren Umfeld ausgelotet hat. In der ihm eigenen humorvollen Ernsthaftigkeit bereichert er seine Überlegungen mit einer Reihe von Äusserungen Steiners, die keinen Zweifel daran liessen, «dass die Kunst mit dem allgemeinen Fortschreiten des Seelenlebens immer fortschreiten muss» (Vortrag vom 17.2.1918, GA 271) und darüber hinaus heute «weiter heraufgehoben sein müsse im Bewusstsein, als es in früheren Kunstepochen heraufgehoben war». (15.2.1918, GA 271). Das besagt ja nichts anderes, als dass jede Zeit ihre Aufgabe hat, eben auch die Gegenwart. Aber man muss zumindest in ihr angekommen sein. Steiner, der keinerlei Scheu hatte, sich mit den Künstlern seiner Zeit zu befassen, setzte auf die Gegenwart und Zukunft gleichermassen, auf neue Ideen, neue Formen, nicht auf Wiederholung, denn «ein Kunstwerk ist umso bedeutender, je mehr es von dem an sich trägt, was sich nicht wiederholt, was nur in einem einzigen Menschen vorhanden ist». (Aufsatz «Moderne Kritik», GA 30). In diesen Zusammenhang gehört auch Steiners Verhältnis zur Ästhetik, das Halfen in seinen Betrachtungen immer wieder aufklingen liess, um dann mit Nachdruck dessen Resümee gleichsam als Motto für den weiteren Tagungsverlauf in Erinnerung zu rufen: «Es kann keine allgemeinen Kunstgesetze, keine allgemeine Ästhetik geben. Jedes Kunstwerk fordert eine eigene Ästhetik.» (s.o. «Moderne Kritik») Dass Marianne Schubert, Sektionsleiterin seit März 2014, die folgenden drei Vormittage jeweils einem anthroposophischen Gegenwartskünstler Raum und Zeit gab, um seine Arbeit vorzustellen, muss Halfen sehr entgegengekommen sein. Für die Zuhörer und Zuschauer war die Tagung zweifellos eine Herausforderung, vor allem aber ein Geschenk. Man muss es einfach nur so entgegennehmen. Für Nachhaltigkeit ist gesorgt.



Abbildungen von links: Installation Cornelia Falkenhan; Gespräche in Kleingruppen nach den Werkvorträgen; Performance Jochen Brehme





Abbildungen oben: Installation Claudia Schlürmann; unten: Installation Jochen Brehme

Roland Halfen

## Sinneserfahrung als Quelle der Kunst

Vortrag bei der Maitagung 2015 der Sektion für Bildende Künste

Sehr verehrte Anwesende,

Die folgenden Ausführungen sollen zum einen versuchen, eine Art Einleitung für die diesjährige Himmelfahrtstagung der Sektion für Bildende Künste zu liefern, bei welcher Werke gegenwärtig schaffender Künstler präsentiert und diskutiert werden. Zum andern sollen sie aber auch über diesen unmittelbaren Anlass hinaus einen fruchtbaren Beitrag für die Arbeit der bildenden Sektion überhaupt liefern, die es immer wieder mit Aufgaben im Spannungsfeld zwischen der Erschließung des künstlerischen Werkes Rudolf Steiners und der Erkundung neuer, bislang noch unbegangener Wege einer spirituell orientierten Kunst zu tun hat. Die Ausführungen werden sich dazu an einer überschaubaren Reihe von sieben vielleicht zu Unrecht etwas zu wenig bekannten Äußerungen Rudolf Steiners entlangbewegen, deren Perspektiven mir im Laufe meiner langjährigen Arbeit als Herausgeber des künstlerischen Werkes von Rudolf Steiner innerhalb der Rudolf Steiner Gesamtausgabe immer wichtiger geworden sind. Die darin enthaltenen Aspekte scheinen mir durchaus dazu geeignet, als fruchtbare Leitsätze für das Schaffen, Betrachten und Beurteilen von Kunst im anthroposophischen Kontext dienen zu können. Denn so sagte es einmal jemand, der sicherlich etwas von Kunst verstand: «Nur was fruchtbar ist, allein ist wahr.»

Der erste Aspekt betrifft einen der hierfür nötigen Horizonte, in unserem Fall die Geschichte der Kunst im hinter uns liegenden 20. Jahrhundert. Wer nicht der Meinung ist, es handle sich hierbei um eine Verfallsgeschichte (die vielleicht sogar schon mit dem Ende der Renaissance begonnen hat), sondern um eine tief begründete Entwicklung, die eng mit der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins und der gesamten Kultur verbunden ist und daher mit Begriffen wie gut oder schlecht kaum hinreichend beschrieben wird, wird Steiners Betonung des Entwicklungsaspektes ohne weiteres einleuchtend finden. So heißt es in einem Vortrag, den Steiner in München vor Künstlern verschiedener Couleur am 17. Februar 1918 gehalten hat:

**I «[...] Ich glaube, dass die Kunst mit dem allgemeinen Fortschreiten des Seelenlebens immer fortschreiten muss.»**

Hier wird in durchaus vorsichtiger Weise die enge Verbindung der Kunst mit dem «allgemeinen Fortschreiten des Seelenlebens» betont. Dieser enge Zusammenhang der Kunst mit dem Seelenleben der Menschen in ihrer zeitgeprägten Kultur deutet bereits darauf hin, dass sie kein abgesondertes Dasein jenseits der sonstigen gesellschaftlichen Verhältnisse führt oder führen sollte, sondern von Seelenerlebnissen ausgeht, die im Austausch mit der jeweiligen Gesellschaft und Kultur stehen, von dieser beeinflusst werden, sich mit dieser auseinandersetzen oder aber auch aktiv in diese eingreifen und ihre Erfahrungen dabei machen. Er spricht hier auch nicht von einer spezifisch anthroposophischen Kunst, sondern von «der» Kunst, und der Ausdruck «Fortschreiten» ist auch nicht im Sinn eines naiven Fortschrittsbegriffes verwendet, bei dem sich alles aufwärts entwickelt, sondern zunächst einmal als Veränderung und Verwandlung begriffen.

Bezieht man diese Aussage auch einmal auf das, was Steiner selber an Werken in der Zeit zwischen 1907 und 1924 konzipiert, begleitet oder selber geschaffen hat, so darf man aus dieser Aussage schließen, dass auch seine eigenen Arbeiten nicht außerhalb des kulturellen Umfeldes in einer zeitfreien Dimension positioniert wurden, sondern an der Entwicklung der

übrigen Kultur und des Seelenlebens der Menschen teilgenommen haben. So lässt sich schon innerhalb einer einzelnen Gattung, etwa im Bereich der Graphik Rudolf Steiners nachweisen, dass die gestalterischen Veränderungen der Arbeiten in der Zeit zwischen 1907 und 1924 als eine Entwicklung beschrieben werden können, die sich sogar in mehrere Phasen untergliedern lässt.<sup>1</sup> Das Gleiche gilt für den Bereich der Architektur, wo man schon allein innerhalb der Bauten des Goetheanumhügels eine Entwicklung vom ersten Goetheanum über die Nebenbauten bis zum Modell des zweiten Goetheanum beobachten kann. Innerhalb dieser Entwicklung ist die Veränderung der organischen Bauweise von einer im Wesentlichen gerundeten zu einer polygonalen Formensprache wohl das hervorstechendste Merkmal eines Fortschreitens, ohne dass die Motive hierfür zusammen mit den Phänomenen sogleich auf der Hand liegen würden. Rudolf Steiner selber hat indirekt auf diesen Aspekt der Veränderung hingewiesen, als er – noch zu Zeiten des ersten Goetheanumbaus – öffentlich betonte, dass er einen zweiten Bau anders als den ersten gestalten würde (was er nach dem Brand des ersten Goetheanum mit dem Modell für den zweiten Bau auch demonstrierte) und einen dritten noch anders. Dieses Fortschreiten lässt sich im Falle der Goetheanumbauten durch Aspekte erschließen, die Rudolf Steiner damals bereits selber genannt hat, wie etwa die im Laufe der Jahre des Lebens in Dornach gereifte Vertrautheit mit der gesamten dortigen Umgebung. Diese Vertrautheit, die Steiner selber als Liebe zur dortigen Landschaft bezeichnet hat, hat sich beim zweiten Bau in der spürbar größeren Verwandtschaft der 1924 konzipierten Architektur mit der geologischen Erscheinung des Schweizer Jura artikuliert. Aber man darf durchaus auch die Frage stellen und erörtern, ob sich in der Architektur des 20. Jahrhunderts in der Zeit zwischen 1913 und 1924 nicht auch so manches abgezeichnet hat, das sich unter dem bereits genannten Gesichtspunkt des Fortschreitens des allgemeinen Seelenlebens betrachten lässt. Zugleich mag dieses Fortschreiten einen Horizont umreißen, vor dem das Spezifische des Steinerschen Werkes noch schärfer vor Augen treten kann. So zeigte das erste Goetheanum manche Affinität mit dem ausgehenden Jugendstil<sup>3</sup>, während sich das zweite Goetheanum ohne Zwang in den vielgestaltigen Kontext der expressionistischen Architektur hineinstellen lässt<sup>4</sup>. Der Blick auf solche Kontexte ist freilich nicht so zu verstehen, als würden die Werke Steiners dabei ihr Gesicht und ihre Originalität verlieren, indem sie einer allgemeinen Kunstströmung ein – und damit untergeordnet würden. Es ist vielmehr umgekehrt so, dass Kunstströmungen wie der Jugendstil und der Expressionismus als Symptome für die Präsenz gewandelter oder gänzlich neuer Werte in der jeweiligen Kultur oder Gesellschaft gedeutet werden können, und diese Wandlungen wieder auf tiefere geistige Veränderungen deuten. Die Wende zur Abstraktion ab 1907 und schließlich zur ungegenständlichen Kunst um 1910, die Entfaltung vieler verschiedener Kunstrichtungen im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die über die Weltkriege hinaus weit vorausgewirkt haben, die Herausbildung «reiner» Formen bei Jawlensky, Malewitsch oder Brancusi, all dies und noch viel mehr bildet den Horizont, in dessen Umkreis Steiners Werke verortet werden müssen, um aus dieser komplexen Situation heraus gerade diejenigen spezifischen Potentiale entdecken und freilegen zu können, die noch heute ihre Gültigkeit haben.

1 Vgl. dazu R. Halfen, Entwicklungslinien in der Graphik Rudolf Steiners, in: Stil 4/2005-6

3 Am stärksten wohl an den Formen des Kulisseneingangs im Osten der Ostrotunde zu beobachten.

4 Fritz Kaldenbachs (1887-1918) Entwurf für eine große Villa von 1914 gilt manchen über verwandtschaftliche Einzel-elemente hinaus sogar als Einflussgeber für Steiners zweites Goetheanum. Allerdings nur denen, die den Entwicklungskontext von Steiners Dornacher Bauten nicht kennen oder aber ignorieren. Wie Steiner den Entwurf Kaldenbachs, der nie gebaut wurde, zu Gesicht bekommen haben sollte, wird auch nicht erklärt. Der einzige jemals ausgeführte Bau Kaldenbachs war die Mühlenfabrik Seck in Dresden.

Das Motiv des Fortschritts begegnet uns auch in dem zweiten Zitat Rudolf Steiners, in welchem er seine Hörer ausdrücklich darauf hinweist, an der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst teilzunehmen und die darin waltenden Impulse empfinden zu lernen. Er versteht diese von ihm angeratenen Bemühungen um das Verständnis der zeitgenössischen Kunst aber keineswegs als ein Luxusunternehmen, das man noch neben der eigenen Arbeit gelegentlich ausüben kann, sondern als eine zu bildende und zu entwickelnde Gewohnheit. So heißt es in einem Vortrag, den Steiner nur wenige Tage zuvor, am 15. Januar in München hielt:

**II «[...] und je mehr wir uns angewöhnen, gerade die neuen Impulse in der Kunst lebendig zu empfinden, umso mehr bedeutet dies echten Fortschritt, den wir ja auch auf anthroposophisch-geisteswissenschaftlichem Gebiet anstreben.»**

Hier ist der gemeinsame Nenner des lebendig empfindenden Teilnehmens an der zeitgenössischen Kunst und der anthroposophischen Arbeit der «echte Fortschritt». Warum betont Steiner hier gerade das «Echte» am Fortschritt? Vielleicht deshalb, weil gerade die lebendig empfindende Anteilnahme an der zeitgenössischen Kunst immer wieder mit Neuem konfrontiert wird, das sich nicht aus dem bisher Bekannten ableiten lässt. Und nur in dem zur Gewohnheit gewordenen lebendigen Mitempfinden mit immer wieder neuen Phänomenen und in der interessierten und vorurteilslosen Auseinandersetzung mit diesen lässt sich verhindern, sich nur im Verfolgen eines vorher bereits vollständig festgelegten Weges fortzuentwickeln.

Steiner selbst hat mehrere Beispiele für ein lebendiges Anteilnehmen an der damals zeitgenössischen Kunst geliefert, etwa sein Besuch bei dem heute wenig bekannten Schweden Frank Heyman, der bereits in der Zeit um 1908/09 kubistische Skulpturen geschaffen hat und somit klar zur damaligen Avantgarde gezählt werden darf. Bekannter sind Steiners Begegnungen mit Künstlern der damaligen Münchner Szene, von der Kandinsky-Schülerin Maria Giesler bis hin zu Alexej Jawlensky. In Bezug auf Heyman hat sich Steiner selber einmal in aufschlussreicher Weise geäußert, was die Wahrnehmung von dessen Arbeiten aus der Sicht eines Geistesforschers betrifft:

«Es sind Gestalten, die auf den realistischen Sinn unserer Zeit einen Eindruck machen dürften, den man vielleicht mit folgenden Worten charakterisieren könnte: Was ist denn da wieder für ein verrückter Maler? Man sieht einige Kolossal-Gestalten, bei denen der Kopf aussieht wie eine prismatische, aber nicht regelmäßig gestaltete Figur. Hände, Gesten, kurz die ganze Figur ist in der mannigfaltigsten Weise winkelig, eckig gestaltet.

Einen anderen Eindruck macht diese Figur auf den Okkultisten. Der hat sogleich den Eindruck: Das ist etwas, das aus einer höheren Welt heraus empfunden ist. Wenn man nämlich weiß, welches die eigentlichen Geheimnisse des menschlichen Ätherleibes sind, wenn man weiß, wie dieser Ätherleib als Kraftleib hinter dem physischen Leib steht, weiß, wie bei jeder Bewegung, die im physischen Leib zum Ausdruck kommt, im Ätherleib jedesmal eine ganz bestimmte Bewegung vor sich geht, so hat man den Eindruck, als ob der Künstler aus den Kräften des Ätherleibes heraus schaffte und seine übersinnlichen Erlebnisse in diesen Formen hinstellte.»<sup>5</sup>

Mir scheinen diese Passagen geradezu vorbildlich zu sein in Bezug auf den Umgang mit Werken, bei denen man es mit Charakterzügen bislang unbekannter Kunstwerke zu tun hat, und vielleicht zunächst aus dem, was man gewohnt ist und im Laufe seines bisherigen Lebens schätzen gelernt hat, zu negativen Urteilen neigen kann. Wer nicht wie Steiner über die Fähigkeit zur okkulten Beobachtung verfügt, mag hier zumindest einen Impuls zum Respekt gegenüber diesem Unbekannten aufnehmen, das sich bei der Erstbegegnung, vielleicht



aber auch bei weiteren Begegnungen nicht hinreichend erschließen will. Sie vermögen auch der häufig anzutreffenden Meinung entgegenwirken, dass dasjenige, was einem an Neuem begegnet, was man aber weder versteht noch spontan ästhetisch ansprechend findet, aus einer oberflächlichen Haltung des jeweiligen Künstlers hervorgegangen sein muss. Davor sind auch große Künstler nicht sicher. So reagierte der junge Wassily Kandinskys auf die erste Begegnung mit einem von Monets Heuhaufen mit der Empörung, dieser Maler «habe kein Recht, so undeutlich zu malen<sup>6</sup>». Er deutete Monets Malweise offenbar spontan als Verletzung einer moralischen Verpflichtung aller Maler, ihren Betrachtern gut erkennbare Gegenstände zu präsentieren. Und wer das nicht für verbindlich hält, begeht zugleich mit seinem Werk einen sozialen Akt, sich über die gesellschaftlichen Werte hinwegzusetzen. Meiner Erfahrung nach ist es die fruchtbarste Einstellung bei der Begegnung mit bislang unbekanntem Phänomenen, zunächst davon auszugehen, dass das präsentierte Werk auf tatsächlich gemachten Erfahrungen beruht, und der Künstler es mit seinem Werk auch ernst gemeint hat, selbst dann, wenn es vielleicht spielerisch, ironisch oder provokativ daherkommt. Aber selbst wenn man im Gespräch mit einem Künstler zu der Meinung tendieren könnte, er gehe mit seinen Erfahrungen und dem künstlerischen Material nur oberflächlich und leichtfertig um, kann ein souveräner Blick sich ganz unabhängig von dieser Einschätzung dennoch den zugrundeliegenden Erfahrungen zuwenden und im Idealfall vielleicht sogar einen Künstler im Moment besser verstehen als dieser sich und die Welt gerade versteht. Vielleicht kann es der Betrachter sogar eher und leichter, weil er es nicht selbst geschaffen hat. Die Beurteilung eines Kunstwerkes ist somit alles andere als eine Folge der Selbsteinschätzung des Künstlers; pointiert formuliert ist dieser zunächst auch nichts anderes als einer der Betrachter seines Werkes. Die bloße Verantwortlichkeit für die Herstellung eines Kunstwerkes führt auf Seiten eines Betrachters keineswegs per se zur Notwendigkeit, sich dessen Einschätzung des Werkes und seines Urhebers anpassen oder gar fügen zu müssen. So muss man keineswegs Nietzsches Selbstverständnis teilen, um die philosophische Fruchtbarkeit seiner Werke zu erkennen; dasselbe gilt für Werke von Villa-Lobos auf dem Gebiet der Musik oder für solche Salvadore Dalis auf dem Gebiet der Malerei. Wenden wir uns nun ganz konkret einigen Eigenschaften zu, die den Fortschritt der Kunst im Zusammenhang mit dem allgemeinen Fortschreiten aus der Sicht Rudolf Steiners kennzeichnen. So heißt es – noch einmal – im Februar 1918 in München:

**III      «[...] man hat die Empfindung, dass dasjenige, was sich im Künstlerischen beziehungsweise im künstlerischen Schaffen und Genießen eigentlich vollzieht, heute weiter hinaufgehoben werden müsse im Bewusstsein, als es in früheren Kunstepochen heraufgehoben war.»**

Dieser Satz ist auffällig offen formuliert, und lässt sich daher in ganz verschiedene Richtungen hinein deuten. Er kann zunächst einmal so verstanden werden, dass er sich auf die Betrachtung von Kunstwerken des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bezieht, die Steiner damals selber zu Gesicht bekommen hat und an denen er den Eindruck gewinnen konnte, dass die Schöpfer dieser Werke – mehr oder weniger unbewusst – die Notwendigkeit spüren, den Prozess des Schaffens und Genießens mehr ins Bewusstsein zu heben als früher.

5 Rudolf Steiner, Der Budapester Internationale Kongreß der Föderation Europäischer Sektionen der Theosophischen Gesellschaft. In: Mitteilungen für die Mitglieder der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft, Reprint Dornach 1999, S. 125.

6 Kandinsky, Erinnerungen

Aber er kann auch so verstanden werden, dass diese Notwendigkeit eigens von denjenigen erkannt werden sollte, die einen «echten» Fortschritt in der Kunst und der Geisteswissenschaft anstreben, um ihr bewusst zu folgen.

Man kann aber auch ganz intuitiv den Satz so verstehen, dass überhaupt viele Dinge, Tätigkeiten und Prozesse, die in früheren Zeiten unbewusst oder sogar instinktiv vollzogen wurden, immer mehr ins Bewusstsein treten und auch treten müssen, weil die instinktiven künstlerischen Fähigkeiten im Laufe der Zeit immer mehr versiegen – und mit ihnen auch die Kunst, wenn sie sich nur am Vergangenen orientieren will. Gerade Frank Heymans Werke könnten hier als ein Beispiel dafür stehen, dass Künstler tiefere und feinere Erfahrungen ihrer eigenen Konstitution an die Oberfläche heben und in ihren Kunstwerken zum Bewusstsein bringen, auch wenn sie damit eventuell noch alleine stehen und mit Unverständnis rechnen müssen.

Auf der anderen Seite fordern diese Werke auch entsprechend vorbereitete Betrachter, die dazu bereit sind, den Prozess der ästhetischen Erfahrung immer mehr ins Bewusstsein zu heben. Das bedeutet bei den fortschrittswilligen Betrachtern vor allem die aktiv herbeigeführte und bewusst gepflegte Unabhängigkeit von traditionellen ästhetischen Kriterien, denen die neu entstehenden Werke vielleicht nicht mehr entsprechen. Die Art, wie diese Werke auf Betrachter wirken, ist eben nicht unabhängig von den Betrachtern und der Frage, ob diese dem noch Unbekannten gewachsen sind.

Rudolf Steiner hat in seinen Schriften und Vorträgen immer wieder von Prozessen gesprochen, die unter der Oberfläche des gewöhnlichen Bewusstseins liegen, nicht nur in Bezug auf das, was sich während des künstlerischen Schaffens vollzieht als auch in Bezug auf das, was sich während der ästhetischen Erfahrung des Betrachters abspielt. Für diesmal möchte ich mich hier auf einige wenige Motive beziehen, an denen deutlich werden kann, wie Steiner mit seinen ästhetischen Untersuchungen manche Entwicklungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts antizipiert, aber zugleich auch verständlich gemacht hat, die durchaus im Zusammenhang mit dem «allgemeinen Fortschreiten des Seelenlebens» in dieser Zeit gesehen werden können.

Als im Jahre 1909 in München die ersten dramaturgischen Sommerspiele mit der Aufführung von Edouard Schures «Die Kinder des Luzifer» begannen, entschloss sich Rudolf Steiner bereits im Frühjahr, seine Schrift über «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik», das Autoferat eines 1888 im Wiener Goethe-Verein gehaltenen Vortrages, neu aufzulegen.

Man darf diesen Entschluss, zeitgleich mit der Aufführung von künstlerischen Werken die ästhetische Reflexion zu fördern, durchaus im Sinne der zuvor zitierten Ansicht Steiners verstehen, die Prozesse der Produktion und Rezeption von Kunst mehr und mehr ins Bewusstsein zu heben. Im Herbst desselben Jahres entwickelte er während der Generalversammlung der Theosophischen Gesellschaft in Berlin dann zum ersten Mal unter dem Titel «Anthroposophie» eine erweiterte Sinneslehre, die über das bekannte Spektrum der fünf Sinne hinaus noch weitere, «untere» und «obere» Sinne umfasste.

In einem daran anschließenden, ursprünglich nicht im Programm angekündigten Vortrag mit dem Titel «Das Wesen der Künste» führte er daraufhin seine an Goethe anknüpfende Ästhetik fort, indem er zum einen die Ursprünge der Kunstgattungen in den verschiedenen Sinnesbereichen freilegte, und zum anderen den Zusammenhang des künstlerischen Tuns mit verschiedenen geistigen Wesenheiten erläuterte, die sowohl mit der Entstehung der Sinnesorgane verbunden waren als auch durch das künstlerische Tun eine Wirkung erfahren. Diese Vorträge, die bislang vor allem wegen ihrer imaginativen, auf manche allegorisch wirkenden Darstellungsweise kontrovers aufgenommen wurden, sind inhaltlich insofern von besonderem Interesse, als Steiner hier Perspektiven antizipierte, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts rückblickend von immer größerer Bedeutung geworden sind. Vor dem Hinter-

grund der Aussage, dass die mit dem Künstlerischen verbundenen Prozesse immer mehr ins Bewusstsein rücken werden, ist es aufschlussreich, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts zum einen immer mehr den menschlichen Körper als Wahrnehmungsfeld entdeckt und erschlossen, zum anderen die künstlerische Artikulation in die Bereiche der oberen Sinne erweitert hat. Steiner vollzieht in dem Vortrag von 1909 jedoch im Grunde nichts anderes als die bereits in der «Definition» des Schönen von 1888 integrierte Formulierung «ein sinnlich-Wirkliches<sup>7</sup>» hinsichtlich der Frage zu konkretisieren, was denn alles «sinnlich wirklich» sein kann. Die verschiedenen Kunstgattungen greifen somit nicht nur die äußeren sinnlichen Wahrnehmungen auf, um ihnen im künstlerischen Tun den Charakter des geistigen zu geben, sondern im Tanz, in der Mimik und allen Bewegungskünsten auch die innerkörperlichen Wahrnehmungen des Gleichgewichts-, des Bewegungs- und des Lebenssinnes.

Aber Steiner vermittelt mit den dort entwickelten Herleitungen keineswegs die Implikation, innerhalb der Grenzen der herkömmlichen Kunstgattungen verbleiben zu müssen. Denn um nur ein naheliegendes Beispiel zu nennen, das Goetheanum sollte ein Werk plastisch wirkender Architektur sein, welches der Betrachter prozessual, gleichsam musikalisch wahrnehmen sollte. Die Freilegung der anthropologischen Quellen der traditionellen Kunstgattungen bedeutete also keineswegs die Verneinung transversaler, gattungsübergreifender Kunst oder neuer Kunstgattungen, sondern eine Art Orientierung, welche die Möglichkeit eröffnet, aus diesen Quellen heraus neue Werke schaffen zu können, die weder das Alte kopieren noch sich von der Entwicklung der Kunst der Neuzeit loslösen würden.

Hinsichtlich der zunehmenden Thematisierung des Leibes als Erfahrungs- und Artikulationsmedium mag man vielleicht zunächst an die body-art denken, wo das body-painting den Körper als Malfläche benutzt, oder aber die Anthropometrien Yves Kleins, bei denen der Körper als Malinstrument, Pinsel oder Druckform gebraucht wurde. Das sind aber noch relativ äußerliche Formen der Integration des Leibes in die bildende Kunst. In tiefergehende Bereiche führen dann schon die frühen Arbeiten Rebecca Horns, in denen sie anhand von Körperprothesen dem Rätsel nachspürte, wie die menschliche Empfindung sich über den lebendigen Leib hinaus in unbelebte Fortsetzungen (oder Ersetzungen) der Leiblichkeit hineinzuergießen fähig ist. Der englische Bildhauer Antony Gormley wies in diesem Zusammenhang auf eine Kindheitserinnerung zurück, in welcher er seine Leiberfahrung in einer Sondersituation über die gewöhnlichen Grenzen seines physischen Leibes hin auszudehnen vermochte und darin zugleich eine räumlich Urerfahrung des Im-Leib-Seins machte, die ihn sein weiteres Leben und Schaffen über als Thema und Fragestellung beschäftigt hat.

Anish Kapoor hat in der Ausstellung «Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart» von 2011 einen Raum installiert, in welchem sich jeder Besucher einzeln massieren lassen konnte und die Möglichkeit hatte, dabei innerlich auftretende Farbphänomene wahrzunehmen. Farbe wurde hier nicht als materielles Medium gehandhabt, das von außen her an den Betrachter herantritt, sondern als ein Phänomen der Leiberfahrung evoziert und gestaltet. Und um ein letztes Beispiel zu nennen: auf der Biennale 2013 in Venedig war der koreanische Pavillon durch die Künstlerin Kim Sooja mit farbig reflektierenden Folien ausgekleidet, die den Betrachter zunächst in einen scheinbar bodenlosen Raum versetzten, und ihm dabei mit der Angst vor dem Fall ein Körpergefühl zu ermöglichen, welches in einem weiteren, vollkommen dunklen und schallschluckenden Raum so intensiviert wurde, dass – zusammen mit den innerlich auftretenden Nachbildern der Außenerfahrung – der eigene Atem und Puls in gesteigerter Form erfahren werden konnten. Zur anderen Seite hin wurden in der Kunst des 20. Jahrhunderts auch der Bereich der oberen Sinne in zunehmendem Maße als Wahrnehmungs- und Artikulationsmedium künstlerischer Prozesse entdeckt.

7 In dem Vortrag «Goethe als Vater einer neuen Ästhetik» von 1888 heisst es: «Das Schöne ist ein sinnlich Wirkliches, das so scheint wie Idee.»

Hier darf man zunächst vor allem das weite Feld der zwischenmenschlichen Wahrnehmung und sozialen Vorgänge als Medium des Ich-Sinnes betrachten. Soziale Vorgänge als Wahrnehmungs- und Artikulationsmedium wurden bekanntlich durch die «soziale Plastik» im Werk von Joseph Beuys entwickelt und zugleich in weitreichender Weise reflektiert. In letzter Zeit hat sich dieses Feld der (Ich-)Wahrnehmung durch die Aktionen und Performances der serbischen Künstlerin Marina Abramovic bis auf die unmittelbare und durch nichts anderes mehr beeinträchtigte Begegnung zweier Menschen (in ihrer Aktion «The Artist is Present» im Museum of Modern Art New York) zugespitzt.

Man darf also zusammenfassen: Die Erweiterung des Erfahrungs- und Artikulationsspektrums auf die «unteren» innerleiblichen und die «oberen» sozialen Sinne hin ist ein fester Bestandteil der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert geworden. Rudolf Steiner hat diese Entwicklung nicht nur theoretisch antizipiert, sondern ermöglicht durch seine weiterführenden Ausführungen auch, innerhalb dieser Vorgänge die genuin ästhetischen Erfahrungen als solche freizulegen und ihre anthropologischen Tiefendimensionen aufzuhellen.

Mit diesen Entwicklungen sind aber noch andere Aspekte verbunden. Wenn die Wahrnehmungsbereiche der Kunst sich über die bis dahin verbindlichen Grenzen hinaus erweitern, verändern sich zugleich auch die bis dahin anerkannten Rahmenbedingungen für die ästhetische Selbstvergewisserung. Insbesondere durch das allmählich erwachende Interesse für alles, was auch schon innerhalb der Grenzen der bildenden Kunst prozessual ist, treten die Produkte, Objekte und Gegenstände aus ihrer bisherigen Primärrolle zurück und werden zum Ausgangspunkt, zur materiellen Phase oder zum bloß phänomenalen Bestandteil übergreifender Vorgänge, in die sie eingebettet sind. Und dies nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich. Schon mit Kandinskys epochemachendem Werk «Über das Geistige in der Kunst» war der wesentliche programmatische Schritt getan, den eigentlichen Ort der Kunst nicht mehr wie bisher auf naive Weise im Objekt zu suchen, sondern im Prozess der Anschauung. Dies hat zunächst einmal eine Bedeutung für die ästhetische Reflexion im Erfahren bereits existierender Objekte, dann aber notwendigerweise auch einen Einfluss auf das weitere künstlerische Schaffen.

Die Folge war eine sich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr fortschreitende Entgrenzung des Künstlerischen, nicht nur was den Begriff des Werkes als Ausgangs- und Zielpunkt aller ästhetischen Reflexionen angeht. Sondern vor allem auch in der Entwicklung der sozial orientierten Aktionskunst, bei der man nicht mehr im herkömmlichen Sinn von einem Werk mit klar definierbaren Grenzen sprechen kann, sondern von offenen Prozessen, bei welchen individuelle, letztlich unabschließbare Wahrnehmungen und sich jeder Verdinglichung entziehende Erfahrungen das Primäre und das Entscheidende sind.

Auch dieser progressive Aspekt der Kunst des 20. Jahrhunderts findet sich bereits in Steiners Ausführungen, hier über das erste Goetheanum, aber zugleich auch eine erstaunlich radikale Stellungnahme im Hinblick auf den Status dieses Aspektes. So heißt es in einem Vortrag vom 21. November 1914 in Dornach:

**IV «[...] und das ist das Prinzip, sehen Sie, der neueren Kunst gegenüber der alten Kunst. Bei den alten Künsten kam es immer darauf an, was draußen im Raume ist. Bei der neuen Kunst kommt es nicht darauf an, was draußen im Raume ist. [...] Das ist, möchte ich sagen, der Kernpunkt des Evolutionsfortschrittes, in dem wir darinnenstehen.»**

Dieses Diktum lässt sich eigentlich nicht überschätzen, sondern allenfalls ignorieren. Denn mit dieser Aussage Ernst zu machen, bedeutet zugleich auch, die Kriterien, mit denen visuelle Objekte und die mit ihnen zusammenhängenden Prozesse betrachtet und beurteilt werden, grundsätzlich neu zu überdenken. Am Beispiel von Installationen Ilya Kabakovs lässt sich un-

mittelbar und auf schlagende Weise erläutern, inwiefern gerade hier Rudolf Steiners Hinweise vom Anfang des 20. Jahrhunderts eine Grundlage für ein sachgemäßes Verständnis dieser Werke liefern können. Denn während der traditionell orientierte Betrachter davon ausgeht, dass es sich bei Kabakovs Installationen um Werke in traditionellem Sinne handelt, bei denen separate Objekte hinsichtlich ihrer Gestalt verändert werden, um ästhetische Erfahrungen zu provozieren, verwendet Kabakov bereits be- und vernutzte Alltagsgegenstände, die er in der vorgefundenen Form belässt, aber zu neuen Konstellationen gruppiert. Während der gewöhnliche Besucher aufgrund seiner Sichtweise und seiner Erwartungen in diesen Installationen nichts Weiteres als eine Ansammlung von Sperrmüll sehen kann, geht es Kabakov um die Beziehungen zwischen den Objekten, um die Gestaltung der inneren Vorgänge des Betrachters zwischen Erwartung und Erinnerung, zwischen Fokussierung und Umschau, zwischen Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem, zwischen Wachheit und Traum. Sein Gestaltungsbereich ist somit nicht das sinnliche Objekt im engeren Sinn, sondern das Bewusstsein des Betrachters mit seinen Intentionen, Inhalten, Prozessen und Qualitäten. Dabei kommen durchaus traditionelle ästhetische Kriterien wie Einheit, Verhältnismäßigkeit und Gleichgewicht ins Spiel, nur eben nicht im naiv-realistischen Blick auf die sinnlich wahrnehmbaren Objekte, sondern im erweiterten Bewusstsein des Betrachters, der aber selber wiederum für die innerseelische Erfahrung dieser Qualitäten aufgeschlossen sein muss. So unterschiedlich die Wahrnehmung seiner Werke im Einzelnen auch ausfallen kann: Nur durch das tief innerlich erlebte Gefühl, dass es in der modernen Kunst nicht mehr auf das ankommt, was draußen im Raum ist, kann Kabakov diese Art von Kunst schaffen, aber zugleich auch davon ausgehen, dass es ein Publikum für diese Kunst gibt – oder geben wird. Und nur derjenige, der diese Entwicklung nicht mitmacht, wird in Kabakovs Arbeiten einen Ausdruck für den allgemeinen Niedergang der Kunst sehen. Denn er hat in seinem Bewusstsein nicht die notwendigen Voraussetzungen erfüllt, diese Art von Kunst dort zu finden, wo sie erlebt wird: im – übersinnlichen – Inneren des Betrachters selbst.

Man hat es also mit zwei Entwicklungen zu tun, die im 20. Jahrhundert mit dem Thema der Sinneserfahrung als Quelle der Kunst eng verbunden sind:

A: Die Erweiterung des Sinnesspektrums der bildenden Kunst auf die unteren und oberen Sinne hin.

B: das allmähliche Bewusstwerden der produktiven Kräfte im menschlichen Bewusstsein, d.h. die Überwindung des naiven Realismus im Erkennen der Tatsache, dass der wahre Ort der Kunst nicht das äußere Objekt ist, sondern ein Bewusstseinsprozess, der das Objekt umfasst und dessen vom Künstler angelegte Potentiale aktiv entfaltet.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung können wir uns heute viel präziser dem «sinnlich-übersinnlichen» Vorgang des Kunstschaffens wie des Kunsterfahrens zuwenden als bisher. Denn Künstler wie Ilya Kabakov (im Bereich der Installation) oder Bill Viola (im Bereich der Videoinstallation) schaffen Werke, bei denen klar ist, dass der Gestaltungsraum des Künstlers nicht nur die äußeren Objekte umfasst, sondern den Bewusstseinsraum des Betrachters, seine Erwartungen und Befürchtungen, seine Intentionen und Erfahrungen, seine Wahrnehmung und sein Denken. Diesem Zusammenhang zwischen sinnlichem Wahrnehmen, Vorstellen, Rezeptivität und Produktivität möchte ich noch einige Ausblicke widmen.

Es ist im Laufe des 20. Jahrhunderts unter anderem ein feines Gefühl dafür aufgekommen, dass das vorstellende Denken im Wahrnehmen der Welt einen «ertötenden» Charakter hat. Das im Kontext einer «rapid-shot-culture» immer mehr gesteigerte, reflexhafte Identifizieren der Wahrnehmungsphänomene verstärkt nicht nur diese Richtung, sondern lässt diesen Prozess bei feiner organisierten Naturen auch zunehmend bewusst werden.

Steiner hat diesen Vorgang aber nicht etwa zu umgehen versucht, sondern ihn als Bestandteil des künstlerischen Prozesses ernstgenommen, wenn er durch eine ästhetische Fähigkeit



ergriffen wird, die er «Humor» nennt. Damit ist aber nicht so sehr das gemeint, was dieser Begriff normalerweise bezeichnet, sondern eine Fähigkeit, die in der Lage ist, das Gegensätzliche, einander Ausschließende, wie es im Toten auf verschiedene Weise desintegriert erscheint, als solches zu sehen, aber es zugleich in ein Übergreifendes integrieren zu können, es in ihm «aufzuheben» und aufgehoben zu wissen. So heißt es in dem bereits erwähnten Vortrag vom 15. Februar 1918 in München:

**V** «[...] Es ist immer ein Ertönen und ein durch Humor Wiederbeleben, das sich in der Seele vollziehen muss sowohl des künstlerisch Schaffenden wie des künstlerisch Genießenden.»

Mit dieser Passage weist Steiner darauf hin, dass das Tötende, das durch das gewöhnliche vorstellende Bewusstsein in die Wahrnehmung einzieht, nicht zu umgehen oder zu vermeiden ist, sondern als solches in den Prozess der ästhetischen Erfahrung integriert werden kann, ohne dass es dabei seine Qualität verliert. Humor ist hier eine ästhetisch bedeutsame Fähigkeit, das Gegensätzliche, Widersprüchliche, Desintegrierte in der Welt zu sehen, aber zugleich darüber hinaus auf eine Ganzheit blicken zu können, in welcher die Gegensätze nicht verschwunden, sondern übergriffen sind. Wer nur das Widersprüchliche in der Welt sehen kann, ohne die übergreifende Einheit zu ahnen, wird zum Zyniker oder zur tragischen Gestalt, wer die Widersprüche nicht ernst nimmt, wird zum weltfremden Illusionisten.

Mit dieser Charakterisierung weist Steiner auf die Feinheiten innerhalb des Prozesses hin, der sich in der Seele des Schaffenden wie des ästhetisch Erfahrenden vollzieht, und der den eigentlichen Ort der ästhetischen Erfahrung ausmacht. Auch diese Qualität ist im Laufe der Entwicklung der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts immer mehr ins Bewusstsein getreten, keineswegs nur in der expliziten Weise der Arbeit mit humorvollen, komischen oder skurrilen Elementen, sondern in dem zunehmenden Gefühl für die innere Notwendigkeit, das erlebte Widersprüchliche als solches in der Kunst spürbar zu lassen und nicht zu ignorieren oder zu überspielen. Denn wir brauchen auch für das Betrachten und Genießen von Kunst dieses reflexhaft vorstellende, identifizierende und ausgrenzende Denken, das nur dann im «Humor» aufgehoben wird, wenn die desintegrative Kraft, die sich zugleich einstellt, zusammen mit dem Wahrnehmblichen in ein Ganzes integriert werden kann, das nicht einfach da ist, sondern ebenso hervorgebracht werden muss, wie der aktiv tätige Humor.

Diese im Wahrnehmen der Sinneswelt tätigen Kräfte gilt es, immer mehr und mehr ins Bewusstsein zu heben, um die in den Sinneswahrnehmungen liegenden Potentiale des Künstlerischen auch entfalten zu können. Denn es sind ja nicht die Wahrnehmungen der Sinne, die wie die der Leibessinne ins Licht des Bewusstseins zu heben sind, sondern in den gewöhnlichen und den oberen Sinnen ist es die Vorstellungs- und Urteilstätigkeit, die verhindert, dass sich deren Potentiale entfalten. Und das beginnt schon in den Urteilen darüber, was gute und was schlechte, was berechnete und was unberechnete Kunst sei. Steiner war sich dessen in vollstem Sinne bewusst, wie das folgende Zitat vom 3. Juli 1917 zeigt:

**VI** [...] Das Kurioseste im Menschenleben vollzieht sich eigentlich in diesen Streitigkeiten über das Schöne oder Hässliche, über das künstlerisch Berechnete oder Nichtberechnete. Denn schließlich fußt das ganze Urteil über das Schöne und Hässliche, über das künstlerisch Berechnete oder Nichtberechnete, lediglich auf der menschlichen Eigenheit selber. Man wird gar nicht irgendeine allgemeine Gesetzgebung des Schönen jemals auffinden können, denn es könnte nichts Unsinnigeres geben, als eine allgemeine Gesetzge-

**bung über das Schöne oder Hässliche. Es könnte nichts Unsinnigeres geben. Man kann ein Kunstwerk nicht mögen, man kann aber dahin kommen, einzugehen auf dasjenige, was der Künstler wollte, das man vorher nicht eingesehen hat, und man kann es dann sehr schön finden und kann einsehen, dass man es nur deshalb nicht schön gefunden hat, weil man es nicht verstanden hat.“**

Diese Feststellung ist deshalb so fundamental, weil Steiner in seinen Ausführungen über die Quellen des künstlerischen Schaffens, in seinen Darstellungen der Gesetze, die dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen oder immanent sind, in seiner Betonung der Notwendigkeit, vom rein subjektiven Ausdruck in der Kunst wieder wegzukommen, leicht den Eindruck erwecken kann, als gäbe es ewige Gesetze des Schönen, die der Künstler gleich staatlich vorgeschriebenen Gesetzen zu befolgen habe, um ästhetisch wertvolle Kunst hervorzubringen. Der Hinweis auf das möglicherweise fehlende Verständnis, das aber notwendig sein kann, um die Türen zum ästhetischen Erlebnis zu öffnen, ist dabei keineswegs als Garant für ästhetische Erfahrung zu verstehen. Denn es heißt dort nicht: «man wird es dann sehr schön finden», sondern «man kann es dann sehr schön finden.» Ein kleiner, aber wesentlicher Unterschied !

Von der verfehlten Auffassung einer allgemeinen Gesetzgebung des Schönen ist es dann verständlicherweise auch nicht mehr weit zur Vorstellung eines bestimmten Kunststils, der als der einzig wahre in Zukunft nur noch zu befolgen und zu wiederholen ist. Mit der anhaltenden Realisation einer solchen Vorstellung würde sich die Kunst eben gerade vom Fortschreiten der Seelenentwicklung abspalten, in sich abkapseln und so schließlich aus dem sich weiter entwickelnden Prozess der Menschheitsentwicklung herausfallen. Denn der allgemeine Entwicklungsprozess der Menschheit hat nicht der Kunst zu dienen, sondern diese hat dem Leben zu dienen und die Lebensbedingungen des Menschen im weitesten Sinne zu verbessern. Das Selbstverständnis vieler Künstler, die einzig mögliche wahre Kunst zu produzieren, ist denn auch der latente Hintergrund für die negative Beurteilung anderer Künstler (oder der zeitgenössischen Kunst überhaupt), die letztlich weniger über das aussagt, wovon die Rede ist, als über den, der urteilt. Steiner ist der Versuchung jedoch nicht erlegen gewesen, dies noch einmal durch eine Beurteilung seinerseits zu überbieten, sondern hat in aufschlussreicher Weise auf die psychologischen Wurzeln dieses Umstands hingewiesen. So am 15. Februar 1918 in München:

**VII «[...] In der Regel schimpfen die Künstler furchtbar über das, was die anderen Künstler hervorbringen, [...] weil sie zuweilen über ihre eigenen Werke in Illusionen leben. Aber der Künstler muss ja aus Illusionen schaffen, und gerade das könnte recht sein, was den richtigen Impuls für sein künstlerisches Schaffen gibt.»**

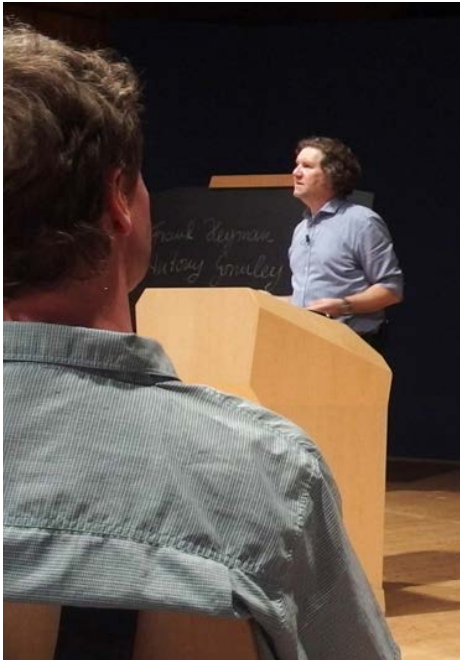
Steiner hat das Schimpfen über andere Künstler und der Kunst deshalb nicht in äußerlich moralisierender Weise verurteilt, weil er die Ursachen für das Schimpfen erkannt hat und psychologisch richtig einzuschätzen wusste. Denn wie bereits am Beispiel Kandinskys erwähnt, besitzen selbst herausragende Künstler keineswegs deshalb auch bereits die Kompetenz, andere Künstler und deren Werke sachgemäß beurteilen zu können. Bekannt ist die Anekdote, in welcher Matisse mit Freunden durch eine Ausstellung ging und sich einem Werk Brancusis gegenüber abschätzig äußerte, und auf literarischem Gebiet sind diese zuweilen vernichtenden Urteile sogar in einem unlängst publizierten Sammelband zusammengefasst.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Jörg Drews (Hg.), Dichter beschimpfen Dichter, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2006.

Eines der kontroversen Themen der anthroposophisch orientierten Kunst, das insbesondere in den Urteilen und Diskussionen immer wieder auftaucht, wird durch die Frage gekennzeichnet, ob Werke anthroposophisch orientierter Künstler als «anthroposophische Kunst» bereits ohne Wissen der jeweiligen Hintergründe und ohne nähere Kenntnis des Autors bereits als solche erkennbar ist oder sein sollte, vergleichbar den Werken aus impressionistischer oder kubistischer Richtung. Hierzu hat bereits die Ausstellung «Aenigma – 100 Jahre anthroposophische Kunst» ein reichhaltiges Material geliefert, das hinlänglich erweist, inwiefern die Frage nur mit «nein» beantwortet werden kann. Ganz sicher gibt es genügend Werke, von deren Motivwahl her man auf eine anthroposophische Orientierung schließen kann, und mindestens ebenso viele, von deren Technik her man ähnliches vermuten kann. Aber es gibt eben auch in der Geschichte der von Steiner inspirierten Kunst genügend Beispiele, die sich einer solchen Identifikation entziehen. Und dies nicht selten als Werke von Künstlern, die Steiner noch persönlich begegnet sind und von ihm wichtige Anregungen erhalten haben. Dass die Kriterien der Motivwahl und der Technik für eine Identifikation als «anthroposophische Kunst» nicht ausreichen, sollte daher eigentlich klar sein. Das eigentlich Interessante aber sind die Konsequenzen, die sich daran anschliessen. Denn was ist dann dasjenige, was den Kern und das Besondere der anthroposophisch inspirierten Kunst ausmacht, wenn es nicht bestimmte Motive und eine bestimmte Technik sind? Zum Glück ist in Bezug auf diesen Aspekt eine Fragenbeantwortung erhalten, in der Steiner selbst deutlich darauf hinwies, dass anthroposophisch orientierte Kunst nicht die Aufgabe hat, geistige Ideen und Motive nach irgendwo festgelegten Kriterien im Sinnlichen abzubilden, sondern primär die Aufgabe, an das im jeweiligen Material «flutende Geistige» heranzukommen. Wie dann die Folgen dieser Erfahrung aussehen, lässt er am 26. August 1921 in Dornach so offen wie nur möglich.

**VIII** «[...] Frage: Würde die Kunst unter dem Einflusse anthroposophischer Lehren nicht eine Tendenz haben, eintönig zu werden, [...] wie von einer besonderen Malerschule? Dr. Steiner: Wenn man dasjenige, was aus anthroposophischer Geistesrichtung als Kunst wirklich hervorgehen kann, erfasst, richtig erfasst, so wird man, wie ich meine, die Frage gar nicht so aufwerfen, und man wird nicht zu dem Glauben verführt werden können, dass Anthroposophie jemals anstreben könnte, dass Kunst beeinflusst würde durch anthroposophische Lehren. Irgendwie anders zu denken, als dass das Künstlerische aus dem Erleben des im Material flutenden Geistes, des Zusammenlebens mit dem Material hervorgehen könne, kann eigentlich aus anthroposophischer Gesinnung heraus gar nicht angenommen werden. [...] Ich kann Ihnen sagen, ich möchte immer nur wünschen, mit dem, was man kann, nachzukommen dem, was sich vor die Seele hinstellt, und gar nicht in monotoner Weise, sondern in großer Mannigfaltigkeit das zu zeigen, was man eben gern zeigen möchte.“

Es kann an dieser Stelle nicht der Ort sein, der Herausbildung der «anthroposophischen Kunst» im 20. Jahrhundert mit all ihren Verzweigungen, soziologischen Prozessen und interpretatorischen Hintergründen nachzugehen, und es gibt leider auch noch keine Geschichte dieses Feldes; man kann somit auch nicht auf entsprechend erschöpfende Literatur hinweisen. Immerhin sind die Ausstellungen und Publikationen von Reinhold Fäth wichtige Meilensteine auf dem Weg der historischen Erschließung, wenn auch Fäths eigene bisherige Einschätzung und theoretische Durchdringung des Phänomens durchaus diskutabel ist. Das Thema der Beurteilung von Kunst, die in der Zeit zwischen Steiners Werken und heute entstanden ist, möchte ich gern für heute mit einem letzten, aber meines Erachtens besonders



wichtigen Hinweis auf eine esoterische Vertiefung der ästhetisch orientierten Wahrnehmung abschließen. So möchte ich gern noch anhand einer Anweisung aus der esoterischen Schulung darauf deuten, wie der sich spirituell entwickelnde Mensch durch entsprechende Übungen dazu kommen kann, sein Erlebnis im Leib und in den Sinnen aus eigener Kraft zu verändern, zu erweitern, zu verfeinern und zu vertiefen. Der Text stammt aus Rudolf Steiners Anweisungen für eine esoterische Schulung. Die dort von Rudolf Steiner angesprochene Fähigkeit zur Positivität ist zwar bekannt, aber meiner Erfahrung nach kaum je auf die Begegnung mit moderner Kunst angewendet worden; vielleicht deshalb, weil diese Fähigkeit in den sonstigen Darstellungen der Erkenntnisschulung Rudolf Steiners kaum je so direkt mit den daraus hervorgehenden Fähigkeiten der verfeinerten Wahrnehmung der eigenen Wesenheit und der jeweiligen räumlichen Umgebung in Verbindung gebracht wird.

**IX** «Im vierten Monat soll man als neue Übung die sogenannte Positivität aufnehmen. Sie besteht darin, allen Erfahrungen, Wesenheiten und Dingen gegenüber stets das in ihnen vorhandene Gute, Vortreffliche, Schöne usw. aufzusuchen. Am besten wird diese Eigenschaft der Seele charakterisiert durch eine persische Legende über den Christus Jesus. Als dieser mit seinen Jüngern einmal einen Weg machte, sahen sie am Wegrande einen schon sehr in Verwesung übergegangenen Hund liegen. Alle Jünger wandten sich von dem häßlichen Anblick ab, nur der Christus Jesus blieb stehen, betrachtete sinnig das Tier und sagte: Welch wunderschöne Zähne hat das Tier! Wo die andern nur das Hässliche, Unsympathische gesehen hatten, suchte er das Schöne. So muß der esoterische Schüler trachten, in einer jeglichen Erscheinung und in einem jeglichen Wesen das Positive zu suchen. Er wird alsbald bemerken, daß unter der Hülle eines Hässlichen ein verborgenes Schönes, daß selbst unter der Hülle eines Verbrechers ein verborgenes Gutes, daß unter der Hülle eines Wahnsinnigen die göttliche Seele irgendwie verborgen ist. Diese Übung hängt in etwas zusammen mit dem, was man die Enthaltung von Kritik nennt. Man darf diese Sache nicht so auffassen, als ob man schwarz weiß und weiß schwarz nennen sollte. Es gibt aber einen Unterschied zwischen einer Beurteilung, die von der eigenen

Oben: Roland Halfen auf der Maitagung 2015; Ausstellung «Aenigma – 100 Jahre anthroposophische Kunst»

Persönlichkeit bloß ausgeht und Sympathie und Antipathie nach dieser eigenen Persönlichkeit beurteilt. Und es gibt einen Standpunkt, der sich liebevoll in die fremde Erscheinung oder das fremde Wesen versetzt und sich überall fragt: Wie kommt dieses Andere dazu, so zu sein oder so zu tun?

Ein solcher Standpunkt kommt ganz von selbst dazu, sich mehr zu bestreben, dem Unvollkommenen zu helfen, als es bloß zu tadeln und zu kritisieren. Der Einwand, daß die Lebensverhältnisse von vielen Menschen verlangen, daß sie tadeln und richten, kann hier nicht gemacht werden. Denn dann sind diese Lebensverhältnisse eben solche, daß der Betreffende eine richtige okkulte Schulung nicht durchmachen kann. Es sind eben viele Lebensverhältnisse vorhanden, die eine solche okkulte Schulung in ausgiebigem Maße nicht möglich machen. Da sollte eben der Mensch nicht ungeduldig verlangen, trotz alledem Fortschritte zu machen, die eben nur unter gewissen Bedingungen gemacht werden können. Wer einen Monat hindurch sich bewusst auf das Positive in allen seinen Erfahrungen hinrichtet, der wird nach und nach bemerken, daß sich ein Gefühl in sein Inneres schleicht, wie wenn seine Haut von allen Seiten durchlässig würde und seine Seele sich weit öffnete gegenüber allerlei geheimen und subtilen Vorgängen in seiner Umgebung, die vorher seiner Aufmerksamkeit völlig entgangen waren. Gerade darum handelt es sich, die in jedem Menschen vorhandene Aufmerksamlosigkeit gegenüber solchen subtilen Dingen zu bekämpfen.

Hat man einmal bemerkt, daß dies beschriebene Gefühl wie eine Art von Seligkeit sich in der Seele geltend macht, so versuche man dieses Gefühl im Gedanken nach dem Herzen hinzulenken und es von da in die Augen strömen zu lassen, von da hinaus in den Raum vor und um den Menschen herum. Man wird bemerken, daß man ein intimes Verhältnis zu diesem Raum dadurch erhält. Man wächst gleichsam über sich hinaus. Man lernt ein Stück seiner Umgebung noch wie etwas betrachten, das zu einem selber gehört. Es ist recht viel Konzentration zu dieser Übung notwendig und vor allen Dingen ein Anerkennen der Tatsache, daß alles Stürmische, Leidenschaftliche, Affektreiche völlig vernichtend auf die ange-deutete Stimmung wirkt. Mit der Wiederholung der Übungen von den ersten Monaten hält man es wieder so, wie für frühere Monate schon angedeutet ist.

Mit diesem Ausblick möchte ich meine Überlegungen über die Sinnenwahrnehmung als Quelle der Kunst vorläufig abrunden. Sie sollten nicht nur zeigen, inwiefern Rudolf Steiner am Beginn des 20. Jahrhunderts auf Entwicklungen vorauszuschauen in der Lage war, welche die moderne Kunst im weiteren nachhaltig prägen sollten, sondern insbesondere Grundlagen für das Verständnis vieler Phänomene der Kunst des 20. Jahrhunderts geliefert hat, die mit einer Erweiterung der Sinnesbereiche und einer Erweiterung der Selbstwahrnehmung zusammenhängen. Ein Verständnis allerdings, das aus seiner Sicht immer aufs Engste mit dem Willen zum Miterleben der zeitgenössischen Kunst verbunden sein sollte. Steiner wollte ganz offensichtlich nicht, dass anthroposophisch orientierte Künstler aus ihrer Beziehung zur Anthroposophie heraus sich gegenüber der zeitgenössischen Kunst in Wahrnehmung und Urteil verschließen, sondern ihr im Gegenteil mit tieferem Verständnis, gesteigerter Wahrnehmungsfähigkeit und besonnener Toleranz entgetreten können. Und darin hat er nicht nur Wichtiges für das Verständnis von Kunst und das Selbstverständnis des spirituell orientierten Künstlers beigetragen, sondern vieles, das auch heute noch in die Zukunft weisen kann, weil es bei weitem nicht ausgeschöpft ist.

Vielen Dank!



Peter Ferger

## Einige Bemerkungen zur Kunstform der Installation

Die Himmelfahrtstagung der Sektion für Bildende Künste am Goetheanum hatte erstmalig das Hauptthema der neuen (und schon nicht mehr ganz neuen) Kunstgattungen, vor allem der Installation. Das dort Erlebte verdichtete sich zu den folgenden Beobachtungen und Gedanken.

Im einleitenden Vortrag sprach Roland Halfen u.a. von einer Erweiterung des Wahrnehmungsbereichs mit der wohl die neuen Kunstgattungen wie Installation, Performance usw. zusammenhängen. Was geschieht da? Es scheint, dass wir für eine neue Resonanz zur Umwelt erwachen. Wahrnehmend bemerken wir etwas in uns, das uns ergreift, aber unsere Vorstellungswelt links liegen lässt, das seelisch anmuten kann, aber anders ist als alles Seelische bisher, das mehr nur eine seelische Offenheit ist, in die vor allem die vier Leibessinne, durch das Sehen hindurch und ineinander spielend, hinein wirken. Es möchte uns nicht in unser Inneres führen, sondern außen, in der Wahrnehmungswelt halten. Haben wir bisher erlebt, indem wir mit einer Wahrnehmung gleichsam in unser Inneres zurückkehrten, so sollen wir offenbar jetzt lernen, bei der Wahrnehmung draußen bleibend zu erleben.

Wäre es so, dass ein solches erweitertes Wahrnehmen in die Menschheit kommt, dann würde es nicht alle Menschen gleichzeitig ereilen. Es gäbe einige Vorläufer, andere wären gleichsam „in Änderung“, wieder andere bemerkten erst nur eine Unruhe (sie sind wahrscheinlich die, die am empfänglichsten für die IT-Welt sind, besonders wenn sie jung sind), und schließlich wären da diejenigen, die in traditioneller Form wahrnehmen und für die diese Kunst nur ein ärgerlicher Unsinn ist (und sein muss). Eine soziale Konstellation, durch die wir uns nicht entzweien lassen sollten! Dann wäre erklärlich, warum auch anthroposophische Künstler solche Kunst machen – weil sie entsprechend wahrnehmen – und wir sollten ihnen dankbar sein, dass sie es tun. Denn durch sie sind wir an dem Erweiterungsgeschehen beteiligt und haben vielleicht die Chance zu erkennen, um was es sich eigentlich handelt.

Installation – etwas in den Raum Gestelltes. In welchen Raum? Es scheint zunächst der alltägliche dreidimensionale Raum zu sein. Dann wäre eine gedeckte Kaffeetafel auch eine Installation, auch ein Wohnambiente mit allen Einrichtungsgegenständen wäre es oder ein ganzes Haus, und während der Bauzeit wäre dieses eine Performance. Das sagt der Verstand, aber er irrt – handelt es sich um ein Phänomen, das er nicht begreifen kann? Es sind zumeist Bildhauer, die Installationen machen. Das lässt mich zurückblicken: Als an der Alanus-Hochschule die ersten Installationen versucht wurden, gab es keine echten Skulpturen mehr. Die plastische Form, die lebendig wachsend erscheint, auf die wir soviel Wert gelegt hatten, war in keiner Arbeit mehr zu finden. Statt dessen nur noch physische Körper, manchmal geometrisch, manchmal an Maschinengehäuse erinnernd. Braucht die Installation vielleicht die gleichen Kräfte, die zwischen physischem Leib und Ätherleib spielen, aus denen auch das Plastische hervorgeht, nur in ganz anderer Weise? Müssen die beiden Künste sich gegenseitig ausschließen?

Im Übrigen hat die Installation mehr Verwandtschaft mit der Malerei. Denn sie versammelt das, was sie zu zeigen hat, in einem Raum wie die Malerei das Ihrige in einer begrenzten Bildfläche. Dabei gibt es eine Umkehrung. Was die gegenständliche Malerei zeigt, ist geformte

Farbe: ein Stuhl, eine Vase, das Stickmuster auf einer Tischdecke sind zuerst Farbe, so aufgetragen, dass diese die Erscheinungen der Gegenstände wiedergibt. Diese Erscheinungen mussten durch die Auflösung in der elementaren Farbe hindurch gehen, um dann zu dem Bild zu werden, das der vorgegebenen Erscheinung ähnelt. Die Installation geht mit ähnlichen Gegenständen um (man könnte sie wohl alle auch malen), aber diese können nicht elementar werden. Sie bleiben die zusammengeholten Dinge. Was sich in der Malerei, wenn auch meist unterbewusst bleibend, wie eine Neugeburt ausnimmt, ist der Installation versagt. Was hat sie statt dessen? Sie kann die Dinge verändern, bis an die Grenze der Erkennbarkeit manipulieren. Allerdings: so etwas wie Dalis Uhr, die schmilzt und wegfließt, kann sie nicht machen. Malerei geht aus dem Werden der Bilddinge hervor, Skulptur ahmt gewissermaßen die Schöpfung eines lebendigen Leibes nach, Installation entsteht durch die Anordnung der Dinge im Raum, der Dinge mit dem Schicksal, das sie mitbringen. Im Prinzip ein Frühlingartiges Werden in den traditionellen Künsten und ein Herbstartiges Gewahrwerden bei der Installation. – In allen drei Künsten können diese Dinge und ihre Beziehungen gedeutet werden, Aber auch hier gibt es Unterschiede. Während das gemalte Bild meist so gestaltet wird, dass die Interpretation (oft identisch mit der Bildidee) evident wird (wenn dem Bild eine solche zugrunde liegt), bleibt sie in der Installation offen. Jeder Betrachter kann seine eigene finden. Und während sie im Bild ruht, sodass wir fragen können, wie es gedacht wurde, haben wir bei der Installation den Eindruck, dass sie aus Bewegung entstand, dass sie vor allem getan wurde. Das heißt: Bild und Skulptur, die einen Werdevorgang in sich sammeln und abschließen, wenden sich an den Menschen im Allgemeinen, sofern er Leib und Seele hat, die Installation, ein Schicksalsort, an den Einzelnen, dessen Schicksal sich erst auszuwirken beginnt, wenn er schon Bild seines Werdens geworden ist. – Die Künste leben in verschiedenen Welten: Malerei und Bildhauerei in aufbauenden, Installation in einer abbauenden. (Zum Vergleich: Beim Wachsen einer Pflanze sind alle Metamorphosen bis zur Blüte aufbauend, mit der Befruchtung beginnen auch abbauende, umwandelnde)

Das also ereignet sich im Raum der Installation: Abbau, Schicksal, Handlung. Es ist der alltägliche Raum – die naturwissenschaftliche Einheits-Raum-Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Aber in diesem Raum ist noch etwas anderes anwesend, und so ist er doch nicht der alltägliche. Es kann auffallen, dass all die verschiedenen Raumkonzepte in der Kunst wie die Beziehungen zwischen plastischem Kern und Umraum in der Skulptur, zwischen Fläche und Tiefe in der Malerei formaler Natur waren. Was in den Raum der Installation eintritt, ist mehr seelisch, doch nicht Gefühl. Die Konstellation der verschiedenen Bestandteile bildet eine gemeinsame Atmosphäre, aber das Gemeinsame wird nicht Bild – obwohl es fotografiert wird. Bild ist eine Errungenschaft des Sehsinns, der sich schon den Erkenntnissen zuneigt, hier sind aber vor allem die Leibessinne angesprochen, offensichtlich alle vier gleichzeitig und ineinander wirkend. Das mag der Grund dafür sein, dass man die eigentlich ruhende Installation erlebt, als würde sie soeben hingestellt, weil der Bewegungssinn unmittelbar mit beteiligt ist. Aus dem Sinneskonglomerat entsteht etwas durchaus Neues. Es ist nicht Erkenntnis gemeint: was das ist, was es bedeutet, was es sagen soll, sondern ein bisher unbekanntes Sinneserlebnis: „Du siehst hier ein Stück Welt, doch diese Welt ist zugleich eine ganz andere“ - jenseits aller dem Bewusstsein eingepprägten Vorstellungen. Für einen Sinnesgegenstand bilden wir nur einen Begriff, als Wahrnehmung ist er hundertfältig und wandelbar. Können wir diese ganz andere Welt wahrnehmen? – Dieses eigentlich Unbeschreibbare, das mit unserem Schicksal in der Welt zusammen hängt, ist im Raum mit anwesend, er trägt es und wird dadurch zu einem leidenden Raum.

Zur Installation von Cornelia Falkenhan: Auf einem hellen Feld auf dem Boden einige handliche, längliche, naturfarbene Kartons, zum Teil noch verschlossen, andere geöffnet, darin je ein weißes Ei, größer als ein Straußenei, sorgfältig in Gips eingegossen, wieder andere Kartons leergemacht, umher geworfen, dazwischen längshalbierte Eierschalen, Gipsbrocken, ein Stück Netz – hat hier jemand unberechtigt, aber brutal ausgepackt, ist entdeckt worden, geflohen...? Dahinter an der Wand ein Foto auf Stoff, undeutlich, in senkrechte Streifen zerschnitten – schließlich muss es gesagt werden: es zeigt die verrostete Mulde eines Radladers übervoll mit Austernschalen, von Pflanzen durchwachsen, die inzwischen wieder vertrocknet sind. Und wenn ein künstlicher Wind die Fotostreifen zur Seite weht, sieht man dahinter, nur soweit die Streifen es freigeben, ein farbiges Gemälde: Leonardos Anna selbdritt. Im Vordergrund ein Stück physische Welt in Zerstörung, ausgeplündert und verlassen (um woanders Ähnliches zu tun?) Dahinter eine alte, ungütig gewordene Vorstellungswelt, noch von Emotionen bewegt, auf dem Grund des weitgehend verdeckten Gemäldes – ach ja: christliches Abendland! Kann man unsere geistig-seelische Zeit- und Weltsituation treffender aufzeigen, deutlich wie Picassos Guernica, nur nicht so laut? Aber es ist keine Darstellung eines Themas (wie bei Picasso), sondern meine Entdeckung. Eine differenzierte Situation zum Wahrnehmen erweckt in mir etwas, das schon in mir liegt. Es wird bewusst, erkennt bzw. wiedererkennt sich. Aber das ist schon ein späterer Vorgang, der das Wahrnehmungserlebnis abschließt, zugleich aber auch das Kunstwerk vollendet, indem es ihm – für mich – eine Individualität verleiht.

Ein Teil der Kunst ist an den, der früher der Betrachter war, übergegangen. Fast möchte man sagen: ein Kunstwerk hält an sich wie in einem Embryonalzustand. Die Geburt findet dann durch den „Mitkünstler“ statt, durch jeden eine andere, neue. Das setzt allerdings voraus, dass der Mitkünstler in die Wahrnehmungswelt des ursprünglichen Künstlers eintauchen kann. Hier stellt sich die soziale Frage erneut: was ist, wenn er es nicht kann? Dann kann er nicht Mitkünstler werden, und das ihm zugehörnde Kunstwerk bleibt ungeboren. Bisher hat die Kunst den Anspruch erhoben, für alle Menschen zu gelten – wird diese Beziehung nun ganz individuell? Es geht hier nicht um das Äußere. Man mag die Eierschalen interpretieren als Resthülle neuen Lebens oder, wenn sie vorzeitig zerbrechen, als Verhinderung dieses Lebens. Das ist Gedanke, der sich nachträglich anheftet. Man mag sie als Urformen sehen, auch dieses Formale ist es nicht, das hat die geometrisierende Kunst längst gehabt. Sie lagen da, willkürlich – nein, so wie die Künstlerin sie hingelegt hat. In diesem Individuellen, Einmaligen ist wohl das verborgen, in dem man sich begegnen können sollte. Davon, dass dieses Verborgene auflebt, hängt das Gelingen einer Installation ab. Es mag also auch nicht gelungene geben, die dann, streng genommen, keine echten Installationen wären. Nur im Wahrnehmen kann sich entscheiden, ob das so ist.

Auch kunstgeschichtlich scheint sich eine Anknüpfung der Installation zu ergeben, nämlich an die Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals war man bestrebt, seelischen Erlebnissen und den Geheimnissen des menschlichen Daseins nachzugehen. Anknüpfend an die Kunst früherer Zeit und eingeengt in der Dichte des vorherrschenden Materialismus ergab sich eine Darstellungsform, die man symbolistisch nannte. Aber das war eigentlich nicht gemeint. Diese Kunst (z.B. von Böcklin) wurde durch den Impressionismus abgelöst, anstelle z.B. des Gesichtes als Bild der Seele freute man sich über das Bild, das Licht, Schatten und Farbreflexe malen. Die Menschen wurden zu Naturwesen. Später konnte man ihre Gestalt beliebig verformen (Picasso). Wo war das Rätsel des Individuellen geblieben?

Die Kunstgeschichte schaut immer auf das Neue, versucht in einer Stilform schon die Kommende zu erspähen. Eine Geschichte dessen, was abgerissen wurde, unabgeschlossen blieb, müsste noch geschrieben werden. Das Thema Menschenrätsel hat – außer bei wenigen großen Geistern – in der Moderne nicht Fuß fassen können. Vor allem gab und gibt es, besonders nach der langen ungegenständlichen Phase, keinen Ansatz zur Gestaltung eines individuellen, vom Schicksal geprägten Antlitzes, das nicht ein Rückgriff auf frühere Bildformen wäre (ein Johannes Thomasius ist bisher nicht aufgetreten). Ein solches, von innen her gefasstes Menschenbild war nicht darstellbar. So blieb nur die Möglichkeit, diesen „Schicksalsmenschen“ sozusagen in der Welt ausgebreitet, als Handelnden zu suchen. Nicht mehr als Vorbild einer Darstellung, sondern der Künstler musste selbst versuchen, dieser Mensch zu sein. Diese Rolle sehen wir schon bei Jackson Pollock, der seine Malerei als Feld begeht. Vorher hatte der Kubismus den Weg von der Bildfläche in den tatsächlichen Raum gewiesen, und der Surrealismus hatte diesen Raum verfremdet. Spätere haben im tatsächlichen Raum Fundstücke gesammelt. Es führt eine Spur durch die Kunstentwicklung, die in die Installation mündet.



Abbildung oben: Teil der Installation von Cornelia Falkenhan

Zvi Szir

## Schmiegen, Schimmer, Geometrisierend

Eine Arbeit aus der Ausstellung <Norden im Goetheanum>

Schreiben über Gruppenausstellungen ist eine unerfreuliche Beschäftigung. Schreibt man über die kuratorischen Entscheidungen, über die einzelnen Werke, die man gut findet, oder versucht man, die Ausstellung als Ganzes zu beschreiben? Wofür wählt man den letzteren Weg? Zum Verbreiten von Informationen über Werke, die man nicht sieht? Noch mehr Berichte über das, was wir nicht erleben? Dagegen kann manchmal ein einziges Werk eine Tür sein, eine mögliche Annäherung an eine abwesende Kunst, der Zündstoff für ein Geschehen, in dem in Abwesenheit des Werkes, in unserem Fall des Gemäldes, lesbar, also hörbar wird, wie die Malerei, das Gemälde, denkt. Wie ein Auslassen der visuell-taktilen Wirklichkeit des Werkes, wie ein Nachklang, ein Echo des Werkes, das weiter spricht. Die Wahl der Gemälde repräsentiert nicht die Ausstellung, es gibt keine allgemeine Aussage in Bezug zu Werken, nur ein Werk, in unserem Fall <Viereckqualitäten mit roter Dominanz> von Jörgen Sadolin.

I Was sehen wir: sieben sich gegeneinander-drückende weich-viereckige Farbflächen, die sich zwischen den rechten und linken Bildrand spannen und einen vibrierend-variierten blauen (Hinter)Grund haben. Die Verarbeitung der Farbflächen ist zitternd, zeigt eine Pinselarbeit, die mehr Textur als Pinselspur ist. Die unteren Farbschichten geben den lokalen Farbtönen einen Schimmer. Also schimmernde, flache, geometrisierende Farbflächen, die sich drückend gegeneinanderschmiegen. Obwohl sich die Farbtöne in Rot, Braun, Blau, Weiß, Rosig halten, haben die Farben einen spezifischen Charakter und eine wohl angepasste Tonalität.

II Weil der Titel benennen will, mir sagen will, was ich sehe, lasse ich ihn beiseite und schaue. Es gibt auch andere Sorten von Titeln, die, die ein Teil des Werkes sind, diejenigen, die das Werk aktivieren, infrage stellen, problematisieren, aber das ist hier nicht der Fall. Also, was ist der Fall? Ich versuche zu klären, was an dem Werk wirkt. Das Erste, was ins Auge fällt, ist die Spannung zwischen dem Farbig-Malerischen und dem Plastisch-Architektonischen. Farben und Formen, beide klar, wohl eingestimmt, beide nach Maß und Kraft genau bestimmt, stellen uns die Frage: Was tut die Form mit der Farbe, die Farbe mit der Form? Das Bild ist wach, weil es fragend ist, weil es sich eine fragende Klarheit erlaubt. Zwei solche Werke von Jörgen Sadolin sind ausgestellt, beide mit den gleichen horizontalen Klammern zwischen rechts und links, gleiche Klarheit, andere Farb-Form-Konstellation. Also ist die Frage eine aktiv forschende Frage, nicht einmalig, sondern spezifisch immer wieder formuliert. Vielleicht kann es so ausgesprochen werden: Sind Farben Kräfte, welche der Form eine handelnde Macht verleihen? Sind Farben die innere Kraft der Form? Drückt das Dunkelrot von rechts so stark, dass es das Weiß-Blau und dann das große Hellrot beugen kann? Oder sind es die Formen, welche verschiedene Farbqualitäten erhalten? Formen, die uns wie ein Gefäß, wie eine Glasflasche ermöglichen, die Farben in ihren Quantitäten und ihren Beziehungen zueinander zu spüren?

III Geometrisch orientierte Formen in der Malerei sind so alt wie die Geschichte der Malerei selbst. Wir finden sie in ägyptischen Wandmalereien, in Pompeji, in persischen, arabischen und mittelalterlichen illuminierten Handschriften. Auch in den architektonischen Hintergründen und Räumen seit dem 14. Jahrhundert und in der räumlichen Perspektive. In den prämodernen Zeiten wirkt die Geometrie im Bild als Ordnung, als Architektur des Bildes (manchmal symbolisch, aber in guten Werken nie wesentlich symbolisch). Bis zum frühen 20. Jahrhundert gab es Formen, die Farben hatten oder denen Farbe gegeben wurde.



Die Moderne setzte mit den geometrischen Formen ganz unterschiedlich an. Vor allem aber, um den Farben einen Freilauf zu geben: eine zurücktretende Form, welche die Farbe in ihrer Qualität und Intensität unbelastet von Darstellung, Vorstellung und Dynamik sein und erscheinen lässt. Von Paul Klee bis zu Barnett Newman und Ad Reinhardt, bis zu Minimal und Monochrom wurde das Geometrische – und mehr als alles das Viereckige – so eingesetzt, als ob diese ruhende Form uns in Ruhe lässt, in Ruhe, die uns ermöglicht, die Farbe anzuschauen. Bei einem Großteil der Moderne sind die viereckigen Formen eine Art Zurücktreten der Form zugunsten der Farbe, der Intensität, der reinen Farbklänge und Beziehungen. Das Viereck wurde eingesetzt, weil es am wenigsten «wesentlich» als Form gedacht war. Anders gesagt: Das Viereckige wurde in der Malerei als Träger der Farbe gebraucht, weil das Gefühl da war, dass es die Form ist, die am wenigsten etwas tut, handelt, sich verhält, also gerade aufgrund ihrer Unwesentlichkeit.

**IV** In der Arbeit von Jörgen Sadolin ist das nicht der Fall. Hier (be)handeln entweder die Formen die Farben und biegen, drücken. Oder die Farben liegen gar nicht passiv in der Form, sondern holen das Viereckige aus seiner passiven Objektivität, lassen es aufblasen, biegen, drücken. Wie ein Schraubstock drücken die Farbflächen vom Bildrand. Zerdrückend formen sie die länglichen Formen, welche dazwischenliegen. Hier finden wir einen Konflikt der Elemente. Ein sehr klares plastisch-skulpturales Geschehen, das die Farben eigentlich nicht bräuchte: wie Stoff zwischen zwei Kräften wird hier gedrückt. Und dagegen eine reife Farbigkeit, die sich durch und durch behaupten könnte als selbstständiges Element. Für das die viereckigen Formen nur Gefäß sein könnten, eine Art Nichtform. «Sein könnten», falls sie nicht selbst am Wirken wären. Falls die Formen nicht gerade am Verformen wären, und falls dieses Biegen, Schmiegen und Zerdrücken nicht immer wieder auf eine Intensität der Farbe, auf die plastische Kraft eines bestimmten Tones hinweisen würde. Verwirrend. Sind Farben plastische Kräfte? Warum nicht?

**V** Kann es sein, dass, als Rudolf Steiner die Malerei als das Erscheinen des Astralischen (also das Wirken der Empfindungsseele mit ihrem leiblichen Gegenstück des Empfindungsleibes) durch das Lebendig-Ätherische schilderte, er gerade das meinte: die Weise, wie das Seelische das Lebendige unter Druck setzt und gestaltet? (GA 275) Der unbeseelte Mensch ist vollkommen, harmonisch, drucklos, bildhafter Gesundheit. Dann greift das Seelische an. Es vertieft die Vertiefungen, erarbeitet sich die Sinnespforten, die sieben Löcher des Gesichts, die Erregungszonen des Leibes. Wie in der Malerei, nur gebundener an die Stoffe der Erde, drückt sich das Beseelte im plastischen Umformen der Lebensleib-Formenreinheit des Körpers aus. Können die seelischen Farbwirklichkeiten, in den zwei Dimensionen der malerischen Welt, ihren vollen farbplastischen Sinn entzaubern und hervortreten lassen, ohne skulptural, zu skulptural zu sein? Es sieht so aus.

**VI** Es sieht so aus, als können plastischer Druck, Kraft, Tragen und Spannen sich der Malerei unterordnen, um die Farben in ihrer modellierenden Seelenkraft ans Licht zu bringen. Es sieht so aus, als ob dieses Gemälde denkt. Es denkt auf Neues seine Beziehung zu Skulpturen und Gebäuden. Es strebt danach, eine astrale Architektur hervorzurufen, in der keine Form Farbe enthält oder abgrenzt, sondern nur eine Art Medium bildet, die an ihren Wandlungen, an ihrem Biegen und Brechen, Schwellen und Sinken die formende Tätigkeit der Farbe sichtbar macht. Wie eine trübes Medium, welches das Licht in seinen Farbtaten sichtbar macht, so die Formen in der Malerei. Unverzichtbar machen sie das Sehen der farbigen Taten möglich.



Abbildungen von oben: Jörgen Sadolin 'Viereckqualitäten mit roter Dominanz'; Eindrücke von der Ausstellung; Janne Silvasti 'Sehnsuchtsstrand II'

Hannes Weigert

## Malerverksted am Goetheanum

“Die Bilder von Arnkjell gefallen mir sehr gut. Das zweite ist auch als Selbstporträt ausgezeichnet, ist aber vielleicht doch eine Studie zum Menschheitsrepräsentanten. Da ich das nicht wusste, hatte ich den Eindruck, Arnkjell hätte, geleitet durch tiefe Intuition, tatsächlich ein Porträt von sich als geistiges Wesen gemalt. Schau es dir doch nochmals an. Ist da nicht was dran?”<sup>1</sup>

Ja, das empfinde ich auch so. Und es ist mir immer noch ein Rätsel, dass das überhaupt geht; dass Arnkjell das gelingt; dass Malerei diese Möglichkeit hergibt.

Die erste Ausstellung der Malerverksted am Goetheanum<sup>2</sup> trug den Titel: Rätsel. Johannes Nilo schrieb dazu einen Text, der das Rätsel des „Ich“ behandelt und die Malerverksted als „Ich-Werkstatt“ beschreibt<sup>3</sup>. Seitdem wurden Bilder aus der Malerverksted mehrfach im Goetheanum gezeigt. Immer stand dabei das Ich im Zentrum, das Ich als Gestalter und als zu Gestaltendes zugleich, bei den Studien zu Steiners Eurythmiefiguren von Reidun Larsen<sup>4</sup> ebenso wie bei den Bildern von Arnkjell Ruud, die unter dem Titel „Goetheanum“ zu sehen waren<sup>5</sup>: der Versuch, durch eine Abfolge von Bildern – es waren vor allem Gesichter – die Empfindung für die schrittweise Annäherung an das eigene Selbst oder dessen Hüter – den Ich-Hüter – zu verdichten.

Vierter Besuch der Malerverksted am Goetheanum<sup>6</sup>. Ein zweiwöchiger Arbeitsaufenthalt. Studio in einem der Eurythmiesäle der Schreinerei. Mit Arnkjell Ruud, Tor Janicki, Patrick Müllerschön, Johannes und Dawn Nilo. Malerische Studien zu Werken Rudolf Steiners: zum Goetheanumbau, zum Heizhaus, zu den Gestalten der plastischen Gruppe – Mensch, Ahriman und Luzifer – und zu einem Bild, dem das Wort „Ich“ sogar eingeschrieben ist<sup>7</sup>.

Dazu gibt es zwei Ausstellungen im angrenzenden „Backofen“. Die erste trägt den Titel „Øya“ und wird am 22. Juli eröffnet. Ein Fries, bestehend aus 13 von insgesamt 77 Bildern, gemalt von Hannes Weigert<sup>8</sup>. Aus dem Archiv des Goetheanums wird die Werkschau ergänzt durch Steiners Skizze „Der Reigen der Zwölf“, die das „wollende Ich“ zum Ausdruck zu bringen versucht<sup>9</sup>. Auch in der Bilderreihe „Øya“ macht sich ein von dem Maler in gewisser Weise unabhängiger Wille geltend, ein ichhaft durch die einzelnen Bilder hindurchwirkender und diese miteinander verbindender Kraftstrom. – Nur das Wollen, das du nicht willst, offenbart „Ich“<sup>10</sup>.

„Steinerstudien“, die zweite Ausstellung, bringt Bilder aus der Malerverksted<sup>11</sup>, die ihren Ausgangspunkt in den Skizzen und Entwürfen Rudolf Steiners für Architektur, Skulptur, Malerei und Eurythmie haben. In ihrer Mitte steht Steiners eigener plastischer Entwurf für das Haupt des „Menschheitsrepräsentanten“. Die Bilder sind in drei Reihen übereinander auf den hohen Wänden verteilt. Ganz oben die Eurythmiefiguren von Reidun Larsen: kraftvolle, aus dem Willen geborene Gesten, die in den eurythmischen Laut- und Seelengebärden ihre Menschenform finden; unten, teilweise nur an die Wand gelehnt, die Bilder von Arnkjell Ruud: sie stammen aus dem Sehen, sind der Aussenwelt nachgebildet, aber gewinnen im Medium der Malerei Eigenleben; in der Mitte die Versuche zu den sogenannten „Naturstimmungen“:



Malerverksted Vidaråsen, Norwegen

Tor Janicki begibt sich in ihnen wie träumend in den Bereich des eigentlich Malerischen. Gefühle werden dort unmittelbar anschaulich, man meint sie mit Augen zu sehen. Sehe ich mich also in diesen Bildern selbst als geistiges Wesen an? Vielleicht noch nicht. Fertige Bilder sind es nicht. Aber an ihrem Zustandekommen wirke ich mit. Ich kann an ihnen zu mir selbst als geistiges Wesen aufwachen. In einigen Bildern – die einzigen in der Ausstellung, die sich nicht auf Skizzen Steiners beziehen – , sehe ich einen Kopf von hinten, dazu eine Hand, die malt<sup>12</sup>. Unter der Hand des Malers beginnt ein anderes Gesicht sich zu zeigen. Während der erste Kopf aus dem Bild verschwindet, verwandelt sich der zweite aus einem Gegenüber in einen, den ich von innen her erleben kann. Die Aufmerksamkeit richtet sich dadurch auf das Malen selbst. Als wäre ich beim Malen des Bildes anwesend, ja, als wäre ich der Maler selbst – und das Gemalte zugleich. Halte ich dieses Gefühl in mir wach, während ich das Auge auf die anderen Bilder der Ausstellung richte – auf die Fragmente eines Mondaufganges, zum Beispiel – so bemerke ich, wie sich nun auch diese anders geben: sie stellen nicht mehr dar, sondern zeigen sich selber in ihrem Gemaltsein. Sie erweisen sich in dem, wie sie gemalt sind, als die Spuren des Ichs.

Barnett Newman sprach von dem Selbst (self) als dem Gegenstand (subject) der Malerei<sup>13</sup>. Jeder Strich auf der Fläche ist ein sich selber setzen. Der malt ist eins mit dem Strich; bei Newman ist es manchmal nur ein Strich. Es kann jetzt nicht mehr verwundern, dass die Bilder in der Ausstellung so viele weiße Stellen haben. Das sich selber setzen: das Ich lernt es ja erst. Das ist wie gehen lernen, Schritt für Schritt – Strich für Strich sich selbst als geistiges Wesen in die Sichtbarkeit hervorbringen.

1 Lars Krüger, E-mail an Hannes Weigert (1.2.2015) über die von der Malerwerksted herausgegebenen Postkarten der Bilder von Arnkjell Ruud (ein Selbstporträt und sechs Studien zum "Menschheitsrepräsentanten" von Rudolf Steiner).

2 Sie fand im Herbst 2012 auf Einladung von Rüdiger Grimm statt.

3 Johannes Nilo: Rätsel der Malerei, Das Goetheanum 48-2012.

4 Jasminka Bogdanovic, Malerwerksted: Rudolf Steiners Eurythmiefiguren gemalt von Reidun Tyvold Larsen, Seelenpflege 1-2014

5 Arnkjell Ruud, Hannes Weigert, Goetheanum. Bilder aus der Malerwerksted, Seelenpflege 1-2015

6 Malerwerksted am Goetheanum, Studio und Ausstellungen (20.7. - 2.8.2015) in Zusammenarbeit mit dem Goetheanum-Archiv im Rahmen der Tagung "Norden im Goetheanum - Goetheanum im Norden".

7 Rudolf Steiner, Der Mensch im Geiste, Pastellskizze (1923).

8 Hannes Weigert, Øya, www.hannes-weigert.com

9 Rudolf Steiner, 30.12.1921, zitiert nach Hilde Raske, Das Farbenwort.

10 Rudolf Steiner, Aus den Inhalten der esoterischen Stunden I (GA266/1), S. 359.

11 Torsten Steen, Steinerstudien, Das Goetheanum 36-2015

12 Arnkjell Ruud (in Zusammenarbeit mit Hannes Weigert), Malerbilder, Malerwerksted Vidaråsen 2015.

13 Barnett Newman: "The self, terrible and constant, is for me the subject of painting", zitiert nach Bernard Jacobsen: Robert Motherwell, S. 20.



## Zur Formensprache in Natur und Architektur

Die 4 Äther als Brücke zwischen Geist und Materie

Am diesjährigen Sommerseminar der Sektion für Bildende Künste nahmen Menschen aus den unterschiedlichsten Tätigkeitsbereichen, wie der Architektur, der Pädagogik, der Malerei und der Bildhauerei teil.

Kernthema des Seminars war die Frage, wie in der Gestaltung von Formen ein der Entwurfsaufgabe entsprechender Ausdruck gefunden werden kann, in dem etwas Wesenhaftes zur Geltung kommen und der eine moralische Wirkung entfalten kann. Zur Bedeutung dieser Fragestellung sagte Rudolf Steiner bei der Einweihung des Künstlerateliers am 17. Juni 1914: „... wahre Heilung vom Bösen zum Guten wird in der Zukunft für die Menschenseelen darin liegen, daß die wahre Kunst jenes geistige Fluidum in die menschlichen Seelen und in die menschlichen Herzen senden wird, so daß diese Menschenseelen und -herzen – wenn sie das Fluidum auf sich wirken lassen von dem, was geworden ist in architektonischer Skulptur und anderen Formen – dann, wenn sie lügnerisch veranlagt sind, aufhören zu lügen; daß, wenn sie friedensstörerisch veranlagt sind, aufhören, den Frieden ihrer Mitmenschen zu stören. Baulichkeiten werden zu sprechen beginnen.“ (Wege zu einem neuen Baustil (GA 286), Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1982, S.64).

Zur Annäherung an die sich aus den Ausführungen Rudolf Steiners ergebende Aufgabe forscht der Leiter des Seminars Johannes G. Schuster seit Längerem über die Ätherkräfte, die in der Natur auf die Gestalt des Lebendigen wirken und durch die sich das Geistige im Physischen manifestiert. Dabei stützt er sich vor allem auf die Arbeit des Arztes Ernst Marti, der sich auf Anregung Ita Wegmanns unter anderem der Erforschung des Ätherischen widmete.





Den Schwerpunkt des Seminars bildeten Vorträge von Johannes G. Schuster sowohl über die vier Ätherarten (Wärmeäther, Lichtäther, Ton- oder chemischer Äther, Lebensäther), ihre Formtendenzen und -qualitäten, als auch ihre Beziehung zu den vier Elementen (Feuer, Luft, Wasser, Erde), zur Erdenentwicklung und zum menschlich schöpferischen Prozess. Anschließend an die Vorträge wurde das Gehörte in Gesprächsrunden im großen Kreis, sowie auch in kleineren Gesprächsgruppen erörtert und vertieft. Begleitend fanden praktische, künstlerische Übungen statt. Vor allem beim Plastizieren wurden die unterschiedlichen Formqualitäten erlebbar.

Im Schlussplenum, aber auch in den intensiven Gesprächen während der Pausen, wurde deutlich, dass das Seminar für etliche Teilnehmer ein starker Impuls war, sich mit der Kernfrage intensiver zu beschäftigen und sich ihr in eventuell folgenden Seminaren auch unter anderen Aspekten zu nähern.

Eine wertvolle Bereicherung fand die Seminarwoche durch die künstlerischen Betrachtungen im Goetheanum, des Goetheanumgeländes und des Hauses de Jaager unter der kundigen Führung von Marianne Schubert und Pieter van der Ree.

## Malen mit Pflanzenfarben

... ist etwas Besonderes – Kostbares – Seltenes.

Es war Rudolf Steiner wichtig, dass die Kuppelmalerei im 1. Goetheanum mit diesem Malmittel erfolgte.

Es kann der malerisch begabte Künstler der Auffassung sein, daß er mit jeder Farbe malen können müsse und – vielleicht etwas überheblich – auf die Farben blicken, die aufwendig in der Herstellung, schwierig zu handhaben und – auf den ersten Blick – kaum sichtbar sind ... zumindest so lange, bis der Betrachter sie wahrnimmt.

Auch der Hersteller der Farben muß einige Prüfungen bestehen, will er sich diesen Farben „verschreiben“ und das muss er, denn es gibt kein sowohl als auch in der Folge. Verständlich, daß es keine „Massenproduktion“ gibt und weil die Grundstoffe variieren, die für Malmittel und pulvrige Farbsubstanzen benötigt werden, müssen sich auch die Rezepte und Prozeduren der Herstellung ständig ändern.

Darüber wurde ausführlich gesprochen bei den ersten Treffen zum Thema „Gegenwart und Zukunft der Pflanzenfarben“ am 11. und 12. Juli 2015, zu denen die Sektion für Bildende Künste Menschen, die mit diesem Impuls tätig verbunden sind, eingeladen hat.

Die jüngste Geschichte der Pflanzenfarbenherstellung, in der besonders Günter Meier am Goetheanum wirkte, wurde durch Uwe Janke ausführlich behandelt, der die Entwicklung seines Malgrundes in das rechte Licht rückte. Wer auf Wänden malen möchte sollte darüber Bescheid wissen! Es gelang Uwe Janke nicht nur, die im 1. Goetheanum unbefriedigend gelöste Aufgabe eines geeigneten Malgrundes zu meistern, sondern ihn auch patentieren zu lassen. Somit steht er heute den Malern zur Verfügung.

Als glanzvoller Höhepunkt der Arbeit von Günter Meier darf wohl die Bereitstellung von Pflanzenfarben mit Emulsion für die Ausmalung des großen Saales des 2. Goetheanums bezeichnet werden. Überraschend war, daß nach diesem großen Schritt in die Öffentlichkeit am Anfang des 21. Jahrhunderts – nach dem Schwellenübergang Günter Meiers am 13.5. 2003 – die Malmittel begannen wieder rar zu werden.

Die langjährige Arbeit von Winfried Johannes Zastrow mit eigenständigen Forschungen wurde nun ausführlich gewürdigt. Einer seiner Schwerpunkte ist die Herstellung eines Indigo-Blaus aus dem Färberwaid sowie unzählige Seminare und Publikationen.

Mit dem Zusammentreffen von Pflanzenfarbenherstellern und Malern, stand ein wünschenswertes Ideal im Raum. Es ist gleichzeitig Ziel und Anliegen eines Malers der diesen Impuls am Goetheanum dienen möchte und zu diesem Treffen den Anlaß gab: Robert Wroblewski. Vielen Dank dafür.

Wir freuen uns darüber, daß das Arbeiten mit Pflanzenfarben nun wieder in gemeinsamen Austausch und Forschung fortgesetzt werden kann.

## Termine

### Sektion für Bildende Künste am Goetheanum

#### SEMINARE / WORKSHOPS / GESPRÄCHE

22. – 24.01.2016

##### 2. Werkstattgespräch: Der II. Goetheanumbau

Forschungsbeiträge von Alexander Schaumann, Peter Ferger und Henning Schulze-Schilddorf

Mit Betrachtungsübungen und Besuch des Planarchivs;

Beginn: Freitag 19.30 Uhr, Ende Sonntag 12.30 Uhr; Anmeldung über die Sektion

---

08. – 10.04.2016

##### 3. Werkstattgespräch: Der II. Goetheanumbau

Referent: Pieter van der Ree, Peter Ferger

---

22. – 24.04.2016

##### Pflanzenfarbenlabor

Kurs zur Farbenherstellung und Anwendung

---

05. – 08.05.2016

##### Quellen der Kunst IV

Werkberichte und Workshops aus der Malerei mit Hannes Weigert, Marianne Wachberger und Alexander Schaumann

---

03. – 05.06.2016

##### Pflanzenfarbenlabor

Kurs zur Farbenherstellung und Anwendung

---

18. – 23.07.2016

##### Formensprache der Bildekräfte im Zusammenhang mit den Sternkreiszeichen

Sommerseminar mit Johannes Schuster

---

09. – 11.09.2016

##### 1. Werkstattgespräch zum Bekleidungsdesign

mit Heide Nixdorff (findet evtl. in Berlin statt)

---

17. – 20.11.2016

##### Quellen der Kunst V

Tagung der Sektion

---

#### MONTAGSGESPRÄCHE „Künstler stellen sich vor“

18.01. / 15.02. / 07.03. / 18.04. / 23.05. / 20.06.2016

1 x im Monat Montags von 18.30 – 19.45 Uhr

## AUSSTELLUNGEN

14.11.2015 – 10.01.2016

### Archibald Bajorat und sein Schüler Benjamin Weder

Unter anderem Bilder aus dem Kalewala-Epos von Archibald Bajorat

Öffnungszeiten: täglich 8 – 22 Uhr

---

30.01. – 13.03.2016

### Resilienz Biophilia

Die Kraft urbaner Gärten; Projekte von Herbert Dreiseitl

Öffnungszeiten: täglich 8 – 22 Uhr

---

09.04. – 08.06.2016

### Malerei

Tagungsteilnehmer (Quellen der Kunst IV) stellen ihre Arbeiten vor.

Öffnungszeiten: täglich 8 – 22 Uhr

---

04.06. – 04.09.2016

### Werden

Werke von Gerhard Helmers, Bildhauer

Öffnungszeiten: täglich 8 – 22 Uhr; Vernissage: Freitag, 03. Juni um 18 Uhr

---

24.09. – 23.10.2016

### „Peinture naive“ – aus der Geisteswissenschaft

Bilder von Sieglinde Hauer

Öffnungszeiten: täglich 8 – 22 Uhr; Vernissage: Freitag, 23. September um 18 Uhr

---

## VITRINENAUSSTELLUNGEN

17.11.2015 – 31.01.2016

### Sophie Stinde (1853–1915)

„Im Zeichen der Weisheit“ zum 100. Todestag

---

01.02. – 29.04.2016

### Ludwig Jacobowski (1868–1900)

ein Freund Rudolf Steiners

---

30.04. – 15.09.2016

### Georg Goelzer

Leiter des anthroposophischen Studienjahres am Goetheanum von 1980 bis 1999,

Bildender Künstler und Schriftsteller

Weitere Informationen bei der Sektion für Bildende Künste:

Tel.: +41 61 706 41 37 . Fax: +41 61 706 44 01 . E-Mail: [sbk@goetheanum.ch](mailto:sbk@goetheanum.ch) . [www.goetheanum.org](http://www.goetheanum.org)