

# Rudolf Steiner

Wandtafelzeichnungen 1919 – 1924

Herausgegeben von Walter Kugler

Mit Beiträgen von Taja Gut, Donald Kuspit, Guido Magnaguagno,  
Martina Maria Sam und Wolfgang Zumdick

Kunsthaus Zürich:  
21. Mai – 1. August 1999

**DUMONT**

Das Buch erscheint anlässlich der Ausstellung  
»Rudolf Steiner – Andrej Belyj – Joseph Beuys – Emma Kunz.  
Richtkräfte für das 21. Jahrhundert«  
im Kunsthaus Zürich vom 21. Mai – 1. August 1999

Unser Dank für die Unterstützung geht an die  
Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung  
Alexander Stiftung  
Weleda AG

Umschlagabbildung:  
Wandtafelzeichnung zum Vortrag vom 30.12.1923 (vgl. Abb. 94)  
Abb. Seite 2 und 199:  
Vortrag von Rudolf Steiner in der Bauschreinerei des Goetheanum,  
um 1915 (Fotos: Max Benzinger, © Verlag am Goetheanum)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Rudolf Steiner, Wandtafelzeichnungen 1919 – 1924 : [anlässlich der  
Ausstellung »Rudolf Steiner – Andrej Belyj – Joseph Beuys – Emma  
Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert« im Kunsthaus Zürich vom  
21. Mai – 1. August 1999] / hrsg. von Walter Kugler. Mit Beiträgen von  
Guido Magnaguagno ... – Köln: DuMont, 1999  
ISBN 3-7701-5057-0

Alle Rechte an den Texten und Bildern Rudolf Steiners  
© Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz  
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung  
© für diese Ausgabe DuMont Buchverlag, Köln  
Lektorat: Carmen Söntgerath  
Produktion: Peter Dreesen und Marcus Muraro  
Farbrealisation: Matias Möller  
Gestaltung: Sonja Loy  
Reproduktion: Litho Köcher GmbH, Köln  
Satz, Druck und buchbinderische Verarbeitung:  
B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve  
Printed in Germany ISBN 3-7701-5057-0 (Buchhandelsausgabe)  
ISBN 3-7701-5075-9 (Katalogausgabe)

# Inhalt

- 7 Guido Magnaguagno  
Kreide-Zeit: Einleitung
- 9 Walter Kugler  
Die Steiner-Tafeln. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert
- 19 Donald Kuspit  
Rudolf Steiner und Joseph Beuys:  
Tafelzeichnungen
- 24 Martina Maria Sam  
Augenblickliches Produzieren aus dem Geiste heraus.  
Die Wandtafelzeichnungen als ›Denkbilder‹
- 34 Wolfgang Zumdick  
Auf schwarzem Grund.  
Notizen zu Rudolf Steiners Projekt einer  
›künstlerischen Wissenschaft‹
- 43 Wandtafelzeichnungen  
mit Textauszügen aus den Vorträgen
- 177 Taja Gut  
Schnittpunkt im Endlichen.  
Bemerkungen zu Rudolf Steiner
- 188 Bibliographischer Nachweis der Tafeln
- 189 Bibliographischer Nachweis der Texte
- 196 Ausstellungsverzeichnis
- 197 Literatur

## Kreide-Zeit: Einleitung

6

Als im Jahr 1992 im DuMont Buchverlag das erste Buch mit Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner erschien, war das Staunen groß. Damit lag, wenn auch vorerst in einer knappen Auswahl von 53 kommentierten Abbildungen, die Entdeckung eines lange zurückgehaltenen Werks vor, das nicht nur Steiners eigenes, bisher bekanntes bildnerisches Schaffen ›überholte‹, sondern insbesondere ganz neue Fährten zu Joseph Beuys legte. Schon immer war bekannt, daß Steiners Philosophie maßgeblich auf Beuys gewirkt hat – die Wandtafelzeichnungen indessen, die er wohl nur aus Schwarzweiß-Abbildungen in der Gesamtausgabe der Vorträge kannte, zeigten plötzlich auch formale Verwandtschaften in der bildhaft-skripturalen Ausdrucksweise der beiden prononcierten ›Vortrags-Künstler‹ auf. Nicht von ungefähr gehörten neben dem Nachlaß-Betreuer und Herausgeber des Bandes, Walter Kugler, der Beuys verbundene Kölner Künstler Walter Dahn und der Beuys-›Assistent‹ Johannes Stüttgen zu den Wiederentdeckern.

Über tausend Blätter entstanden in den Jahren 1919–1924, in der Mehrzahl in den beiden letzten Lebensjahren Steiners nach dem Brand des ersten Goetheanum in der Silvesternacht 1922/23, der auch manche vorher entstandene Zeichnungen vernichtet hatte. Die Entstehung der im spontanen Gestus hingeworfenen, als bildhafte Erklärungen dienenden Kreidekonfigurationen ist in engem Kontext mit Steiners Vorträgen zu sehen. In über 5000 Auftritten erläuterte er seine Weltanschauung – nach dem Zeugnis von Christian Morgenstern ein großer sinnlicher und geistiger Genuß. Wenn Steiner in seinen frei vorgetragenen, lediglich aufgrund von Notaten gehaltenen Ausführungen an begrifflich schwer zu fassende Phänomene vorstieß, griff er häufig zu den bereitgelegten farbigen Kreiden, um seine Gedanken auf den auf eine Tafel gespannten, in der Regel 1 x 1,5 m großen schwarzen Pappen zu illuminieren. Diese wurden anschließend fixiert und aufbewahrt. Nach ersten Ausstellungen in Köln, Frankfurt und Bern, in München, Wien, Prag, Kassel, Stuttgart, Berlin und Venedig und jüngst mit starkem Echo in Japan, Berkeley und New York, zeigt sie nun das Kunsthaus Zürich – mit 120 Tafeln die bislang umfangreichste Präsentation.

An den Tafeln wird ein Stück Welt und wird Steiners Weltbild unmittelbar visuell erfahrbar. Es umfaßt die Bereiche von Kunst und Wissenschaft, die Soziale Frage, Medizin, Pädagogik, Musik und Architektur, Landwirtschaft und Ernährung, die Erforschung des Mineralischen wie der Pflanzenwelt, der Seele und des Kosmos. Die fast vollständig vorliegende Edition der Wandtafelzeichnungen in 28 Bänden

im Rahmen der Rudolf Steiner Gesamtausgabe steckt nicht nur gleichsam das immense geistige Spektrum Steiners ab, sondern erlaubt einen vorurteilslosen, neuen Einstieg in eine Art ›intuitives Denken‹, zu dem alle rund 1100 Tafeln gleichwertig beitragen.

Dieses Gedankengebäude, in dem Imagination, Inspiration und Intuition tragende Rollen übernehmen und das zu so poetischen Bildtiteln wie »Wenn die Erde Mond wird«, »Gewobenes Sonnenlicht«, »Ein Kopf, der nach allen Seiten offen ist«, »Wenn wir mit den Fingern, mit den Zehen denken«, »Leben in drei Welten« usw. führte, war schon dem jungen Joseph Beuys durch abendliche Vortragsbesuche bei dem Architekten und Anthroposophen Prof. Benirschke in Düsseldorf vertraut. Steiners kreative Art zu denken, vor allem aber seine ständigen Anstrengungen um eine gesellschaftlich wirksame praktische Umsetzung seines Lehrgebäudes setzen sich in Beuys' eigenem Kunstdenken wie dem »erweiterten Kunstbegriff« und der »sozialen Plastik« fort, aber manifestieren sich auch in einer Vielzahl seiner künstlerischen Werke. Wärme und Energie sind Lebensbotschaften bei Beuys wie Steiner, Kapital und Kreativität eine Gleichung, die Nutzbarmachung der Heilkräfte der Natur ein gemeinsames Anliegen. Beuys hat Steiners zu lange kanonisierte Lehre über Jahrzehnte hinweg aktualisiert und weitergetragen, ihr neue Zugänge eröffnet. Jetzt können dank der Wandtafelzeichnungen auch die umgekehrten Spuren genauer verfolgt werden.

Die Wandtafelzeichnungen Rudolf Steiners sind ein noch unausgeschöpfter Fundus kreativen Denkens und Zeichnens, der wohl noch viele Künstler und hoffentlich ein wachsendes Kunstpublikum zu jenen »höheren Formen menschlicher Kreativität« anregen wird, die nach Rudolf Steiner – und hier folgte ihm Beuys mit äußerster Konsequenz – Imagination, Inspiration und Intuition sind.

Guido Magnaguagno  
Vizedirektor Kunsthaus Zürich

Ob die Umrisse eines Kristalls, einer Pflanze, eines Bienenstocks, ob übereinander gelagerte verschiedenfarbige Kreise und Flächen, ob 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 aus unendlichem Dunkel auftauchenden Linien, Spiralen und Kreise, der weite Räume öffnenden oder verschließenden Farbflächen, aber auch der sich immer wieder zu neuen Sinngebungen 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«,<sup>1</sup> wie Günter Metken in seinem Erstaunt- und Berührtsein anlässlich der Tafel-Ausstellung im Frankfurter Portikus notierte.

Bisweilen wie in das Schwarz hineingestreut, ein anderes 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, veranschaulichen Verhältnisse, die sich die Menschheit über Jahrtausende geschaffen hat, oder verweisen auf das, was zwischen Himmel und Erde, oben und unten an Berechenbarem und Unerklärlichem hin- und hermutiert.

Auf den Tafeln wird der Globus gleichsam neu justiert. Was bis dahin als »wissenschaftlich« gesichert oder im Alltagsleben als unverrückbar galt, erhält hier einen Bewegungsschub ohnegleichen, und beunruhigend Ungesichertes kommt zur Ruhe, wird gerade im Stillstand zum Ausgangspunkt einer Reise in allerinnerste, unbekannte Tiefen. Hat man den Tafelreigen hinter sich gelassen, dann ist nichts mehr so, wie es einmal war. Ob Kunst oder Nicht-Kunst, das steht gar nicht zur Debatte. Die Tafeln haben etwas bewegt, das ist es und nur das.

## Die Steiner-Tafeln. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert

*Walter Kugler*

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 hatte. »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 regierte 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 Exstirpation 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 Nützlichkeitsparametern 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 sensibilisiert, 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«<sup>2</sup>, 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, als Künstlerin viele Jahre in seinem engsten Umkreis tätig, die erste Ausstellung einer kleinen Auswahl dieser Tafelbilder im Archiv der Rudolf Steiner Nachlaßverwaltung. Die Aufmerksamkeit, das Interesse damals, im Jahre 1958, hielt sich in Grenzen; nur wenige fanden

sich ein. Es war nicht mehr oder noch nicht die Zeit für einen Ausbruch und Aufbruch. Man bestätigte den ursprünglichen Kontext, dem die Tafeln angehörten, 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 zuerkannte – weil Kunst im Spiel war. 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.«<sup>3</sup> Dem wohl schon in früheren Jahren erhobenen Einwand, daß es sich bei den Zeichnungen lediglich um den Gedankengang des Redners begleitende Schemata, Begriffe und Diagramme, keineswegs aber 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.«<sup>4</sup>

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 sei, 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 Sprüth<sup>5</sup> 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, ausge-

löst 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 von seinen Tafelbildern sagt, sie seien »die Verlängerung des Gedankens«. <sup>6</sup> 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 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, es geht, 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.« <sup>7</sup>

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«. <sup>8</sup> 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.« <sup>9</sup> – Das Schwarz ist jener Ort, der all jene Ausschnitte und Einzelaspekte, die uns die Welt entgegenhält, gleichsam 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«. <sup>10</sup> – Erleuchtung kommt aus der Dunkelheit, das wußten schon die Gelehrten der Antike.

### »Schreiben in kosmischen Bildern«

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.«<sup>11</sup> 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.«<sup>12</sup> Denn wir denken eben nicht nur mit dem Kopf, sondern auch mit den Fingern und den Zehen (siehe Abb. 81).

Das Geistige, eine Idee, ein umfassender Gedanke, so Steiner, ist erst dann wirksam, wenn er nicht nur intellektuell, sondern auch empfindungs- und willensmäßig erfaßt und mit der gesamten menschlichen Konstitution verknüpft wird. Ihm geht es nicht so sehr um die Wahrung der Statik der Gedanken, sondern um die Gedankenbewegung. Sie ist das eigentliche Agens, denn das Erfassen etwa eines kausalen Zusammenhanges, der Vorgang des Begreifens an sich, löst nach Steiner im Menschen einen Bewegungsvorgang aus – bis in seine Organe hinein.

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 wahrgenommen wird. Hingegen wurde vom damaligen Zuhörer im Zusammenhang mit den die Worte beglei-

tenden 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 Kayßler 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 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.«<sup>13</sup>

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 erklärendes Hinauf, sondern ein ständiges Dazwischen-Sein, zwischen Geist und Materie, Idee und Erfahrung, Egoismus und Altruismus. Sein Engagement galt vor allem einer neuen Wegbeschreibung, die hinführen soll zu einer umfassenderen Anschauung der Dinge und Nicht-Dinge und ihres Verhältnisses zueinander. Unter dem Stichwort ›Anthroposophie‹ entwickelte er eine grenzüberschreitende 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«,<sup>14</sup> rief er immer wieder seinen Zuhörern zu und appellierte damit auch an das 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.«<sup>15</sup>

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,

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.«<sup>16</sup>

Es ist den Forschungen von Sixten Ringbom zu verdanken, daß die zeitweise enge geistige Verbindung zwischen Rudolf Steiner und Wassily Kandinsky Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat.<sup>17</sup> Bedeutsam ist hier vor allem der Zeitpunkt der Auseinandersetzung Kandinskys mit dem Gedankengut Steiners. Es ist die Zeit des Überganges zur Abstraktion, die für Kandinsky ohne ein intensives Eintauchen in die imaginative – das heißt nach Steiner: in die periphere Sphäre – undenkbar ist. Welche Bedeutung für ihn die Einbeziehung kosmischer Dimensionen hat, wird eindrucksvoll erlebbar anhand einer Äußerung Kandinskys in einem Interview aus dem Jahre 1937.<sup>18</sup> 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 Natur nähert, sondern – innerlich – man muß die Natur nicht nur sehen, sondern erleben können.«

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die Tafelzeichnungen von Rudolf Steiner, so wird man entdecken, daß er mit einer ungeheuren Intensität aus einer solchen Einsicht in kosmische Gesetze 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 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.«<sup>19</sup> 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.«<sup>20</sup> Was in der Malerei erlebt wird, das beschreibt Steiner in seinem Vortrag »Von der Raumperspektive zur Farbperspektive«<sup>21</sup> 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 grafischer Mittel, um das weite Feld zwischen mikrokosmischen und makrokosmischen Geschehnissen sichtbar zu machen. Während Joseph Beuys, dessen Tafeln vielfach von den Kritikern als Analogon zu den Steinerschen Diagrammen herbeizitiert werden, auf ein »reduziertes Formenrepertoire« zurückgegriffen hat, wie Franz-Joachim Verspohl in seiner Studie über die Beuyssche »Tafelarbeit«<sup>22</sup> bemerkte, und außerdem fast ausschließlich weiße Kreide verwendete, kann man bei den Tafeln Steiners eine Vielfalt von ständig in neuen Kombinationen auftretenden grafischen Elementen und darüber hinaus ein auf den jeweiligen Inhalt abgestimmtes und darum sich wandelndes Auftreten farblicher Komponenten wahrnehmen. 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 manchmal unversehens in ein dynamisches 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.«<sup>23</sup>

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 Autobiografie, »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 Gegensätzen.«<sup>24</sup>

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 ist, wenn er es auch noch nicht weiß.«<sup>25</sup> Dies trifft sicherlich zu für die Anthroposophie selbst, die am ehesten vielleicht verglichen werden kann mit dem aus dem Mittelalter in die Neuzeit tief hineinreichenden 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 Bankenwesens, 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.

## Anmerkungen

- 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 11.12.1988 bis 15.2.1989.
- 7 *Jenenser Realphilosophie*, Bd. II, S. 180f.
- 8 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Juli 1992.
- 9 *Die Welt*, 18. August 1992.
- 10 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, S. 102.
- 14 In: *Der Tod als Lebenswandlung*, GA 182, Dornach 1996, S. 69.
- 15 Gespräch mit Peter Brügge, in: *Der Spiegel*, 4.6.1984.
- 16 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*, hg. von Armin Zweite, München 1982.
- 18 Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Bern (3. Aufl.) 1973, S. 212ff.
- 19 Jürgen Kisters, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 12. August 1992.
- 20 Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, GA 291, Dornach 1991, S. 93.
- 21 Ebenda, S. 172f.
- 22 Franz-Joachim Verspohl (wie Anm. 6).
- 23 Rudolf Steiner, *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, S. 31, Anm. 23 zum Aufsatz von Dieter Koeplin.

# Rudolf Steiner und Joseph Beuys: Tafelzeichnungen

*Donald Kuspit*

Wie viele Denker und Lehrer haben sowohl Rudolf Steiner als auch Joseph Beuys die Tafel zur Illustration ihrer Ideen verwendet, um Gedanken grafisch darzustellen, das heißt, sie in eine schematische visuelle Form zu kleiden. Solchen Zeichnungen, die in der Regel mit erläuternden Texten versehen sind, wird nur selten ein ästhetischer Wert zugeschrieben, noch viel weniger werden sie als Kunstwerke eingestuft. Genau das ist indessen in der Bewertung der Tafeln von Steiner und Beuys eingetreten.

Es stellt sich die Frage, ob sie selbst ihre Tafeln als Kunstwerke ansahen. Die Antwort kann nicht eindeutig ausfallen, ich behaupte aber, daß sie im Fall von Beuys ein lautes »Ja« und im Fall von Steiner ein vorsichtiges, leises »Nein« war. Darüber hinaus behaupte ich, daß die Tafeln von Steiner ästhetisch vollendeter und emotionsgeladener sind als die von Beuys, die eher streng konzeptuelle Information als reife Kunst oder intensive Gefühle zeigen.

Wie es dazu kam, daß etwas, das ursprünglich nur eine Gewohnheit, eine Art von üblicher Kommunikations- und Darstellungstechnik war – die Gedanken klarstellte und sie bisweilen auch übersimplifizierte –, schließlich als eine Art abstraktes Bild auf einer ebenen Fläche betrachtet wurde, ist leicht nachzuvollziehen: Die breite Tafel konnte als eine Art tragbare Wand oder als Wandgemälde aufgefaßt werden, wobei der Kontrast der weißen Kreide – beziehungsweise im Fall von Steiner der bunten Kreide – zu der schwarzen Oberfläche den Eindruck eines impressionistischen Bildes zu erwecken vermag. Die visuelle Illustration schien zu einer autonomen Existenz zu gelangen – in einer fast rein sinnlichen, formalen Weise. Sie wurde als Zeichnung erfahren und schien unabhängig von jeder Verstehbarkeit zu existieren. Niemand machte sich die Mühe, zu lesen, was geschrieben stand, das Augenmerk galt nur den wirbelnden Formen. Die Bedeutung der Ideen ging in der verführerischen Sinnlichkeit rasch fließender Linien unter. Auf die Tafel geschrieben, schienen selbst Wörter nur noch rein grafisch zu existieren. Kryptische Konkretisierungen von Handbewegungen, die Komplexität ihrer Bewegung, schienen wichtiger zu sein als die Ideen, die sie zum Ausdruck bringen sollten. Der Fluß der Handschrift des Denkers und Lehrers schien wichtiger als sein Bewußtsein – oder schien sein Bewußtsein eher in seinen Konturen als in seiner Substanz zu vermitteln. Und das machte Steiners Tafelzeichnungen zu überzeugenden Kunstwerken. Tatsächlich waren sie eine Art abstrakter konzeptueller Expressionismus – gewissermaßen ein Gestik-Drehbuch –, komplexer und sug-

gestiver als jede Philosophie: Jede Tafelzeichnung erschien als autarke, ja manische Ikone – atemberaubend eher aufgrund ihrer Dynamik und ihres Großformats als wegen der aufrüttelnden Großartigkeit der Ideen des Denkers und Lehrers.

Der große Einfluß, den Steiners Gedankengut auf Beuys hatte, ist hinlänglich bekannt. In der Beuys-Monographie von Heiner Stachelhaus ist ein Kapitel der Dokumentierung dieses Einflusses gewidmet, den Beuys selbst zugegeben hat.<sup>1</sup> Nun ist noch Beuys' Abhängigkeit von Steiners Instrumentarium der Gedankenvermittlung hinzuzufügen. Beuys hat sich zweifellos die Tafelmethode Steiners zu eigen gemacht, jedoch mit unterschiedlicher Motivation und anderem Ergebnis. Für Steiner war die Tafelzeichnung ein zufälliges materielles Mittel zur Kommunikation seiner anthroposophischen Ideen. Er löschte die Tafel nach jedem Gebrauch – es kam ihm nicht in den Sinn, sie als eigenständige Zeichnung, geschweige denn als Kunstwerk zu betrachten. Einer ZuhörerIn, die dies als destruktive Verschwendung empfand, ist es zu verdanken, daß die Tafeln überhaupt aufbewahrt wurden. Beuys hingegen hob seine Tafelzeichnungen systematisch auf und stellte sie, praktisch unmittelbar nach der Fertigstellung<sup>2</sup>, als autonome Werke einer – konzeptuellen – Kunst aus. Tatsächlich war das Zeichnen auf einer Tafel für ihn eine Fluxus-Performance.

Die Tafelzeichnungen waren für Beuys sowohl ein Mittel, um seine Gedanken auszudrücken, als auch konkrete Kunstwerke – was übrigens vom konzeptuellen Standpunkt her ein Widerspruch in sich ist, denn das für die Vermittlung des Konzepts verwendete Material ist sowohl unwesentlich als auch autonom. Die wirkliche ›Arbeit‹ und ›Kunst‹ ist das Konzept. Beuys versachlichte – um nicht zu sagen fetischisierte – Steiners Tafelzeichnungen und meiner Ansicht nach auch seine anthroposophischen Ideen, wobei er sie öffnete und zugänglicher machte – oder zumindest für die Kunstwelt öffnete und zugänglicher machte (indem er sie gleichzeitig entmystifizierte). Was im Falle Steiners eine Improvisation und ein traditionelles Lehrinstrument war, wurde im Fall von Beuys eine Verführung zur Kunst. Wie sehr Beuys auch Kunst und ›Theorie‹ integriert haben mag, so scheint er doch durch das Ausstellen seiner Tafelzeichnungen als Kunst letztere der ersteren geopfert zu haben.

Vielleicht gab es für ihn keine andere Möglichkeit. Beuys hat keine Bücher geschrieben, in denen er seine Ideen erklärt. Es gibt lediglich Publikationen mit Interviews und Erklärungen als verbale Begleitung seiner Objekte. Im Gegensatz dazu hat Steiner viele Bücher

verfaßt, um sein anthroposophisches Gedankengut zu erklären, und zwar viel ausführlicher, als er dies mit seinen Tafelzeichnungen hätte erreichen können. So war visuelle Kunst ein primäres Ausdrucksmittel für Beuys, für Steiner hingegen ein sekundäres. Beuys mußte veranschaulichen – er mußte sogar Wörter als ›Visionen‹ behandeln –, weil sein Denken von Natur aus visuell, das von Steiner hingegen im wesentlichen verbal war.

Das erklärt vielleicht, warum Beuys die Tafelmethode von Steiner in Kunst verwandelt hat, bei der letztlich die Logik des Konzepts der Unlogik des Anscheins untergeordnet ist. Es vermag jedoch nicht die paradoxe Tatsache zu erklären, daß die Tafelzeichnungen Steiners vom ästhetischen Standpunkt her erfolgreicher sind als die von Beuys.<sup>3</sup> Man kann natürlich sagen, Beuys sei ein konzeptueller Künstler gewesen und als solcher vom Prinzip her anti-ästhetisch. Seine anderen Arbeiten sind jedoch ästhetisch innovativ und verraten eine bemerkenswerte Sensibilität – eine einmalige sowohl formale als auch innere Sensibilität in bezug auf Materialien und die ihnen innewohnenden Eigenschaften sowie ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Möglichkeiten, sie in einem sozialen Raum auf- und auszustellen.

Meiner Ansicht nach liegen die Gründe tiefer: Für Beuys waren die Tafelzeichnungen »soziale Skulpturen«, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, für Steiner hingegen waren sie Embleme einer geistigen Verwandlung. Beuys wollte mit seinen Skulpturen – welche Gestalt auch immer sie annahmen – eine soziale Veränderung herbeiführen, während Steiner mit seinen Tafelzeichnungen das individuelle Bewußtsein verändern wollte: sie sollten Katalysator sein für eine persönliche Verwandlung. Beuys richtete sich zuerst an die Gesellschaft und erst dann an die Einzelperson, während Steiner zuerst die Einzelperson und erst dann die Gesellschaft ansprach. Beuys nutzte seine persönliche Erfahrung und seinen Individualismus, um die Gesellschaft zu fesseln, während die persönliche Erfahrung und der Individualismus von Steiner seinen Gedanken subsumiert sind. Diese vermitteln anderen Individuen viel stärker ein Gefühl für ihre eigene transzendente als für ihre gesellschaftliche Bedeutung. Kurz, Beuys wollte politischen Einfluß ausüben, während Steiner das Individuum retten wollte. Politik war für ihn problematisch, obwohl er sich ihrer sehr wohl bewußt war.<sup>4</sup>

Um die Gesellschaft anzusprechen und zu verändern, muß man sich sozusagen in Schwarz und Weiß ausdrücken und mit großen, breiten, schlagwortartigen Begriffen hantieren. Will man hingegen die

Einzelperson ansprechen, muß man sich einer intimeren, nuancierteren Sprache bedienen. Man muß das Individuum emotional berühren und nicht einfach intellektuell überwältigen. Farben sind emotional ansprechend, expressiv und differenziert. Steiner machte bei seinen Tafelzeichnungen reichlich von Farben Gebrauch, Beuys hingegen nur selten. Sie sind schwarzweiß, schmucklos – farblos. Darüber hinaus erinnern sie eher an die vollbedruckte Seite einer Zeitung als an die subtil angelegten Tafelzeichnungen Steiners. Die Tafelzeichnungen von Beuys lesen sich wie doktrinäre Abhandlungen – die Konzepte scheinen vorgegeben und starr, auch wenn sie sich noch so sehr mit gesellschaftlichen Veränderungen befassen. Steiners Tafelzeichnungen hingegen erwecken den Eindruck frischer konzeptueller und visueller Entdeckungen. Kurz, während Beuys zweifellos ein großer, sogar ein ganz großer Künstler war, dessen dezidiert »epische« Tafelzeichnungen das Gedankengut Steiners zu einem ›Standpunkt‹ petrifizieren, ist Steiner ein großer, ja ein ganz großer Denker und auch ein wunderbar lyrischer Künstler.

Dieser Artikel wurde geschrieben für die Ausstellung der Tafelzeichnungen bei Blumarts, Inc., Galerie Peter Blum, New York, Februar bis März 1998.

## Anmerkungen

- 1 Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987, S. 43–45. Siehe Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys*, Köln 1994, S. 28ff. bezüglich der Schilderung Beuys', welchen überaus starken Eindruck die Schriften Steiners auf ihn machten, und insbesondere hinsichtlich des Einflusses von Steiners Aufsatz über Bienen auf die Kunsttheorie von Beuys.
- 2 Er baute beispielsweise Tafeln aus der Freien Internationalen Universität auf der Documenta 6 als Umgebung für die Ausstellung »Museum of Money« in der Düsseldorfer Kunsthalle auf.
- 3 Darauf weist Walter Kugler hin in: *Knowledge of Higher Worlds: Rudolf Steiner's Blackboard Drawings*, Berkeley, University of California, Berkeley Art Museum, and Pacific Film Archive, 1997, S. 39. Kugler schreibt: »Beuys konnte nur aus einem begrenzten »Repertoire« von Formen schöpfen und verwendete fast ausschließlich weiße Kreide.« Hingegen »finden wir auf den Tafeln von Steiner... eine Vielzahl ständig rekombinierter Zeichnungen sowie chromatische Elemente, die mit dem verbalen Inhalt verbunden sind und sich auf diese Weise ständig verändern. Durch die Einführung von Farben entsteht der Eindruck einer neuen Beziehung zwischen den zeichnerischen Gesten (Pfeilen, Kreisen, Spiralen oder Klammern). Linien, die anfangs das statische Element akzentuieren, werden manchmal unmerklich in dynamische Ereignisse verwandelt. Anstelle der räumlichen Perspektive haben wir jetzt eine Farbperspektive, die eine Kosmogonie des Gegenstandslosen evoziert.« Mit anderen Worten, Steiner war, wenn auch unbewußt, ein nichtgegenständlicher Künstler, während bei Beuys Konzepte wie Gegenstände behandelt werden, die sich räumlich anordnen lassen – so wie die Gegenstände, die er bei seinen Happenings verwendete.
- 4 Tatsächlich hat Beuys in der Rede über Lehmbruck, die er kurz vor seinem Tod gehalten hat, die Bedeutung von Steiners Aufsatz »Aufruf an das deutsche Volk und an die Kulturwelt« aus dem Jahr 1919 für seine Weltanschauung betont. Wie Steiner ein Programm für die geistige Rehabilitation Deutschlands nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg hatte, so besaß Beuys ein ähnliches Programm für Deutschland nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg. Tatsächlich hat Beuys Steiners Programm übernommen. Ein wesentlicher Aspekt davon war, daß eine »geistige Bevormundung [des einzelnen] durch den [deutschen] Staat nie wieder zugelassen würde« (Stachelhaus, wie Anm. 1, S. 47). Im Gegensatz zu Steiner glaubte Beuys noch an eine solche Bevormundung, sosehr er auch den Staat durch die Lehren Steiners verändern wollte. Tatsächlich betrachtete er sich explizit als geistigen Hirten, der im Namen des deutschen Staats handelt und die einzelnen Bürger zu ihrem eigenen geistigen Wohl wie eine Herde um sich scharht.

»Das Auftauchen dieser siebzig Jahre alten, doch ganz frischen und in sich stimmigen Denkbilder gehört vermutlich zu den Anstößen, deren unser orientierungslos gewordenes Fin de siècle bedarf«<sup>1</sup> – so das Resümee des Kunstkritikers Günter Metken nach dem Besuch einer Ausstellung der Wandtafelzeichnungen Rudolf Steiners.

*Denkbilder.* Ist dieser Neologismus in bezug auf diese Wandtafelzeichnungen berechtigt? Und: Ist dieser Begriff nicht ein Oxymoron, ein Widerspruch in sich?

Denn: Wie kommt das Denken zum Bild? Eignen dem Denken für gewöhnlich nicht völlig andere Qualitäten als dem Bild – Eindeutigkeit, Klarheit, Logik, das Linienhaft-Diskursive? Das Bild dagegen entfaltet sich in der Fläche und zeichnet sich, wenn es sich um ein ›echtes‹, künstlerisches Bild handelt, immer durch einen »vieldeutigen Beziehungsreichtum«<sup>2</sup> aus.

Wie lassen sich diese gegensätzlichen Qualitäten zu einem Ganzen zusammenfügen? Was ist unter ›Denkbild‹ zu verstehen?

### **Die Genese der Tafelzeichnungen**

Rudolf Steiner hielt in den vier Jahrzehnten seines öffentlichen Wirkens über 5000 Vorträge – über Themen aus allen Lebensgebieten. Viele dieser Vorträge begleitete er mit Bildern und Zeichnungen, die er – ohne seinen Redefluß dabei zu unterbrechen – auf die bereitstehende Tafel beziehungsweise auf den schwarzen Karton, mit dem diese bespannt war, skizzierte.

Zwar ist das Tafelnotat als optische Ergänzung der sprachlichen Darstellung nichts Außergewöhnliches, aber die meisten der Wandtafelzeichnungen Rudolf Steiners unterscheiden sich doch grundlegend von den üblichen Tafelanschriften: keine schematischen Veranschaulichungen, sondern farbige Symphonien – der schwarze Untergrund wird von transparenten Kreideschleiern überzogen, die sich an manchen Stellen opak verdichten (vgl. z. B. Abb. 20, 69, 103, 93). Andere Tafeln präsentieren sich eher spröde: wenige farbige Linien stellen sich zu manchmal wiedererkennbaren, manchmal kryptischen visuellen Kürzeln zusammen (vgl. z. B. Abb. 101 und 113). Wieder andere Tafeln sind ganz oder teilweise mit Schriftelementen bedeckt: Buchstaben, Begriffe oder Namen, ganze Sätze oder poetische Sprüche, die – so fremd und ungewöhnlich sie oft zunächst anmuten – Einblick in eine umfassende Weltsicht gewähren können (vgl. z. B. Abb. 1, 68, 91).

## Augenblickliches Produzieren aus dem Geiste heraus. Die Wandtafel- zeichnungen als ›Denkbilder‹

*Martina Maria Sam*

Die Andersartigkeit dieser Zeichnungen im Vergleich zum üblichen Tafelnotat legt die Erwartung nahe, daß auch die Intentionen, aus denen heraus diese Tafelbilder entstanden, über bloß didaktische Verdeutlichungszwecke hinausgehen. Welche Motive haben Rudolf Steiner demnach bei der Anlage seiner Tafelbilder geleitet?

Steiner äußerte sich in einem Vortrag vor den am Goetheanumbau tätigen Arbeitern dazu sehr dezidiert: »Meine Herren, das ist es eben, daß die Leute heute sich alles vormachen lassen wollen! Ich habe Ihnen schon gesagt: Der Mensch will alles verfilmen heute [1923!], er will überall einen Film machen lassen daraus, damit es äußerlich an ihn herantritt. – Wenn man richtig geistig vorwärtskommen will, muß man überall darauf sehen, daß, indem man etwas aufnimmt von der Welt, man es durcharbeiten muß. Daher werden diejenigen mehr zum Geistigen kommen, die in der Zukunft möglichst vermeiden, sich alles vorfilmen zu lassen, sondern recht viel mitdenken wollen, wenn ihnen von der Welt gesprochen wird. Und, sehen Sie, ich habe Ihnen keinen Film vorgeführt ..., sondern ich habe Ihnen Zeichnungen gemacht, die im Moment entstanden, wo Sie sehen konnten, was ich mit jedem Strich will, wo Sie mitdenken können. Das ist auch dasjenige, was schon in unseren Kinderunterricht heute einziehen muß: möglichst wenig fertige Zeichnungen, möglichst viel von dem, was im Augenblick entsteht, wo das Kind jeden Strich sieht, der entsteht. Dadurch arbeitet das Kind innerlich mit, und dadurch werden die Menschen zur innerlichen Tätigkeit angeregt, die dann dazu führt, daß sie mehr ins Geistige sich hineinleben und wiederum Verständnis bekommen für das Geistige.«<sup>3</sup>

Hier wird ersichtlich, daß es Steiner bei seinen Zeichnungen nicht um bloße Illustrationen ging, um Schaubilder zu den Vortragsinhalten, sondern daß es ihm auf die innerliche »Tätigkeit« der Zuhörer ankam. Diese sollten das Entstehen der Tafelzeichnung bis in jeden Strich hinein authentisch nachvollziehen können.

### **Verständnis bekommen für das Geistige – Rudolf Steiners zentrales Anliegen**

Die »Anregung der innerlichen Tätigkeit«, um »wiederum Verständnis [zu] bekommen für das Geistige« – dieses Motiv, das Rudolf Steiner hier in bezug auf seine Tafelzeichnungen geltend macht, stand im Mittelpunkt fast aller seiner Bestrebungen und Impulsierungen.

Es war sein zentrales Anliegen, dem Menschen des 20. Jahrhunderts einen *zeitgemäßen* Zugang zum Geistigen in der Welt aufzuzeigen. Zeitgemäß hieß für ihn: unter Bewahrung des klaren, wissenschaftlich orientierten (Denk-)Bewußtseins. Zeitgemäß hieß für ihn aber auch, daß dieser Zugang zum Geistigen für das Lebensumfeld des einzelnen Menschen Konsequenzen zeitigte; und zwar nicht in Richtung Flucht und Rückzug aus der Realität, sondern, im Gegenteil, als bewußteres Ergreifen und Gestalten der Lebensverhältnisse und -aufgaben.

Aus diesem Bestreben heraus muß man Steiners Engagement verstehen, neue Impulse für die Erziehung, Medizin, Naturwissenschaft, Kunst, Landwirtschaft und die soziale Gestaltung der Gesellschaft zu setzen. Er bemühte sich darum, aus dem umfassenden Bild der kosmologischen Evolution, das sich ihm aus seiner ›Geistesforschung‹ heraus ergab, ein Verständnis für die Geschichte und damit für die sich wandelnden Aufgaben des Menschen bis in die unmittelbare Gegenwart hinein zu vermitteln.

Das eben skizzierte Anliegen Rudolf Steiners und die Inhalte, über die er sprach, verlangten eine grundsätzlich andere Vortragsmethodik als die sonst übliche. Mehrfach wies Steiner darauf hin, daß er beispielsweise seine Vorträge nicht in Form eines fertigen Manuskriptes oder eines im Gedächtnis niedergelegten Gedankengebäudes vorbereiten könne, da es sich, »wenn es sich um das Sprechen aus dem Geiste heraus handelt, um das *unmittelbar augenblickliche Produzieren* handelt«<sup>4</sup>: »Sehen Sie, wenn der Geistesforscher einen solchen Vortrag hält ..., dann kann er einen solchen nicht wie sonst wissenschaftliche Vorträge vorbereiten. Dann würde er nur an das Gedächtnis appellieren. Aber was durch eine solche Vertiefung entstanden ist, das läßt sich nicht dem Gedächtnis einverleiben, das muß in jedem Augenblick immer wieder erlebt werden. Es kann zwar heruntergebracht werden in jene Regionen, wo wir über unsere Erkenntnis Worte machen, aber man muß sich mit seinem ganzen Menschen darum bemühen. Und deshalb ist es von mir tief erlebt, daß ich nun nur in der Lage bin, dasjenige, was mir gelingt, in der geistigen Welt zu forschen, der menschlichen Sprache einzuverleiben – und indem man es der menschlichen Sprache einverleiht, so verleibt es sich auch dem Gedächtnis ein ... –, wenn ich einige Striche zeichne oder aufschreibe, so daß nicht nur der Kopf, sondern auch die anderen Organe beteiligt sind. [...] Das Wesentliche daran ist, daß ich dem Gedanken durch Striche Ausdruck verleihe und ihn so fixiere. So kann

man bei mir ganze Wagenladungen von alten Notizbüchern finden, die ich nie wieder ansehe. Sie sind auch nicht dazu da, sondern damit dasjenige, was ich mit Mühe aus dem Geiste herausgeholt habe, so weit gebracht werden kann, um es in Worte einzukleiden und es damit an das Gedächtnis heranzubringen.«<sup>5</sup>

Das hier in bezug auf die Notizbücher Gesagte kann ohne weiteres auf die Wandtafelzeichnungen übertragen werden: Da es, folgt man Steiner, sich bei seinen Vorträgen um ein »augenblickliche[s] Produzieren ... aus dem Geiste heraus« handelte, war er bei schwierigen Inhalten darauf angewiesen, »dem Gedanken durch Striche Ausdruck« zu verleihen, um ihn überhaupt in die Formulierbarkeit hineinzubringen, ihn bildnerisch und sprachlich greifen zu können.

### **Verstärkung des Denkens – Erweiterung des Erkennens**

Eine differenzierte Erkenntnis des Materiellen, des Lebendigen, des Seelischen und des Geistigen sah Rudolf Steiner für eine menschengemäße Zukunft als *conditio sine qua non* an. Die im »gewöhnlichen« Denken erlebten Erkenntnisgrenzen sollten durch eine Intensivierung der »innerlichen Tätigkeit« überwunden werden. Steiner machte darauf aufmerksam, daß zwar jede wissenschaftliche Erkenntnis mit Hilfe des Denkens gewonnen werde, daß die Denktätigkeit, der Vorgang der Vorstellungs- beziehungsweise Begriffsbildung selbst dabei jedoch für gewöhnlich nicht ins Bewußtsein trete. Genau dieses erachtete er jedoch für die Weiterentwicklung der Denkfähigkeit als entscheidend. Um zum Erlebnis der Denktätigkeit selbst zu kommen, empfahl er daher Übungen, um das Denken zunächst zu »verstärken«.

Eine Verstärkung des Denkens erfolgt im Sinne Steiners zunächst durch »das Konzentrieren aller Seelenkräfte auf einen leicht überschaulichen Vorstellungskomplex«<sup>6</sup>: »Es kommt auf das Ruhen auf einem solchen Vorstellungskomplex an. Bei diesem Ruhen verstärken sich die geistig-seelischen Kräfte, wie sich die Muskelkräfte beim Verrichten einer Arbeit verstärken.«<sup>7</sup>

Da sich das Denken bei diesen Übungen nicht wie beim gewöhnlichen Erkennen an den Gegenstand verliert, erhält das »Gedankenerlebnis ... eine neue Form. Man erlebt die Gedanken nicht nur in der abstrakten Form wie früher, sondern so, daß man in ihnen Kräfte fühlt.«<sup>8</sup>

Das nach Steiner auf diese Weise bewußtwerdende Denken erhält so eine neue Qualität: es »belebt« sich, das heißt, es wird beweg-

licher, es kann Strukturen und komplexe Gestaltungen leichter erfassen. Das ›Nacheinander‹ des diskursiven Denkens entfaltet sich zum Neben- und Miteinander, zur Synchronizität.<sup>9</sup>

Indem sich in dieser Art das Denken gleichsam um eine Dimension erweitert, entwickelt es Qualitäten, die dem Bild eignen – das Denken nimmt bildhaften Charakter an. Auf dieser Stufe der Erkenntnis sind keine Gegensätze mehr zwischen den Eigenschaften von ›Denken‹ und ›Bild‹ zu konstatieren – das linear-eindeutige Denken ist zum bildhaften Denken geworden, das auch vernetzte und komplexe Beziehungsstrukturen klar überschauen kann. Aus einer solchen Sphäre des bildhaften Denkens, das von Rudolf Steiner auch als ›imaginative Erkenntnis‹ bezeichnet wird, stammen wohl viele der Wandtafelzeichnungen. Sie sind aus einem ›denkenden Anschauen‹ heraus geschöpft und gestaltet. Von daher trifft der Begriff ›Denkbilder‹ ihr Wesen. Der intensive Prozeß, aus dem sie entstanden, ist ihnen noch anzumerken; sie sind vom Charakter her deshalb etwas völlig anderes als bloße ›Illustrationen‹ fertiger Inhalte oder schematische Umsetzungen des sprachlich Dargestellten.

### **Denkbild versus Visiotype**

So gesehen unterscheiden sich die Wandtafelzeichnungen Rudolf Steiners grundlegend von den heute so beliebten visuellen Umsetzungen gedanklich komplexer Sachverhalte in Graphiken und Schaubildern. ›Anschaulich‹ sollen theoretische Inhalte damit gemacht werden, doch ist die bildnerische Darstellung oft weit abstrakter als der sprachliche Ausdruck. Wie viele Vorkenntnisse, wie viele Assoziationen sind häufig notwendig, um solche ›Schaubilder‹ zu lesen. Bildnerische Elemente figurieren in diesem Zusammenhang meist nur als Piktogramme oder sind gar bloßes illustratives (oft auch interpretatives) Beiwerk zu den Begriffen, auf die in komplexeren Zusammenhängen gleichwohl nicht verzichtet wird.<sup>10</sup> Solche bildlichen Umsetzungen können keine zusätzliche neue Verständnisebene für einen schwierigen Gedankeninhalt auf tun – allenfalls einen zusammenfassenden Überblick bieten.

Der Freiburger Sprachwissenschaftler Uwe Pörksen nennt diese Art visueller Umsetzung, diesen »Typus standardisierter Veranschaulichung«<sup>11</sup> »Visiotype«. Diese Art von ›Bild‹ verliert gerade eine der Urqualitäten des Bildes, nämlich die Vielschichtigkeit, die Mehrdeutigkeit, die Bewegungspotentialität. Vielmehr hat die Visiotype eine den

Betrachter zwingende Wirkung, sie hat »die Chance, sich ungehemmt durchzusetzen und den Begriffsgehalt zu bestimmen, alles Weiterfragen abzuschließen und als suggestive Scheinlösung zu figurieren. ... Es [das illustrierende Modell] kann die Bannkraft eines starren Modells gewinnen, das Denkbild überlagern und zudecken.«<sup>12</sup>

Worin liegt nun der Unterschied zwischen einer Visiotype und einem Denkbild im Sinne der Steinerschen Wandtafelzeichnung? Beide sind ja aus einem gedanklich komplexen Kontext heraus entstanden und außerhalb desselben zunächst nicht so ohne weiteres zu lesen. Doch während die Visiotype ohne diesen (begleitenden oder erinnerten) Kontext keinen Sinn macht und deshalb für sich alleine völlig uninteressant ist, kann, wie die Ausstellungen gezeigt haben, die Wandtafelzeichnung auch ohne Vortragszusammenhang *für sich* stehen. Der Grund hierfür liegt darin, daß sie in sich Koordinaten trägt, die heute, am Ende des 20. Jahrhunderts, als ästhetisch empfunden werden können, während die Visiotype keinerlei künstlerische und damit anregende Qualitäten entwickelt – im Gegenteil mit vereinfachenden, geometrisierten Klischees arbeitet.

### **Koordinaten der Moderne**

Die Wandtafelzeichnungen wurden erst jetzt, in den neunziger Jahren des zu Ende gehenden Jahrhunderts, als Kunstobjekte entdeckt. Das liegt sicherlich nicht nur daran, daß sie erst ab 1989 systematisch publiziert wurden. Wesentlich ist vielmehr, daß sich auf breiter Ebene allmählich neue Sehgewohnheiten und -fähigkeiten entwickelt haben, die den Entwicklungen der Moderne in der Kunst zu verdanken sind. So resümiert der Frankfurter Künstler Enno Schmidt: »Das Bewußtsein hat sich erst mit der Zeit dahin entwickelt, daß das [die Tafelzeichnung] formal ... auch als Kunst gesehen werden kann.«<sup>13</sup>

Erst in dieser Tatsache, daß die Tafelzeichnungen auf einer rein ästhetischen Ebene betrachtet werden können, bestätigt sich völlig die Berechtigung der Bezeichnung ›Denkbild‹ – wenn Kunst (Bild) und Wissenschaft (Denken) in diesem Begriff eine wirkliche Synthese eingehen sollen.

Ein gewisses künstlerisches Moment ist den Tafeln von vorne herein eingeschrieben, indem ihr Autor, Rudolf Steiner, der Kunst eine zentrale Stellung in der Vermittlung des Geistigen einräumte und dementsprechend auch in seinen Vorträgen künstlerische Momente

pflegte.<sup>14</sup> Wie schon für Goethe mußten sich auch für ihn Kunst und Wissenschaft ergänzen: zur vollen Erfassung der Wirklichkeit bedarf der Mensch beider Bereiche. In diesem Sinne ging er in der Vermittlung der ›Geisteswissenschaft‹ immer künstlerisch vor – nicht nur, wenn er Kunst im eigentlichen Sinne (Architektur, Malerei, Schauspiel, Dichtung etc.) impulierte. Von daher kann man – auch wenn die Tafeln nicht als Kunstwerke intendiert waren – Rudolf Steiner eine künstlerische Absicht bei der Verwendung der Tafelzeichnung nicht gänzlich absprechen.

Zum anderen aber bedarf es, wie oben bereits erwähnt, zum rein ›ästhetischen‹ Betrachten der Tafeln gewisser Sehfähigkeiten, die sich erst an der Kunst des 20. Jahrhunderts entwickeln konnten:

Dazu gehört zunächst ein neues Verständnis des *Bildraumes*. Das Bild wird seit Beginn der Moderne nicht mehr als ›offenes Fenster‹ in einen illusionistischen, mit Hilfe der Perspektive geordneten Raum hinein betrachtet, sondern die Zweidimensionalität der (Bild-)Fläche wurde als bildnerische Größe (wieder)entdeckt. Dadurch eröffneten sich vielfältige Möglichkeiten, verschiedene Sehebenen zu koppeln, perspektivische und flächige Gebilde auf demselben Bildgrund zueinander in Beziehung zu setzen und diese als ästhetisch spannungsvoll zu erleben. – So muß der Betrachter auch auf den Tafeln verschiedene Sehimpulse miteinander kombinieren: Gebilde, die sich ganz auf die Fläche beziehen, sind zuweilen neben perspektivische Konstruktionen gestellt (vgl. z. B. Abb. 112).

Damit geht eine grundsätzlich neue Auffassung des *Bildgrundes* einher. Dieser kann sich zu einem eigenständigen ästhetischen Wert entfalten: Im Falle der Tafeln wird der schwarze Hintergrund zu einem »dunklen Stimulans«<sup>15</sup>, auf dem sich die einzelnen Gebilde in leuchtenden Farben – ohne Bezug zu irgendeinem Rahmen, ohne Verankerung im Raum – gleichsam schwebend entfalten können.

Die Eigentümlichkeiten der verwendeten *Materialien* treten deutlich in die Sichtbarkeit: die Kreide mit ihrer bröckelig-staubigen Konsistenz schließt sich selten zu opaken Farbflächen zusammen; ihr ungleichmäßiger Auftrageduktus wird durch die aufgerauhte, porige Struktur des Bildträgers (schwarzes Kartonpapier) bestimmt. Dieser bleibt seinerseits durch die transparenten Farbschleier hindurch ubiquitär präsent.

Das freie Spiel der rein *bildnerischen Mittel* (Farben und Formen) kann nach fast einem Jahrhundert Umgang mit abstrakter Kunst auch ohne mimetische Anklänge ästhetisch erlebt werden.

Das *Skizzenhafte*, das die Tafeln den Umständen ihrer Entstehung verdanken, erfuhr in diesem Jahrhundert eine enorme Aufwertung. Der flüchtige Duktus der Skizze vermittelt den Eindruck des Unmittelbaren, des Authentischen, des Prozeßhaften. Der Moment, in dem sich die Idee in den bildnerischen Ausdruck umsetzt, scheint noch ganz nah.

In ganz neuer Weise wurden schließlich in der Kunst der Moderne *Bild-* und *Textelemente* kombiniert. Die zahlreichen skripturalen Elemente, die sich auf den Tafeln finden – Begriffe, Ziffern, Namen, ganze Sätze –, treten in Wechselwirkung mit den Zeichnungen und evozieren Stimmungen und Assoziationen, die auf das Erleben der gesamten Tafel zurückwirken.

Eine gewisse, nicht zu unterschätzende Rolle spielt beim Rezipieren der Tafelzeichnungen sicherlich auch ihr Autor. Der Name Rudolf Steiner steht für alternative Konzepte in Pädagogik, Medizin, Landwirtschaft etc., für eine ganzheitliche Betrachtungsweise von Mensch und Welt, für eine sinnstiftende Weltdeutung. Mancher Betrachter der Tafeln wird deshalb erwarten, in den Wandtafelzeichnungen etwas zu finden, was ihn in diese Richtung anregen kann. So konstatierte Reinhard Stumm in der *Basler Zeitung*: »Hier ist spürbar die geistige Kraft der Zusammenschau, die es tatsächlich möglich macht, in nationalökonomischen Kursen über Werte und Preise die gleichen Energien am Werk zu sehen wie in den Betrachtungen zum Wirken des Geistes in der Natur.«<sup>16</sup>

Robert C. Morgan muß wohl Ähnliches erlebt haben, wenn er die Begriffe, die dem Betrachter auf den Tafeln entgegenkommen, im *New York Arts Magazine* als »inspired language paradigms«<sup>17</sup> bezeichnete: »In looking at Steiner's image/texts down the length of the gallery, one sees written in German such inspired language paradigms as ›beauty, wisdom, strength‹ and ›imagination, inspiration, intuition‹. It is curious how out of favor these words were in the 1980s and how they are beginning to creep back into the art discours of today.«

### **Die Geburt einer neuen Bildgattung?**

Kehren wir damit zu unserer Ausgangsfrage zurück, ob der Begriff ›Denkbild‹ das Wesentliche der Wandtafelzeichnungen trifft.

Tatsächlich sind diese Zeichnungen aus einem ›Denkprozeß‹ heraus entstanden. Freilich nicht aus einem linear-logischen Denk-

prozeß, sondern aus einer im Sinne des Autors intensivierten und zugleich erweiterten Denktätigkeit: aus einem anschauenden Denken.

Dieses anschauende Denken trägt das bildhafte, das imaginative Element schon in sich. Es ist ein künstlerisches, gestaltendes Denken, das den Gegensatz von Kunst und Wissenschaft in sich aufhebt, indem es nach beiden Seiten Anspruch erhebt: die Idee künstlerisch zu äußern und die Anschauung zur inneren Erkenntnis zu führen. Die Wandtafelzeichnungen sind somit ›Denkbilder‹ sowohl in Hinsicht auf ihre Entstehung als auch in Hinsicht auf ihre anregende Wirkung – »Anstöße, deren unser orientierungslos gewordenes Fin de siècle bedarf«. <sup>18</sup>

Im ästhetischen Gewand der Moderne präsentieren diese Denkbilder so möglicherweise eine neue Bildgattung, die an der Zeit ist: »für die aktuelle Diskussion nach der Moderne und der Postmoderne – *hinsichtlich einer Kunst nach den Begriffen*«. <sup>19</sup>

## Anmerkungen

- 1 *Süddeutsche Zeitung*, 10. November 1992: »Kräfte im Weltall, kosmische Phantasie«.
- 2 Gottfried Boehm, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978, S. 462.
- 3 Rudolf Steiner im Vortrag vom 18. Juli 1923. Enthalten im Band *Rhythmen im Kosmos und im Menschenwesen. Wie kommt man zum Schauen der geistigen Welt?*, GA 350, Dornach, 3. Aufl. 1991, S. 206f.
- 4 Rudolf Steiner im Vortrag vom 25. November 1919; in: *Idee und Praxis der Waldorfschule*, GA 297, Dornach 1998, S. 152f. (Kursivsetzung von mir).
- 5 Rudolf Steiner im Vortrag vom 30. April 1923; in: *Was wollte das Goetheanum und was soll die Anthroposophie?*, GA 84, S. 195f.
- 6 Rudolf Steiner in: *Kosmologie, Religion und Philosophie* (1922), GA 25, Dornach, 3. Aufl. 1979, Kap. III: »Imaginative, inspirierte und intuitive Erkenntnismethoden«, S. 23.
- 7 Ebenda, S. 23f.
- 8 Ebenda, S. 25.
- 9 Rudolf Steiner sprach allerdings noch von höheren Formen des Denkens, die er inspirierte und intuitive Erkenntnis nannte. Dies kann im vorliegenden Kontext nicht weiter ausgeführt werden; es sei deshalb auf Steiners Schrift *Kosmologie, Religion und Philosophie* (1922), GA 25, verwiesen.
- 10 Vgl. beispielsweise die Bildtafeln im *dtv-Atlas zur Philosophie* (P. Kunzmann u. a.), München 1991 ff.
- 11 Uwe Pörksen, *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*, Stuttgart 1997, S. 11.
- 12 Ebenda, S. 247.
- 13 Enno Schmidt in: Konstantin Adamopoulos (Hrsg.): »Das andere Auge der Götter«. *Kolloquium zu den Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner – von der klassischen Moderne in die Gegenwart*, Köln 1997, S. 12.
- 14 Unter anderem – abgesehen von den Wandtafelzeichnungen – durch eine bildhafte Sprache, rhythmische, gleichsam musikalische Gliederung der Vorträge, bewußt gesetzte Wiederholungen, anschauliche Beispiele, lebhaft Gebärden etc.
- 15 Vgl. Marion Leske in: *Die Welt*, 18. August 1992: »Der dunkle Untergrund kam Steiner als Stimulans entgegen, hoben sich doch darauf die Gedanken gleichsam als Helligkeitswerte ab wie Gestirne in der Nacht.«
- 16 *Basler Zeitung*, 10. Juni 1993: »Augenblicke der Entfaltung«.
- 17 *New York Arts Magazine*, March/April 1998: »Rudolf Steiner's Blackboard Drawings 1919–1924«: »Beim Betrachten der Bild/Texte Steiners über die ganze Länge der Galerie, sieht man – in Deutsch geschrieben – solch inspirierte sprachliche Paradigmen wie ›Schönheit, Weisheit, Stärke‹ und ›Imagination, Inspiration, Intuition‹. Es ist bemerkenswert, wie sehr diese Begriffe in den achtziger Jahren aus der Mode waren und wie sie heute allmählich in den Kunstdiskurs zurückkehren.«
- 18 Günther Metken (wie Anm. 1).
- 19 *Neue Bildende Kunst*, November/Dezember 1992: »Steiners Tafelzeichnungen«, gez. K. R.

# Auf schwarzem Grund. Notizen zu Rudolf Steiners Projekt einer ›künstlerischen Wissenschaft‹

*Wolfgang Zumdick*

Auf einer Wandtafelzeichnung Rudolf Steiners vom Dezember 1923 erscheinen zwei allegorische Gestalten, von denen eine die Kunst, die andere die Wissenschaft repräsentiert (Abb. 86). Beide halten ihre Arme vor dem Leib geschlossen, eine feine hinauf- und hinabweisende Linienführung deutet vor dem schwarzen Hintergrund der Wandtafel einen ätherisch-schwebenden Zustand an. Die erste der beiden Figuren hält sich ein wenig mehr im Hintergrund, die andere schwebt langsam auf uns zu.

34

Seltsam kontrastiert wird ihre Wirkung durch die Symbole, die ihnen zugeordnet sind: im ersten Fall eine Sonne, die die im Hintergrund schwebende Figur durch das kräftige Gelb-Orange der Kreide in den Vordergrund zieht, im zweiten Fall ein kleiner Mond, der die – wie wir bei der Lektüre des Vortrages erfahren – weibliche Gestalt durch sein kaltes, zu einer blau-weiß versteinerten Kugel zusammengesmolzenes Symbol in eine sich von uns entfernende Weite rücken läßt.

Bezeichnend, daß Steiner die Wissenschaft mit der Sonne, das heißt mit dem Tag, dem Verstand, der Klarheit und dem Licht assoziiert und damit ihre tätige, produzierende, ja aktiv gestaltende Tätigkeit betont, die Kunst aber mit dem Mond und damit mit den Kräften der Nacht. Die Kunst entspringt einer anderen Quelle als die Wissenschaft: der schöpferischen Logik des Traumes und der somnambulen Präzision jener Kräfte des Unbewußten, von denen Steiner annimmt, daß sie unser Leben in weit höherem Maße bestimmen, als es uns zumeist bewußt wird.

Nun scheint schon die allegorische Gegenüberstellung der beiden Gestalten sagen zu wollen, daß die beiden sich bedingen und einander bedürfen wie eben Tag und Nacht. Und in der Tat schreibt Steiner beiden Erkenntnisformen eine positive Fähigkeit und einen Mangel zu. Die Wissenschaft, so heißt es in roter Kreide auf schwarzem Grund, sei Erkenntnis, aber, so wird eingeschränkt, sie habe kein Sein. Umgekehrt heißt es von der Kunst: »Ich bin die Phantasie – aber was ich bin, hat keine Wahrheit.« Kunst, so möchte man ergänzen, hat Leben oder ist Leben, weil sie das Leben in angemesseneren, lebensnäheren Formen beschreibt als der wissenschaftliche Begriff und von den Gesängen der Orphiker bis heute als Synonym des Lebens gilt.<sup>1</sup> Wissenschaft wiederum sichert die Erkenntnis und schafft Einsichten, sie produziert ›Wahrheit‹, wie umstritten dieser Begriff auch immer sein mag.

Der Qualität der einen entspricht auf der Gegenseite ein Mangel – und umgekehrt. Wie aber wäre es, wenn beide Prinzipien zu einer

Synthese fänden? Eine wissenschaftliche Kunst oder eine künstlerische Wissenschaft wäre dann das angestrebte Androgyn.

Steiners Wissenschaftsbegriff, so können wir es der Wandtafelzeichnung aus dem Jahre 1923 entnehmen, definiert sich selbst am Wahrheitsbegriff. Wissenschaft ist, so könnte man es vielleicht in einer – zugegeben etwas gewagten – Anlehnung an Wittgensteins *Tractatus* formulieren, das Ensemble wahrer Sätze und Gedanken über das Wesen der Welt. Dazu gehören nicht nur die empirischen Aussagen der Einzelwissenschaften, sondern auch diejenigen der Grundlagenwissenschaften – beispielsweise der Wissenschaftstheorie.

Was aber macht den Wahrheitscharakter einer wissenschaftlichen Aussage aus? Sicherlich zunächst einmal ihre Überprüfbarkeit. »Die Sonne geht im Osten auf, im Westen geht sie unter.« Der Satz ist wahr, weil er offensichtlich ist, überprüfbar, und weil er sich jeden Tag aufs neue bestätigt.

Nun gibt es aber auch Aussagen, deren Evidenz nicht durch Empirie gewonnen wird, sondern durch reines Nachdenken. Das sind beispielsweise die Sätze der reinen Mathematik. Den ›Satz‹  $3+2=5$  muß ich nicht dadurch bestätigen, daß ich immer wieder Gegenstände in entsprechender Anzahl zusammenlege und dann überprüfe, ob das Ergebnis stimmt, sondern er ist, habe ich einmal die Logik der Addition begriffen, unmittelbar einleuchtend.

In Rudolf Steiners Wissenschaftstheorie sind nun weniger die wissenschaftlichen Aussagen der ersten Kategorie – also die empirischen Wissenschaften – von Belang, sondern jene, die man durch bloßes Nachdenken nachvollziehen kann. Wir gewinnen wissenschaftliche Erkenntnisse nicht nur auf dem Weg der Beobachtung, oder, allgemeiner formuliert, durch unsere Wahrnehmung, sondern vor allem auch dadurch, daß wir über sie nachdenken. Wissenschaft im Sinne Steiners ist in erster Linie Denken und gedankliche Tätigkeit.

Was aber ist Denken? Oder, anders gefragt: Wie faßt Steiner das Denken auf? In einem Vortrag aus dem Jahre 1909 heißt es dazu: »Wer das richtige Gefühl erlangen will gegenüber dem Denken, der muß sich sagen: Wenn ich mir Gedanken machen kann über Dinge, wenn ich durch Gedanken etwas ergründen kann über die Dinge, so müssen die Gedanken erst darinnen sein in den Dingen. Die Dinge müssen nach den Gedanken aufgebaut sein, nur dann kann ich die Gedanken auch herausholen aus den Dingen.«<sup>2</sup> Und er fügt wenig später erklärend hinzu: »Auch alles, was Naturwerke, Naturgeschehnisse sind, muß man sich so vorstellen. Bei dem, was Menschenwerk ist, da

läßt sich das schnell veranschaulichen, bei Naturwerken dagegen, da kann das der Mensch nicht so leicht bemerken, und doch sind auch sie geistige Wirksamkeiten, und dahinter stehen spirituelle Wesenheiten. Und wenn der Mensch denkt über die Dinge, so denkt er nur über das nach, was zuerst in sie hineingelegt worden ist. Der Glaube, daß die Welt durch Denken hervorgebracht worden ist und sich noch fortwährend so hervorbringt, der erst macht die eigentliche Denkpraxis fruchtbar.«<sup>3</sup>

36

Daß Steiner den Begriff des Denkens hier in einer anderen, gleichsam entgrenzten und erweiterten Form begreift, als es im allgemeinen üblich ist, dürfte an den Zitaten bereits deutlich geworden sein. Er spricht ganz im Sinne der Scholastik von den Gedanken als spirituellen Wesenheiten und sieht in ihnen eine weltbildende, über Subjekt und Objekt erhabene Kraft. Wir können über die Dinge nachdenken, weil sie immer schon vorgedacht sind. In unserem Geiste reproduziert sich im Kleinen, was in den großen kosmischen Gestaltungsvorgängen insgesamt geschieht. Denken ist weder rein empirischer Natur, also bloße Reproduktion beobachtbarer Fakten, noch geht es in rein logischen, verstandesmäßig-rationalen Kategorien auf. Es ist größer als das menschliche Denken, aber der Mensch hat durch seine eigenen kreativen Kräfte durchaus einen Zugang zu ihm.

Denken ist nicht erst für Beuys, sondern vor ihm schon für Rudolf Steiner identisch mit dem Gestaltungs- und dem Kreativitätsprinzip. Zwar faßt er es noch nicht wie jener in dieser pointierten Form – schon Denken sei Skulptur, hat Beuys gesagt. Aber auch für Steiner ist es ein künstlerischer Gestaltungsvorgang. »Man muß ebenso denken können in Farben, in Formen, wie man denken kann in Begriffen, in Gedanken«,<sup>4</sup> hatte er bereits in den frühen zwanziger Jahren formuliert. Nicht ohne Grund spricht er von Imagination, Inspiration und Intuition als Formen des Denkens und zeigt, daß Gedanken ›Lebewesen‹, innere, rhythmisch bewegte Bilder sind, deren Qualität nicht nur von der Einbildungskraft geprägt ist, sondern auch von einem inneren Sinn für Rhythmik und Proportion.<sup>5</sup>

Der traditionellen Wissenschaft ist der Gedanke, daß wissenschaftliches Denken kreativ und gestaltend sein könne, eher ungewohnt. Nicht nur, weil sie nach streng definierten methodischen Regeln verfährt und Phantasie und künstlerische Intuition ihr eher fremd sind, wenn nicht gar suspekt. Sondern auch und vor allem, weil ihre Basis ein latenter Skeptizismus ist, Steiner aber dem menschlichen Erkenntnisvermögen durch und durch positiv gegenübersteht.

Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft seit Kant ist eindeutig dualistisch dominiert: Hier steht das erkennende Individuum und der Wissenschaftler als sein erkenntnistheoretischer Prototyp, dort die letzten Endes unerkennbare Natur. Die Gedanken spielen sich in unseren Köpfen ab. Ob sie mit den Dingen draußen korrelieren, ist fraglich. Man spricht allenfalls von Modellen und Hypothesen. Der alte scholastische Gedanke der »adequatio rei intellectu atque rem«, die Überzeugung, daß unser Denken mit dem Wesen der Dinge in Einklang steht, oder doch wenigstens zu bringen ist, ist ihr fremd.

Steiner hingegen ist Romantiker: Wir erkennen die Welt nicht durch Wissenschaftserkenntnis im traditionellen Sinne, sondern durch die Verfeinerung unserer ästhetischen Werkzeuge, durch die Steigerung unserer intuitiven Wahrnehmungsfähigkeit und Empathie. Fremd ist der Gedanke einer künstlerischen Wissenschaft nur dann, wenn man mit dem Kreativitätsprinzip Beliebigkeit und Schein, aber eben keinen Wahrheitsanspruch verbindet.

Der aber ist bei Steiner durch das Apriori eines kreativen, weltgestaltenden Denkens bereits gesetzt. Wie anders könnte die Wissenschaft Wahrheit produzieren, als wenn sie nach der gleichen Gesetzmäßigkeit verfährt wie jene die Urformen des Seins bedingende geistige Gestaltungskraft? Ein wissenschaftliches Denken, das diese Urformen erkennen will, muß selbst wie jene kreatives, gestaltendes Denken sein.

So gesehen wird mit dem Begriff des Denkens und dem systematisierten Denken, der Wissenschaft, etwas ganz anderes verbunden, als dies in der traditionellen Wissenschaft seit Kant geschieht. Wissenschaft in Steiners Sinne ist gerade nicht die Beschränkung auf das rein Faktische, Sichtbare oder im Experiment Überprüfbares – oder besser gesagt: nicht nur das. Und sie ist auch nicht nur das Ensemble der systematisierten und zweifelsfrei anerkannten Regeln des Denkens, sondern es besteht ein ästhetisch künstlerisches *Surplus*. Falls sie dies für sich gewinnt, stehen ihr alle Wege offen: Sie wird Geist von jenem Geiste, der die Welt im Innersten zusammenhält.

Daß Steiner an dem Projekt einer künstlerischen Wissenschaft gelegen war, wird nicht nur aus theoretischen Äußerungen deutlich, sondern auch, wenn man sich genauer mit seiner Arbeitsweise befaßt. Zum einen war er sicherlich ein profunder Kenner der zeitgenössischen Philosophie, Natur- und Geisteswissenschaft. Die Biographien erwähnen eine kaum faßbare Lektüreleistung, die er in jungen Jahren neben

seiner literarischen und editorischen Tätigkeit bewältigt haben muß. Doch drängt sich dieses Wissen weder in den Schriften noch in den Vorträgen jemals in den Vordergrund, sondern taucht nur zuweilen auf, um dann wieder in dem allgemeinen Strom der Gedankenführung unterzugehen. Sicherlich, die Vorträge ruhen auf dem Fundament einer profunden Kenntnis der abendländischen Geistes- und Wissenschaftstradition. Doch auf ihm erhebt sich ein ganz andersartiger, durch neue, unerwartete Formen bestechender Bau.

Dieser Reiz des Neuen, Unerwarteten war es wohl, der neben dem metaphysischen Gehalt der Vorträge die Herzen der Hörer eroberte und der vor allem durch seine Dichte und Schönheit bestach. Steiners Vorträge waren durchaus künstlerisch – wenn man unter Kunst eine in die Bereiche des Noch-nicht-Gedachten vorstoßende Fähigkeit verstehen will. Die veröffentlichten Vortragsmitschriften vermitteln davon leider nur wenig. Aber selbst sie sind zuweilen von außerordentlicher Schönheit und nicht ohne poetischen Reiz. Euphorisch äußern sich die Zuhörer, denen sich hier eine ganz neuartige ›künstlerische Wissenschaft‹ erschlossen zu haben scheint. Steiners Vortrag, das gespannte Auditorium, die ungewohnten, plötzlichen Wendungen – all dies hat die Zeitgenossen fasziniert. Doch der Erfolg, so sehr er neben der Faszination Steiner gerade auch dem trotzigen Aufbegehren gegen das metaphysikfeindliche Klima der Zeit geschuldet war, wäre nicht möglich gewesen, hätte dieser in seinen Vorträgen nicht auch ein Verfahren angewandt und perfektioniert, das seither als eine verlässliche Größe des anthroposophischen Vortrages gilt: die freie Rede.

Steiner skizzierte den Gegenstand seiner Untersuchungen im Vorfeld der Rede jeweils nur kurz. Die eigentliche Gestaltung wurde erst während des Vortrages erbracht. Seine Qualität ist ganz der Gunst der Stunde geschuldet und jener den Fortgang des Gedankenganges bestimmenden Intuition, die darüber entscheidet, ob hier etwas Neues, im ursprünglichen Sinne Kreatives, oder lediglich ein Plagiat gelungen ist. Ein durchaus künstlerisches Verfahren, denn der Vortragende arbeitet ohne das Netz und den doppelten Boden eines vorbereiteten Textes.

In den Wandtafelzeichnungen ist diese Spontaneität noch unmittelbarer zu spüren als in den Texten, denn sie ist weder durch den Transfer des Stenografen gebrochen, noch durch die fehlende Artikulation des Redners gestört. Man erlebt Steiner unmittelbarer am Werk. Auch das Ungekonnte, Ungewollte, offensichtlich künstlerisch nicht

Gebildete. Vielleicht verdanken wir gerade diesem Sachverhalt den größten Reiz. Die Wandtafelzeichnungen sind frei von jeder symbolistischen Attitude, und das Illustrative tritt gegenüber der freien Geste erstaunlich zurück. Steiner neigte – entgegen seiner eigenen Absicht – in anderen Zusammenhängen sehr wohl zur Illustration; hier jedoch ist sie nicht störend. Die Wandtafelzeichnungen sind frei und ›unkontrolliert‹ in der Linienführung und folgen einer zeichnerischen Logik, die sich nicht nur aus den Inhalten des Vortrages, sondern ebenso aus der Dynamik der darin geäußerten Gedanken, der Sprache und ihrer poetischen Logik ergibt.

Steiners Wandtafelzeichnungen bestechen aufgrund ihrer immanenten Poesie. Sie besitzen eine Autonomie, die sie von den Vortragsinhalten unabhängig und als eigenständige Werke erlebbar und genießbar macht. Und dies, obwohl und mehr noch: *gerade weil* keine ästhetische Absicht in ihnen steckt. Für Steiner waren sie, wie immer wieder betont wurde, hauptsächlich didaktisch-illustrativ. Auch wenn er nichts dagegen hatte, daß Emma Stolle sie offensichtlich für ästhetisch wertvoll hielt und konservatorisch bearbeitete. Der tiefe Schlaf, in den sie bis gegen Ende des Jahrhunderts fielen, zeigt, daß selbst den Dornacher Anthroposophen der ästhetische Reiz und erkenntnistheoretische Gewinn dieser Zeichnungen verborgen blieb.

Inzwischen aber hatte ein anderer, Joseph Beuys, die Wandtafelzeichnung als künstlerisches Medium entdeckt und in künstlerischen Kreisen eingeführt. Vor diesem Hintergrund nahmen sich nun auch die Wandtafelzeichnungen Steiners anders aus. Man sah sie mit neuen Augen an. Die künstlerische Moderne bis hin in die neueste Zeit hatte die Relevanz der Spontaneität, der Geste, der Autonomie der Farbe, der Linie usw. erkannt. Nun sind auch Steiners Tafeln aus ihrem gut ein Lebensalter währenden Schlaf erwacht. Man erkennt ihre farbliche Intensität, die Spontaneität und fast klangliche Geste der Linienführung, die Identität von Form und Inhalt dort, wo Farbe, Linien und Schraffuren zu Kraftfeldern werden, zu einem sinnlichen Ausdruck derjenigen Wesenheiten, um die die Vorträge Rudolf Steiners immer wieder kreisen.

Die Anlehnung an die Stilbildung der Zeit, von der Steiners künstlerische Arbeit sich zuweilen nicht befreit und die formalästhetisch zum Symbolismus und Jugendstil der Jahrhundertwende neigt, taucht hier nicht auf. Die Wandtafelzeichnungen sind so frei und von ihren Inhalten unabhängig, daß sie Anklang bei einer großen Zahl von Kunstinteressierten finden, die die Anthroposophie zumeist nur vom

Namen her kennen, ihr mitunter sogar skeptisch gegenüberstehen. Das heißt nicht, daß diese Zeichnungen nicht mit den Inhalten der Vorträge korrelierten. Im Gegenteil. Sie werden meiner Meinung nach sogar um so erstaunlicher, je mehr sich auch der Inhalt der Vorträge erschließt. Man könnte vermuten, daß sie in dem Maße an Kraft verlieren, als man den Inhalt, auf den sie abheben, kennt. Das Gegenteil ist der Fall. Sie behaupten ihre Autonomie auch gegenüber dem gesprochenen Wort. Ein ästhetischer Kontrapunkt und ein die Rezeption der Texte inspirierender Zugewinn, der, das sei nur am Rande bemerkt, auf jeden Fall direkt in die Textausgaben gehört.

So wie sich die Vorträge in einer bestimmten Hinsicht fast tastend, versuchend in unbekannte Räume des Denkens voranbewegen – daher die häufigen Wiederholungen in den Vorträgen, die Kreisbewegung, die darauf wartet, daß die Spirale des Denkens nun nicht mehr nur an Bewegung, sondern auch an Höhe gewinnt, und daher auch Steiners immer wiederkehrender Verweis, daß die Sprache als Medium, um die Gedanken darzustellen, untauglich sei –, ebenso tastend, wenn auch vom Gesamteindruck sehr bestimmt, arbeitet sich die Zeichnung in einer Parallelbewegung auf dem schwarzen Grund voran.

Überhaupt scheint das Schwarz die einzig mögliche Folie nicht nur für die Kreide, sondern auch für das Denken Steiners gewesen zu sein. Ebenso wie sich die Kunst immer auch weit in das unsichere Terrain des Unbekannten, Ungeahnten und damit in ein unauslotbares Dunkel hineintastet, in das sie ihr Licht trägt, so folgen hier auch die zeichnerische und die gedankliche Tätigkeit ebendiesem Verfahren. Daher auch wirken beide, Zeichnung und Gedanke, glühender, inspirierender, als sie es auf hellem Grund je vermöchten.

Die Räumlichkeit, die der schwarze Grund insgesamt vermittelt, schafft der Zeichnung den Raum, den das Denken im gleichen Atemzug für sie vorbereitet hat. Steiner spricht, wie gesagt, schon vor Beuys davon, daß unser Denken plastisch werden könne. Das Skulpturale aber ist nicht mehr flach und – wie die Zeichnung – nur auf die Fläche beschränkt, sondern es organisiert den Raum. Es schafft die Bezüge, in denen der Raum zu leben beginnt. Steiners Zeichnungen als Versuche, die von ihm geschauten Kräfte in einem sinnlichen Medium anschaulich werden zu lassen, entwickeln insgesamt auf dem schwarzen Grund diese plastische Kraft.

Und nicht nur das. Sie entwickeln zugleich eine ganz spezifische Rhythmik und Dynamik, ähneln zuweilen Lebewesen, von denen

man annehmen möchte, daß sie sich gleich fortbewegen könnten, wären sie nicht durch ihre Aufgabe auf den schwarzen Gründen festgebant. Sie sind rhythmisch-schwebend, klanglich. Zuweilen ätherisch-leicht, dann wieder massiv-bestimmend, je nach dem Charakter des Dargestellten, und als solche nicht nur Darstellung geistiger Kräfte, sondern selbst Ausdruck ihrer Kraft.

Poetisch sind die Wandtafelzeichnungen allemal. Walter Kugler besaß eine gute Hand, als er ihnen die Titel, unter denen sie seither firmieren, gab. Da ist die Rede von »gewobenem Sonnenlicht«, von »der Erde, die Mond wird«, vom »Atmen des Lichtes« und von »kosmischer Poesie«. Von »Göttern, die wir in den Kristallen schauen« und vom Herz, das aus dem Golde des Lichtes aufgebaut ist. Hymnisch sind nicht nur diese Titel, hymnisch sind – neben der Prosa, denen sie insgesamt verpflichtet sind – auch die Vorträge selbst. Das Rühmende aber finden wir in vielen Zeichnungen wieder. Sie bestechen durch ihre Schönheit und durch die Größe der Darstellung, die an den wahrhaft großen Formen, an denen sie sich mißt, nicht verliert. Welcher Künstler hätte sich an diese Dinge herangewagt?

In den Tafelzeichnungen erweist sich Steiner wie sonst nur zuweilen in seinen Vorträgen als Meister dieser Form. Und trotz aller inneren Teilnahme und Begeisterung für das, was er gerade sieht, erlebt und darstellt, haftet ihnen nur selten Pathetisches, fast immer Demut und spürbare Ehrfurcht vor der Größe und Schönheit des Geschauten an.

So sind sie insgesamt und meiner Meinung nach mehr als jede andere künstlerische Äußerung Steiners Ausdruck seiner Kunst. Beide, Denken und Zeichnung, Wort und Bild, werden durch die Schubkraft eines poetischen Geistes getragen und im Innersten aufgerührt. Und dennoch sind sie nichts weniger als reine Phantasie. Sie sind der Versuch einer Synthese. Ein – vielleicht Steiner selbst nicht einmal bewußter – Versuch, ein künstlerisches Verfahren zur Darstellung eines wissenschaftlichen Inhaltes zu finden. Mehr noch: der Versuch einer Synthese von Wissenschaft und Kunst. Als solcher sollten sie von Wissenschaftlern und von Künstlern gelesen und betrachtet werden. Die Inspiration, die sie allemal bewirken, mag ein Impuls zur Überprüfung der eigenen Wahrnehmung und der Formen sein, in denen wir sie zur Erscheinung bringen.

## Anmerkungen

- 1 »Vita verecunda est, Musa iocos mihi«, heißt es schon in Vergils *Tristien*, »Ernst ist das Leben, heiter die Kunst« im Prolog zu Schillers *Wallenstein*. Und auch Steiner scheint etwas ganz Ähnliches sagen zu wollen: Die Kunst dient nicht der Erkenntnis, sondern der Erbauung, und daher ist sie weder Wahrheit noch Wissenschaft.
- 2 Rudolf Steiner, *Die praktische Ausbildung des Denkens. Drei Vorträge*. Mit einer vergleichenden Betrachtung von Walter Kugler, Stuttgart 1988, S. 20.
- 3 Ebenda, S. 20f.
- 4 Rudolf Steiner, Vortrag vom 25.1.1920, in: *Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum*, Dornach 1972, S. 47.
- 5 Dies »entdeckt« und formuliert zu haben scheint mir eine von Steiners großen wissenschaftstheoretischen Leistungen zu sein – unglücklicherweise wurde sie von der traditionellen Wissenschaft bisher so gut wie gar nicht wahrgenommen oder rezipiert.