

DENKEN IN FARBEN UND FORMEN

von Walter Kugler, Rudolf Steiner Archiv

Die Steiner-Tafeln Zwischen Rationalität und Mythos

Ob die Umrisse eines Kristalls, einer Pflanze, eines Bienenstocks oder übereinander gelagerte verschiedenfarbige Kreise und Flächen oder Begriffe wie Natrium und Blei, Ware und Arbeit, Saturn oder Imagination: auf Steiners Tafeln bekommt jeder Begriff, jedes Wort, jedes Zeichen seinen Platz, mit äußerster Konzentration und erregender Stimmigkeit. Auf diese Weise entsteht Aufmerksamkeit, bilden sich Verhältnislinien zwischen Bild und Betrachter, die Berührungen und Betroffenheiten stattfinden lassen.

Die Botschaft der wie aus der Unendlichkeit auftauchenden Linien, Spiralen und Kreise, der weite Räume öffnenden oder verschließenden Farbflächen, aber auch der sich immer wieder zu neuen Sinngewebungen vernetzenden Worte, ist unüberhörbar, trifft tief in den Sehnerv ein, hakt sich fest im visuellen Gedächtnis. Da war ein Archäologe der Gedanken, ein Enzyklopädist des außergewöhnlichen Wortes, auf jeden Fall ein Meister der Linie und ein Meister der Farbe am Werk. Da gibt es keinen Zufall, keine Notwendigkeit.

Die Dinge sind einfach da, besetzen die Netzhaut, bewegen alles, was vorher schon erstarrt, verkrustet schien: "Ein schwebender poetischer Kunstgenuß, der nicht selten an Cy Twombly denken läßt"¹, wie Günter Metken in seinem Erstaunt- und Berührtsein anlässlich der Tafel-Ausstellung im Frankfurter Portikus notierte.

Bisweilen wie in das Schwarz hineingestreut, mal wie aus dem dunklen Untergrund herausgegraben, erscheint vor dem Betrachter dieser Denk-Bilder das ganze Universum, ersteht das Woher und Wohin menschlichen Seins und Sinns in immer wechselnden Konfigurationen.

Ein weißer Knäuel markiert da den Niedergang von Ephesus, ein Punkt und ein Kreis zitieren das zu allen Zeiten spannungsreiche Gefüge zwischen Gott und Mensch. Zahlenkolonnen entschlüsseln die Geheimnisse der menschlichen Entwicklung oder veranschaulichen Verhältnisse, die sich die Menschheit über Jahrtausende geschaffen hat, oder sie verweisen auf das, was zwischen Himmel und Erde, oben und unten an Berechenbarem und Unerklärlichem hin- und hermutiert.

Als Steiner um die Jahrhundertwende seine ersten großen Vortragszyklen hielt, da waren Worte wie "das Geistige", "Kosmos", "sozial", "geistige Hierarchien" oder "Kapital" noch unzerredet, unverbraucht. Da ging noch nicht die große Furcht um, die sich heute verschanzt hinter diversen Spielarten von Skeptizismus oder Häme, Ambivalenz oder Beliebigkeit angesichts solcher Benennungen. Nein, man wollte es sich damals, zu Beginn des neuen, des 20. Jahrhunderts, nicht bequem machen. Und man wußte, daß man nicht viel Zeit hat. "Weltgeist, wo bist Du?" rief Paul Scheerbart in die Runde all jener, die der Moderne zum Durchbruch verhelfen, ihr Sinn und Gestalt geben wollten. Und schon wenig später, 1911, diktierte Jakob von Hoddis in seinem Gedicht „Weltende“, das mit der Zeile beginnt: "Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut" - die Vorahnung kommender Barbareien in das Gedächtnis seiner Zeit.

All jene, die blindlings auf die Erfolge der Naturwissenschaft, des technischen Fortschrittes setzten, mußten es sich gefallen lassen, daß Idealisten und Freidenker, Spiritualisten und Theosophen, Monisten, Sozialisten und Avantgardisten die Stunde zu nutzen wußten. Der Diskurs damals, er war breit gefächert wie nie zuvor und wie vielleicht nie mehr danach. Der Erste Weltkrieg hat dies alles jäh zum Stillstand gebracht.

Von nun an diktierte die Eindimensionalität des Machbaren das Geschehen und bestimmte die Umlaufzeiten der praktischen Vernunft. Und dem Expressionismus blieb die Aufgabe zugeteilt, die Opfer des nun waltenden Rationalismus pur zu dokumentieren: literarisch, in Bildern, auf Holzschnitten oder als Skulpturen, allesamt Mahnmale dafür, daß die Extirpation

des Geistes doch nicht endgültig sein kann und darf.

"Rationalität und Mystik sind die Pole unserer Zeit", notierte Robert Musil in sein Tagebuch und erinnerte damit an die seit eh und je bekannten Eckdaten jener Wegstrecke, auf der jeder ein Wissender und Unwissender, jeder ein Fremder unter Vertrauten ist. Zugleich manifestiert sich in diesen Worten jenes spannungsreiche Gefüge zwischen Selbstverständnis und Unbehagen, zwischen Nützlichkeits-Parametern und kryptisch-kreativer Eigenschaftslosigkeit, das sich in der Wissenschaft und im Alltag, aber auch in der Kunst als Motor und Katalysator zugleich artikuliert und offenbart hat.

Wie wohl keiner neben und nach ihm, hat Rudolf Steiner diese Pole der Zeit in sich vereinigt, vor allem aber ausgehalten und in Wort und Schrift, Bild und Architektur seiner Zeit entgegengehalten. Deshalb war er vielen schon damals unbequem und ist es heute noch.

Für die Sinnhaftigkeit von Kontrasten und ihrem Entwicklungspotential an Goethes Metamorphose-Begriff erwacht, geschult an Fichtes (Wissenschafts-)Lehre vom Ich und Nicht-Ich und an Nietzsches Versuch der Versöhnung des Lebens mit sich selbst, aber auch an Haeckels monistischer Artenlehre und darüber hinaus mit einer nach allen Richtungen hin oszillierenden Intuitionsgabe ausgestattet, greift Steiner um die Jahrhundertwende in die Artikulationsversuche des noch unschuldigen 20. Jahrhunderts ein - ebenso engagiert auf den Spuren des Zeitgeistes sich bewegend wie gegen ihn agierend. Seine Vorträge wurden zum Kulturereignis: in Berlin, in München, Helsinki und Prag. Kafka und Max Brod haben ihn gehört, Kandinsky, Tucholsky und Rosa Luxemburg, und dann noch all die vielen, von den Chronisten unerwähnt Gebliebenen, aber nichtsdestominder den Zeitverlauf Prägenden: Ärzte und Pfarrer, Arbeiter und Studenten, Lehrer und Landwirte. "Man mag über die Anthroposophie denken, wie man will, ein Verdienst muß man Rudolf Steiner zuerkennen: er hat hunderte von Menschen aus hoffnungsloser Dürre zu einem Leben voll vertieften geistigen Inhalts verholfen - er hat ihnen durch die Geisteswissenschaft ihre Seele neu geschenkt"², resümiert die Dichterin Gabriele Reuter, die in Weimar häufig mit Steiner diskutiert und mit diesen Worten nicht ins Leere hinein geredet hat.

Tafel Geschichte

Es war in der Zeit des Ersten Weltkrieges, als eine ZuhörerIn und ZuschauerIn die Initiative ergriff, die Tafeln vor Beginn des Steiner-Vortrages mit schwarzem Karton zu bespannen. Diesem Umstand - oder diesem Kunstgriff - ist es zu verdanken, daß etwa 1100 Vortrags-Bilder erhalten geblieben sind: großformatige, schwarze Pappen, darauf weiße und farbige Kreidestriche und -flächen, allesamt Zeugnisse aus einer "pädagogischen Provinz", die sich von keinen Grenzen umstellt oder beengt sah. Konserviert und aufbewahrt wurden sie in den Magazinen des Rudolf Steiner Archivs der Nachlaßverwaltung in Dornach bei Basel.

Gut dreißig Jahre nach dem Tod Steiners wagte Assja Turgenieff, die zusammen mit Andrej Belyj 1913 nach Dornach gekommen und als Künstlerin viele Jahre in Steiners engstem Umkreis tätig war, die erste Ausstellung einer kleinen Auswahl dieser Tafelbilder im Archiv der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung - in unmittelbarer Nähe des von Rudolf Steiner konzipierten, monumentalen und von namhaften Architekten bewunderten Goetheanum-Baues. Die Aufmerksamkeit, das Interesse damals, im Jahre 1958, hielt sich in Grenzen; nur wenige waren gekommen. Es war nicht mehr oder noch nicht die Zeit für einen Ausbruch und Aufbruch. Man bestätigte den ursprünglichen Kontext, in dem die Tafeln entstanden sind und

hielt sich im übrigen lieber an das gesprochene Wort, an jene Fülle von Gedrucktem, in dem als Arbeitsergebnis diverser Stenografen und Herausgeber die Worte und der Atem Steiners akribisch festgehalten worden waren. Und doch: Assja Turgenieff war wohl die erste, die den Tafeln ein Eigensein, weil Kunst im Spiel, zuerkannte. In der die Ausstellung begleitenden Broschüre schreibt sie ohne Umschweife: "Diese anspruchlosen Skizzen sind Zeugen dessen, was das ganze künstlerische Schaffen von Rudolf Steiner kennzeichnet: wie Kunst und Erkenntnis, wenn sie aus demselben geistigen Quell ihren Ursprung nehmen, Wege zu einem neuen Kulturstil bahnen können."³ Dem wohl schon in früheren Jahren erhobenen Einwand, daß es sich aber doch bei den Zeichnungen lediglich um den Gedankengang des Redners begleitende Schemata, Begriffe und Diagramme, aber doch nicht um Kunst handelt, hält Turgenieff entgegen: "Unzählige Male hat Rudolf Steiner auf die Tafel ein Dreieck oder einen Kreis gezeichnet. Nichts ist bekannter als die Vorstellung von einem Dreieck, von einem Kreis, und doch: hat man das gezeichnete Bild vor sich, so wird eine andere Tätigkeit als nur die vorstellungsmäßige angesprochen. Ist der Kreis von Hand, also nicht abgezirkelt gezeichnet, so appelliert er um so mehr an den die Wahrnehmung belebenden Willen. Dieses aktive Element braucht aber vor allem der Leser von Rudolf Steiners Schriften."⁴

Den **Transfer in die Kunst** der neunziger Jahre haben die Dornacher Archivare - ohne diesbezügliche Absichten - selbst veranlaßt. Aus konservatorischen Gründen entschied man sich Mitte der achtziger Jahre zu einer separaten Edition der mehr als tausend Tafel-Blätter. Wenn einstmals die Kreide verblaßt und abgebröckelt, das Papier zerfallen ist, dann sollten, so die Meinung der Experten, die Reproduktionen wenigstens den heutigen Zustand dokumentieren. Via Buchhandel gelangten die Skizzen Steiners in die Ateliers von Künstlern und auf die Schreibtische der Kritiker und Kuratoren. Von dort nahm dann auch die Geschichte einer Ausstellung ihren Anfang.

Mit der ersten Präsentation in der Kölner Galerie Monika Sprüth⁵ im Sommer 1992 war nun der Blick freigegeben, auf etwas, was am Anfang der Tafeln stand und nun folgerichtig wieder stattfinden konnte: eine Auseinandersetzung, die das Existentielle in seiner Vielfalt und Weite, in seiner Historizität und Aktualität gleichermaßen thematisiert und mithin einen Erkenntnisvorgang provoziert, ausgelöst durch die Wechselbeziehung zwischen Bild und Nicht-Bild. Denn Sehen ist immer auch der Einstieg in einen sich selbst regulierenden und bestimmenden Erkenntnisakt. Es ist immer, so lehrt uns Sartre, der Blick, der in das Selbstverständnis von jemandem oder von etwas eingreift, es ist der Blick, der die Regeln des Selbstverhältnisses in Frage stellt.

Es wäre sicherlich zu einseitig, zu eng gedacht, wenn man behaupten wollte, das Bild erweitere lediglich das Wort oder, wie Beuys über seine Tafelbilder sagt, sie seien „die Verlängerung des Gedankens“⁶ Näher liegt hier, daß das Bild vor allem den Mangel, um den herum sich das Wort gestaltet, der auch ihm wie allem anderen eigen ist, korrigiert. Der Mangel ist es, der keinen Stillstand zuläßt. Das Bild verweist darauf, daß es keinen Garanten für die Vollkommenheit der Sprache gibt. Es verweist auf ein Stück Leere, die auch jedem Denken, jeder Wahrheit eigen ist. Aber auch beim Bild geht es nicht um den Anspruch an das Vollkommene, sondern um die Freisetzung von etwas, das gefangen ist in sich selbst, gefangen zwischen Form und Funktion oder, wie es Hegel in seiner Jenaer Realphilosophie formulierte, um die "Nacht der Welt", denn: „Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält, ein Reichum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt oder die nicht als gegenwärtige sind. Dies ist die Nacht, das Innre der Natur, das hier existiert – reines Selbst...es hängt die Nacht der Welt einem entgegen."⁷

Die Aufmerksamkeit der Kunstkritiker war wie gebannt von der Nacht der Steinerschen Tafelbilder, von jenem Schwarz, aus dem "die Zeichnungen in farbiger und weißer Kreide leuchten wie ephemere Botschaften aus einer Welt des Geistes"⁸. In eine ganz ähnliche Richtung verweist Monika Leske: "Der dunkle Untergrund kam Steiner als Stimulans

entgegen, hoben sich doch darauf die Gedanken gleichsam als Helligkeitswerte ab wie Gestirne in der Nacht."9 - Das Schwarz ist jener Ort, der all jene Ausschnitte und Einzelaspekte, die uns die Welt entgegenhält, wie auflöst. Da gibt es dann nur noch das Eine, das Nicht oder Nichts. Der Blick muß erst ins Leere laufen, um den Anschluß an das Leben wieder zu gewinnen. Das Schwarz ist ein relationsloses Gebilde, das aber als einziges alle Optionen für Beziehungen in sich enthält. Vielleicht war es diese dem Schwarzen innewohnende Macht, die Steiner veranlaßte in einem Notizbuch festzuhalten: „Die Freiheit = schwarz“ 10. - Erleuchtung kommt aus der Dunkelheit, das wußten schon die Gelehrten der Antike.

Das Zeichnen war für Steiner ein unverzichtbarer Bestandteil des Erkenntnisvorganges. Geht es da doch immer darum, die gleichsam flüchtigen, in jedem Fall äußerst beweglichen Erscheinungen des Geistigen vorzustellen, zu erinnern, ins richtige Verhältnis zueinander zu denken. Wie er selbst hierbei vorging, schildert er einmal so: "Ich habe die Angewohnheit, eigentlich alles das, was sich mir aus der geistigen Welt ergibt, immer mit dem Stift in der Hand zu formulieren, entweder in Worten oder in irgendwelchen Zeichnungen. Dadurch ist die Anzahl meiner Notizbücher viele Wagenladungen. Ich habe sie nie wieder angeschaut. Sie waren notwendig, um mit dem ganzen Menschen das zu verbinden, was im Geiste erforscht wird, so daß es nicht bloß mit dem Kopf aufgefaßt ist, um mit Worten mitgeteilt zu werden, sondern mit dem ganzen Menschen erlebt ist." 11 Ähnlich beschreibt er diesen Vorgang auch in seinem Vortrag vom 27. September 1923. Hier spricht er davon, daß es für ihn nur möglich sei, die Erlebnisse des Geistigen in übliche Sprachformen zu transponieren und damit auch dem Gedächtnis einzuverleiben, indem er "einige Striche zeichne oder aufschreibe, so daß nicht nur der Kopf, sondern auch die ganzen anderen Organsysteme beteiligt sind." 12 Denn, so Steiner, wir denken eben nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit den Fingern und den Zehen

Steiners Vorträge sind aus einer außergewöhnlichen imaginativen Kraft heraus gestaltet, aus jener Bildgestalt, die zwischen unendlich Fernem, Unbekanntem und zwingender Nähe, zwischen Vergangenheiten und Zukünftigem zu vermitteln sucht und das vorhandene Begriffs- und Wortesystem immer wieder herausfordert, was bisweilen vom heutigen Leser der Steiner-Vorträge als Rätselhaftigkeit, Langatmigkeit oder Umständlichkeit, weil den Sprachgewohnheiten oft zuwiderlaufend, wahrgenommen wird. Hingegen wurde vom damaligen Zuhörer im Zusammenhang mit den die Worte begleitenden Arm- oder Handgebärden, der wechselnden Mimik und Kopfhaltung oder der Intonation der Stimme und schließlich der zeichnerischen Bewegung an der Tafel der Vortrag immer wieder als Ereignis erlebt. "Es gibt in der ganzen heutigen Kulturwelt keinen größeren geistigen Genuß, als diesem Manne zuzuhören, als sich von diesem unvergleichlichen Lehrer 'Vortrag halten zu lassen' ", schrieb der Dichter der 'Galgenlieder', Christian Morgenstern, an seinen Freund Friedrich Kaybler und vertraute ihm im selben Atemzug an : "Wenn uns Steiner nichts anderes verschafft hätte als das 'Erlebnis des Lehrers', es wäre schon genug." Imaginationen, so Steiner, sind letztlich viel lebendiger als die bloß abstrakten Gedanken. "Diese Imaginationen", so Steiner, "hat derjenige, der aus ihnen heraus spricht, immer vor sich, als wenn er schriebe. Er schreibt nur nicht jene grausam abstrakten Schriftzeichen, die unsere Schrift ausmachen, sondern er schreibt in kosmischen Bildern."13

Steiners Bilderschrift, seine Vortrags-Sprache, ist keine akademische. Er führt auch nicht die Sprache des Alltäglichen, obgleich oder weil es ihm gerade um dieses zu tun war. Sein Gestus ist kein sich allem und jedem anpassendes Hinunter und auch kein verklärendes Hinauf, sondern ein ständiges Dazwischen-Sein, zwischen Geist und Materie, Idee und Erfahrung, Egoismus und Altruismus. Steiners Engagement galt vor allem einer neuen Wegbeschreibung, die hinführen soll zu einer konkreten, wirklichkeitsnahen Anschauung der Dinge und Nicht-Dinge und ihr Verhältnis zueinander. Unter dem Stichwort 'Anthroposophie'

entwickelte er eine Grenzen überschreitende Strategie, die das Oben und Unten, das Kosmische und Irdische, das Heilige und das Profane wieder miteinander in Beziehung setzt. "Der Labortisch muß zum Altar werden"¹⁴ rief er immer wieder seinen Zuhörern zu und appellierte damit auch an das ethische Gewissen seiner und kommender Generationen. In die gleiche Richtung zielte mehr als ein halbes Jahrhundert später Joseph Beuys mit seinem vielzitierten Ausspruch: "Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt."¹⁵

Das charakteristische Merkmal der Anthroposophie ist ihre Durchlässigkeit, ihre Vermittlungskraft: von der Philosophie hin zur Naturwissenschaft, vom Menschen zum Kosmos, von der Kunst zum Leben. Aber auch die Soziale Frage, die Politik, die Wirtschaft bleiben in Steiners Gedankengebäude nicht ausgespart. In bezug auf die Kunst hat er einmal die Mittlerfunktion der Anthroposophie so zum Ausdruck gebracht: "Ich glaube, das wird gerade das Bedeutsame in der weiteren Entwicklung der Geisteswissenschaft sein, daß sie, daß sie das Arbeiten, das Tätigsein in Ideen erfüllen will mit Bildlichkeit, mit Realität, und dadurch dasjenige, was wir heute als so trockene, abstrakte Wissenschaft haben, dem Künstlerischen wird annähern können."¹⁶

Es ist den Forschungen von Sixten Ringbom zu verdanken, daß die zeitweise enge geistige Verbindung zwischen Rudolf Steiner und Kandinsky Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat.¹⁷ Bedeutsam ist hier vor allem der Zeitpunkt der Auseinandersetzungen Kandinsky's mit dem Gedankengut Steiners. Es ist die Zeit des Überganges zur Abstraktion, die für Kandinsky ohne ein intensives Eintauchen in die imaginative, d.h. nach Steiner: in die periphere Sphäre - undenkbar ist. Welche Bedeutung für ihn die Einbeziehung kosmischer Dimensionen hat, wird eindrucksvoll erlebbar an einer Äußerung Kandinskys in einem Interview aus dem Jahre 1937. ¹⁸ Damals hatte der Kunsthändler Karl Nierendorf an ihn die Frage gerichtet: "Es wird oft behauptet, die abstrakte Kunst hätte nichts mehr mit der Natur zu tun. Finden Sie das auch?" Worauf Kandinsky antwortete: "Nein! Und nochmals nein! Die abstrakte Malerei verläßt die 'Haut' der Natur, aber nicht ihre Gesetze. Erlauben Sie mir das 'große Wort', die kosmischen Gesetze. Die Kunst kann nur dann groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet. Diese Gesetze fühlt man unbewußt, wenn man sich nicht äußerlich der nähert, sondern - innerlich - man muß die Natur nicht nur sehen, sondern können."

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Tafelzeichnungen von Rudolf Steiner, so wird man entdecken, daß er mit einer ungeheuren Intensität aus einer solchen Verbindung zu kosmischen Gesetzen gearbeitet hat. Sichtbar wird dies einerseits in der Art der Verwendung graphischer und farbiger Mittel, andererseits aber auch in den bildnerischen Motiven, in denen immer wieder einzelne Momente, aber auch größere Sequenzen von Darstellungen der planetarischen Entwicklung, von göttlichen oder irdischen Urwesen, von verschiedenen Naturkräften und ihren kosmischen Entsprechungen in Erscheinung treten. Daß dabei auch Steiners Umgang mit der Farbe eine wesentliche Rolle spielt, ist sogar der Kunstkritik nicht entgangen: "Steiner erkannte (und Beuys folgte ihm darin) die Notwendigkeit, sich in die Schwingungen der Natur und in die Energien des Kosmos einzuschmiegen, um friedlich und unzerstörerisch zu leben. Diese Energien sind auf den Wandtafelzeichnungen in unzähligen Beispielen präsent: mit bunter Kreide in schwungvollen Gesten, verbunden mit Worten, die Gedankentiefen ausloten."¹⁹ Und in der Tat, für Steiner hat Farbe ganz ursächlich etwas mit den kosmischen Kräften zu tun, denn sie ist die "Seele der Natur und des ganzen Kosmos, und wir nehmen Anteil an dieser Seele, indem wir das Farbige miterleben".²⁰ Was in der Malerei erlebt wird, das beschreibt Steiner in seinem Vortrag "Von der Raumperspektive zur Farbperspektive"²¹ als das "freie Bewegen der Seele im Kosmos."

Der mit dieser **kosmischen Dimension** verknüpfte Anspruch erfordert bei der zeichnerischen Umsetzung die Beherrschung eines breiten Spektrums graphischer Mittel, um das weite Feld zwischen makrokosmischen und mikrokosmischen Geschehnissen sichtbar zu machen. Während Joseph Beuys, dessen Tafeln vielfach von den Kritikern als Analogon zu den Steiner'schen Diagrammen herbeizitiert werden, doch auf ein sehr

"reduziertes Formenrepertoire" zurückgegriffen hat, wie Franz-Joachim Verspohl in seiner Studie über die Beuys'sche 'Tafelarbeit'²² bemerkte, und außerdem fast ausschließlich weiße Kreide verwendete, kann man bei den Tafeln Steiners eine Vielfalt von ständig in neuen Kombinationen auftretenden graphischen Elementen und darüber hinaus einen auf den jeweiligen Inhalt abgestimmtes und darum sich wandelndes Auftreten zahlreicher farblicher Komponenten wahrnehmen und erleben. So entsteht gerade auch durch den Einsatz der Farbe verschiedentlich der Eindruck einer neuen Verbindlichkeit der zeichnerischen Gesten (Pfeile, Kreise, Spiralen oder Klammern) untereinander. Eher das Statische betonende Lineamente werden durch die gezielt eingesetzte Farbgebung unversehens in ein dynamisches Tiefen-Geschehen transformiert. An die Stelle gewohnter räumlicher Perspektiven tritt auf den Steiner-Tafeln die Farbperspektive, tritt eine Kosmogonie des Gegenstandslosen, die das Sehen um neue Dimensionen bereichert und der Seele den Weg freigibt, in ein Stück Unendlichkeit einzutauchen und zugleich ein Stück Wirklichkeit neu zu erschließen. Hierin äußert sich Steiners Künstlertum, manifestiert sich aber auch eine universelle Erfahrung, deren Essenz er in einem Grußwort an ein Mitglied des Wiener Thomastik-Quartetts im Sommer 1921 so beschrieb: „In der Kunst erlöst der Mensch den in der Welt gebundenen Geist.“²³

Bei **Steiners Arbeiten**, ob in Gestalt des Wortes, des Bildes oder der Skulptur, gibt es wohl ein Innehalten, aber eigentlich nie einen Stillstand. Die von ihm immer wieder neu und ganz gezielt komponierten Kontrastierungen in Wort und Bild, Denken und Handeln, erzeugen unermüdlich Bewegungen, provozieren ständig neues Leben. Bewegen und bewegen lassen ist eine immer wiederkehrende kompositorische Geste, die den Zeichnungen Rudolf Steiners zugrundeliegt. Eine andere ist der gezielte Umgang mit Gegensätzen, ist die Vermittlung des Erlebnisses des Gegensatzes: "Verständnis für das Leben haben" heißt, so Steiner in seiner Autobiographie, "voll mit der Seele in Gegensätzen drinnen stehen", denn: "Wo die Gegensätze als ausgeglichen erlebt werden, da herrscht das Leblose, das Tote; das Leben selbst ist die fortdauernde Überwindung, aber zugleich Neuschöpfung von Gegengegensätzen." ²⁴ Steiners große Leistung, so Beuys, „ist es gewesen, gar nichts ‚erfunden‘ zu haben, sondern (nur!) aus der unendlich gesteigerten Wahrnehmung heraus vorgetragen zu haben, was des Menschen höhere Sehnsucht wenn er es auch nicht weiß.“²⁵ Dies trifft sicherlich zu für die Anthroposophie selbst, die am ehesten vielleicht verglichen werden kann mit dem aus dem Mittelalter in die Neuzeit tief hereinreichenden Humanismus, nicht was unmittelbar einzelne Inhalte betrifft, sondern die ihnen eigene geistige Kraft. Und es trifft ebenso zu für die von Steiner für die Kinder der Arbeiter der Waldorf-Astoria-Zigarettenfabrik entwickelte Erziehungs-Kunst, für Segmente des Medizinisch-Therapeutischen, des Bankwesens, der Naturwissenschaft, die Steiner mit neuen Sichtweisen angereichert hat, wie auch für die Landwirtschaft, deren substantielle ökologische Basis Steiner schon in den zwanziger Jahren aufgezeigt und deren Berücksichtigung angemahnt hat. Neben all diesen, oft bis in das kleinste Detail durchdachten Handlungsebenen, sind es aber vor allem seine in Vorträgen und künstlerischen Arbeiten der Zeit entgegengehaltenen Denk-Bilder und damit auch das rätselhaft, das unverstanden Gebliebene, was die Menschen und Dinge weiter bewegen wird.

Walter Kugler, Rudolf Steiner Archiv

1 Günter Metken, "Kräfte im Weltall, kosmische Phantasie", in Süddeutsche Zeitung,,

- 10.November 1992;
- 2 Gabriele Reuter, "Vom Kinde zum Menschen", Berlin 1921;
 - 3 Assja Turgenieff in ihrem Begleittext zur Ausstellung von Wandtafelzeichnungen in Dornach vom 23. Juli bis 20. August 1958, Archiv der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung;
 - 4 ebenda;
 - 5 Die Idee zur Ausstellung entstand während eines Besuchs von Walter Dahn und Johannes Stüttgen bei Walter Kugler im Archiv der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung in Dornach. - Unmittelbar an die Kölner Ausstellung schlossen sich weitere an: Portikus Frankfurt, Lenbachhaus München, Albertina Wien usw. Siehe dazu die Übersicht am Schluß des Bandes.
 - 6 zitiert nach „Joseph Beuys und das Kapital“, Schaffhausen 1988, S.79. Siehe auch Franz-Joachim Verspohl, „Zeichnen ist eigentlich...nichts anderes als Planung. Joseph Beuys bei der Tafelarbeit“, Publikation anläßlich der Ausstellung in der Galerie Löhrl Mönchengladbach vom 11. Dezember 1988 – 15. Februar 1989.
 - 7 G.F.W. Hegel in „Jenenser Realphilosophie“, Bd.II, S.180f.
 - 8 Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. Juli 1992.
 - 9 Die Welt vom 18. August 1992.
 - 10 Rudolf Steiner in „Farbenerkenntnis“, GA 291a, Dornach 1990, S. 331;
 - 11 Rudolf Steiner, Vortrag vom 14.4.1923, in "Was wollte das Goetheanum und was soll die Anthroposophie?", GA 84, Dornach 1986, S.39.
 - 12 ebenda S.195;
 - 13 Rudolf Steiner, Vortrag vom 14. 9. 1923, in "Initiationswissenschaft und Sternenerkenntnis", GA 228, Dornach 1985, S.102;
 - 14 Rudolf Steiner in „Der Tod als Lebenswandlung“, GA 182, Dornach 1996, S.69.
 - 15 Gespräch mit Peter Brügge, in „Der Spiegel“, 4.Juni 1984.
 - 16 Rudolf Steiner in einer Fragenbeantwortung vom 30. 9. 1920, in „Das Wesen des Musikalischen“, GA 283, Dornach 1989, S.63.
 - 17 Sixten Ringbom, „Kandinsky und das Okkulte“ und „Die Steiner-Annotationen Kandinskys, in „Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914“, hrg. Von Armin Zweite, München 1982.
 - 18 W.Kandiinsky in „Essays über Kunst und Künstler“, Bern (3.Auflg.) 1973, S.212ff.
 - 19 Jürgen Kisters, Kölner Stadtanzeiger vom 12.August 1992.
 - 20 Rudolf Steiner, "Das Wesen der Farben", GA 291, Dornach 1991, S.93.
 - 21 ebenda S.172 f.
 - 22 siehe Anmerkung 6.
 - 23 in „Wahrpruchworte“, GA 40, Dornach 1998, S. 299.
 - 24 Rudolf Steiner, „Mein Lebensgang“, GA 28, Dornach 1982, Kap. XXII.
 - 25 in „Joseph Beuys – Plastische Bilder 1947 – 1970“, Stuttgart 1990, Anm.23 auf S.31 zu dem Aufsatz von Dieter Koeplin.