

Vom Begreifen der Kunst zur Kunst des Begreifens.

von Walter Kugler

"Man muß ebenso denken können in Farben, in Formen, wie man denken kann in Begriffen, in Gedanken." Rudolf Steiner¹

"Ich würde zum Beispiel sehr gern den Inhalt meiner Philosophie der Freiheit zeichnen", vertraute Rudolf Steiner im Dezember 1917 seinen Zuhörern an, sah aber offensichtlich sogleich die Aussichtslosigkeit eines solchen Unternehmens, zumindest in bezug auf den Zeitpunkt, denn im selben Atemzug fügte er noch die Bemerkung hinzu: "Nur würde man es heute nicht lesen können. Man würde es heute nicht empfinden können, weil man heute auf das Wort dressiert ist."² - Sprachs und begann mit der Niederschrift der inzwischen notwendig gewordenen Zusätze für die zweite Auflage (1918) seines 1894 erschienenen philosophischen Hauptwerks, das eben jenen oben genannten programmatischen Titel "Die Philosophie der Freiheit" trägt.

Steiners Äußerung, so überraschend sie auch auf den ersten Blick erscheinen mag - war doch das Wort sein wichtigstes Instrumentarium, dokumentiert in mehr als dreißig geschriebenen Werken und etwa 4000 von Stenographen akribisch aufgezeichneten Vorträgen - , war keine bloße Provokation. Sie fiel zu einem Zeitpunkt, als in Dornach das Goetheanum, ein von Rudolf Steiner entworfener Doppelkuppelbau, das 'Haus des Wortes', wie er es selbst einmal genannt hat, kurz vor seiner Vollendung stand, ein Gebäude, in dem Statik und künstlerische Gestaltung Hand in Hand gingen, wo Wissenschaft und Kunst sämtliche möglichen Grenzen überschritten, sichtbar in der Außen- wie auch in der Innengestaltung. Was Steiner bis dahin vor allem in Wort und Schrift zur Darstellung gebracht hatte, war hier aus den vorgezeichneten Bahnen herausgetreten und manifestierte sich in einem künstlerischen Gestaltungswillen, in einem architektonisch-plastisch- malerischen Gestus, in dem die vertrauten Kategorien, die uns Gewißheit geben über das, was Kunst, was Wissenschaft ist oder nicht ist, wie aufgehoben erscheinen.

Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, insbesondere jene Nahtstellen, wo sich die beiden Gebiete berühren oder gegenseitig beeinflussen, aber auch die scheinbar unüberwindbaren Widersprüche zwischen ihnen, ja das gesamte Spektrum des in der Kulturgeschichte immer wieder nicht ohne Pathos und Dramatik erzeugten Spannungsfeldes zwischen Kunst und Wissenschaft, haben Steiner schon in seiner Wiener Studienzeit (1879 -1882) beschäftigt, vor allem im Zusammenhang mit seinen Goestudien, die er in den neunziger Jahren mit der Herausgabe von Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften in der Weimarer Sophienausgabe krönte. Ein erstes deutliches Zeichen setzte er im Jahr 1886, als er sein Erstlingswerk "Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung" mit einer Abhandlung über "Erkennen und künstlerisches Schaffen" beendete. "Sowohl die erkennende wie die künstlerische Tätigkeit", heißt es dort, "beruhen darauf, daß der Mensch von der Wirklichkeit als Produkt sich zu ihr als Produzenten erhebt; daß er von dem Geschaffenen zum Schaffen, von der Zufälligkeit zur Notwendigkeit aufsteigt".³ Im folgenden werden das Trennende und Verbindende von Idee und Stoff, von Ewigem und Vergänglichem, von Subjekt und Objekt, von Sinnlichkeit und Geist thematisiert und schließlich mit folgendem Resümee zu einem ersten Abschluß gebracht: "Überwindung der Sinnlichkeit durch den Geist ist das Ziel von Kunst und Wissenschaft. Diese überwindet die Sinnlichkeit, indem sie sie ganz in Geist auflöst; jene, indem sie ihr den Geist einpflanzt. Die Wissenschaft blickt durch die Sinnlichkeit auf die Idee, die Kunst erblickt die Idee in der Sinnlichkeit."⁴

Entgegen der damals weit verbreiteten Auffassung über Ästhetik, wonach das Schöne die Idee in Form der sinnlichen Erscheinung sei, fordert Steiner eine völlige Umkehr dieses

Denkansatzes, die bereits 1882 in einem Brief angedeutet wird: "Kunst ist einmal das Göttliche nicht als solches, sondern in der Sinnlichkeit. Und letztere als solche, nicht das Göttliche, muß gefallen."⁵ Konkreter wird er dann in seinem im Wiener Goethe-Verein im Jahr 1888 gehaltenen Vortrag, wo er die Richtung für eine "Ästhetik der Zukunft" mit folgenden Worten markiert: "Die Ästhetik nun, die von der Definition ausgeht: 'Das Schöne ist ein sinnliches Wirkliches, das so erscheint, als wäre es Idee', diese besteht noch nicht. Sie muß geschaffen werden."⁶ Weder in der Nachahmung der Natur, noch in der Verbildlichung des Geistigen sah er die Aufgabe des Künstlers, denn dies käme letztlich eher Reduktion des eigentlich Schöpferischen gleich. "Kunstschaffen", so Steiner, "ist eine aus der menschlichen Seele entsprungene Fortsetzung des Weltprozesses",⁷ und der "starke Künstler" zwingt gleichermaßen den Betrachter zur Teilhabe an diesem Vorgang.

Erste Anhaltspunkte für sein Suchen nach dem Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft lassen sich in Steiners Biographie sozusagen in personifizierter Form ausmachen. War es doch ein Dorfschullehrer, jenes "kleine Universalgenie", wie es C.S. Picht einmal ausdrückte, der den jungen Steiner auf die Spur brachte: "Der Hilfslehrer in Neudörfel lieferte mir mit seinem Geometriebuch die Rechtfertigung der geistigen Welt, die ich damals brauchte. Ich verdanke ihm auch sonst sehr viel. Er brachte mir das künstlerische Element. Er spielte Violine und Klavier, und er zeichnete viel. Beides zog mich stark zu ihm hin. Ich war, so viel es nur sein konnte, bei ihm. Besonders das Zeichnen liebte er; und er veranlaßte mich, schon im neunten Jahre mit Kohlenstiften zu zeichnen."⁸ In welcher Form dieser Zeichenunterricht sogar lebensentscheidend wurde, schildert Steiner im Rückblick so: "Die Aufnahmeprüfung in die Bürgerschule bestand ich sehr gut. Man hatte alle die Zeichnungen mitgebracht, die ich bei meinem Hilfslehrer angefertigt hatte; und diese machten auf die Lehrerschaft, die mich prüfte, einen so starken Eindruck, daß wohl dadurch hinweggesehen wurde über meine mangelnden Kenntnisse. Ich kam mit einem 'glänzenden' Zeugnisse davon."⁹ Die Geometrie einerseits und das Zeichnerische andererseits prägten Steiners Kindheit außerordentlich stark. Später, als er die Oberrealschule besuchte, kam, die Freizeit flächendeckend, die Philosophie hinzu, angefangen bei Kant über Fichte zu Hegel und Schelling. Was jenen Zeichenunterricht betrifft, so bestand er vor allem in dem Kopieren von Bildern. Aus dieser Zeit, Steiner war etwa zehn Jahre alt, ist ein Blatt erhalten geblieben, das eine getreue Kopie eines Porträts des ungarischen Grafen Szechenyi zeigt, einer damals bedeutenden Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, deren Bild Schul- und Amtsstuben zierte. Die Steinersche Zeichnung läßt erkennen, daß sie mit viel Einfühlungsvermögen in die abzubildende Persönlichkeit, mit einem sehr ausgeprägten Sinn für Proportionen und Details sowie mit großer Sorgfalt in der technischen Durchführung angefertigt worden war. Während seiner Wiener Studienjahre an der Technischen Hochschule, in denen er sich unter anderem intensiv mit der Raum-Zeit-Problematik auseinandersetzte, beschäftigten ihn auch die modernen Strömungen in der Architektur. Heinrich von Ferstel, den Erbauer der Votivkirche und Rektor der Technischen Hochschule, Hansen, den 'Regenerator' der griechischen Architektur, sowie den 'eigenartigen' Ausgestalter der Gotik, Schmidt, lernte er persönlich kennen. Durch den Besuch der Vorlesungen bei Robert Zimmermann wurde er schließlich mit den Grundfragen der Ästhetik vertraut, die er anhand der Lektüre der Arbeiten von Friedrich Theodor Vischer und Eduard von Hartmann, mit dem er später eine ausführliche Korrespondenz vor allem über erkenntnistheoretische Fragestellungen führte, vertiefte.

Von Wien nach Weimar an das Goethe-Schiller-Archiv berufen (1890-1897) - Steiner hatte sich als Herausgeber u.a. von Goethes Farbenlehre in der Kürschner-Ausgabe einen Namen gemacht -, nutzte er die vom Archiv nicht belegte Zeit, um in die Weimarer Kunstszene einzutauchen, wo er einmal dem Maler Otto Fröhlich den Rat gegeben hat, "er möge Nietzsches dichtend gemaltes Bild von Zarathustra und dem häßlichsten Menschen nun malend dichten".¹⁰ Der Versuch ist allerdings laut Steiners Schilderung gescheitert.

Auf seine Verbindung zu Weimarer Künstlern geht auch die Einladung zurück, innerhalb einer

von der Buchhandlung L. Thelemann veranstalteten Vortragsreihe über das Thema "Die Phantasie als Kulturschöpferin"¹¹ zu sprechen. Den Hauptakzent legte er auf die Unterscheidung von Traumbildern und Phantasiebildern. So werden u.a. im Traum innere Leibesvorgänge in symbolisch-bildhafte Erlebnisse umgewandelt, während sich in der Phantasie "die Seele um ebensoviel über den gewöhnlichen Bewußtseinsstand erhebt, wie sie sich im Traumleben unter denselben heruntersenkt. Es erscheint nicht das im Sinnessein verborgene Geistige, sondern das Geistige wirkt auf den Menschen; er kann es aber nicht in seiner ureigenen Gestalt erfassen, sondern er verbildlicht es sich unbewußt durch einen Seeleninhalt, den er aus der Sinneswelt entlehnt." Nach Beendigung seiner Weimarer Arbeiten folgte Rudolf Steiner dem Ruf nach Berlin, dort die Herausgabe und Redaktion des 'Magazins für Literatur' (zusammen mit Otto Erich Hartleben) und der 'Dramaturgischen Blätter', damals offizielles Organ des Deutschen Bühnenvereins, zu übernehmen. Das literarische Leben sollte ihn nun für die nächsten Jahre außerordentlich in Anspruch nehmen. Steiner, der Literatur- und Theaterkritiker, der Vortragende, Lehrer (an der Arbeiterbildungsschule und der Freien Hochschule) und Organisator, ackerte mehr aus dem Untergrund heraus. Was bis dahin noch im Hintergrund stand, rückte er nach vorne, bisweilen seitenverkehrt, aber dafür um so wirksamer. Als Mitarbeiter in der 'Freien Literarischen Gesellschaft' und in der 'Dramatischen Gesellschaft' sowie als Vorstandsmitglied im Literatenkreis 'Die Kommenden' stand er in engem Kontakt mit vielen, zumeist eher unbequemen Vertretern des Berliner Aufbruchs um die Jahrhundertwende. Die Palette reicht von den Friedrichshagenern bis hin zu Paul Scheerbar, Frank Wedekind, Else Lasker-Schüler, Stefan Zweig, John Henry Mackay und Rosa Luxemburg. In seinen Vorträgen saßen Christian Morgenstern und Carl Ludwig Schleich, Käthe Kollwitz und Erich Mühsam und 1907/08 verschiedentlich auch Kandinsky. So erinnert sich Maria Strakosch-Giesler, eine ehemalige Phalanx-Schülerin, an jene Zeiten wie folgt: "Gemeinsam besuchten wir Vorträge Rudolf Steiners ... und saßen hinterher noch lange in angeregten Gesprächen zusammen. Bei dieser Gelegenheit erwies sich Kandinsky als ein Geistsucher, der auch in den modernen geistigen Strömungen gut Bescheid wußte."¹² Zu einem Erlebnis besonderer Art wurde für Kandinsky Steiners Vortrag vom 26. März 1908, der mit einer Passage aus dem zweiten Teil von Goethes 'Faust' ausklang: "So bleibe denn die Sonne mir im Rücken ... Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." - Unmittelbar danach malte Kandinsky die 'Ariel-Szene': Faust im Magiermantel mit sieben Knöpfen. Neben ihm Ariel, der sich einem der sylphischen Wesen zuneigt, die ihn in seinem Schlaf umgeben haben. Im Hintergrund ein Regenbogen, gleichsam ein Abglanz der Sonne, "von der Lebensströme ausgehen, so mächtig, daß wir sie nicht aushalten könnten, wenn sie nicht paralysiert würden durch die Mondenkräfte."¹³

In Berlin begegnete Rudolf Steiner Anfang des Jahrhunderts auch der in Petersburg in dramatischer Kunst und in Paris in französischer Rezitationskunst ausgebildeten Theosophin Marie von Sivers, die schon bald seine engste Mitarbeiterin wird und die Entwicklung des künstlerischen Lebens innerhalb der 1913 begründeten Anthroposophischen Gesellschaft maßgebend mitprägte. Zu einer ersten umfassenden Demonstration von Steiners künstlerisch-bildnerischem Ansatz kam es im Jahr 1907 in München anlässlich des IV. Jahreskongresses der Föderation der Europäischen Sektion der Theosophischen Gesellschaft, mit dessen Durchführung er als Generalsekretär der Deutschen Sektion (seit 1902) beauftragt worden war: "Den großen Konzertsaal, der für die Tagung dienen sollte, ließen wir - die Veranstalter - mit einer Innendekoration versehen, die in Form und Farbe künstlerisch die Stimmung wiedergeben sollte, die im Inhalt des mündlich Verhandelten herrschte. Künstlerische Umgebung und spirituelle Betätigung im Räume sollten eine harmonische Einheit sein. Ich legte dabei den allergrößten Wert darauf, die abstrakte, unkünstlerische Symbolik zu vermeiden und die künstlerische Empfindung sprechen zu lassen. In das Programm des Kongresses wurde eine künstlerische Darbietung eingefügt. Marie von Sivers hatte Schurés Rekonstruktion des eleusinischen Dramas schon vor langer Zeit übersetzt. Ich richtete es sprachlich für eine Aufführung ein. Dieses Drama fügten wir

dem Programm ein. Eine Anknüpfung an das alte Mysterienwesen, wenn auch in noch so schwacher Form, war damit gegeben - aber, was die Hauptsache war, der Kongreß hatte Künstlerisches in sich."¹⁴ Der künstlerisch gestaltete Raum und die in ihm wirksame spirituelle Betätigung in ihrer Symbiose werden in der Folgezeit zu einem wichtigen Grundmotiv in Steiners weiterer Arbeit, das in dem 1913 begonnenen Goetheanumbau am deutlichsten in Erscheinung trat.

In der inneren und äußeren Gestaltung folgt Steiner dem von Goethe ausgearbeiteten Metamorphosegedanken,¹⁵ demzufolge eine gegebene Grundgestalt, etwa wie sie in der Natur in Erscheinung tritt, durch den rhythmischen Wechsel von Ausdehnung und Zusammenziehung, durch die Dynamik polarer Kräftewirkungen (Wärme - Kälte, Licht - Dunkelheit) eine Steigerung erfährt und in einen qualitativ anderen Zustand erhoben wird. Dieses Prinzip fand bei der Ausgestaltung des Münchner Kongresses seine erste künstlerische Umsetzung in der Darstellung von Säulenmotiven, die einen wesentlichen Teil der Innengestaltung des Saales ausmachten. Was hier noch eher dekorativen Charakter hatte, wurde im ersten Goetheanumbau zum innenarchitektonischen Hauptelement. Wie nun Steiner den Metamorphose-Gedanken Schritt für Schritt in konkrete architektonische Formen umsetzte, so daß sich allmählich eine plastisch-organische Skulptur herausgestaltete, läßt sich im einzelnen ablesen an seinen Skizzen, die fast alle im Jahr 1913 entstanden sind. Oft scheinbar flüchtig hingeworfen, zeigen sie doch immer das Charakteristische seines Vorhabens. Am präzisesten, die technische Ausführung betreffend, sind die Skizzen immer dann, wenn die Form eine ganz konkrete Funktion zum Ausdruck bringen soll, wie z.B. bei der Planung des Transformatorenhauses (Abb. 69-71), das 1921 fertiggestellt wurde, der Treppengestaltung im Goetheanum u.a. Die Form, das Formale - so Steiner - hat dem Leben zu dienen, nicht mehr und nicht weniger. Und das Leben, das Lebendige ist ständig auf der Suche nach der ihm adäquaten Form. Das Korrektiv zwischen beiden ist das Bewußtsein. Diese Dreieit von Form, Leben und Bewußtsein durchzieht wie ein roter Faden das gesamte Steinersche Werk.

Vom Herbst 1913 bis zum Frühjahr 1914 entstanden die Entwürfe für die neun farbigen Fenster des Goetheanumbaus, ein rotes im Vorraum, je zwei grüne, blaue, violette und rosa Fenster im großen Kuppelraum, alle in Triptychonform. Der mittlere Fensterteil war durchschnittlich 4 m hoch und 1,40 m breit, die Seitenfenster waren 3,70 m hoch und 0,70 m breit. Die Gestaltung der farbigen Fenster erforderte eine ganz neue Technik der Glasbearbeitung, da die herkömmlichen Schleiftechniken nicht zu dem Ergebnis führten, das Rudolf Steiner vorschwebte. Mit Hilfe einer neuen Gravurtechnik, die er, allen Widerständen zum Trotz, nach intensivstem Experimentieren herausfand, eine Art Glasradierung mittels eines Schleifapparats mit beweglicher Welle, versehen mit einem eingespannten diamantähnlichen Naturstein (Carborundum), radierten von Steiner hinzugezogene Künstler nach seinen Angaben die entsprechenden Stellen aus dem Glas heraus. Dabei wurden die Scheiben mit Wasser berieselt, um ein Heißwerden und Springen des Glases zu verhindern und den Staub zu binden. So wurden nach und nach die einzelnen Motive aus dem 1,5 cm dicken Glas hervorgeholt.

Anläßlich der Einweihung des Dornacher Künstlerateliers am 17. Juni 1914, in dem die Glasfenster geschliffen werden sollten, äußert sich Steiner über das Vorhaben so: "Jedes unserer Glasfenster wird einfarbig sein, aber wir werden doch an den verschiedenen Stellen verschiedene Farben haben. Darin drückt sich aus, daß geistig-musikalisch gegliedert sein muß der Zusammenhang des Äußeren mit dem Inneren. Und innerhalb des Glasfensters selber, da es einfarbig ist, wird es nur geben die Gliederung in dichtere und dünnere Flächen... Das Licht wird stärker einfallen durch die dünneren Stellen der Glasfenster; es wird schwächer einfallen durch die dickeren Stellen und dadurch dunklere Farben geben. Geist und Materie in ihrem Zusammenhang, sie werden empfunden werden können in dem, was die Glasfenster ausdrücken. Aber die ganze Innenfläche soll sprechen wollen, sozusagen Organ sein für die Sprache der Götter."¹⁶ Dadurch, daß es sich um einen

Rundbau handelte, ergab sich im Innern des Baues eine besondere Licht- und Farbwirkung, indem sich das durch die farbigen Fenster einfallende Sonnenlicht in der Mitte des Raumes zu einer Art Licht- und Farbskulptur sammelte und je nach Tageszeit veränderte.

Die Skizzen für die einzelnen Fenster-Motive entstanden vorwiegend in den Jahren 1913/14. Auf verschiedensten, eher zufälligen Blättern von unterschiedlicher Größe und Qualität, einige waren aus Notizbüchern herausgerissen, transkribierte Steiner unter Verwendung entweder eines Tinten-, Fett- oder Bleistifts Vorgänge aus jener Sphäre, in der 'das Weltenwort tönt', in eine zeichnerische Formsprache, in der zunächst "vollständiges Schweigen"¹⁷ angesagt ist. Die Feinheit der Linienführung korrespondiert hier eng mit der Leichtigkeit des Stoffes, nicht was die Inhaltlichkeit, das intellektuelle Verstehen betrifft, sondern das Substantielle. Der Zeichenstift wird zum Vermittler eines von der Materie sich ablösenden und zugleich hinführenden Geschehens. Kreisförmige Gebilde werden in ihrer Bestimmtheit jäh gestört durch eindringende oder ausbrechende strahlenförmige Gebärden. Was auf dem einen Blatt seine feste Zuordnung erfuhr, wird auf dem nächsten in Unruhe versetzt. Gewißheit und Zögern lösen einander ab, mal durch Modifikationen des Hell-Dunkels, mal durch ein Verschieben der Proportionen oder das Zentrieren von aus verschiedenen Richtungen hereinwirkenden peripheren Kräften, deren ursprünglich geometrischer Ort nicht selten außerhalb des Zeichenblattes liegt oder in der Gegenrichtung dort aufgesucht wird. Die Grenzen zwischen intuitiver Erkenntnis, zwischen Sehertum und künstlerischer Gestaltung werden hier permanent überschritten und zugleich neu gesetzt. Die Steinerschen Fensterskizzen fordern den Betrachter vor allem zum Sehen heraus. Assja Turgenieff, die die Fenster für den zweiten Goetheanumbau geschliffen hat, nachdem der erste in der Silvesternacht 1922/23 einer Brandkatastrophe zum Opfer gefallen war, hat immer wieder daraufhingewiesen, daß ein Sich-Festlegen in bezug auf die Bedeutung dem unmittelbaren Erlebnis der Bilder geradezu zum Hindernis werden kann. Daher hat sie sich selbst, gestützt auf entsprechende Äußerungen Steiners, immer nur auf die Schilderung einzelner Anhaltspunkte beschränkt, wie z.B. in bezug auf das Rote Fenster. Demnach tritt in den Motiven dieses Fensters, das auch verschiedentlich als Initiations-Fenster bezeichnet wurde, das in Erscheinung, was dem Menschen entgegentritt und was ihn begleitet, wenn er die verschiedenen Stufen der Selbsterkenntnis bis hin zur Selbstwandlung durchschreitet. So blickt der Betrachter im mittleren Motiv auf seinen göttlich-geistigen Ursprung. "Er erkennt", so Turgenieff nach Worten Steiners, "die Göttlichkeit seines Menschentums im Weltenall, von kosmischen Kräften umgeben, mit Löwe und Stier im Priestergewand, die ihm auf den Wellen des Klangäthers die Weltengeheimnisse zuraunen".¹⁸

In Steiners Arbeiten gibt es eigentlich nie einen Stillstand. Die von ihm immer wieder neu hervorgerufenen Kontrastierungen erzeugen Bewegungen, rufen neues Leben hervor, und "das Leben selbst", so Steiner, "ist die fortdauernde Überwindung, aber zugleich Neuschöpfung von Gegensätzen".¹⁹ - In diesem Sinne ist es auch nicht verwunderlich, daß in jenen Jahren, in denen der Goetheanumbau in Dornach unter Steiners künstlerischer Leitung allmählich aus dem Jura-Hügel herauswuchs, zugleich die Entwicklung einer neuen Bewegungskunst möglich wurde. Wie Erkenntnis und Zeichnen für ihn in seiner Freiheitsphilosophie nur zwei verschiedene Ausdrucksformen ein und "desselben Unendlichen" sind, so gab es für ihn noch eine andere, ähnliche Kongruenz: "Können Sie das tanzen?" fragte er im Anschluß an seinen in Hamburg 1908 gehaltenen Vortrag über das Johannes-Evangelium die Malerin Margarita Woloschin. – Vier Jahre später war eine neue Bewegungskunst geboren: die Eurythmie.

Schon bei Platon läßt sich dieser Begriff ausmachen. Demnach wird das ganze menschliche Leben bestimmt vom 'richtigen Rhythmus', einer universellen Zeitgestalt, dem Ebenmaß. "Eurythmie soll eine Kunst sein", so Steiner 1923, "deren Ausdrucksmittel gestaltete Bewegungsformen des menschlichen Organismus an sich und im Räume, sowie bewegte

Menschengruppen sind. Es handelt sich aber dabei nicht um mimische Gebärden und auch nicht um Tanzbewegungen, sondern um wirkliche, sichtbare Sprache oder einen sichtbaren Gesang. Beim Sprechen und Singen wird durch die menschlichen Organe der Luftstrom in einer gewissen Weise geformt. Studiert man in geistig-lebendiger Anschauung die Bildung des Tones, des Vokals, des Konsonanten, des Satzbaues, der Versbildung und so weiter, so kann man sich ganz bestimmte Vorstellungen darüber bilden, welche plastischen Formen bei den entsprechenden Sprach- oder Gesangsoffenbarungen entstehen. Diese lassen sich nun durch den menschlichen Organismus, besonders durch die ausdrucksvollsten Organe, durch Arme und Hände nachbilden. Man schafft dadurch die Möglichkeit, daß, was beim Singen, Sprechen gehört wird, gesehen werden kann."20 - Als Bühnenkunst hat sich die Eurythmie inzwischen an vielen Orten des In- und Auslands etabliert. Daneben entwickelte sich eine pädagogische Eurythmie und die Heileurythmie, die in zahlreichen Schulen, heilpädagogischen Heimen und Krankenhäusern ein wesentlicher Bestandteil des Erziehens, Unterrichtens und Therapierens ist. Als Grundlage für die künstlerische Ausübung der Eurythmie schuf Rudolf Steiner einige hundert 'Eurythmieformen' zu Dichtungen und Kompositionen, die - ähnlich choreographischen Aufzeichnungen im Ballett - dem Künstler zur eurythmischen Ausgestaltung einer Dichtung oder eines Musikstückes dienen. Seine 'Eurythmieform' zu Goethes Gedicht "Die Metamorphose der Pflanzen" kommentierte Steiner wie folgt: "Nun gibt es ein Gedicht Goethes, in dem Goethe selber die ganze Art seines Metamorphosengedankens, seiner Metamorphosenempfindung zum Ausdruck gebracht hat - in dem Gedicht 'Die Metamorphose der Pflanzen'. Das ganze Gedicht lebt in der Darstellung von Formanschauung. Von Zeile zu Zeile haben wir eigentlich das Gefühl, daß wir nicht haften bleiben dürfen an der abstrakten Idee, sondern daß wir uns mit unserer ganzen Seele folgsam zeigen müssen den Formen, die in des Dichters Phantasie wogen und wallen. Und daher kann man gerade diesem Metamorphosengedichte Goethes die eurythmische Darstellung voll anpassen... Gerade da, wo die Dichtung selber wie ein unmittelbar durch die Seele geschaffener Abdruck der in der Natur waltenden Geheimnisse wird, offenbart sich auf der einen Seite das Künstlerischwerden des menschlichen Empfindens selber, auf der anderen Seite die Möglichkeit, dieses Künstlerische auch so zur Darstellung zu bringen, wie es gebracht werden kann, wenn der ganze Mensch, wie ich es angedeutet habe, als gewissermaßen musikalisch-sprachliches Instrument benützt wird."21

Die Eurythmieformen (Abb. 46-51) Rudolf Steiners sind nach seiner eigenen Aussage weder künstlerisch noch schön. Sie werden es erst, erwiderte er einmal Assja Turgenieff auf eine entsprechende Äußerung hin, wenn sie im Raum abgelaufen sind. So hat man auch im engeren Kreis der ausübenden Eurythmisten diese Skizzen nie als Kunstwerke angesehen, wengleich die ihnen zugrundeliegende künstlerische Kraft auch stets als präsent empfunden wurde. Zumeist auf DIN A 4 großen Blättern hat Steiner mit minutiöser Strichführung zeitliche Abläufe, rhythmisch gegliedert, vom Melos der Komposition oder der Sprachmelodie einer Dichtung getragen, im Raum sichtbar gemacht, nicht fixiert, sondern jede Form sucht sich ihren Platz zwischen den Polen der Statik und Dynamik, zwischen Ruhe und Bewegung, Enge und Weite. Die mal zart, mal scharf akzentuiert, mal rund, mal spitz verlaufenden Lineamente erscheinen wie sichtbare Spuren des kosmischen Reigens der Gestirne, die der Entdeckung ihrer irdischen Entsprechung im dreidimensionalen Raum und in der menschlichen Gestalt zu harren scheinen. Kurze Wellenlinien vibrieren aus in großen Schleifen, um im nächsten Moment auf dem direktesten Wege das Zentrum des Geschehens anzusteuern. Linien, die an ihrem Ausgangspunkt die Mitte 'definieren', verlieren sich im nächsten Moment in einer nach Unendlichkeit dürstenden Peripherie und krümmen sich schließlich zu einem punktuellen Gestus zusammen, der nichts von dem vorangegangenen Geschehen preiszugeben bereit scheint und doch alles in sich enthält. Sprache und Musik werden hier durch Steiners Hand konzentriert zum Zeichen, das aber selbst nichts sein will, sondern nur ständig werden kann. So sehr Steiner das Wort in immer neuen Formen erlebbar, weil sichtbar machte wie in der Eurythmie und in der Architektur, so kehrte er doch immer wieder zu ihm in seiner ureigensten Gestalt zurück. Mehr als 5000 Vorträge hat er

der Inaugurierung einer modernen Geisteswissenschaft, der Anthroposophie. Ihr charakteristisches Merkmal ist ihre Durchlässigkeit, ihre Vermittlungskraft hin zur

gehalten, von denen etwa 4000 mitstenographiert wurden und inzwischen nahezu vollständig in der Rudolf Steiner Gesamtausgabe 22 publiziert vorliegen. "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 Christian Morgenstern an seinen Freund Friedrich Kayßler am 24. August 1913 und fügte noch hinzu: "Wenn uns Steiner nichts anderes verschafft hätte als das 'Erlebnis des Lehrers', es wäre schon genug." - So frei und doch zugleich auf das äußerste konzentriert Steiners sprachlicher Gestus war - er benutzte nie ein Manuskript -, so frei und ebenso zielgerichtet ging er während seiner Vorträge mit der Wandtafel um, den Redefluß kaum unterbrechend, bisweilen sogar deutlich steigernd. Er benutzte die Tafel sehr häufig, mal um einen Begriff, einen Namen, eine Jahreszahl hervorzuheben, mal um einen komplexen Sachverhalt anhand eines Schemas aufzuschlüsseln, oder auch nur, um einen Gedanken durch eine zeichnerische Geste wie zu beleben. Häufig wurden zunächst schlicht angelegte Skizzen im Laufe der Rede immer weiter ausgestaltet, so daß schließlich, wie durch die Malerin Assja Turgenieff überliefert ist, ein 'imaginativ-farbig-fließendes Gesamtbild' entstand, das als die Transformation des gesprochenen Wortes in ein unmittelbar bildhaft anschauliches Element erlebt werden konnte. Nach dem Vortrag wurden die Zeichnungen gelöscht und waren damit - sieht man einmal von den Skizzen der Stenographen ab - unwiederbringlich verloren, allerdings nicht alle. Es ist der Initiative einer aufmerksamen Zuhölerin, Emma Stolle, zu verdanken, daß im Jahr 1919 damit begonnen wurde, nun regelmäßig die Wandtafel mit schwarzem Papier zu bespannen, so daß die Steinerschen Zeichnungen am Ende des Vortrags fixiert, von der Tafel abgenommen und aufbewahrt werden konnten. Auf diese Weise sind insgesamt 1100 Tafelblätter erhalten geblieben.

Beim Anblick dieser Wandtafelzeichnungen wird der Betrachter unmittelbar vor allem von den kontrastierenden Farben, aber auch von der Vielgestalt der gezeichneten Figuren, die immer wieder eng mit den eingefügten Worten korrespondieren, angesprochen. Frei aus der Hand gezeichnete Kreise und Umkreise, Spiralen, von innen nach außen oder von außen nach innen sich bewegend, Flächen, die sich gegenseitig berühren oder ineinander verschmelzen, lassen Räume entstehen, um sie im Gegenzug wieder aufzulösen. Ähnlich wie bei den Eurythmieformen dient das Kompositionsgefüge auch hier vor allem der Vermittlung des Erlebnisses von Gegensätzen, des Gegensatzes von Mikrokosmos und Makrokosmos, von Geist und Materie, von Form und Leben.²³ Daß überhaupt eine öffentliche Präsentation der Wandtafelzeichnungen möglich wurde, ist der Initiative der beiden Künstler und Beuys-Schüler Walter Dahn und Johannes Stüttgen zu verdanken, die bei einem Besuch im Archiv der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung in Dornach einige der Originalzeichnungen sahen: "Mein erster Eindruck beim Entdecken der Steiner-Tafeln", so Walter Dahn, "ist geprägt durch die große Überraschung: die Modernität dieser jahrzehntelang abgetauchten Dinge. Ich fühlte mich augenblicklich an die modernste Kunst erinnert. Beim Blick auf die Datierung traf mich fast der Schlag. Ich spürte sofort: hier wird etwas Wichtiges für die heutige Kunst gezeigt."²⁴ Der eingangs geschilderte Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft im Werk Rudolf Steiners tritt in seinen Tafelzeichnungen vielleicht am markantesten in Erscheinung. Anlässlich der Präsentation einiger Tafeln in der im Wiener Messepalast Anfang 1993 von Jürgen Schilling installierten Ausstellung "Wille zur Form" war in einer Wiener Zeitung von der Faszination dieser Tafeln als "ästhetisch-philosophischer Doppelreflex"²⁵ die Rede. Und unter der Überschrift "Bild-Poesie illustriert offene Denksysteme" bemerkte Simone Dattenberger, nachdem sie eine größere Auswahl von Tafelzeichnungen im Münchner Lenbachhaus gesehen hatte: "Die Exposition 'Rudolf Steiner - Vom Raum in die Zeit - Wandtafelzeichnungen zu Vorträgen 1919-1924' erweitert die dem Museum gemäße, dominierende Perspektive auf die Bildende Kunst hin zu einer Art von Denksystemen, die es kaum mehr gibt."²⁶ Rudolf Steiners Engagement, sein unermüdliches Schaffen galt vor allem der Inaugurierung einer modernen Geisteswissenschaft, der Anthroposophie. Ihr charakteristisches Merkmal ist ihre Durchlässigkeit, ihre Vermittlungskraft hin zur

Naturwissenschaft, zur Kunst, zur Religion. Aber auch das soziale Leben, die Politik, die Wirtschaft bleiben nicht ausgespart. In bezug auf die Kunst hat Steiner einmal seine Intentionen so zum Ausdruck gebracht: "ich glaube, das wird gerade das Bedeutsame in der weiteren Entwicklung der Geisteswissenschaft sein, daß sie, indem sie die Kunst begreifen will, selber eine Kunst des Begreifens schaffen will, 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." 27

Walter Kugler

1. Rudolf Steiner im Vortrag vom 25.1.1920, in: Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum, Dornach 1972, S. 47 (vorgesehen für Band 289 der Gesamtausgabe - in den folgenden Hinweisen als GA bezeichnet; die anschließende Nummer entspricht der Bandnumerierung entsprechend der Bibliographie).
2. ders. im Vortrag vom 3.12.1917, m: Graphische Gestaltung und illustrative Kunst, (Arbeitstitel, erscheint in der Gesamtausgabe im Frühjahr 1995).
3. ders. in: Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, GA 2, S. 131.
4. ebenda S.133.
5. ders. im Brief an Josef Köck, in: Briefe I 1887-1890, GA 38, S 58.
6. ders. in: Kunst und Kunsterkenntnis, GA 271, S. 33.
7. ebenda S. 36.
8. ders. in: Mein Lebensgang GA 28, S. 23.
9. ebenda S 32 Eine ausführliche Darstellung über Rudolf Steiner als Künstler ist enthalten in Walter Kugler, Rudolf Steiner und die Anthroposophie, Köln 1991.
10. ebenda S. 273.
11. Dieser Vortrag, gehalten am 25.11.1891, wurde nicht mitstenographiert; ein ausführlicher Bericht der "Weimarer Zeitung" ist wieder abgedruckt in der Schriftenreihe "Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe", Heft 99/100, S. 6 f., siehe auch Steiners Schilderung in seiner Autobiographie Mein Lebensgang, Kap. XV, S. 216 ff.
12. zitiert nach Gisela Kleine, Gabriele Munter und Wassily Kandinsky, Frankfurt 1990, S. 296.
13. Rudolf Steiner im Vortrag vom 26.3.1908 "Sonne, Mond und Sterne", in Die Erkenntnis der Seele und des Geistes, GA 56, S. 262.
14. ebenda S. 464 f. Zum Münchner Kongreß und den dortigen künstlerischen Arbeiten siehe Rudolf Steiner, Bilder okkultur Siegel und Säulen, GA 284.
15. Zur Metamorphosenlehre siehe die umfangreiche Arbeit von Christa Lichtenstern, Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990. Siehe dort insbesondere die ausführliche Darstellung über Rudolf Steiner S. 69-79, und im Zusammenhang mit Joseph Beuys, S. 143-153.
16. Rudolf Steiner im Vortrag vom 17.6.1914, in Wege zu einem neuen Baustil, GA 286, S. 72.
17. Siehe hierzu Rudolf Steiners Vortrag vom 5.5.1918, "Die Quellen der künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis", in: Kunst und Kunsterkenntnis, GA 271 Im ersten Teil wird dort der Zusammenhang zwischen Sehertum und künstlerischem Schaffen behandelt.
18. Assja Turgenieff in Rudolf Steiner, Die Goetheanum-Fenster Entwürfe und Studien, Rudolf Steiner Gesamtausgabe K 12, Dornach 1994.
19. Rudolf Steiner in: Mein Lebensgang, GA 28, Kap XXII, S. 318.
20. ders. in: "Einleitende Worte zu einer Eurythmie-Vorstellung", in: Der Goetheanumgedanke. Gesammelte Aufsätze 1927-7925, GA 36, S. 300 f.
21. ders. in der Ansprache vom 14.12.1919 in der neunbändigen Reihe Eurythmieformen, Bd. III "Eurythmieformen zu Dichtungen von Johann Wolfgang von Goethe", GA K 23.
22. Siehe dazu: Rudolf Steiner Gesamtausgabe Eine Dokumentation, hrsg. von der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, Dornach 1988.
23. Eine ausführliche Beschreibung der Tafeln ist enthalten in dem Buch Denkzeichen und prachgebärde. Tafelzeichnungen Rudolf Steiners, Stuttgart 1993 Entstanden ist diese Arbeit anlässlich der Ausstellung von Steinerschen Wandtafelzeichnungen im Frankfurter Portikus, die von einer Vortragsreihe in der Stadel-Schule begleitet wurde, an der die beiden Autoren, Michael Bockemühl und der Schreibende, eine erste Annäherung an das Tafelwerk Steiners versuchten.
24. Walter Dahn in: Rudolf Steiner. Wenn die Erde Mond wird. Wandtafelzeichnungen 1979-1924, hrsg. von Walter Kugler, Köln 1992, 19942, S. 7.
25. Walter Titz in "Kleine Zeitung", Wien, 13.1.1993.
26. Simone Dattenberger in "Münchener Merkur", München, 26.3.1993.
27. Rudolf Steiner in der Fragenbeantwortung vom 30.9.1920, in: Das Wesen des Musikalischen, GA 283 S. 63