

Dimension des Unscheinbaren
Naturstimmungen
Neun Schulungsskizzen für Maler
Von Rudolf Steiner
Eine Geschichte ihrer Aktualität

Uwe Battenberg

Rudolf Steiner University College, Norway
International Master Degree Programme
Master Thesis 2008

Dimension des Unscheinbaren
Naturstimmungen
Neun Schulungsskizzen für Maler
von Rudolf Steiner
eine Geschichte ihrer Aktualität

Teil I, -Textteil-

Abstract

This present work deals with a small number of sketches from Rudolf Steiner: "Neun Naturstimmungen, Schulungsskizzen für Maler" from the year 1923. This inconspicuous, largely unknown images can put a contemporary view of the relationship between man and nature, and expand the study of painting, in its own resources: the colors and shapes. This is a demand, that is articulated and increasingly structured in the art of the 19th - 20th Century. The two painters, Paul Cezanne and Vincent van Gogh marked a high peak at the basis of this development. Despite their huge opposition in methods, ways and results, they both were working on a radically new approach to nature and the arts. Relations, between Steiners scetches, his aesthetic points of view, to van Gogh's and Cezannes work, may also appear as evident and also as a big surprise. Steiner ties existential questions and impulses of his time with his series of paintings. At the same time he tries to update constantly the future performance of his whole work. The training sketches, as a medium between teachers and students, between nature and man, are a testimony of this effort. Are these suggestions Steiners an opportunity, to re-think and re-shape art and nature - knowledge from the center of the human being? What options would thus also in other fields of social life, for example, In teacher - education and education?

This Thesis, likes to give transparency to the manifold relations and tries also to be contentwise in good agreement with form, composition and method.

Abstract (german)

Die Vorliegende Arbeit befasst sich mit einer kleinen Skizzenreihe Rudolf Steiners: „Neun Naturstimmungen, Schulungsskizzen für Maler“ aus dem Jahre 1923. Diese unscheinbaren, weitgehend unbekanntem Bilder sollen einem zeitgemäßen Blick auf den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur erweitern und dem Studium der Malerei, ihrer eigenen Mittel, der Farben und Formen, dienen. Damit ist ein Anspruch formuliert, der sich in der Kunst des 19.- 20. Jh. artikuliert und zunehmend ausgestaltet. Die Maler Paul Cézanne und Vincent Van Gogh stehen an der Basis dieser Entwicklung. Trotz ihrer großen Gegensätzlichkeit in Methode, Weg und Werk bestehen sie beide auf einer radikal erneuerten Haltung gegenüber der Natur und der Kunst. Die Bezüge, welche sich zwischen Steiners Skizzen und seinen ästhetischen Gesichtspunkten, zum Werk Van Goghs und Cézannes entdecken lassen erscheinen evident und zugleich überraschend. Steiner knüpft mit seinem Werk an bestehende Fragen und Impulse seiner Zeit an. Gleichzeitig versucht er die Zukunftstauglichkeit seines Werkes beständig zu aktualisieren. Die Schulungsskizzen, als Medium zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Natur und Mensch, sind ein Zeugnis dieser Bemühung.

Liegt in diesen Anregungen Steiners, eine Chance, Kunst- und Naturauffassung aus der Mitte des Menschseins neu zu denken und neu zu gestalten? Welche Möglichkeiten ergäben sich dadurch auch in anderen Feldern gesellschaftlichen Lebens, z. B. in Lehrerbildung und der Pädagogik?

Diese Arbeit möchte die vielfältigen Bezüge transparent machen und versucht in Komposition und Methode auch formal ihrem Inhalt gerecht zu werden.

Vorwort

Meine „Masterthesis“ am Rudolf Steiner University College, Norway, ist zugleich eine Zusammenfassung meiner praktischen und theoretischen Arbeit an existenziellen Fragen nach einer zeitgemäßen Kunst. Die viel zitierte Erweiterung überkommener Wissenschafts- und Kunstbegriffe muss meiner Erfahrung nach, auf einer allseitigen Vertiefung basieren, eine Aufgabe die immer nur der Einzelne leistet. Die nachhaltigsten Anregungen zur Vertiefung meiner Fragen habe ich zum einen, durch das Studium von Leben und Werk zahlreicher Künstler, zum anderen, aus dem Werk Rudolf Steiners gewonnen. Damit wurde mir ein Weg eröffnet, die Persona, den originalen Menschen in seinen vielfältigen Beziehungen zu den Erscheinungen des Lebens zu betrachten. Menschlichster Ausdruck dieser Wirklichkeitsbildenden Verhältnisse sind Wissenschaft und Kunst. Sie stehen über den gefundenen Regeln und Postulaten, als sich stets erneuernde, allein aus dem Individuum entspringende Tätigkeiten. Ein solches Beziehungs-Leben, am Beispiel meines Themas, einer unscheinbaren Bilderreihe Rudolf Steiners, ihrer Bezüge zum Werk zweier großer Maler, Cézanne und Van Gogh, zu bedenken und zu beschreiben, war die Herausforderung. Nicht zuletzt verdanke ich der gebotenen Form, dem zeitlichen Rahmen und den formalen Zwängen, manche Frucht, die ich ohne dieses Rahmenwerk nie hätte ernten können. Nicht nur aus diesem Grunde soll hier mein großer Dank an alle kleinen und großen Geister, welche mir beim Schreiben über die Schulter geschaut haben, gesagt sein. Dank an meine Lehrer, Freunde und Förderer. Dank an die liebe Frau, welche mich geduldig ermutigte und unterstützte. Ein besonderer Dank an den Freund, der in langen kostbaren Stunden, Gesprächspartner und Gegenüber war und dadurch half, den Gedanken- und Erlebnislinien Ausdruck und Kontur zu verleihen. Nicht zuletzt, ein herzlicher Dank meinen Kindern, die hier stellvertretend für alle Kinder, die Tapferkeit haben, der Menschenwelt ihr unverwechselbares Gesicht einzuprägen.

Diese Arbeit widme ich unserem Sohn Moritz Elias, der mit Beginn an dieser Arbeit ins Leben trat und seither als innerer Prüfstein für die Aufrichtigkeit meines Anliegens vor Augen stand.

Uwe Battenberg, im April 2008

Inhalt

1	Einleitung	1
2	Kunst - die Natur des Menschen	6
3	Zur Situation der Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts	11
4	Zwischenraum – 1975 bis 2008 Entwicklung meiner Fragestellung	16
5	Cézanne und Van Gogh	20
5.1	Realisation - die Methode Paul Cézannes.....	26
5.2	Suggestive Kraft - der Weg Vincent van Goghs	34
6	Konzept- Serie, Zyklus, Variationen, Werkgruppe, Metamorphose	43
7	Ein Farbiger - Rudolf Steiner und die Malerei	49
8	Rudolf Steiner – Naturstimmungen, Neun Schulungsskizzen für Maler	57
8.1	Zur Entstehung der Bildreihe.....	57
8.2	Der Zustand der Skizzen	61
8.3	Werkbetrachtung - zur Methode der Betrachtung.....	63
9	Die neun Bilder	65
9.1	Sonnenaufgang I - 19.5 x 26 cm, Pastell auf Papier	65
9.2	Sonnenuntergang I - 20.5 x 28.5 cm, Pastell auf Transparentpapier	68
9.3	Scheinender Mond - 19 x 27.5 cm, Pastell auf Transparentpapier.....	71
9.4	Sommerbäume - 20.5 x 29 cm, Pastell auf Transparentpapier	74
9.5	Blühende, fruchtende Bäume - 20.5 x 27 cm. Pastell, Transparentpapier	76
9.6	Mondaufgang - 23 x 32.5 cm, Pastell auf Transparentpapier.....	78
9.7	Monduntergang - 25 x 34 cm, Pastell auf Transparentpapier	80
9.8	Sonnenaufgang II - 28.5 x 37.5 cm, Pastell auf Transparentpapier	82
9.9	Der Schulungscharakter der Bildreihe	84
9.10	Metamorphose - das Offenbare, Geheimnisvolle	87
10	Beziehungsleben - Steiner, Van Gogh, Cézanne	92
11	Angekommen - Zukunft konstituiert Gegenwart	98
12	Ganzheitlich - Pädagogik durch Kunst Kunst als Pädagogik	104
13	Literatur	108

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer kleinen Skizzenreihe Rudolf Steiners: "Neun Naturstimmungen, Schulungsskizzen für Maler" aus dem Jahre 1922. Diese unscheinbaren, weitgehend unbekanntes Bilder sollen einen zeitgemäßen Blick auf den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur erweitern und dem Studium der Malerei, der Anwendung ihrer eigenen Mittel, der Farben und Formen, dienen. Damit ist ein Anspruch formuliert, der sich in der Kunst des 19.- und 20. Jh. artikuliert und zunehmend ausgestaltet. Die Maler Paul Cézanne und Vincent van Gogh stehen als Spitzen an der Basis dieser Entwicklung. Trotz ihrer großen Gegensätzlichkeit in Methode, Weg und Werk bestehen sie beide auf einer radikal erneuerten Haltung gegenüber Natur und Kunst.

Die Unterschiede zwischen beiden Malern sind ebenso zahlreich wie gravierend und es erscheint einleuchtend, dass sich beide nie wirklich verstehend begegneten. Emile Bernard, selbst Maler und an den Avantgardenkünstlern seiner Zeit außerordentlich interessiert, beschreibt den Gegensatz sehr charakteristisch und verweist auf einen dritten, fiktiven Künstler, der die beiden Positionen zur Synthese führen könnte:

"...und dass ein Meister, ein vollendeter Künstler vereinigen muss, was jeder dieser beiden abgesondert für sich suchte."¹

Es ist bemerkenswert, dass diese Frage nach einer Synthese der verschiedenen Positionen so explizit formuliert wird, als bestünde eine innere Notwendigkeit der Zusammenschau beider Pole. So verlockend diese These auch klingt, die Gefahr wird deutlich, dass eine einfache

¹ (Bernard 1965, Bd.6, S.272)

Vermischung beider Komponenten zu einer unspezifischen Mixtur verkommen könnte. Ein "Dritter" hätte sicher mehr zu erledigen, als nur die Verbindung des unvereinbaren Gegensatzes herbeizuführen. Goethes Idee der "Polarität und Steigerung", der er seine Anschauungen über die Metamorphose der Pflanzen zugrunde legt, die er in seiner Farbenlehre bestätigt sieht, könnte einen Gesichtspunkt bieten, die Synthese auf höherer Ebene, eine Steigerung des Getrennten, zu erwägen. Nach Goethe gibt es die "einfache Vereinigung" der Polarität als Mischung. In der Farbenlehre ist es die Mischung aus Blau und Gelb, das Grün. Eine einfache Mischung ist eine Operation, die leicht nachvollziehbar ist und so offensichtlich wie anschaulich vor Augen liegt. Die Steigerung ist eine weitaus kompliziertere Operation: Die beiden Pole hätten sich, jeder für sich, für eine Begegnung vorzubereiten, sich zu verändern, sich reif zu machen, um einander zu treffen. Diese Steigerung der Eigenschaften muss jeder Pol unabhängig vom anderen, jedoch im stetigen Erleben des anderen, der ja auch in permanenter Verwandlung ist. Goethe konnte mit großer Hingabe und Begeisterung diese Vorgänge in seinen Studien über die Farben betreiben und referieren. Die höhere Vereinigung der "unterwärts" zu Grün vermischten Pole ergibt im prismatischen Versuch Purpur. Sagen wir Pur - Pur, um zu verdeutlichen wie der Sprachgeist die gesteigerte Synthese der gereinigten Pole so treffend benennt. Zweimal Pur und doch eines, oder: eines, weil zweimal Pur. Das Bild, welches am physikalischen Phänomen gewonnen wird, ließe sich ableiten und auf andere Gebiete anwenden und übertragen. Am Ende seiner Farbenlehre spricht Goethe darüber, um es sich sogleich selbst wieder zu untersagen:

Wenn man erst das Auseinandergehen des Gelben und Blauen wird recht gefasst, besonders aber die Steigerung ins Rote genugsam betrachtet haben, wodurch das Entgegengesetzte sich gegeneinander neigt, und sich in einem Dritten vereinigt, dann wird gewiss eine besondere geheimnisvolle Anschauung eintreten, dass man diesen beiden getrennten, einander entgegengesetzten

Wesen eine geistige Bedeutung unterlegen könne, und man wird sich kaum enthalten, wenn man sie unterwärts das Grün und oberwärts das Rot hervorbringen sieht, dort an die irdischen, hier an die himmlischen Ausgeburten der Elohim zu gedenken.

Zwei Gesichtspunkte möchte ich an Goethes Bemerkungen hervorheben: Den Verweis des physikalischen Phänomens auf einen schöpferischen, geistigen Vorgang, und die Einschätzung, sich damit einer Gefahr auszusetzen und es dennoch zu tun. Goethe fährt fort:

Doch wir tun besser, uns nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmererei auszusetzen, um so mehr als es, wenn unsre Farbenlehre Gunst gewinnt, an allegorischen, symbolischen und mystischen Anwendungen und Deutungen, dem Geiste der Zeit gemäß, gewiss nicht fehlen wird.

(Goethe, Farbenlehre § 919 / 920)

Rudolf Steiner wurde nicht müde zu betonen, wie sehr ihm gerade die Farbenlehre Goethes geeignet schien, um viele seiner eigenen Erkenntnisse und Projekte zu befördern.

Sollte ich dereinst das Glück haben, Muße und Mittel zu besitzen, um eine Farbenlehre im Goetheschen Sinne ganz auf der Höhe der modernen Errungenschaften der Naturwissenschaft zu schreiben, so wäre in einer solchen allein die angedeutete Aufgabe zu lösen. Ich würde das als zu meinen schönsten Lebensaufgaben gehörig betrachten. (Steiner 1986, S.10)

Der in Dornach, 1913 errichtete Goetheanumbau, spricht in Grundriss und künstlerischer Ausführung der einzelnen Bauglieder seine Goethesche Herkunft deutlich aus. Ein weiteres methodisches Instrument gewinnt Goethe ebenfalls an der Betrachtung der Pflanzenwelt: die Metamorphose. Diese wird durch Steiner ebenfalls am Goetheanum in die künstlerische Gestaltung der einzelnen Bauglieder, bis hin in die Umgebungsbauten angewendet.

Polarität und Steigerung sowie Metamorphose sind methodische Verfahren der Natur, so könnte man sagen, welche durch Goethe entdeckt und beschrieben und später durch Steiner künstlerisch angewendet wurden. Beide Prinzipien beinhalten in sich die Möglichkeit, für das Denken transparent zu sein, und zugleich in der praktischen Anwendung sich als schöpferische und fruchtbare Methoden zu bewähren. Steiners Skizzenreihe ist eine Metamorphosereihe und ohne den Kontext des Goetheanumbaus ebenso undenkbar wie ohne die persönliche Nachfrage einer bestimmten Persönlichkeit, der Malerin Henni Geck, welche sich von Steiner Anregungen für einen zeitgemäßen Malunterricht erbat.

Die Bezüge, welche sich zwischen Steiners Skizzen und seinen ästhetischen Gesichtspunkten, zum Werk Van Goghs und Cézannes entdecken lassen, erscheinen evident und zugleich überraschend. Steiner knüpft mit seiner Bilderreihe an existenzielle Fragen und Impulse seiner Zeit an. Gleichzeitig versucht er die Zukunftstauglichkeit seines Werkes beständig zu aktualisieren. Die Schulungsskizzen, als ein Medium zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Natur und Mensch, sind Zeugnis dieser Bemühung.

In dieser Arbeit beschreibe ich die Arbeitsweisen von Van Gogh und Cézanne, ihren Naturbezug und ihre Einbettung in das Milieu des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Obwohl sich Steiner über die beiden Maler so gut wie nicht äußerte, ist gerade in seiner Skizzenreihe ein inhaltlicher, bis ins Augenscheinliche deutlicher Bezug zu Ihnen gegeben. Meine Arbeit möchte diese Bezüge transparent und nachvollziehbar machen. Steiner synthetisiert in gewisser Weise die getrennten Pole Cézanne und Van Gogh, indem er mit seiner Skizzenreihe ein Wahrnehmungsprinzip sowohl zur Naturseite, als auch nach Innen, in die eigene Empfindungswelt einführt. Gleichzeitig fordert er die "exakte"

Beobachtung und Gestaltung der farbigen formbildenden Energien in Bezug auf das gegebene Motiv. Ein sehr komplexer Anspruch an den Maler, welcher durch das Metamorphosieren in einer neun Stufen umfassenden Bildreihe ständig modifiziert wird. Das Moment der Steigerung erlebe ich in der Bedeutung der Skizzenreihe als Schulungsinhalt. Die künstlerische Aussage Steiners als Maler ist hier reduziert und unscheinbar gegenüber den Werken der beiden Meister. Die Frucht der Zurücknahme ist die außerordentliche Potenz dieser "Bildkeime" als neues Medium zur Schulung und zur Selbstschulung. Liegt in diesen Anregungen Steiners, eine Chance, Kunst- und Naturauffassung aus der Mitte des Menschseins neu zu denken und neu zu gestalten? Welche Möglichkeiten ergäben sich dadurch auch in anderen Feldern gesellschaftlichen Lebens?

Berücksichtigt man den innewohnenden Aspekt einer erweiterten Naturerfahrung und (als) Selbsterfahrung, so könnte die Keimkraft der kleinen Skizzen die engen Grenzen einer Malerwerkstatt sprengen und zu neuen Einsichten in Lehrerbildung, Pädagogik und Erwachsenenbildung herausfordern und beitragen.

Meinen Einsichten in diese Zusammenhänge folgend habe ich versucht, durch Komposition und Methode auch formal dem Inhalt gerecht zu werden. Im Zentrum der Arbeit, (Kap. 9), führe ich den Leser betrachtend durch die sinnlich gegebenen Elemente der einzelnen Bilder und versuche eine Möglichkeit der Deutung zwar nicht auszuschließen, aber auch nicht vorschnell zu provozieren. Der Betrachter möge durch die Betrachtung sich selbst zum Betrachter ausbilden. Der jeweils neu gewonnene Blick ergänzt oder revidiert, modifiziert oder erfrischt den vorherigen, sodass schließlich eine Zusammenschau der ganzen Bilderreihe zu überraschenden Erlebnissen führen kann. Ebenso wird von hier aus, aus dem Zentrum der Sache, der Blick auf das allseits bekannte Werk

Van Goghs und Cézannes erneuert und gestärkt. Dadurch versuche ich metamorphosierend, von der Mitte zum Anfang und ebenso zum Ende der Arbeit zu führen. Die geschriebene Arbeit selbst wird dadurch in ihrem zeitlichen Ablauf nicht berührt, dieser ist einmal festgelegt und folgt der inneren Logik seiner Komposition. Die Gegenüberstellung Van Goghs und Cézannes, die Skizzenreihe Steiners als Synthese gegenteiliger Arbeitshaltungen, entsprechen den Polaritäts- und Steigerungsvorgängen. Die Erweiterung zur Schulung, die Öffnung der künstlerisch-schöpferischen Einzelleistung in die gesellschaftlich-pädagogische Praxis markiert eine neue Stufe der Metamorphose von Kunst und Wissenschaft auf dem Weg zu einer vermenschlichten Menschengemeinschaft. Das Zentrum ist der Einzelne.

Hierin liegt die eigentliche Dimension des Unscheinbaren offenbar verborgen.

1 Einleitung

Diese Arbeit entstand als "Masterthesis" im Rahmen meines zweijährigen Studiums am "Rudolf Steiner University College, Norway, International Master Degree Programme 2006-08".

Das zentrale Thema ist eine kleine Skizzenreihe, "Neun Naturstimmungen" aus der Reihe: Schulungsskizzen für Maler, von Rudolf Steiner aus dem Jahre 1922. Steiner entwickelte diese Skizzen aufgrund einer Anfrage der Malerin Henni Geck, (1884-1951), die um Anregungen für ihren Malunterricht bat. Nach dem Brand des ersten Goetheanum in Dornach, Schweiz, und den folgenden Verwirrungen innerhalb und um die anthroposophische Gesellschaft, gerieten diese unscheinbaren Bilder fast in Vergessenheit. Einige Schüler Gecks, insbesondere Walther Roggenkamp, (1926-1995), arbeiteten mit den Skizzen. Seit den Fünfzigerjahren arbeitet die Malschule am Goetheanum unter der Leitung von Gerard Wagner (1906-1999) und Elisabeth Wagner, Koch (*1923), intensiv an der Entwicklung eines malerischen Schulungsweges auf Basis der Anregungen Rudolf Steiners. Gerard Wagner, der 1928 selbst Kurse bei Henni Geck besucht hatte, studierte lebenslang die Möglichkeiten einer Malerei, in der alles Formale "als der Farbe Werk" erscheinen solle. Das Buch "Die Individualität der Farbe", welches er mit seiner Frau gemeinsam 1980 herausgab, widmet sich diesem Anliegen in sehr gründlicher und origineller Weise.² Außerhalb anthroposophisch orientierter Kreise sind Rudolf Steiners malerische Schulungsskizzen, ganz im Gegensatz zu seinen Wandtafelzeichnungen nahezu unbekannt.

² Koch, Elisabeth, Wagner, Gerard

Die Individualität der Farbe. Übungswege für das Malen und Farberleben, 1990-01

Durch persönliche Besuche bei Gerard Wagner und Walther Roggenkamp gegen Ende der achtziger Jahre und der Henni Geck - Retrospektive in Stuttgart 1989, erhielt ich tiefere Einsicht in die Geschichte und den praktischen Umgang mit den Skizzen. Roggenkamps Artikel in der Zeitschrift "Die Drei",³ zählt zu den wenigen veröffentlichten Texten über die Arbeit mit Henni Geck und den entsprechenden Anregungen Steiners.

Mein Interesse an der Kunst des 20. Jahrhunderts und der starke Eindruck, den die Kunst Steiners auf mich macht, führten schließlich zu der Idee, das Werk zweier berühmter Maler des 19. Jahrhunderts, Vincent van Gogh und Paul Cézanne, im Zusammenhang mit dem Schaffen ihres Zeitgenossen Steiners zu untersuchen. In der vorliegenden Arbeit behandle ich die gegensätzlichen Positionen Van Goghs und Cézannes, ihre besondere Art, die Natur und die Kunst malerisch zu thematisieren und ihre daraus resultierende Bedeutung für die Gegenwart. Das Werk Steiners, welches sich nahezu zeitgleich entwickelte, wird mit besonderem Fokus auf seine Kunst beschrieben. Dabei bilden seine "Neun Naturstimmungen" das Zentrum der Arbeit. Die wissenschaftlich-künstlerische Methode der Metamorphose, welche Steiner in Anlehnung an Goethes naturwissenschaftliche Studien, beim Bau des ersten Goetheanum praktizierte, wird erläutert und zu den populären Methoden seriellen Arbeitens, wie sie im Kapitel 6. behandelt werden, hinzugefügt. Dabei versuche ich in meiner Beschreibung der neun Bilder, den betrachtenden Leser in die inneren Bezüge und Verwandlungen von Farbe, Form und Motiv hereinzuführen. Der intensive Nachvollzug vermag das Verständnis und die Einsicht in die metamorphosierende Geste des

³ vgl. Roggenkamp 1989

Künstlers Steiner anzuregen. Dabei wird zunehmend auch der Blick auf das Werk Van Goghs und Cézannes neu geschärft.

Einmal im Zentrum der Bilder angekommen versucht meine Arbeit gleichsam rückwärts aber auch vorwärts in die aktuelle Gegenwart und unmittelbare Zukunft zu blicken. Ein fragender Ausblick auf einen, sich bis in die Pädagogik hinein erweiternden Kunstbegriffs, wird am Ende der Arbeit gegeben. Die strukturell-inhaltliche Gliederung meiner Arbeit und die, naturgemäß zeitliche Abfolge ihrer Kapitel, wird überlagert und durchzogen vom Zusammenhang ihres inhaltlichen Motivs. Die Metamorphose als der zeitlich gegliederte, sinnlich erscheinende Zusammenhang eines Motivs, welches sich selbst der sinnlichen Erfahrung entzieht, ist eine Arbeitsmethode, welche sich erst nach getaner Arbeit, im Nachhinein als adäquat erweisen kann. (*... und er sah, dass es gut war ... Genesis*)

Deshalb nutze ich forschend, primär eine vergleichende und synthetisierende Methode, dem Beispiel Goethes, "Polarität und Steigerung"⁴ folgend.

⁴ *Erläuterung zu dem aphoristischen Aufsatz "Die Natur" von 1783*

"Jener Aufsatz ist mir vor kurzem aus der brieflichen Verlassenschaft der ewig verehrten Herzogin Anna Amalia mitgeteilt worden; er ist von einer wohlbekannten Hand geschrieben, derer ich mich in den achtziger Jahren in meinen Geschäften zu bedienen pflegte. Daß ich diese Betrachtungen verfaßt, kann ich mich faktisch zwar nicht erinnern, allein sie stimmen mit den Vorstellungen überein, zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte. Ich möchte die Stufe damaliger Einsicht einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch nicht erreichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung zu einer Art Pantheismus indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, gar wohl gelten. Die Erfüllung aber, die ihm (dem Hymnus an die Natur) fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie

Das Gesamtbild der Arbeit lässt wiederum Rückschlüsse auf ihre einzelnen Kapitel und Details zu. Deshalb konnte manches erst nach Fertigstellung erneut modifiziert und ergänzt werden. Die Herstellung und Deutung der Bezüge innerhalb der oben angesprochenen Werke soll nicht in der Form einer Beweisführung geleistet werden. Vielmehr werde ich methodisch so vorgehen, dass ich wesentliche Kernpunkte der verschiedenen Ansätze herausarbeite und nebeneinanderstelle. Dabei werden Parallelen und Differenzen herausgearbeitet, betont und aufeinander bezogen werden können. Als wesentliches Instrument, um die künstlerischen Positionen Van Goghs und Cézannes zu beschreiben, werden, neben den Malereien, die zahlreichen Briefe beider Maler, als eine zuverlässige Quelle herangezogen. Dort wo es sich um Kunstfragen handelt, ist jeder zwingende Beweis fehl am Platze. Hier soll versucht werden, dem Leser und Betrachter sowohl das Material, als auch eine Blickrichtung anzubieten, mit der er selbst zur Urteilsfähigkeit gelangen kann.

Die Forschungsmethode meiner Arbeit ergibt sich also aus dem behandelten Gegenstand selbst, und versucht ihm zu entsprechen. Die Metamorphosereihe der „Neun Naturstimmungen“ wird selbst zum zentralen Motiv der Metamorphose eines künstlerischen Impulses, welcher sich vom Ende des 19. Jh. bis in die aktuelle Gegenwart entwickelt. Die anfängliche Gegenüberstellung der Positionen Van Goghs und Cézannes mit den Skizzen Steiners, entsprach zunehmend der Methode von

ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich's der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustoßen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen..." (*Auszug eines Briefes von Goethe an den Kanzler v. Müller, 1828*)

Polarität und Steigerung. E. Bernards Ausführungen waren mir hier der signifikante Schlüssel für die Form der Fragestellung.

Der zweite Teil der Arbeit ist ein Bildband, welcher die besprochenen Werke und ergänzende Malereien Cézannes und Van Goghs beinhaltet und somit eine Ergänzung darstellt, um dem Leser die beschriebenen Phänomene und Zusammenhänge zu veranschaulichen.⁵ Es empfiehlt sich beim Lesen der Bildbeschreibungen, (Kap. 9) die entsprechenden Abbilder vor Augen zu haben.

⁵ Alle Verweise auf den ergänzenden Abbildungsteil meiner Arbeit sind mit: (Abb._) gekennzeichnet.

2 Kunst - die Natur des Menschen

Künstlerische Nachlässe haben nicht selten merkwürdige Schicksale. Die einen werden unablässig einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, sind ständig auf Reisen, hoch versichert- und bewacht. Über ihren Kunstwert besteht kein Zweifel, er entspricht ihrem Marktwert, sie haben ihren Rang in der Kulturgeschichte der Menschheit erobert. Die Tatsache, dass ihr "Ausstellungswert" ihren "Auratischen Wert" oft weit übertrifft, trägt entscheidend dazu bei, diesen Werken ihren Platz im kollektiven Kulturbewusstsein zu sichern.⁶

Eine andere Gruppe fristet ihr Dasein zwischen Mappendeckeln, in engen, Lagerräumen oder Museumskellern. Ihr öffentlicher Kunstwert wird entsprechend geringer taxiert, trotzdem bei dem einen oder anderen Werk Zweifel erhalten werden. Es könnte ja sein, dass das Werk einst als wertvoll erkannt wird, und wer wollte da zu der Gruppe der Ignoranten zählen? Werke aus dieser Gruppe werden, gern und liebevoll von idealistischen Gläubigern gepflegt und beschützt. Eine Atmosphäre der Ehrenamtlichkeit umgibt solche Nachlässe. Denn es sind doch in der Regel keine Mittel da, um diesen Werken die minimalsten Überlebensbedingungen zu garantieren. Beide Gruppen künstlerischer Produktion sind gewöhnlich unter gemeinsamen Vorzeichen in die Welt gekommen. Ihre Autoren wollten etwas bewirken, was nur Kunst bewirken kann. Die menschliche Gesellschaft wird durch Kunst beschenkt. Dieses Geschenk ist ein ausgesprochen menschliches Gut. Es entspringt einer

⁶ Vgl. Benjamin 2006, W. Benjamin bemerkt in seinem Buch, dass ein Kunstwerk in Gegenwart und Zukunft, mehr und mehr durch seinen Ausstellungswert qualifiziert wird.

Motivation, die über reine Eitelkeit oder materielle Existenzsicherung hinausweist in die Sphäre des Ideellen.⁷ Die geltenden Wertmaßstäbe, was denn Kunst sei, sind demontiert oder im weitesten Sinne am Kunstmarkt orientiert. Eine weitverbreitete Urteilsohnmacht des Publikums begünstigt einen Trend, entweder alles, was einer gewissen Kreativität entspringt, als Kunst zu bezeichnen, oder Markt und Fachleuten die Bewertung zu überlassen.

Hier geht es um Werke beider Gruppen. Es soll um die Frage gehen, ob ein Zusammenhang der weitgehend unbekannteren Skizzenreihe Rudolf Steiners: „Naturstimmungen, Neun Schulungsskizzen für Maler“, aus dem Jahr 1922,⁸ mit dem sehr populären Werk von Paul Cézanne und Vincent van Gogh, beides Zeitgenossen Rudolf Steiners, gegeben ist.

Um mich anzunähern, versuche ich diese Bilderreihe im zeitgenössischen Kontext der Wende des 19. / 20. Jahrhunderts zu untersuchen. Dies geschieht in zweifacher Weise: Zu Beginn wird das Werk der beiden Meister, Paul Cézanne und Vincent van Gogh, in seiner gegensätzlichen Verschiedenheit und Ergänzung beleuchtet werden. Beide sind Naturmaler und haben auf diesem Gebiet wegweisende Maßstäbe gesetzt. Die zahlreichen Briefe beider Maler und die Werkrezeption namhafter Autoren, wie R. M. Rilke, P. Handke, oder W. Baumeister, ergeben ein brauchbares Instrumentarium zur Beurteilung ihrer künstlerischen Methoden und Schwerpunkte. Anschließend soll versucht werden das malerische Werk Rudolf Steiners, nicht zuletzt unter Berücksichtigung seines eigenen ästhetischen Verständnisses, hier mit Schwerpunkt auf die „Naturstimmungen“, zu erschließen.

⁷ Bilder fügen dem Weltganzen ein Gran Liebe hinzu. E.W. Nay 1980 S. 142

⁸ Vgl. Halfen, Kugler, Steiner 2007

Im Gegensatz zu Cézanne und Van Gogh ist Rudolf Steiner als Maler unbekannt. Er hinterlässt ein Oeuvre, welches mehr in anthroposophischen Insiderkreisen bekannt ist, und einem breiten Publikum noch erschlossen werden könnte.⁹

Anhand einer ausführlichen Werkanalyse seiner Skizzen soll gezeigt werden, wie seine Malerei in ihre Zeit eingebettet ist. Sie steht auch da, als ein origineller Versuch, überfällige Regeln des Kunstunterrichts gründlich zu erneuern, indem sie einen zeitgemäßen Naturbezug fördert, welcher im Werk Van Goghs und Cézannes schon zu finden ist, und darüber hinaus, eine aktuelle, individuell-geistige Dimension des Naturverständnisses eröffnen will. Das Schulungsmoment, welches sowohl bei Van Gogh als auch bei Cézanne, ganz auf die eigene künstlerische Arbeit fokussiert ist, wird durch Rudolf Steiners Ansatz der "Schulungsskizzen" zur pädagogisch-sozial wirksamen Potenz transformiert. In diesem Licht erscheint es schlüssig, dass Steiner die Ausführung seiner Skizzen auf einem sehr zurückgenommenen, naiv anmutenden Niveau belässt.

Ob ein, durch neue Kunst erneuerter Kunstunterricht zukunftsfähig ist, kann sich erweisen, wenn auf breiter Basis versucht wird, mutig mit den allseitigen Anregungen theoretisch und praktisch umzugehen. Besonders die Vision einer kommenden Kunst, den Zukunftsblick, welchen Rudolf Steiner so dezidiert einnimmt, ist auch im Werk Van Goghs und Cézannes herauszulesen. So könnte auch Steiners "anfänglicher Versuch in diese Richtung", als Baustein eines aktuellen Kunstverständnisses gesehen werden, in dem Mensch und Natur in ihrem tieferen Zusammenhang begriffen werden. Dass Steiner mit seiner Vision dabei

⁹ Vgl. Fäth, 2005

nicht als ein unvermitteltes Einzelphänomen in seiner Zeit steht, ist hinlänglich bekannt. Hier soll am konkreten Beispiel, dem Verhältnis: Natur - Mensch - Malerei, untersucht werden, ob und wie sich das steinersche Kunstverständnis, seine ästhetisch-theoretischen Untersuchungen sowie seine künstlerisch-praktischen Versuche in den Geist seiner, von allgemeinem Aufbruch gekennzeichneten, Epoche hineinstellen und aus dem Geist dieser Zeit in die unmittelbare Gegenwart hineinwachsen wollen und können. Angesichts der aktuellen Wandlungen im Denken über die Stellung des Menschen zur Natur, nicht zuletzt befördert durch den Schock, welchen der Klimawandel verursacht, zeigt sich, dass es mit Umdenken allein nicht getan ist. Auf allen gesellschaftlichen Ebenen, der Wissenschaft, der Pädagogik, der Kunst und der Gesellschaftspolitik, werden sich neue, bisher ungewohnte Lebensverhältnisse etablieren. Die entscheidende Frage dabei ist wohl, ob diese Verhältnisse aus Einsicht in größere Zusammenhänge des menschlichen Lebens, als freie menschliche Handlungen herbeigeführt werden können, oder ob sie als unfreiwillig erlittene Lehrstücke in der Gestalt von Naturkatastrophen und sozialem Elend über uns alle hereinbrechen müssen. Dass wir es selbst sind, dem wir in einer aus den Fugen geratenen Welt begegnen, ist mittlerweile Konsens.

Das Vermögen, "Buch der Natur"¹⁰ lesen zu können, erhält seine gründlichsten Anregungen durch Wissenschaft und Kunst. Jeder freie Geist wird selbst bestimmen, ob er dieses "Lesen" erlernen will. Entgegen der Vereinnahmung durch die Allmacht des Staates verändern sich

10 (Siehe auch S.100),; Die hermeneutische Metapher, wonach der Naturforscher das "Buch der Natur zu lesen" und zu interpretieren hätte wie einen Text, stammt vom Kirchenvater Augustinus. Gott teile sich dem Menschen nicht nur durch die Offenbarung der Bibel, sondern auch durch die physische Welt seiner Schöpfung als "zweiter Schrift" mit. (Janich 2008)

die herkömmlichen Lehrer-Schüler-Verhältnisse, indem sie sich immer mehr auf gegenseitige Wahrnehmung und Vereinbarung stützen wollen. Jedes äußerliche, kulturpolitische Regulativ erweist sich als unsachgemäß und verderblich. Cézanne und Van Gogh waren keine Kunstlehrer, auch Steiner war kein Kunstlehrer. Die Begriffe oszillieren an ihren Grenzen, beginnt man sich auf den Gehalt der Werke tiefer einzulassen. Peter Handke spricht von der *“Lehre der St. Victoire“* und nennt Cézanne einen *“Menschheitslehrer der Jetztzeit“*. (Handke 1976, S.79)

Rudolf Steiners Malerei, die er selbst einmal bezeichnet, als *“allerbe-scheidenster Versuch eines gewissen Anfangs“* in diese neue Richtung, könnte erst noch entdeckt werden, als ein Keim, der sich fruchtbar erweisen kann. Die Arbeit soll mit einem fragenden Ausblick beschlossen werden, mit der Frage, wie sich ein durch Kunst befruchtetes Naturer-lebnis und ein, durch Naturwahrnehmung erweitertes Gestaltungsver-mögen, einen Weg aus den, am Kunstmarkt orientierten Grenzen bah-nen können. Eine solche Erweiterung des traditionellen Kunstverständ-nisses könnte nicht nur eine Erweiterung seiner Begriffe bedeuten. Die Erweiterung des Kunstbegriffs könnte die Grundlage für eine neue päd-agogische Haltung sein, in der es darum geht, den heranwachsenden Menschen individuell und schöpferisch, als Gestalter einer kommenden Welt, zu fördern. Eine Welt, in der die natürliche- und gesellschaftlich-soziale Umwelt, in ihren individuell-menschlichen Dimensionen neu er-funden werden könnten.

Die Unscheinbarkeit dieser so fragmentarisch und anspruchslos anmu-tenden Skizzenreihe *“Neun Naturstimmungen“*, ist Ausdruck jener menschlichen Freiheitsdimension, welcher jedes Beweisen, Belehren und überzeugenwollen fremd ist und deshalb zur Kunst werden kann.

3 Zur Situation der Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts

Die Malerei des 19. Jahrhunderts, besonders die, des letzten Drittels, ist von einer neuen Qualität in Ausdruck, Bildsprache, Motivfindung, Lebensbezug und Zukunftsfähigkeit gekennzeichnet. Eine Jahrhunderte dauernde Entwicklung, so die Schule der alten Meister, die niederländische Stillleben- und Landschaftsmalerei, vollendete Figur- und Porträtmalerei, finden in der Mitte des 19. Jahrhunderts große Höhepunkte. Auf dem Gebiet der Technik ist die Fotografie das neue Bild schaffende Medium, welches sich weite Kreise der gesellschaftlichen Anerkennung erobert. Ist die Fotografie der ersten Stunde auch gekennzeichnet vom Bestreben, es der Malerei in mancher Hinsicht gleich zu tun, durch Wiedergabe von Stimmungen, Farbmanipulationen, Bildausschnitten usw., so wird sie doch primär als das Medium gefeiert, welches *objektiv* die sichtbare Welt wiedergeben kann, ein Anspruch, den Malerei bis dahin nur bedingt erfüllen konnte und wollte. Bis dahin hatte sich Malerei jedoch im Verständnis des Publikums, als das geeignete Medium, auch die sichtbare Welt in gültigen, für jedermann wieder erkennbaren Farben und Formen darzustellen, entfaltet. Die neue Konkurrenz, Fotografie, ist nur vorübergehend eine wirkliche Bedrohung für das alte Medium Malerei. Am Überschneidungspunkt dieser Entwicklungen übernimmt die Fotografie die Rolle des Abbildens, während die Malkunst einen Freiraum für neue Möglichkeiten der bildnerischen Darstellung erobert. Zahlreiche Künstler der damaligen Zeit ahnen, dass auch neue Perspektiven für die Malerei gesucht werden können.

“Der Fotoapparat kann mit Pinsel und Palette nicht konkurrieren“, schrieb E. Munch, “solange man ihn im Himmel und in der Hölle nicht verwenden kann“.
(Munch, 2008)

Mit diesem Ausspruch ist ein Zeichen gesetzt, welches weit in das 20. Jahrhundert hineinreichen wird. Viele Zeitgenossen darunter Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Degas, Lautrec, finden sich in diesen Jahren des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts namentlich in Paris und pflegen intensiven Austausch. Wenn auch nicht immer von enthusiastischer Freundschaft geprägt, so aber doch von gemeinsamer Zukunftshoffnung beseelt, werfen die Künstler dieser Zeit gern ihre Tradition mit ihren bisherigen Errungenschaften über Bord. Das Neue, das Unbekannte, das Ungemalte, das Experiment, das Abenteuer, der Sprung über den Abgrund, das Wagnis etwas zu sagen, was so, noch nie zuvor gesagt worden ist, ist Ausdruck des neuen Selbstbewusstseins und verbindet die progressiven Kräfte jener Zeit. Ähnlich, wie sich auf technischen und gesellschaftspolitischen Feldern eine Wende vollzieht, so gerade auf dem Feld der Künste. So sind es auch die Künstler, welche die besondere Situation der kommenden Zeit empfinden. Sie wollen sich an die Spitze der gesellschaftlichen Entwicklung stellen und werden nicht selten zu Wortführern einer noch unbekannteren Zukunft und Umgestalten an der alten Zeit.¹¹

Überhaupt ist das Interesse am Unbekannten noch im Dunkel verborgen Liegenden, unübersehbar. Edvard Munchs Ausspruch, in Bezug auf die Fotografie bekommt Brisanz. Der norwegische Maler, dessen Werk die großen Themen Liebe, Eifersucht, Tod und Geburt umspannt, war längst aufgebrochen, seine Mittel nicht länger in den Dienst immer äu-

¹¹ "...Dagegen glauben wir - hoffen wir wenigstens glauben zu dürfen -, dass abseits all dieser im Vordergrund stehenden Gruppen der "Wilden" manche stille Kraft in Deutschland um dieselben fernen und hohen Ziele ringt und Gedanken irgendwo im stillen reifen, von denen die Rufer im Streite nichts wissen. Wir reichen ihnen, unbekannt, im Dunkeln unsere Hand."

(Marc 1911 in: Kandinsky / Marc 1982, S.32)

ßerlicher werdender Naturabbildungen zu stellen. Mehr als jedes naturgetreueste Abbild interessierte ihn der leidenschaftliche Ausdruck, die Transformation tiefster seelischer Regungen ins gemalte Bild, mit den Mitteln von Farbe und Form. Durch strikte Vereinfachung der Mittel bei gleichzeitiger Übertreibung ihres Ausdrucks, sowie vehementer Übersteigerung von Farbe und Form, gelingt es ihm zunehmend, gültige Vokabeln für dasjenige was ihn im tiefsten bewegt, aus seinen künstlerischen Mitteln heraus zu entwickeln. Damit wurde Edvard Munch nicht nur zum Vorläufer sondern auch zum Idol, zur Vaterfigur künftiger Malergenerationen. Zahllose Künstler, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts berufen sich auf ihn. Das Interesse an seelischem Ausdruck, an der Wiedergabe dessen, was tief erlebt, aber nicht mit Augen gesehen werden kann, ist ein starker Keim im Boden dieser neuen Kunst. Parallel dazu finden Umwälzungen statt, welche ihre Wurzeln in der Französischen Revolution haben. Künstler wollen nicht länger Handlanger von Kirche und Staat sein. Tief greifende Autonomisierungs- und Emanzipationsprozesse bilden sich heraus. Eine Entwicklung, welche erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre volle Bedeutung und eine erste Vollendung findet. Künstler bestehen darauf, die Quellen und Mittel selbst zu bestimmen. Emanzipation von alten Fesseln kennzeichnet die neue Kunst des Aufbruchs. Nicht nur die Motive, auch das Medium Malerei selbst wird Ausdruck dieser Emanzipation. Die Besinnung auf sich selbst, auf die Möglichkeiten des Mediums, revolutioniert alle bis dahin gekannten Ausdrucksmittel. Der Maler Paul Cézanne (1839-1906) wird als richtungweisender Wegbereiter anerkannt.¹²

¹² "Weniger tolerant war da übrigens der Cézanne-Verehrer Pablo Picasso. Er duldet keinerlei Kritik an seinem Idol und bedrohte jeden, der dennoch eine abfällige Bemerkung wagte, mit einer rostigen Pistole, die ihm der Dichter Alfred Jarry vermacht hatte: "Noch ein Wort - und ich schieße." (Leemann 2008)

Ähnlich wie Vincent van Gogh (1853-1890), bricht Cézanne mit dem kulturellen Milieu, dem er entstammt, zwar weniger konsequent aber nicht minder nachhaltig. Die Emanzipation von Elternhaus und gesellschaftlicher Tradition, das unbedingte Erleben einer Berufung, die Wahrnehmung der inneren Stimme, der Stimme des eigenen Selbst, und der Verpflichtung, dieser Stimme unter allen Umständen, und gegen alle Widrigkeiten zu folgen, ist das Credo, welches beide Maler verbindet. Beide arbeiten sie im Süden Frankreichs beide sind durchdrungen vom Bewusstsein, eine Bedeutung, gewissermaßen eine Mission für die Kunst zu erfüllen. Beide sehen in der Metropole Paris die Hauptstadt dieser neuen Bewegung. Mit ähnlicher Intensität und Leidenschaft versuchen beide ihren Platz, ihren Rang in der Metropole zu befestigen. Es kennzeichnet das Schicksal dieser beiden Maler, dass es ihnen zu Lebzeiten kaum vergönnt war, eine führende Rolle zu spielen. Die Ironie des Schicksals wollte es, dass beide Künstler nach ihrem Tode zu den Lichtgestalten einer neuen Kunst, der Kunst des 20. Jahrhunderts werden sollten. Der Umstand, die Ernte des eigenen Lebenswerkes nicht mehr einfahren zu können, gepaart mit der Hoffnung auf späten Ruhm, wird allgemein zu einer Art Qualitätsmerkmal des genialen, stets verkannten Künstlers stilisiert. Welchen großen Anteil sie tatsächlich an dieser Entwicklung haben würden, konnten beide Künstler zu diesem Zeitpunkt kaum ahnen.

In ihrer Arbeitsweise, Ausdruck, künstlerischen Zielen, und Perspektiven jedoch, waren sich Cézanne und Van Gogh kaum ähnlich. Ihre Verschiedenheit, man könnte von Polarität sprechen, bildet einen Kontrast, welcher nicht ohne Weiteres zu überbrücken ist. In der jungen Kunst

des ausgehenden 19. Jahrhunderts stehen beide als Wegbereiter einer unübersehbaren, in die Zukunft führenden Entwicklung.

Hier soll betont werden, wie gerade diese Verschiedenheit zwei Seiten markiert, die, wenn es gelingt, sie in ihrer wechselseitigen Ergänzung zu betrachten, ein kulturgeschichtliches Milieu bildet, welches eine neue Epoche einleitet. Cézanne und Van Gogh, heute "Großväter" der neuen Malerei, markieren neben Munch eine ganze Spanne der Möglichkeiten der kommenden Malerei bis in unsere Tage hinein. Im Folgenden soll gezeigt werden, in welchem engem Bezug, Werk und Biografie der beiden Maler gesehen werden kann. Daran wird deutlich, dass es sich in der sogenannten "Moderne" nicht nur um eine malerische Ausdrucksweise handelt, sondern vielmehr um eine tief greifende Welt- und Lebensanschauung. Es gehört zu den charakteristischen Merkmalen dieser Kunst, dass sie authentisch, unverwechselbar, echt, und ohne Lüge ins volle Leben treten will. Jedes manipulierte, von außen herangeführte, und illusionistische Gehabe ist ihr fremd und entlarvt ihre Autoren als falsche Helden oder dekadente Epigonen. Weite Kreise der Kunst um die Wende zum 20. Jahrhundert sind gekennzeichnet, von einer Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit und Weltverbundenheit. Leben und Werk bilden eine unverbrüchliche Einheit und garantieren die Zeitgenossenschaft zum hereinbrechenden Zeitalter, welches in seiner Suche nach Synthese aller Lebensbereiche, vornehmlich Kunst, Wissenschaft und Gesellschaftsgestaltung, eine eigene Epoche einläutet. Eine Epoche, des unbedingten Strebens nach persönlicher und gesellschaftlicher Freiheit, auch eine Epoche der Irrungen und Wirren, des Egoismus und der fürchterlichen Katastrophen zweier Weltkriege.

4 Zwischenraum – 1975 bis 2008

Entwicklung meiner Fragestellung

Im Jahre 1977 anlässlich eines Besuches des Goetheanum in Dornach (Schweiz) sah ich zum ersten Mal, im so genannten "Skizzenraum", Originalbilder Rudolf Steiners. Besonders fielen mir seine "Naturstimmungen" ins Auge. Es sind durchweg in Pastellkreide gemalte, sehr einfach ausgeführte Bilder. Die Skizzen machten auf mich, besonders im Kontext der gewaltigen Architektur des zweiten Goetheanum einen eher naiven und laienhaften Eindruck. Es war mir unmöglich, Rudolf Steiner als einen Maler zu akzeptieren. Die Tatsache, dass ich mich zu dieser Zeit selbst, als angehender Maler mit der Wiedergabe von Landschaften intensiv beschäftigte, trug dazu bei, in diesen Bildern nicht mehr als unbeholfene, allenfalls kindlich ausgeführte Kritzeleien zu sehen. Bemerkenswert erscheint mir jedoch die Tatsache, dass sich schon wenige Tage darauf, und in der Folge regelmäßig, immer wieder Erinnerungsbilder an diesen Ausstellungsbesuch einstellten. Mehr oder weniger stark kamen mir immer wieder Eindrücke der Bilder, gerade im Zusammenhang mit ihren Titeln in den Sinn. Die beiden Skizzen, "Bäume in sonniger Luft" und "Bäume im Sturm",¹³ welche aus einfachen Elementen aufgebaut waren, sah ich im Verlauf der Siebzigerjahre hin und wieder, anlässlich meiner Besuche in anthroposophischen Institutionen. In nur wenigen und mit einfachen Kreidestrukturen aufgetragenen Flächen wurden in einem extrem breiten Format, eine Gruppe von mehreren Bäumen gemalt. Sie stehen auf einer stilisierten, wellenartigen Hügellandschaft und über ihnen ist das Blau des Himmels mal ruhig ausgewogen, mal dramatischer zu-

¹³ (Vgl. Abb. A)

gewogen, mal dramatischer zusammengeballt, lösend und verdichtend, von links nach rechts sich entwickelnd gemalt. Die kleinen Bäumchen reagieren in Ausdruck und Geste auf die verschieden gemalte Umgebung der beiden Skizzen. Bei wiederholter Betrachtung der Bilder erschien mir dieser Zusammenhang einer einfachen Bildsituation wie Sonne oder Sturm, ihre Wirkung auf eine Reihe Bäume, mit den Mitteln einfachster Farb- und Formveränderungen, immer sprechender. Eigene Erfahrungen, die ich im Laufe der Jahre an meiner Malerei machte, erschlossen mir mehr und mehr die Bereitschaft solche merkwürdigen Dinge wie Rudolf Steiners Skizzen auf mich wirken zu lassen. Mir wurde klar, dass es in diesen Bildern nicht darauf ankam, große Kunstwerke zu inszenieren, sondern einen zeitgemäßen Weg für den Malunterricht zu suchen, zu beschreiben und zu gehen. So konnte ich die Skizzen als Experimente eines, im vollen Sinne des Wortes unbefangenen und suchenden Künstlers akzeptieren. Im intensiven Studium der Malerei, besonders jener um die Wende des 19. / 20. Jahrhunderts konnte ich gewisse Parallelen zu Steiners Arbeit bemerken. Die Entdeckung vieler Maler dieser Zeit, die Erschließung der malerischen Mittel, wie Linie, Fläche, Farbe, Form, Proportion, Licht und Schatten, als zentrale, nicht nur Bildschaffende, sondern zunehmend auch als motivisch aufgefasste Elemente, erschien mir selbst als eine äußerst lohnenswerte und abenteuerliche Angelegenheit. Die Tatsache, dass ein Gemälde in erster Linie seinen eigenen Mitteln verpflichtet, also autonom ist, und erst in zweiter Linie, einem literarischen, oder außerhalb der Malerei befindlichen Inhalt, erschien mir ebenso einleuchtend wie motivierend für die eigene Suche. Das so genannte "Malen aus der Farbe", wurde mehr und mehr zur Grundlage meiner Forschung und Kunstausbübung.

Durch Studien und Kurse, die ich in Dornach im Rahmen meiner Besuche der beiden, sehr verschiedenen arbeitenden Malschulen, Gerard Wagner und Beppe Assenza¹⁴ machte, konnte ich einige Maler kennenlernen, welche sich dem malerischen Werk Rudolf Steiners gegenüber nicht nur unbefangen, sondern enthusiastisch und aktivproduktiv positionierten. An einem gewissen Punkt jedoch erlebte ich auch Unverständnis. Mein damals noch recht unbewusst wirkender Impuls, die Arbeit Rudolf Steiners als unbedingt aus dem damaligen, zeitgeistigen Suchen hervorgehend zu betrachten, fand selten offene Ohren im Kreise dieser Künstler. Ihnen kam es vielmehr darauf an, das künstlerische Werk Rudolf Steiners als einen unvermittelt neuen, sich erst in der Zukunft ganz erschließenden Impuls zu betrachten.

In meinen Studien zu Rudolf Steiners Werk fiel mir immer wieder auf, wie er selbst die Bezüge zu bestehenden wissenschaftlichen Richtungen und Strömungen herstellte. So erschien es mir selbstverständlich, dass er auch in seinem künstlerischen Suchen ein Kind seiner Zeit war und die damals stark wehende Luft eines, nach Erneuerung, Erfrischung und Belebung drängenden Zeitgeists registrierte.

Gerade meine Auseinandersetzung mit den beiden Malern Van Gogh und Cézanne führten dazu, dass ich diesen Faden weiter spinnen wollte und bis heute nicht losgelassen habe. In meiner bislang fünfundzwanzigjährigen Unterrichtspraxis, davon 14 Jahre als Dozent für Malerei und Grafik an einer Kunsthochschule, konnte ich diese lebhaften Fragen und Erfahrungen erfolgreich nutzen und fruchtbar machen. Ein gewisses Befremden der Studierenden, den Bildern Steiners gegenüber

¹⁴ Beppe Assenza (1905 - 1985) 1957 - 1985 als freier Künstler und Leiter einer Malschule am Goetheanum in Dornach.

war gerade in den ersten Jahren meiner Unterrichtspraxis festzustellen. In den letzten fünf Jahren jedoch zeigt sich mehr und mehr eine offene und vorurteilslose Haltung seitens der Studierenden diesen Bildern gegenüber. Eine neue Unbefangenheit, genauer gesagt, ein unbelastet sein gegenüber geistigen Fragen, ist in der jungen Generation festzustellen. So erscheint es mir nur folgerichtig, die vorliegende Arbeit auch als eine Frucht der ganz persönlichen, künstlerisch-biografischen Entwicklung meiner Fragestellung zu betrachten. Dass ich dabei die beiden Maler Van Gogh und Cézanne als zwei entgegengesetzte Pole betrachte, welche sich im künstlerischen Werk Rudolf Steiners, namentlich in den "Naturstimmungen" synthetisieren und steigern, ist jedoch nicht nur das Resultat meiner persönlichen Arbeit. Zahlreiche Äußerungen der beiden Künstler selbst, sowie ihrer renommierten Kommentatoren deuten auf einen solchen Zusammenhang hin. Vieles von dem, was Steiner in Vorträgen, Notizen und Gesprächen über Malerei äußerte, vermag auf solche, mehr oder weniger sichtbaren, Wurzeln zu verweisen. Die Originalität und Eigenständigkeit Steiners künstlerischer Arbeit wird dadurch ebenso wenig geschmälert, wie die unbestrittene Größe und Selbstständigkeit eines Paul Cézanne oder Vincent van Gogh. Der von mir befragte und untersuchte Zusammenhang soll gerade die Eigenständigkeit aller drei Positionen unterstreichen und hervorheben, indem er kulturgeschichtliche und zeitgeistige Bezüge nicht übersieht oder ignoriert.

5 Cézanne und Van Gogh

Emile Bernard (1861-1941) war eine der schillernden Figuren am Beginn der modernen Malerei. Schon früh lernte er Maler wie Toulouse-Lautrec oder Van Gogh kennen. Seine Bilder fanden im Kreise seiner Malerfreunde großes Interesse. Er schreibt 1908 über die gegensätzlichen Naturen Cézannes und Van Goghs:

“Als nun die Bilder sich zu sehr anhäuferten (und sie häuften sich rasend schnell an, da Van Gogh bis zu drei Stück am Tage malte) musste man daran gehen, sie zu verkaufen. Der Maler nahm sie unter den Arm und trug sie zum ersten besten Trödler zu Preisen die nicht einmal das verwendete Material einbrachten. Eines Nachmittags war Cézanne zu Tanguy gekommen und lernte Vincent kennen, der zum Mittagessen dort war. Sie unterhielten sich, und nachdem sie über Kunst im Allgemeinen geredet hatten kamen sie auf ihre eigenen Ideen zu sprechen. Vincent glaubte die seinen nicht besser erklären zu können, als indem er Cézanne seine Bilder zeigte und ihn um seine Meinung darüber bat. Er führte ihm verschiedene Arten vor, Porträts, Stilleben, Landschaften. Cézanne, schüchtern, aber heftig wie er war, sagte, nachdem er alles betrachtet hatte: “Offen gestanden, Sie malen wie ein Verrückter!“ ...“

Obwohl man den Äußerungen Bernards eine gewisse Polemik gegenüber Cézanne ansieht, wird darin doch primär die Gegensätzlichkeit der beiden Künstler eingehend charakterisiert:

“...Die beiden waren einander völlig entgegengesetzte Naturen, in diesem Falle aber war der Mann aus dem Norden, der Holländer, ebenso leidenschaftlich und begeistert, wie der Südländer, der Provençale, ruhig und ausgeglichen war. Von diesem Tage an fühlten sie, dass sie einander nie verstehen würden, und sie sahen sich nicht wieder. Ich möchte hier einfügen, dass Vincent keinerlei Verständnis für Cézannes Arbeitsweise hatte und nicht einsehen wollte, dass man sie bewundern könne; und wenn er Cézannes Bilder noch so lange betrachtete – er fand in ihrem Suchen und Tasten nichts von dem, was er selbst erstrebte...“

Unübersehbar beschreibt Bernard die innere Notwendigkeit der Situation, ein "Dritter" müsse erst noch kommen, um die Synthese der beiden Positionen herbeizuführen:

"... Cézanne war in Wahrheit ein Techniker, dem nur die abstrakten Eigenschaften der Malerei am Herzen lagen; ihm ging es um das harmonische Gefüge der Farbe, er war ein Stilist, der weiter nichts erstrebte als einige elegante Formeln; während Vincent in der Malerei ein Mittel des geistigen Ausdrucks sah, eine Art Literatur, die mit Farben und Linien schreibt. Hier ist nicht der Ort, durch lange Erörterungen zu beweisen, dass alle beide unrecht hatten und dass ein Meister, ein vollendeter Künstler vereinigen muss, was jeder dieser beiden abgesehen für sich suchte". (Bernard 1965)

Beide Maler polarisieren ihr Publikum. Man kann nicht für den Einen sein, ohne den Anderen anzweifeln zu müssen. Der leidenschaftlich eroberte Weg Van Goghs, der ihn neben Munch zu einem der ersten expressiven Maler seiner Zeit machte, ist so einzigartig und stellvertretend für eine Haltung, der eine analytische Methode, wie der Arbeitsweise Cézannes, fremd bleiben muss. Umgekehrt würde Cézanne einem ganz von innen kommenden Ausdruckswillen, einer ungezügelter Malerleidenschaft wie der Van Goghs, grundsätzlich misstraut haben. Ihn interessiert gerade das Bleibende, das klassische Moment an der Kunst.¹⁵ Es ist wichtig diesen Gegensatz ins Auge zu fassen, gibt es doch Ebenen, auf denen er sich ergänzt und gleichsam harmonisieren kann. In den Briefen beider Maler wird deutlich, dass sie genaue Beobachter sind. Diese bedingungslose Wahrnehmungsbereitschaft eint sie.

¹⁵ Er will «wie Poussin, aber nach der Natur malen» und erkennt wie Monet und seine Freunde die Flüchtigkeit der scheinbaren Impressionen, aber sein Intellekt lehnt es ab, sich einzig und allein von der «Sensibilität des Auges» anregen zu lassen: Im Gegensatz zu den Impressionisten will er das Wesen und die Dauer der Dinge wiedergeben.

Lexikon des Impressionismus, Herausgeber Maurice Sérullaz/Somogy Paris (g26.ch, 2008)

Doch wäre es recht oberflächlich zu sagen, der eine schaue eben nach innen und der andere nach außen.

Indem Van Gogh seine Empfindungen registriert, welche ihm an der Betrachtung der Welt aufgehen, sieht er in dieser Welt die gegebenen Dinge wiederum anders. Der Blick für die malerischen Qualitäten einer Landschaft ist geschärft durch die Empfindungen, welche dem Maler zur Verfügung stehen. In den Briefen wird deutlich, wie Van Gogh sein Empfindungsleben im Kontakt mit der Natur ausbildet. Er macht sich selbst zum Werkzeug, arbeitet streng an sich selbst, um Willkür zu vermeiden. Sein Sehen nach Innen tingiert und entwickelt sein Natur-Sehen, welches den Charakter eines Schauens annimmt.¹⁶

Cézanne hingegen misstraut jeder emotionalen, und damit für ihn, vergänglichen Interpretation. Seine Bemühung, um ein „sachliches Sagen“ ist vorbildlich und entwickelt sich im Werk zu einer ebenfalls konsequenten Haltung sich selbst gegenüber. Er betont, wie sehr ihn interessiert „was ist, - und nicht was behagt“. Seine Methode des Parallelismus, seiner „Realisation“, erzeugt einen artifiziellen Abgrund zwischen dem Maler und der Natur, den er durch die Handhabung und die innere

¹⁶ „...Es ist also auch mit offenen Augen eine Augenruhe möglich, wie sie sich während eines absorbierenden Denkens oder durch einen, in einem bestimmten Zustand ausgeführten Gang durch die Landschaft einstellt. Hier werden keine Einzelheiten gesehen, oder Gesehenes wird nicht zum Bewusstsein gebracht. Das Sehen und Schauen kann durch Sublimierung in mancher Hinsicht an sich schon viel Verwandtes mit dem künstlerischen Erleben haben. Die Malerei geht primär durch eine solche Sublimierung und durch die Schaulust ein, indem ein Bild erstlich diese hervorruft, um sie dann zu befriedigen. Die Befriedigung wird jedoch nicht vollständig und augenblicklich dargeboten. Der innere Aktivismus des Kunstwerkes bewegt den Betrachter darüber hinaus. Wie wenn er plötzlich mit höheren Befähigungen ausgestattet wäre, wird er von einer Hellsichtigkeit getragen. Er gewinnt Distanz zu allem und Überlegenheit allem gegenüber.“ (Baumeister 1960, S.46 / 47)

Logik seiner Mittel, der Linien und Farben, ständig wieder zu überbrücken versucht. Damit stellt er sich selbstbewusst neben die Schöpfung, um es ihr gleich zu tun.¹⁷

Schon ganz zu Beginn seiner Entwicklung weist Steiner auf die schöpferische Möglichkeit des Erkennens hin und stellt es so betrachtet auf eine Stufe mit der Kunst.

“Damit ist die höchste Tätigkeit des Menschen, sein geistiges Schaffen, organisch dem allgemeinen Weltgeschehen eingegliedert. Ohne diese Tätigkeit wäre das Weltgeschehen gar nicht als in sich abgeschlossene Ganzheit zu denken. Der Mensch ist dem Weltlaufe gegenüber nicht ein müßiger Zuschauer, der innerhalb seines Geistes das bildlich wiederholt, was sich ohne sein Zutun im Kosmos vollzieht, sondern der tätige Mitschöpfer des Weltprozesses; und das Erkennen ist das vollendetste Glied im Organismus des Universums.“
(Steiner 1980, S.4)

Was hier über das menschliche Erkennen gesagt ist, kann für die Kunstanschauung Cézannes gelten. Seine „Kain-Haltung“ der Schöpfung gegenüber ist die Triebfeder für die Kunst „parallel zur Natur“. Cézanne ist dabei der Natur gegenüber niemals hochmütig. Seine Beobachtung ist ebenso nach innen und nach außen gerichtet, wenn auch ganz andersgeartet als bei Van Gogh. Dieser geht in Demut *mit* der Natur, Cézanne stellt sich gleichrangig *neben* die Natur. Beide Maler erzeugen auf unterschiedliche Weise eine Art Schnittstelle zwischen sich

¹⁷ „...Das Resultat dieser Untersuchungen ist, dass die Wahrheit nicht, wie man gewöhnlich annimmt, die ideelle Abspiegelung von irgendeinem Realen ist, sondern ein freies Erzeugnis des Menschengenies, das überhaupt nirgends existierte, wenn wir es nicht selbst hervorbrächten. Die Aufgabe der Erkenntnis ist nicht: etwas schon anderwärts Vorhandenes in begrifflicher Form zu wiederholen, sondern die: ein ganz neues Gebiet zu Schaffen, das mit der sinnenfällig gegebenen Welt zusammen erst die volle Wirklichkeit ergibt.“ (Steiner, 1892 „Wahrheit und Wissenschaft“, Dissertation (1975))

selbst und der Natur, ein individuelles Grenzgebiet, und gewinnen darinnen ihr Motiv, ihr Bild. Van Gogh sucht "Naturtreue" sich selbst gegenüber, indem er seine Innenwelt der natürlich-göttlichen Schöpfung angemessen entwickelt, Cézanne ist naturgetreu indem er sich "raushält", um im reinen, sachlichen Sehen, die registrierten Objekte und den Sinnesprozess selbst zu durchschauen. Beide sprechen von einer, sich entwickelnden "Hellsichtigkeit" der Natur gegenüber. Beide Maler beginnen ihr Werk mit dunkeltoniger Kontrastmalerei und finden im Spätwerk zur Malerei mit und aus der Farbe. Van Gogh, ein tief religiöser Mensch, der mit seinem leidenschaftlichen Glauben immer wieder an Grenzen stößt. Sein Farberlebnis in der Provence entfesselt eine Zuversicht und Schaffenskraft, die dem Licht der Sonne gleichkommt, welche alles überstrahlt. Cézannes Dunkelheit der frühen Bilder zeigt uns seelische Abgründe, Ausschweifung, Gewalt und Tod, ein seelisches Verlies, aus dem sich der Künstler zeit seines Lebens befreien muss. Das dominierende, strahlende Weiß seiner späten Bilder, namentlich der Aquarelle, repräsentiert weniger das Sonnenlicht, als das Licht seiner eigenen geistigen Klärung. Ein Weiß, welches der, in seinen Augen schon damals geschundenen Natur, ein Stück Unberührtheit zurückgibt.

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu sehen, wie Steiner verschiedene menschliche Erkenntniswege anschaut. Seine Anthroposophie ist auch der beständige Versuch zu zeigen, wie sehr solche Verschiedenheiten in einer gemeinsamen "Ideenwelt" wurzeln. Schon 1894 schreibt er:

"Der Unterschied zwischen mir und meinem Mitmenschen liegt durchaus nicht darin, dass wir in zwei ganz verschiedenen Geisteswelten leben, sondern dass er aus der uns gemeinsamen Ideenwelt andere Intuitionen empfängt als ich. Er will seine Intuitionen ausleben, ich die meinigen. Wenn wir beide wirklich aus der Idee schöpfen und keinen äußeren (physischen oder geistigen) Antrieben folgen, so können wir uns nur in dem gleichen Streben, in denselben Intentionen begegnen. Nur der sittlich Unfreie, der dem Naturtrieb oder einem ange-

nommenen Pflichtgebot folgt, stößt den Nebenmenschen zurück, wenn er nicht dem gleichen Instinkt und dem gleichen Gebot folgt." (Steiner 2004 S. 81)

Vor diesem Hintergrund sollen im folgenden Kapitel Methode und Weg der beiden Künstler beschrieben werden.

5.1 Realisation - die Methode Paul Cézannes

Angesichts der großen Cézanneretrospektive in Paris, nur kurz nach dem Tod des Meisters, im Jahre 1907 schreibt Rilke seine "Briefe über Cézanne" nieder. Die Briefe an seine Frau, die Bildhauerin Clara Westhoff gerichtet, sind ein beispielhaftes Zeugnis dafür, wie ein Künstler unter dem Eindruck des Werkes von Paul Cézanne eine innere Bewegung erfährt, welche ihn zu erschüttern vermag, mehr noch, ihn zwingt, bisherige Wege in Frage zu stellen. Rilke steht wie vor einem Neuanfang in diesen Tagen. Es gelingt ihm die Arbeitsweise Cézannes als etwas zu erkennen, was seiner eigenen Arbeit bis dahin fehlt.

"...niemals ist es noch so aufgezeigt worden, wie sehr das Malen unter den Farben vorgeht, wie man sie ganz allein lassen muss, damit sie sich gegenseitig auseinander setzen. Ihr Verkehr untereinander: das ist die ganze Malerei. Wer dazwischen spricht, wer anordnet, wer seine menschliche Überlegung, seinen Witz, seine Anwaltschaft, seine geistige Gelenkigkeit irgend mitagieren lässt, der stört und unterdrückt schon ihrer Handlung."

(Rilke 2005, S.55)

Das Gleichgewicht zwischen Natur- und Kunstwirklichkeit erlebte er in all seiner Vollendung durch die Malerei des Meisters. Jene erreichte Objektivität, welche gleichzeitig ohne die subjektive Hand, das Herz des Malers, nie sein könnte. Diese Erfahrung des Mysteriums der Kunst selbst, treibt Rilke zu den "Briefen", wie er sie selbst nannte, und die in ihrer knappen, zufällig anmutenden Folge keinen Anspruch auf große Literatur machen. Dennoch sind diese Briefe zu einem Schlüsselwerk in Rilkes Schaffen geworden. Ihre Bedeutung weist, wie das Werk Cézannes, über die Grenzen des eigenen Metiers hinaus. Die vollendete Übereinstimmung von "Naturdingen und Kunstdingen" irritiert den Dichter heftig, obwohl er durch seine Nähe zu bildenden Künstlern (Rodin,

Worpswede) in solche Fragen eingeweiht war. Es war nicht zuletzt der Umstand, dass Cézannes ganzes Leben ein getreues Abbild des künstlerischen Weges war, und umgekehrt, jedes Bild, jeder Farbfleck, von der Synthese von Kunst und Leben zu ihm sprach. "Es ist als wüsste jede Stelle von allen" (Kurz 2003, S.367).

Die Frage, was Rilke mehr interessierte und beeindruckte, das Leben oder das Werk des Malers erübrigt sich, da er erkannte, dass es in beiden um dasselbe ging:

"... der alten Feindschaft zwischen dem Leben und der großen Arbeit"
(Rilke, aus: *Requiem* 1908)

Das Rätselhafte, welches mit Cézannes, so penetrant betonten Begriffs "Realisieren" einhergeht, führt selbstverständlich, seiner eigenen Logik folgend, vom Werk zum Leben des Künstlers und zurück. Realisation im Sinne Cézannes ist mehr, als nur eine Arbeitsmethode oder ein persönliches Stilmittel. Die Deutung dieses Begriffes beschäftigte viele Kunsthistoriker und Künstler bis in unsere Tage. Einen sehr persönlichen Zugang zum Werk des Meisters Cézanne beschreibt auch der Schriftsteller und Dichter Peter Handke in seinem Buch *"Die Lehre der St. Victoire"*, dem Gebirgszug in Südfrankreich, nördlich der Stadt Aix, dem Wohnort Cézannes. Dem Berg hat der Maler mehr als vierzig Gemälde und eine Vielzahl von Zeichnungen, Skizzen und Studien gewidmet. Die St. Victoire erreicht im Werk Cézannes einen Hauptwerkcharakter eine künstlerische Überhöhung und Idealisierung, die allerdings durch die alltägliche Arbeit, durch die beständige Wiederholung und Variation wieder herunter, in den alltäglichen Kreis des gewöhnlichen Lebens gerückt wird. Handke erkennt im "Begehen" der Landschaft um Aix und des Berges St. Victoire, dass nichts Spektakuläres, kein tiefer liegender Inhalt dem Motiv anhaftet. Alle Assoziationen von Erhabenheit und übernatürlicher Gültigkeit fallen ab, während er auf den Wegen Cézanne

nes, in der Gluthitze der sommerlichen Provence sich den Berg erwandert und mehr und mehr im Erwandern selbst den Schlüssel zum Geheimnis des Malers entdeckt. Das Erzählen selbst sei die Erzählung, betont Handke, das "sachliche Sagen" (Rilke), die Kongruenz von Mitteln und Aussage, wird zur Einsicht und in der Folge zur bewussten Handhabung, zur Arbeitsweise des Dichters.

"Das »Recht zu schreiben« - für jede Arbeit neu benötigt- kündigte sich auf jenem Abstieg von der Sainte-Victoire schon an, als es mir einmal gelang, mich selber zu kritisieren (statt dass ich, wie üblich beim Abwärtsgehen, in mich selber versank und humorlos wurde). Vor einem schimmernden Wiesenstück, wo ich sofort »Paradiesgarten« dachte und mir sogar die Maulwurfshügel zunächst »wie in Fernbläue« erschienen, stellte ich mich selber zur Rede: »Denk nicht immer Himmelsvergleiche bei der Schönheit - sondern sieh die Erde. Sprich von der Erde, oder bloß von dem Fleck hier. Nenn ihn, mit seinen Farben.« (Handke 1984, S. 56)

Cézanne selbst hatte unermüdlich von der *Sachlichkeit* als künstlerische Grundhaltung gesprochen,¹⁸ Gerade durch diese eher nüchterne, emotionsfreie Haltung dem Phänomen gegenüber schafft er erst die Voraussetzung zu einer voraussetzungslosen Naturwahrnehmung, die zum Fundament seiner Arbeit wird. Die Unbefangenheit, mit der er den optischen Sensationen begegnet, ermöglicht ihm distanziert und beobachtend, aber von Vorstellungen und mitgebrachtem Wissen über die Dinge befreit, sich in der Reinheit der Wahrnehmung selbst zu befinden. Das Motiv wird stückweise optisch erschlossen, unbefangen, jeweils neu, wie Handke es beschreibt. "*Das »Recht zu schreiben« - für jede Arbeit neu benötigt*". Parallel dazu bestimmt Cézanne eine von vorn-

¹⁸ (Vgl. Gasquet, J, „Gespräche mit Cézanne“, Cézanne 1980)

herein beschränkte, miteinander harmonisierende Farbfolge, seine Palette, mit der er *parallel zur Natur*, seine Bildfläche begeht.¹⁹

Er beginnt mit den Schattenlagen, den tiefsten Stellen des Motivs, an vielen Stellen seines Bildes gleichzeitig, meist mit dunklen, bläulichen Tönen. In seinen Zeichnungen kann man dieses Vorgehen sehr gut studieren. Strichbündel, eher suchend und tastend, als markierend oder bestimmend, befestigen allmählich, aus der Peripherie kommend die Binnenform, einen Apfel zum Beispiel ohne ihn zu "meinen". Hier und dort öffnet sich die Form wieder oder bleibt von vornherein offen und undefiniert. Erst im allmählichen Aufeinanderzugehen der so entstehenden Bildteile fügt sich die Welt der künstlerischen Mittel und Taten zum Zusammenhang. Ein Zusammenhang, den das Motiv, die, den Maler umgebende Natur, auf ihre Weise ihm zuspricht und die über die rein praktische, vorgestellte Beziehung und Bedeutung der Naturgegenstände hinausgeht und auf ein Grundlegendes verweist.²⁰ Handke beschreibt seine eigene Art des Erzählens u. a. so:

"Ja, ich wollte erzählen (und studierte mit Vergnügen die Abhandlungen). Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre - die vorausgegangene Erkenntnis - nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war. Und außerdem wusste ich: Der Verstand vergisst; die Phantasie vergisst nie." (Handke 1984, S. 78)

Es ist verständlich, dass Cézanne den Impressionismus verachten musste, suchte er doch das Dauernde, den Bestand im Flüchtigen, das

¹⁹ "Man muss die Natur nicht reproduzieren, sondern präsentieren, durch was? Durch gestaltende farbige Äquivalente. [...] Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur." (Cézanne 2008 -2-)

²⁰ (Vgl. Abb.7)

Klassische, wie er immer wieder betonte. Realisation im Sinne Cézannes beinhaltet mehrere Ebenen. Auf der Suche nach künstlerischer Wahrheit spielt die Erschließung der eigenen Mittel eine Hauptrolle. Cézanne interessiert sich dabei weniger für *seinen* Bezug zu den Dingen, als für den Bezug den die Dinge selbst zueinander haben, das Gefüge, das Gewebe, welches die Farben und Formen aus sich selbst heraus und miteinander veranstalten.²¹

Die Fähigkeit der Farben, Form und Raum erst zu erschaffen, anstatt vorgegebene Formen und Raum zu füllen, entwickelt er ebenso selbstbewusst wie reflektierend. Die bewusstseinsmäßige Nähe zu Rudolf Steiners Arbeit an Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, wo dieser sich über den Raumbegriff auslässt, ist unübersehbar. Auch hier wird der Raum als das Resultat der Anwesenheit von Dingen beschrieben, im Gegensatz zu einer Raumvorstellung, die den unendlichen aber immer umschließenden Raum erst voraussetzt, um ihn dann mit Dingen anzufüllen.²²

Realisation ist ein Prozess, den Cézanne mit dem Medium seiner Malerei führt, indem er parallel dazu die Naturzusammenhänge beobachtet und im Bewusstsein denkend, auf eine gemeinsame Grundlage zurückzuführen sucht.

²¹ Vgl. hier: „Was mir eine Farbe sagt, ist wichtig, aber viel wichtiger ist dasjenige, was eine Farbe der anderen Farbe sagt“. Steiner, (...)

²² (Vgl. Steiner 1984)

“Schließlich will ich dir sagen, dass ich als Maler vor der Natur hellstichtiger werde, doch dass bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist“. (Cézanne 1988, S.304)

Den denkenden Vollzug und dessen Anteil an der Realisation hat Jost Schieren²³ ausführlich herausgearbeitet und beschrieben. Ohne die notwendige Intellektualität des Malers, wie Cézanne es selbst bezeichnet, ist der künstlerische Vorgang der Realisation kaum möglich. Realisation ist im umfassenden Sinne eine schöpferische Einheit von Wahrnehmung, Gestaltung und geistigem Erkennen. Es ist nicht verwunderlich, dass Cézanne selbst, seine Fähigkeit des “Realisierens“ immer wieder in Zweifel zieht. Gleichzeitig ist er seinen Zeitgenossen gegenüber überzeugt, dass er selbst der Einzige sei, der die Malerei so tiefgreifend erneuern könne. Diese Doppelheit von tiefstem Selbstzweifel und gleichzeitig überheblicher Selbsteinschätzung ist ein Wesenszug, der für seine ganze Biografie charakteristisch ist. In seinem Brief vom 15. Oktober 1906 an den Sohn Paul wenige Tage vor seinem Tod schreibt Cézanne ganz unvermittelt zwischen Sätzen, wo es um “Marderhaarpinsel“ und “Kakao“ geht:

“Mein lieber Paul, um Dir so zufriedenstellende Nachrichten zu geben, wie Du sie wünschst, müsste man zwanzig Jahre jünger sein.- Ich wiederhole Dir, ich esse gut, und ein wenig moralische Genugtuung - doch die kann mir nur die Arbeit geben - würde für mich viel bedeuten. Alle meine Landsleute sind Arschlöcher neben mir.“ (Cézanne 1988, S.312)

Cézannes Erbe begann schon zu seinen Lebzeiten weite Kreise zu ziehen. Künstlerkollegen erkannten etwas Wesentliches in seinem Werk, nahmen sich aber oft genug nur Teilaspekte daraus, um sie sich anzueignen, ohne Einsicht in den gesamten Kontext der cézanneschen Ar-

²³ „Malerisches Erkennen“ in der Zeitschrift Evidenz, 1991, Novalis Hochschulverein

beitsweise und seiner komplexen Haltung, die er der Rolle der Malerei beimaß. So wurde er u. a. zum „Vater des Kubismus“ erklärt, zum Begründer einer neuen Malweise, die sich eher auf stilistische Besonderheiten als auf eine Erkenntnis der ganzen Dimension „Realisation“ stützte. Hervorragenden Arbeiten wie die von J. Rewald, R. Rilke, G. Adriani, M. Imdahl, P. Handke, W. Baumeister, um nur einige zu nennen verdanken wir tiefere und weiterreichende Einsichten in die „Methode“ Cézannes, die sich bei genauerem Studium als viel mehr erweist: als ein Höhepunkt und Ausgangspunkt schöpferischer Selbstbestimmung der Kunst, zwischen Wissenschaft und Religion, in Biografie und Werk eines Einzelnen.

“Bisher handelte es sich hier vor allem um einen Maler und einen Schriftsteller; um Bild und Schrift. Jetzt aber wird es fällig, zu erzählen, wie der Maler Paul Cézanne mir als ein Menschheitslehrer - ich wage das Wort: als der Menschheitslehrer der Jetztzeit erschien.“ (Handke 1984, S. 58)

Cézanne erobert den Bildraum, die Fläche selbst erkennt er schon als Bild. Er moduliert Farben, sie gehen aufeinander zu und auseinander hervor, er unterwirft sich dem Wahrnehmungsprinzip, der Beobachtung. Er „realisiert“. Sein Parallelismus emanzipiert den Künstler aus dem Naturgeschehen, wirft ihn auf sich selbst zurück und macht ihn einsam. Cézanne malt langsam, Fleck für Fleck, das Bild wächst von allen Seiten her zusammen. Der einzelne Fleck ist neutral. Die Gegenstandsform wird aus der Peripherie her umschrieben und aus dem Malgrund heraus isoliert und freigestellt. Die malerische Methode entspricht dem Sehen und Denken Cézannes, indem er von außen an die Objekte herangeht und somit primär ihre gegenseitige Beziehung statt ihrer dinglichen Präsenz an einem bestimmten Ort, fokussiert.

“...Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Toren denken, die sagen, der Maler sei geringer als die Natur! Er ist ihr nebengeordnet. Wenn er nicht eigenwillig eingreift - verstehen Sie mich recht. Sein ganzes

Wollen muss schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen. Um sie auf die Leinwand zu bannen, sie aus sich herauszustellen, muss dann das Handwerk einsetzen, aber ein ehrfurchtsvolles Handwerk, das auch nur zu gehorchen bereit ist, unbewusst zu übertragen ...“

Man beachte Cézannes Begriff des Handwerks, darauf folgend betont er erneut und eindrücklich die Simultanität seiner Methode:

“...Denn man beherrscht seine Sprache, den zu entziffernden Text, die beiden gleichlaufenden Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die dort draußen (er deutet auf die grüne und blaue Ebene) und die hier drinnen - (er schlägt sich an die Stirn), beide müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst, hören Sie - das Leben Gottes. Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere sie, übertrage sie, mache sie fest auf meiner Leinwand.“ (Cézanne, Gasquet 1980, S.12)

Van Gogh erlebt die schaffende Energie der Natur in sich selbst wirksam. Weder imitiert er sie, noch beobachtet er sie analytisch als Teil einer "Außenwelt". Für ihn entspricht idealerweise seine innere Welt, seine Natur, der Natur draußen. Der Künstler setzt im Arbeiten fort, was in der Welt veranlagt ist. Van Gogh setzt kraftvolle Empfindung direkt in kraftvolle Bildgestaltung um. Er berechnet nichts, seine Pinselstriche sind vehement und formend. Von innen nach außen gestaltend.

5.2 Suggestive Kraft - der Weg Vincent van Goghs

Die Briefe Van Goghs sind ein unschätzbare Fundus, um seine Gedanken über die Welt, das Leben und seine eigenen Visionen zu erfahren. Es ist für den heutigen Blick, z. B. auf die Ausbildungsfrage, bemerkenswert, dass er von Beginn an auf die Erweiterung seiner Fähigkeiten (Organbildung), schaut, und sich nicht Qualifikationen, im Sinne von Berechtigungspapieren, aneignen will.

“Wenn Gott will und mir das Leben lässt, würde ich ungefähr in meinem dreißigsten Jahr fertig sein und mit einer eigenartigen Ausbildung und Erfahrung anfangen können; dann würde ich meine Sache besser beherrschen und für meine Arbeit reifer sein als jetzt. Ich schreibe Dir das noch einmal, obwohl wir bereits darüber gesprochen haben. Es gibt im Borinage schon mehrere kleine protestantische Gemeinden, sicher auch Schulen; wenn ich doch dort eine kleine Stellung bekäme, damit ich als Evangelist in der von uns besprochenen Weise tätig sein könnte; ich würde den Armen das Evangelium predigen, also Menschen, die es nötig haben und für die es so ungemein geeignet ist; und während der Woche könnte ich mich dem Unterricht widmen.“

(Van Gogh 1965, Bd. 1, S.186)

Der Lebensweg des Malers Vincent van Gogh ist direkt und offensichtlich eine Einheit mit seinem künstlerischen Werk. Eine Trennung zwischen Kunst und Leben gibt es nicht. Wollten wir dennoch eine solche Grenze ziehen, aus welchen Gründen auch immer, so könnten wir allenfalls die wechselseitig sich bedingende Wirkung des einen auf das andere Feld ins Auge fassen. Da sind die widrigen Umstände der frühen Jahre, wo er als Evangelist, in seinem eigenen Verständnis als christlicher Sozialarbeiter, in den Arbeitersiedlungen der Borinage, der belgi-

schen Kohlereviere, das Elend der Menschen lindern will, vom Kirchenamt jedoch als ungeeignet, bezeichnet wird.²⁴

Die Sprache seiner frühen Werke, durchweg im Hell-Dunkel-Kontrast gehalten, einfache Szenen eines einfachen, mühseligen Lebens darstellend, legt Zeugnis ab von den inneren seelischen Auseinandersetzungen des jungen Malers. Die offensichtliche Betroffenheit, das Mitleid als ein Mitleben, ist anwesend in jedem Pinselstrich seiner Bilder der düsteren Stuben, der Handwerker und Bauern. Die Bereitschaft des Künstlers, sich in aller Konsequenz in dieses Leben einzumischen, nicht nur beobachtend notierend, einen Vorwand für die Malerei suchend, um Bilder zu malen, ist fast grenzenlos. Unablässig ringt er gleichermaßen um die Steigerung seiner künstlerischen Fähigkeiten, wie um die Linderung der Not jener Menschen, mit denen er zu tun bekommt. Es scheint wie ein tief liegendes biografisches Motiv in ihm zu wirken, dass er in dieser frühen Zeit diese existenzielle Not geradezu aufzusuchen scheint. Viel ist darüber schon geschrieben worden, es erscheint müßig, dies alles hier noch einmal anzuführen. Betonen möchte ich, wie schon oben gesagt, dass schon früh, im Ringen des jungen Van Gogh dieser biografisch-künstlerische Zusammenklang in gegenseitiger

²⁴ "Probeweise wurden die Dienste eines jungen Holländers, des Herrn Vincent van Gogh, angenommen, der sich berufen glaubte, im Borinage das Evangelium zu predigen; dieser Versuch hat nicht zu den erwarteten Ergebnissen geführt. Wenn sich zu den bewundernswerten Eigenschaften, die er bei Kranken und Verunglückten bewies, zu der Hingabe und dem Opfergeist, davon er viele Proben ablegte, indem er ihnen seine Nachtruhe opferte und ihnen den besten Teil seiner Kleider und seiner Wäsche schenkte, auch die Gabe des Wortes gesellt hätte, die unentbehrlich ist für einen jeden, der an der Spitze einer Gemeinde steht, so wäre Herr Van Gogh gewiss ein vollkommener Evangelist gewesen. Zweifellos wäre es unvernünftig, außergewöhnliche Gaben zu verlangen. Jedoch steht fest, dass der Mangel an gewissen Fähigkeiten die Ausübung des Hauptamtes eines Evangelisten völlig unzulänglich machen kann."

(Union der protestantischen Kirchen Belgiens, 23. Bericht 1879/1880 Gogh-Briefe.)

Wechselwirkung Leben und Werk hervorbringt. Dabei kommt es ihm nicht um "bessere Verhältnisse" um jeden Preis an, ihm geht es um Wiederherstellung der Menschenwürde durch Kunst, um die Durchdringung der Kunst, der Malerei, seiner Malerei mit Menschlichkeit. Die Würde seiner Modelle, ihre innerste Frage nach dem Dasein, schreibt der Maler, anfangs noch unbeholfen und holprig in die Gesichter seiner Bilder. Das Licht, welches sich mühsam Bahn bricht in einer reichhaltig, dunkel gestuften Umgebung ist nicht das strahlende, überwindende glorreiche Ereignis eines Turners oder das milde, weiche, alle Schönheit der sinnlichen Welt umschmeichelnde Warmlicht Renoirs, auch nicht das scharfe, trennende Gedankenlicht einer, um absolute Wahrheit kämpfenden Weltanschauung. Der Maler Van Gogh ist kompromissbereit und suchend, der Mensch Vincent, von ernster Abenteuerlust getrieben, seinen Mitmenschen alle Türen öffnend.

"Würdige ich mich herab, wenn ich mit den Menschen lebe, die ich zeichne, würdige ich mich herab, wenn ich zu Arbeitern und zu armen Leute in ihre Wohnungen gehe und sie in meinem Atelier empfangen? Mir scheint, mein Beruf bringt das mit sich, und nur, wer nichts vom Malen oder Zeichnen versteht, kann daran etwas auszusetzen haben." (Van Gogh 1965, Bd. 1, S.350)

Im Februar 1888 übersiedelt Van Gogh nach Arles in Südfrankreich, wo bis zu seinem Tode, am 29. Juli 1890 um die 200 Gemälde entstehen. Seine Farbigkeit erfährt in dieser letzten Arbeitsphase eine mächtige Aufhellung und Klarheit. Anstelle der Hell-Dunkel-Tonigkeit der frühen Phase tritt nun eine Palette, die mehr und mehr unter Verzicht auf Hell-Dunkel-Kontrast, die Valeurs der Farben selbst ausschöpft. Van Gogh ist sich sicher, dass das Malen zum größten Teil Farbgestaltung ist. Viele Briefstellen belegen, dass er sich im Süden zum „Kolorist“ entwickelt hat.

"Ich übernehme von der Natur eine gewisse Reihenfolge und eine gewisse Genauigkeit in der Platzierung der Töne, ich studiere die Natur, damit ich kei-

nen Unsinn mache und vernünftig bleibe; doch ob meine Farbe buchstäblich genau dieselbe ist, daran liegt mir nicht weiter viel, wenn sie nur auf meinem Bild gut wirkt, ebenso wie sie im Leben gut wirkt.“

(Van Gogh 1965, Bd. Bd. 3, S.321)

“Farbe drückt aus sich selbst heraus etwas aus ...“

(Van Gogh 1965, Bd. Bd. 3, S.323)

Bedenkt man, dass Van Gogh in nur zwei Jahren seine neue Malerei entwickelte, daneben eine Vielzahl von ästhetischen Erkenntnissen in Briefform niederschrieb, dabei den Kampf um die Existenz täglich neu aufnahm, so verwundert es nicht, dass ihn das “Feuer der Leidenschaft“, buchstäblich verzehrte. Bemerkenswert erscheint mir, dass auch bei ihm, zwar auf andere Weise wie bei Cézanne, regelmäßig quälende Selbstzweifel alles in Frage stellen. Mal ist es die Gesundheit, die immer schwächer werdende Konstitution, mal die wenige Zeit, die ihm verbleibt. Wie eine Ahnung sieht er den frühen Tod kommen und spricht zu seinem Bruder Theo schon 1883 von “fünf bis zehn Jahren“ die ihm noch bleiben.

“Ich sage es Dir rundheraus, allmählich wird mir Angst, dass ich auf diese Art nicht ans Ziel komme; meine Konstitution wäre an sich kräftig genug, wenn ich nicht so lange hätte hungern müssen, aber immer wieder ist es so gewesen: entweder hungern – oder weniger arbeiten, und wenn irgend möglich habe ich das erstere gewählt, bis ich jetzt zu schwach geworden bin. Wie das aushalten? Die Wirkung davon sehe ich so deutlich und klar in meiner Arbeit, dass ich mir Sorge mache, wie ich weiterkommen soll...“

(Van Gogh 1965, Bd. Bd. 2, S.314)

Etwas später bemerkt er noch einmal:

“Ich lebe also weiter als ein Unwissender, der aber das eine weiß: innerhalb einiger Jahre muss ich eine bestimmte Arbeit vollbringen.“

(Van Gogh 1965, Bd. 2, S.333)

In die starken Zweifel mischt sich andererseits ein unerschütterliches selbstbewusstes Verhältnis vom Wert des eigenen Weges den er mit seinem Bruder Theo, der sein wirtschaftliches Rückgrat bildet, gemeinsam in der kurzen Zeitspanne geht. Auch hier finden wir Parallelen zu Cézanne. Von der Vorbereitung einer künftigen, großen Malerei ist Van Gogh überzeugt und stellt sich wie selbstverständlich, dienend, in diese Arbeit hinein. Seine Auffassung von Kunst entspricht in vollem Umfang einer gesellschaftlichen, ja menschheitlichen Dimension. Alles Kokettieren und Blenden verabscheut er, selbst auf die Gefahr hin dadurch in zunehmende Einsamkeit und Isolation zu geraten.

“Gut, was soll man machen – was im Innern vorgeht, zeigt sich das auch nach außen? Mancher trägt ein großes Feuer in seiner Seele, und nie kommt jemand, um sich daran zu wärmen; die Vorübergehenden bemerken nichts weiter davon als ein kleines bisschen Rauch, der oben aus dem Schornstein quillt, und dann gehen sie ihres Weges. Was soll man da tun? Das Feuer im Innern erhalten, das Salz der Erde in sich tragen, geduldig – und doch wie ungeduldig! – warten, warten auf die Stunde, da irgendwer kommt und sich niederlässt – dableibt, was weiß ich?“

(Van Gogh 1965, Bd. Bd. 1, S.206)

Er arbeitet leidenschaftlich, Leiden ist ihm vertraut, vertraut wie das Empfinden, die Vehemenz des Ausdrucks, der seinen Pinselsetzungen eignet. Er kommt von der Zeichnung her, ist kein Kolorist im eigentlichen Sinne, wie etwa Gauguin der von groß angelegten Flächenfarben ausging. Van Gogh erkundet die sichtbaren Phänomene zuerst mit dem Zeichenstift, mit der Rohrfeder, gibt der Linie Dynamik durch auf- und abschwellenden Duktus, befreit dabei ständig die unter seiner Hand gewonnene Form vor der Erstarrung, indem er kleinteilig strichelnd den formenden Energien folgt, die aus seiner künstlerischen Mitte strömen und sich der energischen Hand mitteilen. Ein Netz von Linien, von strömenden Ereignissen bedeckt seine Federzeichnungen. Alles darauf

scheint miteinander verwoben und verwandt, als "wüsste" das Detail vom Ganzen. Die Organisation seiner Zeichnungen beweist, dass er nicht einfach nur drauflos strichelt. Dem Kenner offenbart sich eine Choreografie der einzelnen Elemente, die ihresgleichen sucht. Eben dieses Phänomen der Van Goghschen Kunst, in gewisser Weise ein Paradox, gab und gibt Rätsel auf. Der Wahnsinnige aus Arles, der Unberechenbare, der sich Ausliefernde, der Chaos mit dem guten Herzen beweist, dass er einen kühlen Verstand hat, ein klares Auge und ein berechnendes Vermögen.

"Und ich würde mich nicht wundern, wenn die Impressionisten bald allerlei an meiner Malweise auszusetzen fänden, die eher durch die Ideen von Delacroix befruchtet worden ist als durch die ihren. Denn statt genau wiederzugeben, was ich vor Augen habe, bediene ich mich der Farbe eigenmächtiger, um mich kraftvoll auszudrücken." (Van Gogh 1965, Bd. Bd. 4, S.117)

Kurt Badt hat sich in seinem Werk: "Die Farbenlehre Van Goghs" in vielerlei Hinsicht mit diesen Widersprüchen auseinandergesetzt. Er zeigt, wie sich die Entwicklung des Malers durch nur sieben Arbeitsjahre in Richtung Farbe vollzieht. Aus zahlreichen Briefen Van Goghs entnimmt Badt die Überlegungen, Reflexionen und Thesen, die der Maler in Bezug auf Farbe, auf "Gestaltung aus- und mit der Farbe" dort anstellt. Dabei zeigt sich, dass Van Gogh, und hier ist eine weitere Parallele zu Cézanne festzustellen, von einer dunkeltonigen Palette im Frühwerk zu einer tonreichen Buntfarbenpalette im Spätwerk findet. Der Verzicht auf dominierende Hell-Dunkel-Kontraste zugunsten einer Farbtongestaltung macht sich geltend. Van Gogh stellt eine Vielzahl von Überlegungen zur Farbe an. Die Komplementärkontraste interessieren ihn und er setzt die vier Hauptkontraste: Grün-Rot, Blau-Orange, Violett-Gelb und Schwarz-Weiß, in direkten Bezug zu den vier Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter.

*“Der Frühling ist zartes, grünes junges Korn und rosa Apfelblüten.
Der Herbst ist der Kontrast des gelben Laubes gegen violette Töne.
Der Winter ist der Schnee mit den schwarzen Silhouetten.
Wenn nun der Sommer der Gegensatz von blauen Tönen gegen ein Element
von Orange im Goldbronzeton des Kornes ist, könnte man so in jedem der Kon-
traste der Komplementärfarben (Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und
Violett, Weiß und Schwarz) ein Bild malen, das die Stimmung der Jahreszeiten
gut ausdrücken würde.“ (Van Gogh 1965, Bd. Bd. 3, S.183)*

Sein Werk zeigt, dass es ihm nicht darauf ankommt, Analogien ein für alle Mal festzulegen. Es stellt sich heraus, dass er im Reich der Farben und Töne eine Welt entdeckt, welche eigenen Möglichkeiten und Regeln folgen und die sich ihm schrittweise erschließt. Möglichkeiten die er, ganz ähnlich wie Cézanne, beim Arbeiten vor der Natur, erlebt und sich im malerischen Vollzug systematisch aneignet. Diese malereiimmanenten Werte sind es, welche über das jeweilige Einzelwerk hinausgehen und auf eine größere Dimension deuten. Eine Dimension, die ihn mit den besten Künstlern seiner Zeit verbindet und dabei ihr Licht in das kommende, zwanzigste Jahrhundert wirft. Das Malen aus der Farbe ist ein entscheidender Schritt, der die Malerei ganz und gar auf ihre eigenen Füße zu stellen vermag. Viele Meister arbeiten daran und eröffnen damit abenteuerliche, künstlerische Wege. In ästhetischer Hinsicht erobert dieser Schritt der Kunst ihren angestammten Rang zurück: Sie bildet ihr autonomes Reich zwischen Wissenschaft und Religion aus, indem sie Werke zeitigt, welche ohne den Bezug auf die Möglichkeiten der immanenten, konkret angewendeten Mittel niemals möglich wären.

*“Ich habe jetzt der Arbeit gegenüber die Hellsichtigkeit oder die Blindheit eines Verliebten, denn diese Farbenwelt ist für mich etwas ganz Neues und erregt mich ungeheuer. Von Müdigkeit keine Spur, sogar noch heute Nacht würde ich ein weiteres Bild machen und auch fertigbringen.“
(Van Gogh 1965, Bd. 4, S.165,166)*

Der Bezug zu Tages- und Jahresstimmungen, der Wechsel von Werden und Vergehen in der Natur interessiert ihn zunehmend. Er malt ganze Bilderreihen von einem Motiv in verschiedenen Farbstimmungen. So die Reihe der Olivenbäume, der Landschaften um Arles und nicht zuletzt der Sonnenblumen und der Gruppe der Selbstbildnisse. Er folgt dabei weniger den Farben, die ihm die Natur vorgibt, als den Abmischungen und neu gefundenen Tönen seiner ganz typischen, südlichen Palette. Der "geborene Zeichner, und selbst erzogene Farbenkünstler" (Badt), ahnt, dass ihm wenig Zeit bleibt und prophezeit einen Maler der Zukunft, welcher ganz und gar der Farbe verpflichtet sei.

"Aber der Maler der Zukunft ist ein Kolorist, wie es noch keinen gegeben hat. Manet hat ihn vorbereitet, aber Du weißt ganz gut, dass die Impressionisten schon stärker mit Farbe gearbeitet haben als Manet. Dieser Maler der Zukunft – ich kann mir nicht vorstellen, dass er sich in kleinen Kneipen rumtreibt, mehrere falsche Zähne im Munde hat und in Zuavenbordelle geht wie ich. Aber ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich fühle, dass es in einer späteren Generation so kommen wird, und wir selber müssen eben tun, was unsere Mittel uns in dieser Richtung erlauben, ohne zu zweifeln und ohne zu murren..."
(Van Gogh 1965, Bd. 4, S.40)

Van Gogh ist sich klar, dass er als Künstler an einer historischen Schnittstelle arbeitet. Es ist bemerkenswert, mit welchem Selbstbewusstsein er sich in eine Reihe von großen Malern stellt und sich der noch zu leistenden Zukunftsaufgabe rückhaltlos hingibt.

Das "Leben in Leidenschaft"²⁵ dieses einzigartigen Künstlers zerbricht letztlich an Hoffnungslosigkeit und dem wachsenden Gefühl, Anderen eine Last zu sein.²⁶

²⁵ Vgl. Stone, „Ein Leben in Leidenschaft“ 1968

²⁶ „Keine der zahlreichen Van-Gogh-Legenden entspricht allerdings der historischen Wirklichkeit, die seriöse kunstwissenschaftliche Forschung hat längst ein ganz anderes Bild von ihm. Sie kennt einen Maler, der um seine Kunst rang, der nach Anerkennung suchte und sie bei angesehenen Künstlerkollegen und Kritikern auch fand. Van Gogh verkaufte mehr als nur das immer wieder zitierte eine einzige Bild zu Lebzeiten. Schon in seinen frühen holländischen Jahren erhielt er Aufträge, für die er auch bezahlt wurde; aus seinen späteren Werkphasen existieren Belege und Aussagen von Zeitgenossen über weitere Verkäufe. Van Gogh schnitt sich kein Ohr, sondern bestenfalls einen Teil seines linken Ohrläppchens ab, andernfalls wäre er innerhalb kürzester Zeit verblutet. Van Gogh litt, darüber ist sich die medizinische Forschung weitgehend einig, an einer Form der Epilepsie, die ihn zusammen mit psychischem Stress – Theo wollte sich selbstständig machen und konnte deshalb seinen Bruder möglicherweise nicht mehr unterstützen – am 29. Juli 1890 dazu verleitete, sich eine Kugel in den Bauch zu schießen. Wahnsinnig ist Van Gogh sicher nicht gewesen, im Gegenteil: Wer sich mit den Forschungsergebnissen der vergangenen Jahre befasst, lernt einen Menschen kennen, der wie kaum ein zweiter Maler seiner Zeit die Kunstszene, die Strömungen und Entwicklungen reflektierte. Einen Maler, den zwar immer wieder Selbstzweifel plagten, der aber nach einigen Umwegen konsequent sein Ziel verfolgt, irgendwann einmal von der eigenen Kunst leben zu können“. (Koldehoff 2008)

6 Konzepte-

Serie, Zyklus, Variationen, Werkgruppe, Metamorphose

Ein bemerkenswerter Grundzug zeigt sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Künstler öffnen ihre Werkstatt gewähren Einblick in Ihre Arbeitsweisen und Methoden, bis hin zur bewussten Offenlegung ihrer gestalterischen Konzepte. Das methodische Prinzip wird zum Großteil des künstlerischen Gehaltes eines Werkes erhoben und beachtet. Spätestens seit Claude Monets spektakulärer Ausstellung in Paris, vor mehr als hundert Jahren, innerhalb der er eine Reihe von fünfzehn Bildern mit immer dem gleichen Motiv, einem Heuhaufen, präsentierte, wurde klar, dass nicht mehr allein die unbedingte Singularität des einzelnen Meisterwerkes zum Kennzeichen echter Kunst gehörte, sondern die Bearbeitung einzelner, bis dahin oftmals als unwichtig erachteter Teilaspekte, eine wesentliche Rolle am Kunstgehalt übernahmen. Künstlerische Konzeptionen, wie das Arbeiten in Werkgruppen, Reihungen, seriellen Arbeitsabläufen mit dem Charakter oftmals penetranter Motivwiederholung, oder gar nur eines kleinen Aspektes daraus, lösten die bis dahin auratische Einmaligkeit des „Meisterwerkes“ mehr und mehr ab. Das einmalig Erreichte wird durch die Erschließung neuer Arbeitsweisen stetig neu befragt, relativiert und umgestaltet. Indem die verschiedenen Teilaspekte eines malerischen Motivs mehr Beachtung erfahren, werden diese, bis dahin als Bausteine eines Bildmotivs dienenden Elemente, aus ihrer Nebensächlichkeit erhoben und zum Zentrum einer künstlerischen Befragung erklärt. Dabei zeigt sich, dass die Befragung, in stetiger Wiederholung betrieben, als eigentliche künstlerische Geste Wichtigkeit erlangt. Das bislang einem großen Ziel unterstellte, im Ergebnis eher unspektakulär erscheinende Detail, wird zum Eigentlichen der Sache selbst. Die künstlerische Methode in ihrer sichtbaren Offen-

legung durch den Künstler selbst bekommt Werkcharakter. Damit ist eine tief greifende Wandlung des bis dahin gültigen Bildbegriffs eingeleitet, der sich mehr oder weniger in allen Sparten der Kunst vollzieht. Die Unterwerfung unter eine selbstbestimmte, oftmals sehr enge und strikt eingehaltene Systematik, wirkt einer, als subjektivistisch und willkürlich empfundenen, Arbeitshaltung des Künstlers entgegen. Das Befolgen selbstgesetzter Spielregeln zugunsten eines neuen, noch zu erreichenden Horizonts, ist Ausdruck der Souveränität und Freiheit des Künstlers sich selbst gegenüber. Nicht zuletzt entzieht er sich damit allen Einflüssen und Bestimmungen, welche von außerhalb des Künstlerischen auf das Werk wirken könnten. Das Künstlerische wird zur Kunst. So einfach diese Formel anmutet, so tief greifend umwälzend und radikal in seiner selbstbewussten Bedeutung erfährt dieser gültige Grundsatz, an der Schwelle zum 20. Jahrhundert eine bewusste und öffentlich vollzogene Neubestimmung durch den Künstler selbst.

“Das Erzählen ist die Erzählung ...”²⁷

Das Arbeiten in Werkgruppen, Serien, Zyklen usw. ist eigentlich nichts Neues. Das Neue liegt weniger in der Ergebnisorientierung, als an der inneren Haltung, der Erwartung an das Werk-Schaffen selbst. Indem der künstlerische Prozess selbst Werkcharakter bekommt, das Detail, eine Struktur, ein Rhythmus zum Bildmotiv gesteigert werden kann, ist auch die Möglichkeit veranlagt, dass die Kunst aus ihrer einsamen akademischen Höhe und Exklusivität heruntersteigt und Schritte in die Dimension des Landläufigen, Gewöhnlich-alltäglichen vollzieht.

²⁷ Vgl. Handke, Peter 1985

Entscheidend daran erscheint mir die Tatsache, dass sich dieser Vorgang als Ausdruck künstlerischer Emanzipation und Freiheitssuche durch die Künstler selbst vollzieht und nicht als kausale Begleiterscheinung oder Folge einer heraufziehenden Industrialisierung, mit ihrer platzgreifenden Standardisierung festgelegter Arbeitsabläufe und Produktionsweisen gewertet werden muss. Der Wandel ist kunstimmanent.

Mit Monets Heuhaufen-Serie zeigt sich, dass nicht unbedingt die Wichtigkeit der außerbildlichen Bedeutung eines Motivs, den künstlerischen Gehalt bestimmt. Malerische Eigenschaften wie Komposition, Rhythmik, Kontrastierung, Lichtführung, Farbgebung, werden konsequent herausgestellt und in vielfacher Wiederholung modifiziert und variiert. Dabei ist das Motiv des einzelnen Bildes, in diesem Fall ein schlichter Heuhaufen, *nur* der Anlass, damit sich das Eigentliche, die Malerei selbst entfalten und ereignen kann. Dieser Entzug der motivischen Hauptsache gegenüber dem Betrachter zeitigt heftige kontroverse Debatten über den Kunstbegriff selbst. Die Spannweite reicht von, als skandalös erlebter Verrohung der malerischen Kultur seitens Kunstkritik und Publikum, bis zur Bewunderung und lebensentscheidenden Grunderfahrung bei diversen Künstlerkollegen und Rezipienten. Über ein einschneidendes Kunsterlebnis äußert sich der Maler W. Kandinsky:

"Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfache Konsequenz dieses Erlebnisses nicht ziehen."

In die anfangs überraschende Verwirrung mischt sich Klarheit. Es ist wie das Aufwachen an der Routine der eigenen Arbeit:

“Was mir aber vollkommen klar war - das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über all meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewusst war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.”
(Düchting 1990, S.10)

Die verschiedenen konzeptionellen Ordnungsprinzipien, welche sich in der Folge entwickelten, etablierten ein neues Selbstverständnis der Malerei. Dabei ist es hilfreich zum Verständnis dieser Entwicklung, einen Blick auf die diversen Arbeitsweisen, ihre Verwandtschaft zueinander und ihre Unterschiede zu werfen. Die viel beachtete Ausstellung der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2001 mit dem Titel: *“Monets Vermächtnis, Serie - Ordnung und Obsession”* und der gleichnamige Ausstellungskatalog,²⁸ beleuchten die Konsequenzen dieser Entwicklung in vielen Facetten und deuten auf die große Vielfalt der Möglichkeiten serieller Arbeitsweisen. Dabei wird in gründlich der Unterschied serieller Arbeitsweisen herausgearbeitet. Der Autor Christoph Heinrich zeigt in seinem Beitrag zum oben genannten Katalog die Differenzierung auf und bestimmt die, den Verfahrensweisen zugrunde liegenden Muster. Dabei behandelt er die verschiedenen Dimensionen des seriellen Arbeitens sehr sorgfältig, indem er sie kontrastiert und voneinander abhebt. Dies geschieht durch Definition und Bestimmung der genannten Grundmuster; Zyklus, Thema mit Variationen, Werkgruppe und Serie als voneinander verschiedene Arbeitsweisen serieller Gestaltung. Dabei definiert Heinrich das Grundmuster des Zyklus als:

“Erst dies, dann das und später jenes“.

Das Grundmuster eines Themas mit Variationen als:

²⁸ Vgl. Heinrich 2001

“Dieses eine und daraus ein Zweites, aus diesem heraus ein Drittes, (oder auch aus dem Ersten) und so fort“.

Das Grundmuster einer Werkgruppe als:

“Dies und das und jenes- und alles von einem“.

Die Serie

“... hingegen basiert auf der Wiederholung. Ihr eignet grundlegend ein System von Konstanten, innerhalb dessen Variablen die Vielfalt auf einen immer kleineren Maßstab, die Wahrnehmung immer feinerer Nuancen verlegen können. Dabei ist die Serie grundsätzlich ohne Entwicklung in eine bestimmte Richtung und ohne Hierarchie.

Ihr Muster heißt: das und das und das ...²⁹

Es fällt auf, dass in diesem Kontext das Prinzip der Metamorphose keine Berücksichtigung findet. Für das Verständnis oben beschriebener Arbeitsweisen, sowie für eine Erweiterung des Blickes auf die Grundlagen der Werke namhafter Künstler wie Klee, Kandinsky, Mondrian, um nur die Spitzen zu nennen, erscheint mir der Versuch lohnenswert das Prinzip der Metamorphose den oben aufgeführten seriellen Methoden hinzuzufügen. Für das Verständnis der malerischen Arbeiten Rudolf Steiners, nicht nur der Arbeiten, welche im Zusammenhang meiner Arbeit stehen, ist die Definition des Metamorphosebegriffes unerlässlich. Dabei erweist sich die von Christoph Heinrich geleistete Arbeit als eine originelle und sehr hilfreiche Grundlage. Ähnlich wie im Rahmen eines Themas mit Variationen beziehen sich die Teile einer Metamorphosereihe auf ein Grundmuster, welches allen Gliedern der Reihe zugrunde liegt. Dabei fällt auf, dass jede Erscheinungsform sich aus einer vorher-

²⁹ Vgl. Heinrich 2001

gehenden entwickelt, also einen unverrückbaren Platz innerhalb der Ganzheit einnimmt. Das Einzelne ist nicht austauschbar. Hier ist die Verwandtschaft zum Zyklus gegeben. Auch hier stehen alle *“Einzelteile im Dienste einer verbindlichen Erzählung“*. Der zeitliche Bezug der Teile zueinander, ihre Entwicklung und Aufeinanderfolge ist aber nur beschränkt offensichtlich und verweist auf ein, allen sichtbaren Einzelteilen zugrunde liegendes, aber nicht erscheinendes Ding (Wesen). Durch den betrachtenden und denkenden Nachvollzug der Erscheinungsformen, der einzelnen Glieder einer Metamorphosereihe, wird dieses unsichtbare Etwas zum Erfahrungsinhalt des Betrachters und gerade durch die zeitlich-formale Beziehung der einzelnen Glieder zu dieser überzeitlich statischen, formal, aber beweglich flüssig erlebten Eigenschaft, zum konkreten Inhalt. Das Jenseitige wird durch seine diesseitige Ausprägung konkretisiert, die diesseitige, offensichtliche Folge zeitlich voneinander abhängiger, form- und farbspezifischer Erscheinungen, als sinnvoller und schöpferischer Ausdruck erfahren. Goethe, der dieses Metamorphoseprinzip an der Pflanzenwelt entwickelte und erfasste, legte damit die Grundsätze einer neuen Phänomenologie und die Basis für Rudolf Steiners Arbeiten an Fragen einer Synthese von Kunst und Wissenschaft. Gegenüber der Serie, einem fast anarchistischen Wiederholungsprinzip, beinhaltet die Metamorphose strenge Reihenfolge und Nachvollziehbarkeit. Das macht sie der Wissenschaft scheinbar mehr verwandt als der Kunst. Steiners *“Neun Naturstimmungen“* erscheint mir auch in diesem Kontext als ein lohnenswerter, zu befragender Gegenstand.

7 Ein Farbiger - Rudolf Steiner und die Malerei

Van Goghs Vision vom Maler der Zukunft, welcher sich, ganz auf sich selbst gestellt, in zunehmendem Maße allein seiner Palette verpflichtet, dieser "Farbige", kommende Kolorist, den er in seinen Briefen heraufbeschwört, ist wie eine Metapher für die Haltung vieler Maler des 20. Jahrhunderts, dem Phänomen Farbe gegenüber. Die theoretische und praktische Erforschung der künstlerischen Mittel nimmt einen großen Raum in der Malerei der letzten hundert Jahre ein. Im Werk Steiners bildet die Beschäftigung mit der Farbe eine zentrale Thematik, welche sich erkenntnismässig und künstlerisch-praktisch, mit Schwerpunkt auf die frühen zwanziger Jahre und den Bau des Goetheanums entfaltet. Als Herausgeber Goethes naturwissenschaftlicher Schriften, im Rahmen der großen Gesamtausgabe von Joseph Kürschners "Deutschen National-Literatur", wurde Steiner von Kürschner nach Weimar an das Goethe-Schiller-Archiv berufen. Er arbeitete und lebte dort von 1890 bis 1897. Die intensive Auseinandersetzung mit der Farbenlehre Goethes kann als ein Ausgangspunkt für Steiners Lebenswerk bezeichnet werden. Er selbst spricht und schreibt darüber wiederholt:

"Es fällt mir natürlich nicht ein, alle Einzelheiten der Goetheschen Farbenlehre verteidigen zu wollen. Was ich aufrecht erhalten wissen will, ist nur das Prinzip. Aber es kann auch hier nicht meine Aufgabe sein, die zu Goethes Zeit noch unbekanntem Erscheinungen der Farbenlehre aus seinem Prinzip abzuleiten. Sollte ich dereinst das Glück haben, Muße und Mittel zu besitzen, um eine Farbenlehre im Goetheschen Sinne ganz auf der Höhe der modernen Errungenschaften der Naturwissenschaft zu schreiben, so wäre in einer solchen allein die angedeutete Aufgabe zu lösen. Ich würde das als zu meinen schönsten Lebensaufgaben gehörig betrachten."

(Steiner 1984, S. 136)

1988 tritt der damals 27 jährige Steiner mit seinem Vortrag "Goethe als Vater einer neuen Ästhetik", gehalten im Wiener Goetheverein, an die Öffentlichkeit. Es geht ihm darum, Goethes Idee vom "Schönen", vom Reich der Kunst, als ein selbstständiges, in sich selbst begründetes und aus sich selbst heraus schöpferisches Gebiet, neben das der Wissenschaft zu stellen. Der weitverbreiteten Anschauung, Kunst sei der verlängerte Arm der Wissenschaft, die allein die Aufgabe habe das Ideell-Gegebene in anschaulicher Form zu illustrieren, tritt er entschieden entgegen. In seinem Autoreferat über diesen Vortrag zeigt Steiner, dass er ein profunder Kenner der kunstwissenschaftlichen Literatur seiner Zeit ist und setzt den Ansatz Goethes in Bezug zu den Ideen der maßgeblichen Denker seiner Zeit. (Hegel, Schopenhauer, von Hartmann, Baumgarten.) Der Versuch eine Ästhetik, eine Wissenschaft des Schönen zu etablieren, liest sich auch heute noch spannend und die Resultate sind nach wie vor einleuchtend und nachvollziehbar. Der Grundgedanke des Aufsatzes besteht darin, einer "Ästhetik von oben" die einer "Ästhetik von unten" entgegenzuhalten. Dabei wird herausgearbeitet, dass nicht die Verkörperung der Idee im sinnlichen Stoff die Aufgabe das Schöne sein kann, sondern vielmehr dieses Schöne darin bestünde, die stoffliche Welt, die Welt der sinnlich gegebenen Erscheinungen, in die Sphäre des Ideellen zu heben. Die Möglichkeit, die er damit anbietet, ist so einfach und einleuchtend, wie auch im wahrsten Sinne des Wortes erschütternd und tief greifend, bedenkt man sie in ihren Konsequenzen.

"Hegel sagt ja auch: «Das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee.» Damit gibt auch er zu, dass er in der ausgedrückten Idee das sieht, worauf es in der Kunst ankommt. Noch deutlicher wird dies aus folgenden Worten: «Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.» Nun, darinnen ist doch ganz klar gesagt, dass das Ziel der Kunst dasselbe ist wie das der Wissenschaft, nämlich zur Idee vorzudringen. Die Kunst suche nur zu veranschaulichen, was

die Wissenschaft unmittelbar in der Gedankenform zum Ausdrucke bringt. Friedrich Theodor Vischer nennt die Schönheit «die Erscheinung der Idee» und setzt damit gleichfalls den Inhalt der Kunst mit der Wahrheit identisch. Man mag dagegen einwenden, was man will; wer in der ausgedrückten Idee das Wesen des Schönen sieht, kann es nimmermehr von der Wahrheit trennen.

Steiner kommt es darauf an, Wissenschaft und Kunst als zwei eigenständige Gebiete menschlichen Strebens zu differenzieren. Er betont schon sehr früh ihre Selbstständigkeit:

Was dann die Kunst neben der Wissenschaft noch für eine selbstständige Aufgabe haben soll, ist nicht einzusehen. Was sie uns bietet, erfahren wir auf dem Wege des Denkens ja in reinerer, ungetrübter Gestalt, nicht erst verhüllt durch einen sinnlichen Schleier. Nur durch Sophisterei kommt man vom Standpunkte dieser Ästhetik über die eigentliche kompromittierende Konsequenz hinweg, dass in den bildenden Künsten die Allegorie und in der Dichtkunst die didaktische Poesie die höchsten Kunstformen seien. Die selbstständige Bedeutung der Kunst kann diese Ästhetik nicht begreifen...“

(Steiner, 1967 S. 20)

Schon hier deutet sich an, warum im späteren Werk Steiners, die Selbstständigkeit der Farbe als schöpferische Kraft, als künstlerisches Mittel, die zentrale Stellung im malerischen Prozess innehat und nicht als koloristische Funktion aufgefasst werden darf. Diese tief greifende Einsicht in das Wesen der Malerei ist bei genauerem Hinsehen auch schon bei früheren Malern eine Gestaltungsgrundlage gewesen. Durch die bewusste gedankliche Bewertung dieser Tatsache leistete Steiner jedoch einen nicht zu unterschätzenden Beitrag. Er beugte einer dekadent werdenden Einschätzung der Position der Kunst, neben der herrschenden Vormachtstellung der Naturwissenschaft vor. Gleichzeitig stand er damit zentral in einer zeitgeistigen Bewegung, welche am Ende des 19. Jh. bis weit in das 20. Jh. hinein an der Emanzipation der Künste arbeitete. Im Zusammenhang mit dem Bau des ersten Goetheanum in Dornach, 1913/23, konzentrieren sich Steiners Gedanken

über Kunst zunehmend, um die praktisch künstlerischen Aufgaben, welche der Bau und die damit gegebenen Herausforderungen stellen. Die Versuche seiner frühen Jahre eine "Ästhetik" innerhalb der Kunstwissenschaften zu begründen, führten ihn mehr und mehr dazu, den Kontakt mit den Künstlern selbst zu suchen. Eine Hauptperson des steinerischen Zyklus der "Vier Mysteriendramen",³⁰ welche von 1910 bis 1913 in München inszeniert und uraufgeführt wurden, ist ein Maler, Johannes Thomasius, der um einen Durchbruch in künstlerisches Neuland ringt und sich gleichzeitig um Einsichten in eine geisteswissenschaftliche Weltauffassung müht. Beim Betrachten einer Porträtstudie in Thomasius' Atelier formuliert eine andere Figur, der Wissenschaftler Dr. Strader seine Erfahrung und seine sich steigernde Konfusion im Anbetracht dieser neuartigen Malerei:

"Man sollte doch nicht sagen, Sich hinzugeben an den Geist, es sei Erkennend ihn durchdringen» Es schafft im Künstler Geisteskraft. Wie sie im Baume oder Steine schafft. Erkennen aber kann sich nicht der Baum, Es kann dies nur, wer ihn betrachtet. Der Künstler lebt in seinem Werk Und nicht in Geisterfahrt. Doch wenn zu eurem Bilde jetzt Mein Blick sich wendet, Vergess' ich alles, was den Denker lockt. Es leuchtet meines Freundes Seelenkraft, Aus diesen Augen, die gemalt doch sind. Es lebt des Forschers Sinnigkeit Auf dieser Stirn; Und seiner Worte edle Wärme, Sie strahlt aus allen Farbentönen, Durch welche euer Pinsel Dies Rätsel löste ...

Steiner legt hier Dr. Strader seine Farb-ästhetischen Gesichtspunkte in den Mund:

O diese Farben, sie sind flächenhaft Und sind es nicht, Es ist, als ob sie sichtbar seien nur, Um sich unsichtbar mir zu machen. Und diese Formen, Die als der Farbe Werk erscheinen, Sie sprechen von dem Geistesweben, Von vielem

³⁰ Vgl. Steiner 1973

sprechen sie, Was sie nicht selber sind. Wo ist, wovon sie sprechen? Nicht auf der Leinwand kann es sein; Denn da sind geistentblösste Farben. So ist es in Capesius? Warum kann ich es nicht an ihm erschauen? Thomasius, ihr habt gemalt, Dass dies Gemalte sich durch sich Im Augenblick vernichtet, Sobald der Blick es fassen will. Ich kann es nicht begreifen, Wozu dies Bild mich treibt. Was will von mir ergriffen sein? Was soll ich suchen? Die Leinwand, ich möchte sie durchstoßen...“ (Steiner 1982, S.129)

Die öffentlichen Vorträge über Kunst und Kunsterkenntnis in München und Wien im Jahr 1918 vertieften die frühen Ideen und Anschauungen. Darin nimmt Steiner auch Bezug zu den zeitgenössischen, malerischen Strömungen, Impressionismus und Expressionismus und versucht die eher wissenschaftlich-abstrakt gehaltenen Ausführungen seines frühen Werkes, an bestehende zeitgenössische Phänomene zu adaptieren und zu erweitern.

“Ich glaube, dass in all den verschiedenen Tendenzen und Bestrebungen, die man begonnen hat, aber bei denen man sehr im Anfang stecken geblieben ist und die sich die Bezeichnung “Impressionismus“ zulegen, die Sehnsucht unserer Zeit empfunden werden kann, die so gearteten Geheimnisse der Natur, das so geartete sinnlich-übersinnliche wirklich aufzufinden und es zu gestalten. Denn man hat die Empfindung, dass dasjenige, was sich im Künstlerischen beziehungsweise im künstlerischen Schaffen und Genießen eigentlich vollzieht, heute weiter heraufgehoben sein müsse im Bewusstsein, als es in früheren Kunstepochen heraufgehoben war.“ (Steiner 1967, S. 57)

Selbstkritisch reflektiert er die Entwicklung seiner Ideen im Vortrag “die Psychologie der Künste”, (1921), indem er zusammenfassend sagt, dass nur das tatsächliche gegebene Werk des Künstlers und dessen biografische Existenz selbst, den Schlüssel zum Verständnis des Künstlerischen liefern können.³¹

³¹ Vgl. Krüger 1988

Steiner stellt sich mit dieser Einsicht erneut in die bestehende Entwicklung eines erweiterten Kunstverständnisses seiner Zeit, welche zunehmend die Künstlerpersönlichkeit selbst als den Hervorbringer der Kunst bezeichnet und nicht eine, ohne ihn bestehende, kontinuierliche Kunstgeschichte postuliert, in welcher der Künstler, mehr oder weniger zufällig, hereingeboren wird und sein Werk dieser Gegebenheit nur noch hinzufügen kann. Damit ist auf ästhetischem Gebiet der Mensch selbst als zentraler und souveräner Ausgangspunkt der geschichtlichen Ereignisse verortet. Bei aller Kritik, die Steiner selbst seinen frühen ästhetischen Versuchen entgegenhält, entspricht doch diese neue Einsicht einer Konsequenz, die sich aus einer "Ästhetik von unten" nur folgerichtig ergibt. Im Kontext des Goetheanumbaus betätigte sich Steiner zunehmend praktisch-künstlerisch. Architektur, Plastik und Malerei gehen auf seine Entwürfe zurück. Beim Schnitzen der zum größten Teil hölzernen Bauteile beteiligte er sich selbst und führte schließlich die Schnitzerei der zentralen Holzfigur "Menschheitsrepräsentant" nach einer Reihe plastischer Skizzen aus seiner- und der Hand der Bildhauerin Edith Maryon, (1872-1924), selbst aus. Die Entwürfe für die Malerei der beiden Kuppeln des Bauwerks stammen aus seiner Hand und wurden von Malern, welche am Bau beteiligt waren ausgeführt. Große Teile der kleinen Kuppel malte er auf Bitten der Künstler selbst aus und entwickelte eine Malweise, welche seinen Ideen über die Formgestaltung "als der Farbe Werk" näher kam. Bis in die Bereitung der Farbstoffe und Bindemittel wurden neue Wege gesucht und eingeschlagen. Seine Vorträge über "*Das Wesen der Farben*", (1921),³² reflektieren zum einen seine aktuellen praktischen Erfahrungen auf dem Feld der Malerei und stellen zum

³² Vgl. Steiner 1993

anderen tiefer liegende Fragen an die Aufgaben einer neuen Malerei und ihren Zusammenhang mit einer geistig begründeten menschlichen Existenz. In seiner Zeitgenossenschaft, nicht zuletzt im Kreise seiner Mitarbeiter, wurde Steiner oft genug missverstanden. Die weitgehende Ignoranz seiner künstlerischen Kompetenz gegenüber, erscheint durch die bloße Existenz des Goetheanumbaus und des damit gegebenen Volumens an künstlerischen Entwürfen, Objekten und Reflexionen, nicht nur unverständlich, sondern gar absurd. Die Dissertationsarbeit: *“Rudolf Steiner Design”*³³ reflektiert diesen Umstand ausführlich und trägt dazu bei, eine neue Sicht auf den Künstler Steiner zu werfen, der sich selbst niemals als solcher bezeichnete und mit großer Bescheidenheit, sich am Anfang stehend, beschrieb. Dem malerischen Werk Steiners wurde im Rahmen der Rudolf Steiner Gesamtausgabe im Jahr 2007 ein 432 Seiten starker Band gewidmet.³⁴ Dieser umfasst erstmals das gesamte Volumen Steiners malerischer Arbeiten in einem Band. Darüber hinaus beleuchtet der Band in seinen zahlreichen schriftlichen Beiträgen das kontextuelle Umfeld zu Steiners Werk in seiner Zeit. Der energischen Arbeit Walter Kuglers ist zu verdanken, dass die “Wandtafelzeichnungen” Steiners mittlerweile weltweite Beachtung und Akzeptanz erfahren haben. Einem Verständnis der ästhetischen Grundansätze Steiners ist damit eine Tür geöffnet.

Im folgenden Kapitel möchte ich einen Aspekt Steiners Malerei, die sogenannten Schulungs- und Lehrgangsskizzen; eine Sammlung von ca.

³³ Vgl. Fäth, 2005

³⁴ Vgl. Halfen, Kugler, Steiner 2007

30 malerischen Arbeiten, und innerhalb dieser, die Reihe "Neun Naturstimmungen" ausführlicher behandeln.

8 Rudolf Steiner – Naturstimmungen, Neun Schulungsskizzen für Maler

8.1 Zur Entstehung der Bildreihe

Die Geschichte der Bildreihe ist eng verknüpft mit der Person Henni Geck. Auf ihre Anfrage hin begann Steiner mit dem Zeichnen der ersten Skizze und entwickelte im Folgenden den ganzen Bilderzyklus der sogenannten Schulungsskizzen. Prinzipiell wurde eine neue Skizze immer erst gegeben, wenn an der vorhergehenden durch die Schüler gearbeitet worden war. Wir sehen hier zwei Eigenschaften in Steiners Arbeitsweise: Er antwortete auf entsprechende Anfragen gründlich, wenn es darum ging, ihm wesentliche Dinge zu entwickeln. Dabei wartete er auf Fragen konkreter Persönlichkeiten. Er ging nicht so vor, dass er für bestimmte Vorhaben irgendwelche Leute suchte. Er entwickelte die Dinge schrittweise und konnte somit auf das bisher entstandene Resultat aufbauen. Es verwundert deshalb nicht, dass Henni Geck nach Steiners Tod die Skizzen als eine Art persönliches Eigentum bezeichnete.³⁵

³⁵ Im Jahre 1906 wurde die Malerin Henni Geck (1884 – 1951) von einer Freundin zu Rudolf Steiners Vorträgen ans Berliner Architektenhaus mitgenommen, sie wurde Mitglied der Theosophischen Gesellschaft und reiste zu weiteren Vorträgen Steiners nach München und Berlin. In Steiners Mysteriendramen spielte sie eine kleine Rolle. Sie folgte 1914 seiner Aufforderung nach Dornach / Schweiz zu kommen und arbeitete als Schnitzerin an der Ausgestaltung des ersten Goetheanums. (1913 – 1923) Anfang der zwanziger Jahre gab sie Malkurse im Zusammenhang mit dem Goetheanumbau. Sie bat Rudolf Steiner um Anregungen für diese Kurse, da sie offensichtlich bemerkte dass auch für den Unterricht angehender Künstler neue Wege beschritten werden müssten. Rudolf Steiner gab ihr ganz praktische Anregung indem er auf einen Zettel der gerade herumlag ein farbiges Motiv mit Pastellkreiden skizzierte, das Motiv „Sonnenaufgang I“. Die Malschüler sollten dieses Motiv nun bearbeiten, kopieren, variieren und ins Medium der flüssigen Aquarellfarbe umsetzen. Jeweils nach der praktischen Umsetzung durch Henni Geck malte ihr Ru-

Die ungewohnte Art der malerisch-zeichnerischen Darstellung mag, damals wie heute, den Betrachter befremden. Teilweise muten die Skizzen wie dilettantische, bestenfalls als naiv zu bezeichnende Versuche an. Andererseits zeigt sich immer wieder, dass unbefangene Betrachter das Erlebnis von "Wirklichkeit" diesen kleinen Bildern gegenüber haben. Gerade ihre Anspruchslosigkeit, ihre ganz eigene "Dimension der Unscheinbarkeit" vermag nachhaltige, starke Eindrücke zu hinterlassen.³⁶

Nachdem durch unselige Streitereien um den wahren Besitz der Skizzen, diese laut Beschluss der Generalversammlung der anthroposophischen Gesellschaft, im April 1929, aus dem Atelier Henni Gecks, gegen ihren Willen, mehr oder weniger gewaltsam entfernt wurden, fanden diese bis in die sechziger Jahre hinein einen festen Ausstellungsplatz im Skizzenraum des zweiten Goetheanums. Hier konnten sie einem erweiterten Publikum zugänglich gemacht werden, was nicht auf Henni Gecks Zustimmung stoßen konnte, da sie diese Werke als "Bildkeime", als ihr persönliches Unterrichtsmaterial, von Rudolf Steiner für ihre konkrete Situation gegebene Anregungen, bezeichnete. Selbstverständlich konnten die Skizzen in der neuen Umgebung auch Missverständnisse hervorrufen. So wurden sie z. B. als "Anthroposophische Kunst" aus

dolf Steiner ein weiteres Motiv. Bis Dezember 1923 entstanden so 22 Skizzen für ihren Malunterricht, 9 "Naturstimmungen" und 13 sogenannte Motivskizzen. (Wendtland 2005)

³⁶ "Die Skizzen der «9 Naturstimmungen» zeigen einen sehr ungewohnten Zugang zu den dargestellten Naturvorgängen. Wir können scheinbar benennen, was wir auf den Skizzen sehen, und doch entspricht es nicht dem in der sichtbaren Natur Gesehenen. So werden wir in einen Zwischenbereich gewiesen, werden angeregt unsere Seh-Erfahrung mit den durch sie ausgelösten Empfindungen zu verknüpfen – eine Naturstimmung evozierend". (Wendtland 2005)

Steiners Hand oft genug belächelt und kritisiert. Der beschriebene Konflikt zeigt auch, dass eine eindeutige Handhabung mit Steiners, persönlich gegebenen Nachlässen schwierig ist. Henni Geck legte ihre Malkursleitung nieder und räumte das bis dahin als Unterrichtsraum dienende Hochatelier am Goetheanum. Die Skizzen mussten in den sechziger Jahren, wegen stetig zunehmenden Verfall, gesichert und archiviert werden. Die lose Farbsubstanz der Pastellpigmente, die teilweise schlechte Lichtverträglichkeit und die schwankenden Temperaturverhältnisse machten den kleinen Blättern fast den Garaus. Es erschien eine Mappe mit Reproduktionen, welche fortan den interessierten Studierenden als Arbeitsgrundlage dienen konnte. (Steiner, 1962)

Die Malschule am Goetheanum unter der Leitung von Gerard Wagner und Elisabeth Koch-Wagner arbeitet bis heute sehr gründlich mit den Skizzen. Gerard Wagner hatte seit den dreißiger Jahren einen eigenen malerischen Weg entwickelt, um in das Wesen der steinerschen Anregungen tiefer einzudringen. Als ich ihn 1982 in seinem Atelier in Dornach besuchte, demonstrierte er auf eindrucksvolle Weise Aspekte seines Übungsweges auf dem Wege zur *„Individualität der Farbe“*.³⁷

Im öffentlichen Diskurs spielen die Skizzen Steiners heute keine Rolle, ganz im Gegensatz zu seinen *„Wandtafeln“*, die weltweite Beachtung finden. Im günstigsten Falle polarisieren sie die Schüler in kleine Lager, jene die an die Einmaligkeit, den hohen Kunstwert glauben, und eher dazu neigen, sie streng zu kopieren, und jene, die sie als Anregungen verstehen, als *eine* von zahlreichen Möglichkeiten, mit den Motiven umzugehen. Zwei Lager, die sich oft genug bilden, wenn es darum

³⁷ Vgl. Koch, Wagner 1990

geht, sachgemäß mit sogenannten Anregungen eines Urhebers oder Meisters umzugehen, also durchaus kein rein anthroposophisches Phänomen.

8.2 Der Zustand der Skizzen

Nachdem ich Mitte der achtziger Jahre vergeblich versuchte die Bilder zu sehen zu bekommen, bestand die einzige Möglichkeit damit zu arbeiten darin, die damals vorliegende Kunstmappe zu benutzen. In den frühen neunziger Jahren wurde eine Ausstellung von Steiners malerischem Werk, im Goetheanum Dornach, unter der Leitung von Christian Hitsch durchgeführt. Es war möglich, meine Reproduktionen anhand der Originale zu vergleichen und entsprechende Farbnotizen zu machen. Zu diesem Zeitpunkt befanden sich die Bilder schon in soliden, staubfreien Museumsrahmen, mit angemessenem Abstand der losen Farbpartikel zur Glasscheibe. An vielen Stellen ist die Farbsubstanz schon kaum mehr zu identifizieren, sodass teilweise die Reproduktionen von 1962, bessere Rückschlüsse auf den Originalzustand zulassen. Der stetige Verfall der flüchtigen, nicht lichtechten Farben, ist auch durch gewissenhafteste Lagerungstechniken nicht aufzuhalten. Herrn Dino Wendlandt, dem derzeitigen Leiter der Kunstsammlung am Goetheanum, verdanke ich es, dass ich im Frühjahr 2007 als Gast im Archiv sein konnte und die Bilderreihe in Augenschein nehmen durfte. Auch ein direkter Vergleich mit meinen Reproduktionen war möglich. Als äußerst unglücklich ist der Umstand zu werten, dass die Skizzen auf den Reproduktionen, aber auch die Originale, in früheren Jahren durch unsachgemäße Handhabung, verschiedene Rahmungen etc. beschnitten worden sind. Besonders gravierend trifft das auf die Skizze Nr. 5, "Blühende, Fruchtende Bäume" zu,³⁸ wo der ganze untere Bildbereich in die Reproduktion erst gar nicht übernommen wurde, da er unbearbeitet

³⁸ (Vgl. Abb. 17,18)

war. Anhand des Vergleiches mit den anderen Bildern ist es möglich diese "leere" Bildfläche, als unbedingt zugehörig zu erleben. Die Kompositionsart, mit der Steiner die Farben in das vorgegebene Format setzte, ist nur noch zu ahnen. Im 2007 erschienen Band der Gesamtausgabe, ist wohl so weit wie möglich das Problem des Beschnittes behoben worden, jedoch sind gerade die "Neun Naturstimmungen", welche nun neu und mit modernsten Verfahren reproduziert worden sind, in einer schlechten Qualität gedruckt worden. Dieser Umstand kann nur als ein großes Unglück bezeichnet werden. Letztlich sind die wenigen vergriffenen Exemplare der Mappe von 1962 (Neuaufgabe 1999), die zuverlässigste Referenz, auf die ich mich neben den Originalen stützen kann.

8.3 Werkbetrachtung - zur Methode der Betrachtung

Im folgenden Kapitel werden die einzelnen Skizzen eingehender analysiert. Methodisch folge ich dabei einer ausführlichen, möglichst wertfreien Beschreibung des sichtbar- gegebenen Inhalts: Farbe, Fläche, Linie, Material und Proportion. Diese Form der Sachlichkeit in der Notierung des rein sinnlich-gegebenen Inhalts entspricht der Bemühung um Wahrnehmung, wie sie oben bei Cézanne beschrieben wurde.

In einem zweiten Schritt werden Empfindungen, die sich aus dem Nachvollzug des Gegebenen einstellen, betrachtet und beschrieben. Dies geschieht charakterisierend, hier bestimmend, dort eher vorläufig, wie ein Angebot, hoffend, dadurch noch einen Schritt tiefer in das Wesen der Sache zu gelangen. Dieses charakterisierende Bestimmen entspricht am ehesten dem künstlerischen Gestaltungsvorgang selbst: setzend und öffnend zugleich. Auf einer weiteren Ebene könnte das Urteil, die Benennung, die Behauptung stehen, als solche dem Motiv verwandt. Hier versuche ich den Prozess einer Organbildung an der Sache selbst, für Leser und Betrachter zugänglich zu machen.

jedes Ding, wohl beschaut, bildet ein neues Organ in uns aus.. (Goethe)³⁹

³⁹ Dies erweitert sowohl den Subjektbegriff als auch den Wirklichkeitsbegriff: sie gleichen sich aneinander an, indem jeder die andere Seite in sich aufnimmt und mitrepräsentiert. Beide verkörpern denselben Weltbezug und haben eine analoge Vermittlungsstruktur, die auf einer je konkret bestimmten und zu bestimmenden, im Ganzen jedoch unbestimmbar bleibenden Voraussetzung beruht. Eine derartige offene Verschränkung hat Goethe im Blick, wenn er sagt, daß jeder Gegenstand, wohl beschaut, ein neues Organ in uns aufschließt. Die geschichtlich-konkrete Vermittlung radikalisiert ein Denken-in-Beziehungen gegenüber einem Seins- oder Bestandsdenken. Anstelle der fertigen Welt tritt die offene Verweisung: Sein ist nur als Sein-in-der-Beziehung. Daraus folgt, daß nur der wirkliche Vollzug einer Beziehung verstehen

Insofern er sich darauf einlassen kann, wäre für ihn, den Betrachter, das Kriterium der Voraussetzungslosigkeit prinzipiell erfüllt, denn freilich kann er nur mithilfe einer gründlichen Auseinandersetzung an den Bildern selbst, zur Urteilsfähigkeit gelangen. Da es sich um einen Kunstgegenstand handelt, möchte ich die Organbildung ohnehin der Beurteilung voranstellen, da sie in gewisser Hinsicht den Anforderungen die Kunst an den Rezipienten stellt, am ehesten entspricht. Die Methode der Betrachtung, im Verlauf der neun Bilder, folgt selbst diesem Umstand und möge reflektierend und schreibend, das Organ für eine angemessene Art der Beschreibung selbst stetig erneuern. Schon deshalb soll es nicht verwundern, wenn von Bild zu Bild andere Gewichte gesucht, und bestehende anders verteilt werden. So soll gerade die Betrachtungsmethode ein in sich geschlossener Vorgang sein, welcher sich an und mit der Sache selbst entwickeln kann. Gewährt dieses Vorgehen auch keine Garantie, das "objektiv Richtige" zu sagen, so ist der Leser trotzdem nicht völlig alleingelassen oder gar einer eher willkürlichen Beurteilung unterworfen. Hiermit hoffe ich dem Schulungscharakter der Bildreihe, auch in der Methode der Betrachtung zu entsprechen.

läßt, und immer wird es ein konkreter Schritt in bezug auf eine konkrete Wirklichkeit sein, der den Menschen instand setzt, ihrem Anspruch konkret zu entsprechen und darin zu verstehen. (Kümmel 2008 S.7)

9 Die neun Bilder

9.1 Sonnenaufgang I - 19.5 x 26 cm, Pastell auf Papier⁴⁰

Das erste Bild der Reihe ist auf Packpapier-ähnlichen, bräunlichen Papier gezeichnet. Das Bildzentrum befindet sich etwas links von der geometrischen Mitte, und auch etwas unterhalb derselben. Im unteren Bilddrittel ist durch diagonal nach rechts oben gerichtete Schraffuren aus rosa- und karmintonigen Strichen eine Hügelform gesetzt. Aus den unteren Bildecken streben zinnoberfarbige Striche auf dieser Hügelform liegend zum optischen Bildzentrum, wo sie sich aus ihrer anfangs gradlinigen Strichführung zu rundlichen, eiförmigen Ballungen verwandeln und in ihrem Aufeinandertreffen berühren. Die linke Ballung, die sich auf der kürzeren Seite des Bildes befindet, ist etwas größer und in ihrer Lage zur rechten, oberen Bildecke ausgerichtet, die rechte Ballung, etwas kleiner und fast waagrecht angelegt. Beide Formungen verschmelzen teilweise mit der unter ihnen liegenden Hügelform zu einem Ganzen, werden aber durch die konsequente Differenzierung der Strichrichtungen wieder voneinander abgehoben. Hier und da befinden sich Linien aus den zinnoberfarbigen Bildungen auch im unteren, rosafarbenen Bereich. Von den beiden Ballungen ausgehend, strahlen fünf gleichfarbige Linienbündel in den oberen Bildraum, ohne die Bildränder zu berühren. Diese Strichbündel fächern sich alle mehr oder weniger nach oben auseinander. Ihre Linienführung ist, mal straff und stringent, mal rundlicher und tastend, angelegt. Insgesamt bilden diese fünf, verschieden gro-

⁴⁰ (Abb. 9,10)

ßen, Formen wiederum eine Große, differenzierte Fächerform, die ähnlich der Finger einer Hand, Zwischenräume zeitigt, welche mit weichen, goldfarbigen Schraffuren gefüllt sind. Diese verlaufen ähnlich wie die Schraffuren der unteren Hügelform diagonal von links unten nach rechts oben. Die Zinnoberfarbigen Fächerformen werden dabei selten berührt, jedoch befinden sich Anteile von Goldgelb innerhalb der beiden Ballungen und ihrer, sie vorbereitenden, schräg, aufwärtsgerichteten Formen. Die Verlagerung des Bildzentrums nach links, unterhalb der geometrischen Mitte, wird kompositorisch ausgeglichen und gleichzeitig als spannungsvoll erlebbar. Dies geschieht durch die steiler geführten Diagonalen im linken, und die flacheren, ruhigeren Diagonalen im rechten Bildraum. Von unten nach oben gesehen steht der kleinere Mengenteil der Rosatöne dem dominierenden Gelbanteil in der oberen Bildhälfte gegenüber. Die teils eigenständige, teils sich integrierende zinnoberfarbige Gesamtform setzt sich motivartig gegen die Diagonalschraffur von Rosa und Goldgelb durch. Der scheinbare Bewegungsablauf innerhalb des Motivs "Sonnenaufgang", ergibt sich aus dem Erlebnis der aufeinander zustrebenden, sich dann ballenden Formen. Diese sanfte Energie der sich zugeneigten Bildteile setzt sich in den fächerartigen Strahlungen nach oben hin fort. Die Zinnoberfarbe erscheint dem umspielenden Goldgelb verwandt und verströmt die, in den Ballungen noch konzentrierte, Kraft wie selbstverständlich in den Umkreis. Das untere Rosa, die Hügelform, erscheint dagegen kühler und unbeteiligter an dieser Kraftentfaltung. Als Spannungspol gegenüber den dominierenden warmen, Rot-, Orange- und Gelbtönen sind sie jedoch unerlässlich und steigern das, sonst zu einseitige, aktive Farbgewicht. Als erlebbare Folge einer sorgfältigen Analyse aller sichtbaren Bildteile stellt sich eine eher sanfte, nicht explodierende Aktivität von innen nach außen, als bildnerisches Hauptereignis ein. Als zweites Erlebnis (auf den zweiten Blick) ist eine Kraft der Begegnung, der Zuneigung zwischen links und rechts erlebbar, welche dem ersten Eindruck vorherzugehen scheint,

welche die Bedingung für die als primär erlebte Kraftentfaltung erst veranlagt. Diese zeitliche Dimension wird zwar von der räumlich- kompositorischen, augenfälligen Ebene überlagert, verleiht aber gerade mit dieser gemeinsam, dem Motiv "Sonnenaufgang" eine unfassbare, geheimnisvolle und neue Bildsprache. Der zentral-peripheren, eindeutigen Energierichtung von Wärme und Licht, liegt die sich zuneigende Gebäude zweier Bildungen zugrunde.

9.2 Sonnenuntergang I - 20.5 x 28.5 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴¹

Das milchig-graue Transparentpapier, wie es auch für Architekturzeichnungen verwendet wird, ist wellig und leicht verworfen. Dadurch ist es möglich, sehr differenziert auch von der Seite auf die teilweise stark verblassten Partikel der Pastellkreide zu blicken. Man kann dann noch wenige Stellen, mit zartem Violett angelegte Bereiche, in der oberen Bildhälfte entdecken. Wie im ersten Bild befinden sich hier, als Anlage drei eindeutige Bereiche. Die optische Bildmitte befindet sich mehr im geometrischen Zentrum. Aus dem oberen Bildraum heraus, zur Mitte geführt, sind fünf tropfenförmige, verschieden große, aus roten Kreidelinien geformte Bildungen zu sehen. Die Strichführung ist rundend und innerhalb der Linien differenziert. Mal stark, mal zarter betont, jedoch nach unten hin markanter geführt, stoßen diese kräftigen Tropfenformen zueinander und berühren sich teilweise. Eine Halbkreisform, nach unten hin flach, etwas unterhalb der Bildmitte, auch aus roten Strichlagen gebildet, nimmt die fünf, von oben herabkommenden Tropfenformen in sich auf. Beides zusammen, Tropfen und Halbkreisform, aus gleichen Rottönen gemalt, erscheint wie das Hauptmotiv des ganzen Bildes. Unterhalb der abgeflachten, gradlinig abschließenden Halbkreisform befindet sich ein zartes Hellblau im unteren Bilddrittel. Es umspielt die Rottöne und ist weniger durch lineare Strichführung, als durch verwischte, ineinander geriebene Kreidepartikel, gebildet. Zwischen dem Hellblau befinden sich hier und da Spuren des violetten Fliedertons aus dem oberen Bildraum. Parallelen zum ersten Bild sind offensichtlich; ein rotes

⁴¹ (Abb. 11,12)

Zentrum, welches sich aus zwei verschiedenen, bildnerischen Ereignissen ergibt. Ein unterer, kleinerer Bildraum, gegenüber einem oberen, großen Bildraum. Ebenso offensichtlich ist der Unterschied beider Bilder: Durch die schwer wirkenden Tropfenformen stellt sich ein umgekehrtes Gefühl der Konzentration zur Bildmitte ein. Es scheint mehr ein zusammensinkender Vorgang im Rot stattzufinden. Die Farbe Gelb und Rosa des ersten Bildes kommen im Bild "Sonnenuntergang" nicht wieder vor. Hier sind Violett und Hellblau als sekundäre Töne eingesetzt. Der untere Bildraum, die Gebärde der hellen Blautöne ist empfangend, sanft zurückweichend, dem roten Ereignis gegenüber. Die Farbverwandtschaft des Violett dem Rot gegenüber, beides sind Nachbarfarben im physikalischen Farbspektrum, wirkt aber geradezu polar zur Farbverwandtschaft Gelb zu Rot, im "Sonnenaufgang". Wirkt dort das Gelb anziehend und die rote Energie fortsetzend, scheint hier das Violett dem schwer werdenden Rot wie hinterher zu schauen, es gleichsam zu entlassen, damit dieses zu sich selbst zurückfindet. Das Material Transparentpapier lässt Verreibungen und zarteste Nuancierungen zu, während das raue, holzhaltige Packpapier die Pigmente hereinlässt und festhält. Dem, durch Lichteinfluss schnell vergilbenden weichen Malgrund, steht das harte, neutrale Transparentpapier gegenüber. Hier scheinen die Pigmente mehr unter sich zu bleiben und schwimmen mehr auf dem Bildträger, als dass sie sich von ihm festhalten ließen. Berücksichtigt man, dass Rudolf Steiner den "Sonnenaufgang I" auf Bitte von Henni Geck, auf ein zufällig herumliegendes Papier schnell aufskizziert haben soll, so erscheint schon im zweiten Schritt der Bildreihe die Materialwahl als bewusste Entscheidung für das Transparentpapier. Die Art zu zeichnen ist auf beiden Papieren sehr verschieden und erscheint werkgerecht. Das Verhältnis der Formbildung, der differenzierten Gebärden und Bewegungsrichtungen wirkt durch die Farbbeziehungen motiviert, veranlasst und natürlich. Farbe, Form und Material verhalten sich zum Resultat, dem Motiv der auf- und untergehenden Son-

ne, als selbstverständliche Bedingung, ohne die eine solche Gestaltung nicht möglich wäre. Das Ganze wirkt bildnerisch ganz selbstverständlich, jedoch ebenso erstaunlich, weil der Betrachter, erst, indem er diesen Vorgang reflektiert, gewahr wird, dass ein solches Sonnenbild außerhalb des gemalten Konkreten nicht existiert. Die einmalige, ganz situative, dabei sehr originelle Konkretisierung eines Bildgedankens in Material, Farbe und Form, vollzieht sich vor den Augen des Betrachters auf einfacher, zwanglos und naiv anmutender Ebene. Der Gedanke an eine bedeutende Kunstschöpfung scheint weder beim Maler eine Rolle gespielt zu haben, noch überwältigt sie den Betrachter mit schlagenden, bildnerischen Argumenten. Durch den Nachvollzug der Gemeinsamkeiten und der Unterschiede dieser beiden ersten Bilder der neunteiligen Reihe haben wir die Möglichkeit, ein Instrumentarium zu bilden, um die folgenden Bilder zu betrachten und bildlich zu "verstehen". Dabei werden wir feststellen können, dass sich manches ganz logisch ergibt und anderes eher unverständlich und verschlüsselt erscheint.

9.3 Scheinender Mond - 19 x 27.5 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴²

Bei dem dritten Motiv innerhalb der Reihe, "Scheinender Mond", haben wir es gegenüber den ersten beiden, mit einer anderen Kompositionsart zu tun. Waren dort die Beziehungen zwischen unten und oben ausschlaggebend, haben wir es hier mit einer innen-außen Beziehung zu tun. Hinzu kommt die Tatsache, dass zum ersten Mal konsequent, durch Übereinanderlegen, eine Farbmischung entsteht. Auf einer mehr oder weniger dichten, durch waagrecht bis diagonal geführten, breiten Strichlagen aus kobalt- und Ultramarinblauen Pastelltönen, wurde das rechteckige Bildformat aus Transparentpapier angefüllt. Darauf wurde ein warmer Gelbton fast kreisförmig, jedoch rechts und links etwas verschieden ausgeformt, gelegt. Durch die verschiedene Intensität der gelben Fläche setzt sich der unterlegte Blauton verschieden intensiv als ein aus der Mischung resultierendes warmes Grün dar. Man sieht, dass der unterlegte Blauton in der Mitte des Bildes heller angelegt ist und sich zu den Bildrändern hin etwas verstärkt und konzentriert. Das Grün ist jedoch in seiner Wirkung nicht vordergründig intensiv und verstärkt somit den Eindruck, als würde die Gelbfläche über dem blauen Grund schweben, allenfalls darin schwimmen. Das Gelb erscheint opak bis transluzent und gewährt dem Auge hier und da einen Blick in die Tiefe des Blauen. In die gelbe Fläche sind drei Sichelformen von rechts nach Links, von klein nach groß sich bewegend in mattem Orange aufgetragen. Die größte, das Bild beherrschende Sichelform, ist dem Gelb gegenüber konturierter und selbstständiger gemalt während die beiden

⁴² (Abb. 13,14)

anderen, deutlich kleineren, mehr gemischt und mit dem Gelb verwoben erscheinen. Das Ensemble der drei gelben, rhythmisch sich wie vergrößernden Formen beschreiben ein zurückhaltendes Crescendo, sind andererseits aber als Ganzes, in eine ruhende, nahezu geometrische Kreisform eingeschrieben. Hierdurch wird der Eindruck eines nach vorne und hinten farbperspektivischen Schwingens angeregt. "Scheinender Mond" zeigt sich als eine sehr ruhige, ausgewogene Bildkomposition. Das Motiv des Scheinens hebt sich deutlich gegen das Strahlen des Rot im "Sonnenaufgang" ab. Die stark zentrierte Komposition, welche wie konzentrische Wellenbewegung um einen Bildmittelpunkt spielt, verstärkt die Anmutung der scheinenden Ruhe. Es scheint, dass mit dieser dritten Stufe der Bildreihe ein erster Abschluss der farbigen formalen Ereignisse erreicht ist. Der ein- und ausatmende, durch Farbe hervorgerufene und bewegte Bildraum, findet im Bild "Scheinender Mond" eine Ruhe, die nicht statisch oder beendend wirkt. Die Möglichkeit für ein viertes Bild ist jedoch nicht erkennbar und man könnte auch diesen dreifachen Schritt einer Motivreihe, der Bildfindung durch farbige formale Interaktion, auf sich bewenden lassen. Der motivische Dreiklang bildet ebenso ein geschlossenes Ganzes, wie er offen für weitere Entwicklung erscheint. Dieses Oszillieren zwischen Sein und Möglichkeit versetzt den Betrachter wie den Maler in einen Zustand des Strebens innerhalb eines Erreichten, einer Werkruhe, die aber nicht zum Ausruhen einlädt. Im System der drei vorhergehenden Bilder haben wir uns einleben und verorten können. Wir kennen uns nun aus und haben an und mit den Bildern ein inneres Auffassungsvermögen entwickelt, welches wir außerhalb des malenden und betrachtenden Nachvollzugs, am konkreten Werk, also ohne die Schulung, nicht hätten ausbilden können. Das folgende vierte Bild ist überraschend und wirft uns zurück. Sowohl farbige als auch formal, ebenso vom Motiv her gesehen, erscheint es wie ein Bruch im System. Der suchende, vergleichende Blick findet keinen Anhaltspunkt, das Bild in die Reihe der Vorhergehenden

einzugliedern. Ein Gefühl des Allein-Gelassen-Seins vermag sich auszubreiten. Andererseits ist die Verheißung eines ganz und gar Neuen gegeben. Das macht neugierig und fordert heraus.

9.4 Sommerbäume - 20.5 x 29 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴³

Die Skizze ist, gegenüber den drei vorhergehenden, in einem deutlicheren Querformat angelegt. Das konsequente Beschneiden, zum Zwecke der Rahmung und der Reproduktion, führte dazu, dass die Bilder durchweg da aufhören, wo die Bemalung aufhört. Dieser beklagenswerte Umstand einer unsachgemäßen Handhabung in früheren Jahren führt letztlich dazu, dass wir in den vorliegenden Reproduktionen einen verfälschten Eindruck der Bilder gewinnen müssen. Am fatalsten wirkt sich dieser Beschnitt am Bild Nr. 5 "Blühende und fruchtende Bäume"⁴⁴ aus. Ein Ensemble aus fünf pyramidalen, baumähnlichen Formen, steht auf einem goldgelben, mal fingerbreiten, mal nur wenige Millimeter breiten Farbstreifen, welcher im unteren Drittel, von links nach rechts, oder auch umgekehrt, das Format teilt. Diese gelbe Fläche ist nach oben und nach unten von karminroten Lineament wie gerahmt oder gesäumt. Diese Gesamtform erscheint hügelig, schwellend und verdichtend. Unter dieser gelbroten Fläche befindet sich wiederum das gleiche Grün wie darüber, ein leuchtendes Oxidgrün, hier, unten, jedoch die volle Breite des Formats beanspruchend, während die obere, pyramidal gegliederte Fläche, die senkrechten Bildränder nicht berührt. Diese Fläche ist deutlich aus der Mitte nach links gerückt, so dass rechts ein etwa 4 cm. breiter und links ein etwa 2 cm. großer Abstand zum Bildrand bleibt. Es fällt schnell eine kompositorische Beziehung zum ersten Bild "Sonnenaufgang" auf. Eine Linienführung der Strichlagen ist im grünen und gelbroten Bereich nicht zu erkennen. Die Kreide scheint breit und groß-

⁴³ (Abb. 15,16)

⁴⁴ (Abb. 17,18)

zünftig, hier und da etwas linienhafter aufgetragen. Die rhythmische Struktur scheint eher von einer, unter der Zeichenfläche liegenden Arbeitsplatte zu kommen und bietet eine frottageartige Oberfläche. Der obere Bildraum greift differenzierend in die Zwischenräume der Baumgruppe ein und besteht aus Blassblau-warmen Tönen, welche durch wolkenartige, fliederfarbige Bildungen ergänzt werden. Im oberen Bildraum ist ein schraffierender, diagonal nach rechts oben verlaufender Duktus erkennbar. Die Gliederung der Baumgruppe erinnert an Bild 1 und Bild 2 der Reihe. Auch hier ist die fünfteilige Gliederung vorhanden, welche an den beiden äußeren Seiten kleinere Bildungen zeitigt, während die mittleren Formen groß und dominierend ausgeführt sind. Die so entstandenen Gruppen erinnern beispielsweise an die Ganzheit einer menschlichen Hand und ihrer Fünffingergliederung. Der Eindruck, es handle sich um einen Ausschnitt, kann durch diese differenzierte Organisation einer gegliederten Ganzheit nicht aufkommen. Nach dem Bild "Scheinender Mond" mit seiner ruhenden, ins Blau vertieften Stimmung, wirkt "Sommerbäume" vital, frisch und diesseitig. Im gesamten Ensemble der neun Skizzen nimmt dieses vierte Bild, in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein.

9.5 Blühende, fruchtende Bäume - 20.5 x 27 cm. Pastell, Transparentpapier⁴⁵

Eine schwarze, zum unteren Bildrand abgeschlossene, nach oben in sanfter Wellenform schwingende, etwa 2-3 cm. hohe Fläche, verläuft waagrecht durch das ganze Format. Erst bei Sichtung des Originals sieht man, dass diese Fläche im Gegensatz zur Reproduktion, das Bild keinesfalls nach unten abschließt, sondern etwa dort verläuft, wo im vorhergehenden Bild die gelbrote Fläche, das Grün der Sommerbäume durchzieht: nämlich am oberen Rand des unteren Drittels. Durch den Beschnitt wirkt das ganze Bild, im Gegensatz zu den vorhergehenden, extrem breit im Querformat und erweckt so den Eindruck einer horizontal gelagerten Landschaftsmalerei. Erst das Original zeigt in seinen Proportionen ein gemäßigtes Querformat, wie in den anderen Skizzen auch. Wir können deshalb davon ausgehen, dass der Maler diese schwarze Fläche nicht als nach unten abschließenden Boden, im Sinne einer naturalistischen, den eigenen Standpunkt bestimmenden Grundfläche verstanden hat. Gleichwohl kann die gelbrote Fläche im Bild "Sommerbäume", welche hier und da sogar als, mit Mohnblumen umsäumtes, blühendes Rapsfeld gedeutet wird, durch den Vergleich mit "Blühende oder fruchtende Bäume" neu, innerhalb der gesamten Reihe verortet werden. Wiederum haben wir es mit einer fünfgliedrigen grünen Figuration zu tun, welche sich hier, auf dem Schwarz stehend, bis in den oberen Bildraum stellt. Die baumähnlichen Formen sind mehr voneinander getrennt als im vorhergehenden Bild. Sie sind im unteren Teil

⁴⁵ (Abb. 17,18)

breiter, im oberen Teil schmaler ausgebildet. Die gesamte Gruppe hat in ihrer fünfteiligen Gliederung eine deutliche Betonung der Mitte, durch, nach rechts- und links- außen hin, kleiner werdende Formen. Die Selbstständigkeit der einzelnen Glieder wird verstärkt durch rosa betonte Säume in der oberen Hälfte jeder Baumform. Die gesamte Gruppe ist aus der optischen Mitte nach links gerückt. Die Gruppe der fünf Baumformen ist in sich gegliedert. Zwischen den drei linken und den beiden rechten Formen ist ein gewisser Abstand zu bemerken. Die so gewonnene rechte, kleinere Untergruppe ist ein wenig in das unter ihr liegende, dort etwas weicher geführte Schwarz, hineingemalt und wirkt etwas schwerer, als es auf der rechten Seite der Baumgruppe der Fall ist. Hier ist zwischen Grün und Schwarz sogar eine geringe Distanz entstanden. Die Grüntöne der Bäume bestehen aus einem wärmeren, fast olivgrünen Ton, der von warmen und hellen, bläulichen Diagonalschraffuren durchzogen ist. Diese blauen Schraffuren scheinen aus dem oberen Bildraum zu kommen und in das Grün hineinzuwirken. Im oberen Bildraum erscheint das Blau sehr leicht und fast aufgelockert, indem es das Ensemble der Baumformen locker umspielt und die Zwischenräume der Baumformen dabei unbemalt stehen lässt. Der Gesamteindruck der Farbgestaltung ist ruhiger und matter als im vorhergehenden Bild, jedoch durch den ausgesprochenen Hell-Dunkel-Kontrast dominiert, welcher eine ausgleichende Frische herstellt. Die äußerst lichte und luftige Malerei, die sich über dem strengen Schwarz entfaltet, wird dadurch in ihrem Charakter bestätigt und gesteigert. Ähnlich wie in allen vorhergehenden Bildern, ist ein subtiles Spiel mit dem rechts- links-Verhältnis zu erleben. Dieses labile Gleichgewicht, unter Verzicht auf gesteigerte Dramatik, ermöglicht dem Betrachter die Ausbildung feinsten Empfindungsnuancen, hat er sich erst einmal auf die unspektakuläre Sprache der Skizzen eingelassen. Vom Maler fordert es Zurückhaltung und hohe Konzentration, um nicht durch emotionale Überschüsse und Ungeduld, die Gesamtwirkung zu verderben.

9.6 Mondaufgang - 23 x 32.5 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴⁶

Mit dem sechsten Bild der Reihe wird ein neuer Ton angeschlagen. Der erste Eindruck vermittelt sofort die neue Kompositionsweise: die ausgesprochene Gliederung des Bildes in rechts und links, in den oberen zwei Dritteln des Formates. Im unteren Drittel, zum untern Bildrand erstreckt sich eine waagrecht angelegte, dunkle, warmbraune, hügelartige Form, die sich stellenweise bis zum Schwarz verdichtet und zum anderen, besonders nach oben hin, zart und licht, eine Beziehung zum darüber lagernden Streifen aus blassen Ockertönen aufnimmt. Dieser Streifen erinnert in seiner Lage an den gelbroten Bereich im Bild Nr. 4, "Sommerbäume". Während er sich nach unten hin mehr an die braune Gestaltung anlehnt, lockert er sich nach oben hin sehr differenziert auf und modifiziert die warmen kobaltblauen Formungen, welche besonders die rechte Seite des oberen Bildraumes ausmachen. Auf der linken Seite sehen wir eine große, den oberen Bildrand öffnende, nach unten das waagrechte Band aus Braun und Ocker etwas zurückdrängende, runde, helle Form. Am äußersten linken Rand wird diese helle, runde Fläche von einem ruhig geführten Blau, leicht umrahmt. Auf der rechten Bildseite ist das Blau stark und großflächig gegliedert und zu der hellen Kreisform mehr geöffnet, als das rechts der Fall ist. Die so entstehenden Formungen innerhalb des Blau erscheinen wie schwebend über dem Ocker unter ihnen, und gleichsam reagierend auf das farbige Motiv, welches sich im optischen Zentrum der hellen, runden Fläche links ereignet: Wie ein Zitat aus Bild Nr. 3 "Scheinender Mond" stellt sich die runde, goldgelbe Scheibe mit

⁴⁶ (Abb. 19,20)

runde, goldgelbe Scheibe mit der dreifach-rhythmischen Zinnoberfarbigen Sichelbildung in den großen, hellen Bezirk. Um sie herum wirken sich blässere Gelbnuancen in den lichten Raum hinein. Die dreifache Sichelbildung ist leicht nach links unten orientiert. Das oben beschriebene, reagierende Kobaltblau wirkt eher aufsteigend, ein Eindruck, der durch das, rechts höher steigende, hügelig gemalte Braun des unteren Bildes verstärkt wird. Ein sanftes Steigen und Fallen zwischen rechts und links, welches aus den deutlich getrennten Bereichen hervorgeht, verbindet diese auf neuer Ebene wieder miteinander und zeitigt eine äußerst harmonische, in sich bewegliche Gesamtwirkung. Es scheint als gäbe es nichts, was aus dem Bild heraus wollte oder den Rahmen sprengen könnte. Der Betrachter kann gewahr werden, wie der Bezug der Teile des Bildes zueinander, eine Welt in sich begründen, die innerhalb ihrer Mittel entsteht und aus sich heraus fortwirkt. Das Bild hat gegenüber den Vorherigen, die größte Raumbildung und vermag den Betrachter am ehesten in einen überdimensionalen Bildraum zu versetzen. Aus einem Beobachter äußerer Geschehnisse wird er somit Teilhaber der Ereignisse, indem er den Bildraum betritt. Der so gewonnene neue Standpunkt innerhalb eines Bildes ist auch eine neue Voraussetzung, die ersten Bilder neu zu erleben, wie mit "anderen Augen" zu sehen. "Mondaufgang" öffnet die Bildreihe für den Betrachter, indem es ihm diese neue, durch eigene seelische Betätigung eroberte, qualitative Raumerfahrung, als bildhaftes Gegenüber, wiederum anbietet.

9.7 Monduntergang - 25 x 34 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴⁷

Monduntergang ist ein Akkord von Blassblau, kühlem Braun und Lachsrosa. Der untere Bildraum, im vorherigen Bild warm und intensiv ist hier von einem fahlen, aschefarbigem schwarz tingierten Braun bestimmt. Die großzügig angelegte Hügelform ist nach oben hin scharf, von einer linearen Kontur begrenzt. Allein in den mittleren Bereichen ist die gezeichnete Kontur etwas zurückgenommen. Die fast symmetrische Hügelform zentriert die Komposition mittig. Einer starren Symmetrie wirkt eine leichte Rechts-links-Differenzierung der braunen Fläche entgegen. So reicht auf der rechten Seite die W-Form der Hügelbildung bis über die Bildmitte in den oberen Bildraum, während sie links darunter bleibt. In der Mitte erhebt ein deutlicher Hügel, in den sich eine Rosa gemalte Sichelform legt. Diese wird nach oben hin begleitet von vier weiteren, aber viel schwächer gefärbten Sichelformen, welche der untern wie folgend erscheinen und an den rhythmischen Formenklang der vorhergehenden Mondbilder erinnern. Das dort umgebende Goldgelb fehlt hier jedoch ganz. Um die Sichelformen herum liegt ein, ebenfalls Lachsrosa gemalter, kreisrunder Hof, der seinen unteren Abschluss im fahlen Braun verbirgt. Die Rosatöne sind umgeben von äußerst weich geführten Nuancen von hellem Kobaltblau, bis zum Weiß des Malgrundes. Das Blau reagiert zart und differenziert auf das herabsinkende Rosa und ist durchweg wolkig verrieben und ohne zeichnerische Struktur. Auf die leichte Symmetrie der unteren Hügelform reagiert das herabsinkende Mondmotiv, indem es leicht aus der geometrischen Mitte heraustritt

⁴⁷ (Abb. 21,22)

und mehr von oben rechts zu kommen scheint. Die Reaktionen im blauen Umkreis folgen diesen Vorgängen. An die markante Rechts-links-Differenzierung aus dem Bild "Mondaufgang" innerhalb des Blau erinnert nur noch eine zarte, aber wahrnehmbar stärkere Ausformung auf der rechten Seite. In diesem Bild ist ein höchster Grad an Zartheit im Umgang mit der Farbmaterie erreicht. Das Zusammenspiel von Braun und Rosa in ihrer selbstverständlichen Ungestörtheit findet ein Ende im scharf begrenzten, aschfahlen Braun. Dieser farbig- formale Kontrast klingt endgültig und abschließend. Eine Traurigkeit über das Ende eines sieben Stufen umfassenden Weges stellt sich als Resultat der durchweg passiv gehaltenen Farbstimmung ein. Der Wunsch, nun einen Blick auf das erste Bild, "Sonnenaufgang" zu werfen, mag aufkommen, um das ganze Geschehen neu beginnen zu lassen. Als wolle man einen neuen Tag zu beginnen, um so den Kreislauf zu beschließen.

9.8 Sonnenaufgang II - 28.5 x 37.5 cm, Pastell auf Transparentpapier

Sonnenuntergang II - 26 x 35.5 cm, Pastell auf Transparentpapier⁴⁸

Überraschenderweise setzt Steiner als Bild 8 und 9, erneut die Motive Sonnenaufgang und Sonnenuntergang in die Bildreihe. Nach dem Monduntergang hätte der sieben-stufige Weg auch abgeschlossen sein können. Ein farbig-formaler Durchgang war zu Ende gekommen, ähnlich einem Naturlauf, einer Tages- oder Jahreszeit. Die Bildtitel verweisen darauf jedoch nicht eindeutig; deuten Sonne und Mond eher auf einen Tages- und Monatszyklus, so sind Sommerbäume, Blühende, Fruchtende Bäume ein Verweis auf ein jahreszeitliches Motiv. Diese Durchdringung der Motivebenen macht eine eindeutige Zuordnung schwer und hebt die gesamte Reihe der sieben Bilder in ein eher allgemeines Naturgeschehen. Durch die Verpflichtung der Gestaltung, den Möglichkeiten der künstlerischen Mittel, den Wirkungen von Farbe auf die Form zu folgen, ist die Anlehnung an ein sichtbares Naturgeschehen ohnehin erschwert bis ausgeschlossen. Am ehesten entspricht das Resultat der sieben Bilder einem natürlichen rhythmischen Vorgang, wie das Atmen zwischen Systole und Diastole, wie ein Schwingen zwischen Kommen und Gehen, zwischen Werden und Vergehen. Die Inszenierung zweier neuer Sonnenbilder macht es dem Betrachter und dem Schüler überaus schwer und gerne würde man an dieser Stelle den Schulungsweg abschließen, zumal auf die Sonnenbilder II, weder Mond- noch Baumbilder folgen. Hier an dieser markanten Stelle entste-

⁴⁸ (Abb. 23-26)

hen also Fragen an das Werk. Mögliche Antworten wären, der Verweis auf das Modell der Oktave, wo der achte Schritt, dem ersten auf neuer Ebene entspricht. Die Analogie zum, sich wiederholenden Ablauf der sieben Wochentage ist ebenfalls naheliegend. Eine Möglichkeit wäre auch, dass dem Schüler gezeigt wird, wie er, ohne an den ersten Bildern kopierend zu kleben, die gewonnene Fähigkeit, das neue Organ, auf andere Weise betätigen könnte. Eine dritte Möglichkeit könnte sein, dass Steiner selbst probieren wollte, ob ein neuer Durchgang *parallel* zum ersten möglich wäre, mit neuen Mitteln und gewonnenen Einsichten und Fähigkeiten. Das Rätselhafte dieser Bildsetzung, mit seiner resultierenden Verunsicherung des Betrachters, könnte auch ein bewusst eingesetztes Schulungsmittel, mit dem Ziel der Herausforderung der Selbstständigkeit des Schülers sein. Die mir zugänglichen Quellen schweigen darüber. Ein Blick auf die zwei Bilder zeigt, dass das Sonnenmotiv nun als kreisförmige Scheibe, im darunter liegenden Grund steht. Die rhythmischen Farbfolgen im oberen Bildraum sind stark miteinander verwoben und muten im "Sonnenuntergang II", dem allerletzten Bild, am ehesten wie ein natürliches Naturschauspiel an. Der fast impressionistische Charakter der neunten Skizze könnte der Verweis sein, mit den neuen Organen, im Angesicht der Naturabläufe, aber parallel dazu, die künstlerische Gestaltung zu "realisieren" (Cézannes Methode). Ich selbst entschlief mich an dieser Stelle, mit diesen Fragen, die Betrachtung, ähnlich der zugrunde liegenden Bilderreihe mehr oder weniger unvermittelt abzuschließen..

9.9 Der Schulungscharakter der Bildreihe

Der Begriff "Schulungsskizzen" hat sich im anthroposophischen Umfeld inzwischen etabliert. Manchmal taucht auch der Begriff "Lehrgangsskizzen" für die Bildreihe auf. Ob Rudolf Steiner einen dieser Begriffe für seine Skizzen angegeben hat, ist mir nicht bekannt. Da die Bilder für den praktischen Malunterricht angefertigt wurden, wird klar, dass sie als Unterrichtsmaterial dienen sollen und nicht als autonome Kunstwerke gemalt worden sind. Es ist zu betonen, dass ein so geariteter Malunterricht den Schwerpunkt auf eine umfassende Fähigkeitsbildung des Schülers legt. Weniger spielt dabei das Erüben rein technischer Fähigkeiten eine Rolle. Über die Art und Weise, wie mit diesen Skizzen umgegangen werden sollte, gibt es kontroverse Ansichten. Vom strengen Kopieren in gegebener Reihenfolge, bis zum freien Interpretieren reicht die Bandbreite, wobei das eine, das andere nicht ausschließen muss. Wie schon beschrieben, sehe ich einen wesentlichen Beitrag der Skizzenreihe darin, dass "Naturmalerei" neu angefasst werden kann. Es geht weder um naturalistisches Abbilden einer gegebenen Landschaft, noch um die reine Stimmungswiedergabe einer eigenen Empfindungslage unter dem Eindruck eines Naturschauspiels, noch um die fantastische Erfindung subjektiver Welten, mit den Versatzstücken herkömmlicher Naturdarstellung angereichert. Steiners Bildkeime führen direkt in die Sprache der Farbe, als schöpferisches Mittel der Malerei. Zum Arbeiten mit diesen Bildkeimen gehören nach meiner Ansicht zwei Bedingungen: Beobachtung dessen, was aus den Farbgesten, ihren Spannungen und Lösungen, ihren Kontrasten und Übergängen selbst an Formgestaltung hervorgeht, ist die eine notwendige Bedingung. Die an-

dere führt über das Erlebnis dessen, was sich einstellt, wenn man Naturvorgänge im Sinne Steiners,⁴⁹ immer wieder ühend nachvollzieht und sich anschließend der Wahrnehmung des daraus resultierenden Gefühls hingibt. In beiden Fällen bewirkt der Wahrnehmungsinhalt, im Zusammenspiel mit der eigenen persönlich-seelischen Aktivität, die sogenannte Organbildung. Das Naturvorbild und das, durch Eigenaktivität verwandelte persönliche, seelische Bild, gehen so eine neue Verbindung ein.

Die Seele kräftigt sich an der Wahrnehmung der Farbenwelt und bringt Bilder hervor indem sie sich Lebensprozessen, welche außer ihrer selbst stattfinden, beobachtend aussetzt. Was der Malschüler oder der Künstler, nun damit macht, ist seiner eigenen Fähigkeit und Fantasie überlassen. Die Skizzen binden ihn weder an sklavisches Nachahmen, noch töten sie seine eigene Bildfantasie.⁵⁰

Der Vorgang der Organbildung darf nicht unterschätzt werden. Sind die entsprechenden Fähigkeiten gebildet, dann besteht auch die Möglichkeit der Selbstkontrolle. Man muss in diesem Zusammenhang ebenso wenig Angst vor der Unselbstständigkeit haben, wie in allen anderen Lebensgebieten auch, wo man etwas Bestimmtes übt, um etwas ganz anderes damit zu können, auch. Der sogenannte "Selbstversuch" ist in

⁴⁹ Vgl. Steiner 1975

⁵⁰ „Der kleine Kuppelraum des Goetheanum wurde so ausgemalt, dass dort nicht von ideenhaftem Figuren ausgegangen worden ist, dem Farben aufgeklebt worden wären, sondern es war zuerst ein Farbenerlebnis da; und aus diesem heraus wurde das Figurale geboren. In der Hingabe an das Farbenwesen erkräftet sich das seelische Schaffen zu Figurelem, das die erlebten Farben fordern. Man fühlt sich da im Malen für die Augenblicke des Schaffens so, als ob es in der Welt überhaupt nichts gebe als webende lebende Farben, die aber schöpferisch sind und aus sich Wesenhaftes erzeugen.“ (Steiner 1961, S.13)

der Kunst, ebenso wie in zahlreichen anderen Disziplinen, die adäquate Methode und beinhaltet von vornherein die Möglichkeit der Selbstkontrolle. Der Bezug zwischen äußerer Natur und innerem Menschen stellt sich durch sinnlich-seelische Aktivität neu her. Der Mensch bringt sich im Kunstwerk als Natur selbst neu hervor. "Die Natur des Menschen", (Kap. 2) könnte man sagen, ist das Resultat.⁵¹

Eine solche Idee der Malerei verträgt sich gut, mit dem was Cézanne und Van Gogh auf getrennten Wegen erarbeitet haben und bietet eine überraschende Begegnung beider Wege an.

⁵¹ Wenn Sie irgend eine geisteswissenschaftliche Idee in einer äußeren Form ausdrücken, so töten Sie die Idee. Dasjenige, um was es sich handelt, ist: dass aus der Intensität der geisteswissenschaftlichen inneren Errungenschaften ein anderer Mensch wird, der in Bezug auf alles, was an ihm ist, anders empfinden lernt, als man irgendwo heute lernen kann. Dann überlässt er sich auf dem betreffenden Gebiete, auf dem er sich zu betätigen hat, dem, was als Impuls in ihn gelegt ist, - und da entsteht dann eine andere Kunst aus den Wurzeln der Geisteswissenschaft heraus, aber immer auf dem Umwege durch die menschliche Seele hindurch; so auf dem Umwege durch die menschliche Seele hindurch, dass alles Ideelle, was an der Geisteswissenschaft ist, erst verschwindet, in der menschlichen Seele sich umwandelt und in der Umwandlung erst Kunst wird. Sehen Sie noch irgend welchen Formen, die geschaffen werden, irgend etwas von dem an, was als Idee gegeben werden muss in der Geisteswissenschaft, so ist das künstlerischer Unfug, ist das nicht wirkliche Kunst. Das ist es, was ich betonen möchte. (Steiner, Rudolf, 3. Nov. 1918)

9.10 Metamorphose - das Offenbare, Geheimnisvolle

Im Kapitel 6. Dieses Textes habe ich das Prinzip der Metamorphose den anderen, gängigen seriellen Konzepten hinzugefügt. Im Nachvollzug der Skizzen Steiners sind verschiedenste Elemente zu beobachten, die auf eine Metamorphose von Farbe, Form und Motiv innerhalb der Reihe hindeuten. Ebenso sind Brüche zu sehen, welche sich nicht einfach erklären oder interpretieren lassen. Der für mich offensichtlichste Bruch besteht zwischen den ersten sieben und den beiden letzten Bildern.⁵² Wie schon ausgeführt sind, verschieden Erklärungsansätze möglich. Mir erscheint das "Oktavmodell" praktikabel. Die 8. Stufe einer Reihung wiederholt in gewisser Weise die erste Stufe, analog zur Oktave in der Musik. Der zweite Schritt wird im Neunten wiederholt usw. Dabei findet jedoch nur scheinbar eine exakte Wiederholung statt, vielmehr wird der gleiche Ton in einem höheren Bereich wiederholt, wobei er sich natürlich grundlegend gewandelt hat.

Bei Steiners Skizzenreihe werden die Ersten beiden Motive, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang ebenfalls wieder aufgegriffen als Nummer acht und neun der Reihe. In der bildlichen Darstellung haben diese wenig Ähnlichkeit mit den ersten beiden Bildern. Sie erscheinen nun wie Naturbilder, welche mehr auf der Erde angekommen sind. Die unterschiedliche Geste des Auf- und Untergehens wird durch Farbe und Form wiederum gegensätzlich, durch sonnig-gelben und bläulich-violetten Grundton dargestellt. Die entsprechenden Vorgänge in der "wirklichen" Natur weisen solche Unterschiede, rein visuell, nicht auf.

⁵² Vgl. Übersicht Abb. 8

Sonnenauf- und Untergang können sich z. B. auf Fotos, ganz ähnlich sehen. Die komplexen polaren Vorgänge der Morgen- und Abenddämmerung, die sich z. B. im Pflanzen- und Tierleben zeigen, man nehme nur den morgendlichen Vogelgesang, gehen über die rein visuelle Wirklichkeit hinaus und finden im gemalten Bild einen vereinfachten, aber auch umfassenderen Ausdruck.

Wir könnten sagen: Wir haben es mit einer sieben Stufen umfassenden Metamorphosereihe zu tun, welcher auf einer neuen Ebene zwei Bilder hinzugefügt wurden, die eine neue noch zu findende Bildreihe einleiten. Ich favorisiere das Oktavmodell, zumal Steiner im Kontext des Goetheanum, im großen Kuppelraum eine zweimal sieben zählende Säulenreihe errichtete, deren Sockel und Kapitäle, Motive einer planetarischen Entwicklungsreihe zeigten. Gerade im Zusammenhang mit diesen Motiven sprach Steiner in zahlreichen Vorträgen den Bau betreffend, über die Zahl Sieben und das Prinzip der Metamorphose.

Einige Skizzen der Reihe "Neun Naturstimmungen" weisen offensichtliche Formverwandtschaften auf, die ich hier näher bezeichnen möchte. "Sonnenaufgang I", "Sonnenuntergang I", "Blühende, Fruchtende Bäume", "Sommerbäume". In diesen Bildern ist eine fünfgliedrige Gesamtform erkennbar, welche im Rhythmus ihrer Proportionen an eine Hand erinnert. Mal sind es die Strahlungen der Sonne, mal sind diese fünf Bildungen als Bäume oder Buschwerk gegliedert und befinden sich ungefähr im mittleren Bildraum. Unter dieser gegliederten Bildung sehen wir im ersten Bild von links und rechts zusammenstrebend, zwei rote Formen, die an Wesenheiten auf romanischen Tympana erinnern könnten. Wie, wenn Engel sich begegneten und in der Begegnung Strahlungen in den Umkreis senden. Dieses Motiv metamorphosiert sich in den Sonnen- und Baumbildern. Es ist angeraten diesen Bereich nicht als schlichten "Erdboden" zu interpretieren, geht man im ersten Bild von ei-

ner Wesensbegegnung aus. Gerade wenn man beobachtet, dass sich dieser Motivbereich nicht am unteren Bildrand befindet, auch nicht bei "Blühende, Fruchtende Bäume", wo durch den Beschnitt bei der Reproduktion ein Erdboden suggeriert werden könnte, stellt sich im nachvollziehenden Erleben ein aktives, von rechts und links sich begegnendes, gestisches Motiv ein. Eine indirekte Verwandtschaft zum "Hauptmotiv" des ersten und zweiten Goetheanumbaus ist offensichtlich.⁵³

Paul Cézanne, einmal aufgefordert zu sagen, was er mit dem Begriff "Realisation" genau meine, bewegte seine beiden Hände aufeinander zu, als seien sie im Begriff sich zu falten.⁵⁴

Die farbig-formale Gestaltung des oberen Bildraumes nimmt in den vier besprochenen Skizzen eine sekundäre aber wichtige Rolle ein. Vom Gelb des ersten Bildes über bläuliches Violett bis Kobaltblau reicht die Palette. Gestisch nimmt die obere Formation Kontakt zu den Vorgängen der Sonnen- und Baumotive und verstärkt den mal aktiven- mal passiven Charakter der motivischen Ereignisse.

⁵³ Im Vortrag vom 31.12.1923 zeichnete Rudolf Steiner die ersten Motive für das zweite Goetheanum an die Wandtafel.

⁵⁴ Die ‚réalisation‘ von Cézannes Malerei zielte folglich auf mehreres zugleich. Sie galt zunächst dem Naturmotiv in seiner unendlichen Vielfalt, des weiteren den Empfindungen, welche dieses in ihm auslöste, und schließlich dem Gemälde selbst, dessen Gelingen die anderen ‚Realisierungen‘ erst ermöglichen würde. ‚Malen‘ hieß, jene gegenläufigen Bewegungen des Aufnehmens und Abgebens, der ‚Impression‘ und der ‚Expression‘, in einer einzigen Geste ineinander aufgehen zu lassen. Als Cézanne habe erklären wollen, was ‚ein Motiv‘ sei, habe er, so erinnert sich Gasquet, die Hände voneinander entfernt, um sie dann ganz langsam mit gespreizten Fingern wieder aneinander anzunähern, sie ineinander zu schieben und fest miteinander zu verschränken. Diese Verschränkung zu leisten, überantwortete Cézanne den farbigen Flecken, aus denen seine Bilder sich zusammensetzen. Sie bildeten das Grundelement, aus dem er, je später im Œuvre desto ausdrücklicher, seine Bilder ‚baute‘ (Lüthy 2006)

In den drei Bildern "Scheinender Mond", "Mondaufgang", "Untergehender Mond", ist es das rhythmisch abklingende Sichelmotiv, welches sich eindrucksvoll metamorphosiert. Dabei erscheinen die gegliederten Bildungen wiederum differenziert, als auch eine Gesamtform beschreibend, wie bei den Sonnen- und Baumbildern. Der "Scheinende Mond" nimmt eine Sonderstellung ein, er hat nichts unter sich und schwebt wie ein ruhiges Bild im blauen Raum. In den beiden anderen Bildern reagiert der untere Bereich sehr differenziert auf das polare Geschehen von Mondaufgang und Monduntergang. Die Aufeinanderfolge der Bilderreihe kommt einem schöpferischen Atmungsprozess nahe, in deren Mitte sich die Baumotive entwickeln. Das Ende der ersten sieben Bilder mit dem Monduntergang schließt ab, und zieht zugleich einen neuen Atemzug nach sich. So gesehen erscheinen Bild acht und neun als innere Notwendigkeit. Die zeitliche Folge der Bilder erscheint sinnvoll und irreversibel. Das goethesche Motiv der Pflanzenmetamorphose: „Ausdehnung und Zusammenziehung“ wird auf der Ebene der Farbgestaltung anschaulich gemacht. Ein Lebensprinzip, durch Goethe entdeckt, erscheint nun in aller Bescheidenheit der kleinen Skizzen, in einer kosmischen Dimension. Die Schulung, durch den wiederholten, variantenreichen und selbstständigen Nachvollzug der Bilder, vollzieht sich durch selbstständige, exakte Beobachtung:

- Beobachtung der Naturvorgänge,
- Beobachtung der sich einstellenden Empfindungen,⁵⁵
- Beobachtung der Farb- und Formbeziehungen und Motivverwandlungen.

⁵⁵ "Genie ist die Fähigkeit, seine Empfindungen im täglichen Umgang damit erneuern zu können".
(Cézanne 2008)

Künstlerische Schulung, an und durch diese Skizzen, hat zum geringsten Teil mit Nachahmung des Vorbildes zu tun. Durch das Prinzip der individuellen Beobachtung ist der Schüler vor allzu simpler Nachahmung geschützt. Auch die Skizzen selbst haben hier eine Art natürlichen Schutz vor unbefugtem Zugriff. Demjenigen, der nicht „beobachtet“ erschließt sich auch nichts. Ihm erscheinen die Bilder beiläufig, wertlos oder langweilig. Das „offenbare Geheimnis“ der Natur, welches Goethe so intensiv beschwört, ist hier anwesend und versiegelt im malarischen Zauber einer unscheinbaren Bilderfolge ein Geheimes.

“Kunst ist das Sprechen von Geheimen durch Geheimes“. (Kandinsky 1984)

10 Beziehungsleben - Steiner, Van Gogh, Cézanne

“Alles steht in Beziehung“. (Cézanne 2008)

Nachdem wir einen Durchgang durch die „Neun Naturstimmungen“ gemacht haben, ihre äußerlich formalen und inhaltlichen Beziehungen untereinander von verschiedensten Aspekten her angeschaut haben, soll nun ihre Beziehung zur Malerei der beiden Maler Van Gogh und Cézanne, Gegenstand der Frage sein. Hatte ich in den Kapiteln 5, 5.1 und 5.2 primär die Eigenheiten und die Gegensätzlichkeit beider Maler in Leben und Werk, ihre Wege und Methoden herausgearbeitet, so soll hier das Werk beider Maler als ein zeitgeschichtliches Fundament für die malerische Arbeit Rudolf Steiners beschrieben werden. Über Van Gogh ist mir keine Äußerung Steiners bekannt, über Cézanne, wie schon erwähnt, eine kleine Bemerkung im Rahmen der Vorträge vor Künstlern in München und Wien.⁵⁶ Diese, eher als Randbemerkung zu wertende Stelle in Steiners Werk, gibt keinen direkten Hinweis darauf, ob und wie er mit dessen methodischen Prinzipien vertraut war, zumal die cézanneschen Briefe und die Gespräche mit Gasquet noch nicht veröffentlicht waren. Die erste große Cézanne - Retrospektive in Paris, 1907, und die erste große Van Gogh Ausstellung in Amsterdam, 1905, begründeten den Ruhm der beiden Meister als Erneuerer der Malerei und machten sie von da ab weltweit bekannt. Umso erstaunlicher, dass Steiner sich in seinen Vorträgen so “bedeckt“ darüber hielt. Es wäre leicht zu behaupten, Steiner als der hellstichtige Geistesforscher habe es nicht nötig, äußerliche Berührungspunkte zu zitieren, da er ja die

⁵⁶ Vgl. Steiner 1967, S. 57

Welt gründlicher und besser von "innen erschauen" könne. Wollen wir nicht unbedarft in solche Reden einstimmen, so müssen wir sagen, dass es einen irgendwie dokumentierten, überlieferten Zusammenhang zu Van Gogh und Cézanne, vonseiten Steiners nicht gibt. Alle drei waren überzeugt von den neuen Möglichkeiten einer neuen Zeit, waren mehr zukunftsorientiert, als dass sie alte Standpunkte manifestieren wollten. Am ehesten wäre Cézanne als der Klassiker unter den Reformern zu bezeichnen, da er trotz seiner prophetischen Weitsicht einen altmeisterlich-klassischen Anspruch durchaus besaß.

Im gesicherten Vorkriegsklima der etablierten Malerfürsten des heraufziehenden 20. Jh. spielten avantgardistische Aufbrüche ihre vornehmliche Rolle nur unter Kennern und Gleichgesinnten. Sie sorgten oft genug für Skandale, hatten aber kaum gesellschaftliche Auswirkungen größeren Ausmaßes. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es jedoch in Europa große Jugendbewegungen und namentlich Naturreform Bewegungen, welche große Teile der jungen Menschen ansprachen. Der sich festigende Materialismus, die industrielle Großbaustelle Europa, die beginnende Verkoppelung von Wissenschaft, Technik und Wirtschaft erschien vielen als zu eng und zu einseitig.

Dass Kunst eine gleichberechtigte Kraft zwischen Wissenschaft und gesellschaftlich- sozialen oder religiösen Leben sei, war zu dieser Zeit kaum Gesprächsgegenstand. Umso mehr Gewicht bekommt Steiners unaufhörlicher Appell in diese Richtung. Dieser Ruf verbindet ihn mit den fortschrittlichen Persönlichkeiten seiner Zeit.

Das malerische Werk Van Goghs und Cézannes weist eine Anzahl von augenfälligen Bezügen zu Steiners Ansichten über Malerei auf:

- Malerei aus einem Wahrnehmungsprinzip, sowohl nach innen als nach außen.

- Ein erweiterter “menschlicher“ Naturbegriff.
- Kenntnis über die Bedeutung der zweidimensionalen Fläche als eigentliche Ebene der Malerei.
- Konsequenter Verzicht auf Hell-Dunkels-Modulation zugunsten zweidimensionaler, flächiger Farbgestaltung.
- Selbstständige, vom gegenständlichen Bezug befreite Farbe.
- Farbe als Form schaffendes Agens, Form als der Farbe Werk.
- Ständige Schulung und Beobachtung der Empfindung.
- Das Arbeiten in Bildreihen.
- Der Linie als Flächenkontur wird eine eindeutige Absage erteilt.⁵⁷

Van Gogh und Cézanne, beide auf unterschiedlichen Wegen, hatten sich im Verlauf ihrer Werkbiografie zu einer neuen Auffassung der zeichnerischen Linie hin entwickelt. Während sie bei Van Gogh immer mehr strichelnd, strukturierend und stark gestisch eingesetzt wird, was seinen Zeichnungen ein eigenartiges Flimmern verleiht, benutzt Cézanne die Linie tangential, von außen an eine freizustellende Form, in loc-

⁵⁷ „Es handelt sich nicht darum, das Unkünstlerische, das einer unkünstlerischen Zeit in der Gegenwart eigen ist, nachzuahmen, sondern dass die Farbe der Natur nicht nachgeahmt, sondern nacherlebt wird. Wir erleben ja die Farbe innerlich und schaffen aus der Welt der Farbe dann heraus. Ebenso können wir selbstverständlich auch die Form aus sich selbst erleben, und dann werden wir uns Formen schaffen, wie sie uns auch in der Natur entgegentreten. Aber das muss man berücksichtigen, dass wenn wir zeichnen, wir eigentlich fordern, die Formen der Natur nicht nachzuahmen, sondern nachzufälschen, Wir müssen die Flächen zeichnen. Es ist ja in der Natur selbst so, dass die Horizontallinie, wenn wir sie zeichnen, eine Fälschung ist, ich sagte vor ein paar Tagen: eine Lüge ist. Dasjenige, was zu sehen ist, ist der blaue Himmel, das grüne Meer, und die Form ist das Ergebnis der Farbe. Das ist schon in der Natur, und wenn wir aus der Farbe heraus künstlerisch wirken, so ergibt sich eben die Form, so wie sich die Form in der Natur selber ergibt.“

keren Linienbündeln herantastend. Eine Auffassung, welcher der Linie begrenzenden Charakter beimisst, ist beiden fremd.⁵⁸

Welche Rolle das vertiefte Farberleben des "späten" Van Goghs, nicht nur für die Wahl seiner Motive, sondern gerade für die konkrete Formgestaltung spielte, sehen wir beispielsweise in der Gruppe seiner "Olivendebäume". Es ist eindrucksvoll zu verfolgen, wie er verschiedene Jahreszeiten nutzt, ihnen typische Farbklänge zuweist und im Zusammenspiel des jeweiligen Farbakkords die Gestik der Bäume und auch der anderen Motivteile verändert und variiert.⁵⁹

Die Landschaftsbilder, welche immer wieder vom gleichen Standpunkt gemalt wurden, zeigen wie sich Wolken- Erd- und Gebirgsformationen unter der Form gebenden Energie der Farben, wandeln und modifizieren.⁶⁰ Im wohl bekanntesten Bild der Reihe, "Sternennacht", sehen wir, wie die rhythmisch gegliederte Sichelform des orange-gelb scheinenden Mondes, sich in die wogenden Formen der Himmelsformation stellt. Die Atmosphäre über dem provenzalischen Gebirgszug atmet blassgelb aus, eine Situation, die wir in Steiners Skizze "Aufgehender Mond" fast genauso, nur sehr vereinfacht wiederfinden.⁶¹

Das methodische Erarbeiten eines Motivs über ausgedehnte Bilderreihen ist bei Cézanne unübersehbar. Ihm liegt nichts am gültigen einmal vollendeten Ergebnis. Die Malerei als fortlaufender Entwicklungspro-

⁵⁸ (Vgl. Abb. 7)

⁵⁹ (Vgl. Abb. 2)

⁶⁰ (Vgl. Abb. 3).

⁶¹ (Vgl. Abb. 28)

zess der "Realisation" fordert eine Methode, in der ein Bild aus dem anderen gleichsam hervorgeholt wird. Jedes Bild stellt sich in die Reihe der bereits geschaffenen, als eine Aufforderung zu einem nächsten Schritt. Die Bilder im Kontext der "St. Victoire" gehören zum überzeugendsten, was die Malerei seither zum Thema Motiventwicklung hervorgebracht hat.⁶² Cézanne etabliert eine Arbeitsweise, welche die Entwicklung einer erweiterten Kunstanschauung, auch auf anderen Feldern der Kunst des 20. Jh. einleitet.⁶³

Rudolf Steiners ästhetische- und praktisch-malerische Versuche haben im Werk der beiden Maler ein kulturgeschichtliches Basislager, das nicht übersehen werden darf. Wenn wir davon ausgehen wollen, dass er sich nicht an Van Gogh und Cézanne angelehnt hat, oder ihnen gar die Arbeitsweisen abgeschaut hat, müssen wir annehmen, dass alle drei, in sehr verschiedener Art, dem gleichen Geist verpflichtet sind, einem Geist, der so beschaffen ist, dass er die engen Fesseln einer einseitigen, nur auf mess- und wägbare Fakten basierenden Naturanschauung sprengen will, der den immer tiefer werdenden Abgrund zwischen individuellem Menschsein und göttlicher Schöpfung, durch selbstbewusstes, klares Denken und Handeln überbrücken will, einem Geist, welcher dem individuellen Menschen die Kunst wiedergibt, als

⁶² (Vgl. Abb. 6)

⁶³ "Ich schulde Ihnen die Wahrheit über die Malerei, und ich werde sie Ihnen sagen. Ich habe die Natur abschreiben wollen, es ist mir nicht gelungen. Ich mochte suchen, mich drehen und wenden, sie von allen Seiten fassen. Unauflösbar. Von allen Seiten. Aber ich war mit mir zufrieden, als ich entdeckt hatte, dass die Sonne zum Beispiel nicht wiedergegeben werden kann, sondern dass man sie durch etwas anderes darstellen muss ... durch die Farbe. (...) Es gibt nur einen Weg, um alles wiederzugeben, alles zu übertragen: die Farbe. Die Farbe ist biologisch, wenn ich so sagen darf. Die Farbe ist lebendig, macht allein die Dinge lebendig." (Cézanne 2008)

ein eigenes, originelles, rein menschliches Reich, zwischen Wissenschaft und Religion.

Die Geschichte des 20. Jh. zeigt in ihrem späteren Verlauf, wie dringend wir einer solchen Kunst bedürfen. Schaffen müssen wir dieses Reich täglich neu und aus eigenem Antrieb heraus. Wie sehr wir damit in Beziehung stehen dürfen, zu den hervorragenden Figuren dieser Epoche, können wir ahnen. Fast alles, was in Zukunft der Menschengemeinschaft künftig heilsam blühen kann, hängt von der freien Entscheidung und Tat Einzelner ab.

11 Angekommen - Zukunft konstituiert Gegenwart

“Des Menschen Seelenentwicklung ist im weitesten Sinne Erdenentwicklung“⁶⁴

In seinem 1905 erschienenen Buch "Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?" führt Rudolf Steiner einleitend Beobachtungsübungen an, die kaum spektakulär, eher selbstverständlich anmuten. Die Betonung der Aufmerksamkeit auf die Empfindungen, welche sich nach dem sorgfältigen Beobachten eines Naturvorgangs einstellen, ist jedoch recht ungewöhnlich. Sind wir es doch gewohnt die Empfindungen, als ganz zu uns gehörig zu identifizieren. Im steinerschen Sinne sind diese jedoch eher das Instrumentarium, welches sich zwischen Beobachtungsgegenstand und dem beobachtendem Ich vermittelnd betätigt. Der Instrument-Charakter des Empfindungslebens verweist auf zweierlei: Es gibt eine Instanz, welche das eigene Empfindungsleben beobachten kann, und es gehen von den Beobachtungsinhalten Qualitätsäußerungen aus, welche nur mit dem Empfindungsorgan erlebt werden können.

Der Erschließung und Kultivierung dieser Organisation dient Steiners Buch. Wir können heute sagen, dass es aktueller denn je ist, dient es doch nicht nur dem, nach übersinnlichen Erkenntnissen strebenden Geistesschüler, sondern gleichwohl dem Gegenwartsmenschen als eine Möglichkeit, Naturbetrachtung und das Instrumentarium der seelischen Beobachtung gemeinsam zu entwickeln. Hier ein Zitat aus dem Kapitel "Die Vorbereitung" aus oben genanntem Buch:

⁶⁴ " (Steiner, GA 134 - Die Welt der Sinne und die Welt des Geistes)

“...Der Anfang muss damit gemacht werden, die Aufmerksamkeit der Seele auf gewisse Vorgänge in der uns umgebenden Welt zu lenken. Solche Vorgänge sind das sprießende, wachsende und gedeihende Leben einerseits, und alle Erscheinungen, die mit Verblühen, Verwelken, Absterben zusammenhängen, andererseits. Überall, wohin der Mensch die Augen wendet, sind solche Vorgänge gleichzeitig vorhanden. Und überall rufen sie naturgemäß auch in dem Menschen Gefühle und Gedanken hervor...”

Es ist hier wesentlich, dass es dem Schüler gelingt, die gleichzeitig vorhandenen Naturvorgänge zu unterscheiden und sich den gegensätzlichen Eindrücken hinzugeben.

“...Es handelt sich darum, dass er intensiv die Aufmerksamkeit ganz bewusst auf diese Tatsachen lenke. Er muss, wo er Blühen und Gedeihen einer ganz bestimmten Art wahrnimmt, alles andere aus seiner Seele verbannen und sich kurze Zeit ganz allein diesem einen Eindrucke überlassen. Er wird sich bald überzeugen, dass ein Gefühl, das in einem solchen Falle durch seine Seele früher nur durchgehuscht ist, anschwillt, dass es eine kräftige und energische Form annimmt.”

Der Form, welche das Gefühl annimmt, wird das beobachtende “Ich“ gegenübergestellt, es handelt sich also um einen Wahrnehmungsvorgang.

“Diese Gefühlsform muss er dann ruhig in sich nachklingen lassen. Er muss dabei ganz still in seinem Innern werden. Er muss sich abschließen von der übrigen Außenwelt und ganz allein dem folgen, was seine Seele zu der Tatsache des Blühens und Gedeihens sagt. Dabei soll man nur ja nicht glauben, dass man weit kommt, wenn man seine Sinne etwa stumpf macht gegen die Welt. Erst schaue man so lebhaft, so genau, als es nur irgend möglich ist, die Dinge an. Dann erst gebe man sich dem in der Seele auflebenden Gefühle, dem aufsteigenden Gedanken hin. Worauf es ankommt, ist, dass man auf beides, im völligen inneren Gleichgewicht, die Aufmerksamkeit richte...”

Wir sind es nicht gewohnt zwischen dem Gefühl und dem Gedanken zu differenzieren, wenn wir durch verstärktes Betrachten, Eindrücke einer Sache empfangen, welche sich außerhalb unserer selbst befindet.

“...Und aus den Gefühlen und Gedanken, die so entstehen, bauen sich die Hellseherorgane ebenso auf, wie sich durch Naturkräfte aus belebtem Stoffe Augen und Ohren des physischen Körpers aufbauen. Eine ganz bestimmte Gefühlsform knüpft sich an das Wachsen und Werden; eine andere ganz bestimmte an das Verwelken und Absterben...”

Im folgenden Abschnitt ist interessant, dass Steiner Sonnenaufgang und Mondaufgang im “Gesichtskreis“ als Resultat der Schulung anführt. Ein innerer Zusammenhang zwischen Naturvorgang, eigenem Erlebnis und Bild ist damit deutlich angesprochen.

“...Wer oft die Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Werdens, des Gedeihens, des Blühens gelenkt hat, der wird etwas fühlen, was der Empfindung bei einem Sonnenaufgang entfernt ähnlich ist. Und aus dem Vorgang des Welkens, Absterbens wird sich ihm ein Erlebnis ergeben, das in ebensolcher Art mit dem langsamen Aufsteigen des Mondes im Gesichtskreis zu vergleichen ist. Diese beiden Gefühle sind zwei Kräfte, die bei gehöriger Pflege, bei immer lebhafter werdender Ausbildung zu den bedeutsamsten geistigen Wirkungen führen. Wer sich immer wieder und wieder planmäßig, mit Vorsatz, solchen Gefühlen überläßt, dem eröffnet sich eine neue Welt.“

(Steiner 1975, S.32 ff)

Im krassen Gegensatz zur traditionellen Naturauffassung muss unter den, durch Klimawandel aktuell sich vollziehenden einschneidenden Wandlungen, das „Buch der Natur“⁶⁵ neu gelesen und gedeutet werden. Natur ist nicht länger der Rückzugsort für gestresste Seelen, nicht län-

⁶⁵ Das Buch der Natur, auch Buch von den natürlichen Dingen, ist eine Enzyklopädie von Konrad von Meigenberg (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts). Es gilt als die erste bedeutende in deutscher Sprache erschienene wissenschaftliche Abhandlung. (Wikipedia)

ger das heile Paradies und der stets zuverlässige Boden, von dem aus man sich fast alles erlauben konnte. Die über Jahrtausende gefestigte Vorstellung vom göttlichen Weltengrund und seinem Abbild in der wohlgeordneten Natur ist aus den Fugen geraten. Das Wissen um die Berechenbarkeit der menschlichen Unberechenbarkeit führt zu einer Art Schizophrenie, die das erkennende Subjekt an sich selbst konstatiert und auch nachvollzieht. Fast täglich fällt uns schmerzlich auf, welche Konsequenzen diese gegenwärtige Situation zeitigen muss. Das sogenannte "schöne Wetter", sonnen- beschienene Blumenwiesen, Vogelgesang, spielende Kinder unter blauem Himmel etc. erscheinen Miss- trauen erweckend und nahezu menschenfeindlich unter der Vorausset- zung z. B. zwei bis drei Monate zu früh stattzufinden. Die "liebe Sonne" als hautkrebserregender Gaskörper, Wind und Regen als übersäuerte, ständig lauende Gefahr für Leib und Leben oder ihr Gegenteil Dürre und Austrocknung. Der Wechsel der Jahreszeiten als ein Leben tragen- der Zeitorganismus ist aus dem Gleichmaß geraten.

Die Konsequenz der Vorstellung, dass Erdölreserven sich letztlich als stabiler erweisen wie die Trinkwasserversorgung ist an Schärfe kaum zu übertreffen. Schon jetzt ist der Kampf um freiwerdende Ölressour- cen, unter dem abschmelzenden ewigen Eismassen, in vollem Gange. Wir befinden uns als globale Gesellschaft in einer historisch einmaligen Situation, vergleichbar mit den Tagen vor der biblischen Sintflut. Dabei leben wir so, als gäbe es eine helfende Macht, die trotz unseres globa- len Nihilismus in ihrer "unermesslichen Macht und Güte" letztlich alles retten würde.

Der Blick in die Natur wird zum Blick in den Spiegel. Die Erkenntnis, dass Naturwahrnehmung, vom Subjekt ins Objekt, unter neuen Vorzei- chen, ein Blick ins erweiterte Selbst bedeuten könnte, kann im Erken- nenden starke Erschütterungen auslösen. Wir können noch gar nicht

einschätzen, wie sich solche Verunsicherungen auswirken, da wir, unter all den neuen zahlreichen Signalen, eine entsprechende Symptomatologie erst ausbilden müssen. In Wissenschaft und Philosophie bemerkt man zunehmend, wie sich eine Annäherung zwischen Natur- und Geisteswissenschaft vollzieht. Es ist unsere (letzte) große Gelegenheit, die Möglichkeit der Willensfreiheit unter Beweis zu stellen. So zeichnen sich andererseits innerhalb der apokalyptisch anmutenden Verhältnisse neue Chancen und Weltentwürfe ab. Dabei zu sein ist eine bedeutende Tatsache. Dem Künstler, dem Wissenschaftler, dem Welt-Menschen eröffnen sich also Perspektiven, welche noch vor 10 Jahren ungreifbar erschienen wären. Wir können eine neue Welt, unsere neue Welt, erschaffen, oder mit unserer alten Welt untergehen. Es gilt zu erkennen, wie viel "Altlasten" in der eigenen Seele, einer radikalen Kursänderung im Wege stehen. Das Gespräch darüber wird die Menschen zu neuen Ideen bringen und gegenseitig verpflichten können. Im Zusprechen der Möglichkeiten und Fähigkeiten kann die Kraft keimen, welche imstande ist, neue Kultur zu veranlassen.

Naturbetrachtung ist Selbstbetrachtung. Selbstbetrachtung hat seine engen, herkömmlichen Grenzen erweitert. Wir sind "aus der Haut gefahren". Das zeitgenössische Kunstwerk kann zum Tableau künftiger Weltentwürfe im neuen Sinne werden, da es zeigen, kann wie eng individueller Geist und allgemeine Natur sich gegenseitig bedingen und miteinander auftreten. Das hat Kunst schon immer geleistet und es gehört zu ihren ureigenen Aufgaben und Möglichkeiten. So könnte man auch von einer neuen Zuversicht sprechen. Möglichkeiten sind reichlich vorhanden. Allerdings sind die Bedingungen zu durchschauen. Es kommt wohl darauf an, dass eine Weltanschauung praktiziert wird, in welcher das alte "wir" nicht mehr gilt. Menschheit muss in Zukunft einen eigenen Begriff bekommen. Jeder ist wir!

Wenn wir im Denken beginnen, in dieses "wir", den aktualisierten Begriff des konkret - anwesenden Individuums zu integrieren und eigenständig-aktiv auch zu realisieren, kann sich die abgewirtschaftete Wir-Kultur in eine, noch unbekannte Ich-Kultur verwandeln. Es zeigt sich, wir sind an einem Punkt angelangt, wo sich unsere natürliche Lebensgrundlage merklich erschöpft.

Epirrhema

*Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten:
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.
Freuet auch des wahren Scheins,
Euch des ernstesten Spieles:
Kein Lebendiges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.*

J.W. v. Goethe 1960 S. 545

12 Ganzheitlich - Pädagogik durch Kunst

Kunst als Pädagogik

Die „Neun Naturstimmungen“, angelegt als Lehrgangs-, oder Schulungsskizzen für Maler, zeigen eine Möglichkeit auf, ganz im Sinne von Goethes Nachwort „Epirrhema“ eine Art der Naturbetrachtung zu üben und zu kultivieren, welche das Vereinzelte, das Detail, als Ausdruck von Ganzheit fassbar macht, und das Ganze, in seiner unfassbaren Allgemeinheit, schon im kleinen Detail als wirksam, also wirklich, erleben lässt. Die Möglichkeit, die Natur als Ganzheit zu erfassen gibt dem Betrachter die Chance sich selbst als ganzheitliche Persönlichkeit zu erfahren. Andersherum ist die ganzheitliche Persönlichkeit erst die Voraussetzung um Ganzheitlichkeit zu erfassen. Goethe war unbestritten ein Meister in Bezug auf Ganzheitlichkeit und litt selbst daran keinen Mangel. Die Bildungssituation in großen Teilen der Welt unserer Tage zeigt geradezu eklatant, dass eine ganzheitliche Weltsicht zwar gewünscht und auch beständig herbeigepredigt wird, jedoch entwickelt sich unser Planet zu einer, durch Reich und Arm polarisierten, globalisierten Handelszone, in einem vom Urknall inszenierten, ziellosen Universum. Die Kunst, welche ihren Platz zwischen pragmatischen Zwängen und persönlicher Willkür, den markanten Grenzen an der Innen- und Außenseite unserer Persönlichkeitsentwicklung, immer wieder neu erobern muss, scheint hier einer zeitgenössischen Herausforderung gegenüberzustehen. Der „wahre Schein“, das „ernste Spiel“, wie sehr ringt Goethe um den rechten Ausdruck, ist nicht die einfache Verbindung der polaren Zwänge, denen wir beständig ausgesetzt sind. In der Regel ist sie das Resultat beharrlicher Arbeit und selten genug, nach äußerster persönlicher Kraftanstrengung, schenkt sie dem Urheber das Bewusstsein, in der Freiheitssphäre etwas Gültiges vollbracht zu haben.

Kunst ist der zugespitzte Begriff von freiem Wollen, sie ist freiwillig, Sie lässt sich nicht einfach herbeizutieren oder als partielles Curriculum in einen Lehrplan hinein installieren. Sie braucht das Milieu der Freiheit, der suchenden und sehnenen Persönlichkeit, eben, weil gerade sie in der Lage ist, diese Eigenschaften auch zu schenken. Deshalb ist die Milieubildung in jeder pädagogischen Situation ein primäres Ziel. Damit ein Schulungsweg überhaupt individuell begangen wird, und ein Lehrer ihn begleiten kann, braucht es dieses von freiheitlicher Abenteuerlust gesättigte Milieu. Der "heilige Ernst", die existenzielle Frage nach Mensch, Natur und Kunst, den die gegenwärtige Situation mit sich bringt, kann auf diesem Boden erst entfacht und befeuert werden. Die pädagogische Dimension der „Neun Naturstimmungen“ für die Ausbildung von Malern ist in der Praxis der Dornacher Malschule Wagner / Koch seit vielen Jahren erkannt und gehört dort zum Ausbildungsalltag. Darüber hinaus werden die Skizzen, wie schon beschrieben, von einem kunst-, oder bildungsorientiertem Publikum kaum wahrgenommen.

Nicht nur deshalb bin ich der Überzeugung, dass sie im umfassenden Sinne ein brauchbares Instrument innerhalb der Lehrerausbildung sein könnten. Dabei käme es bei ihrer Positionierung in bestehende Curricula weder auf eine stilistische Festlegung: "anthroposophische Malerei", noch auf irgendwie geartete Weltrettungsmaßnahmen an. Steiners Bilder selbst sind wie ein Katalysator, eine Art Sammlung für die verschiedenen inhaltlichen und methodischen Möglichkeiten eines neuen Mensch-Natur-Verhältnisses zur Kunst und mit der Kunst. Einmal individuell erfahren und auch reflektiert vermögen sie ihre Keimkraft in die Waagschale zu werfen und öffnen Türen zu ganz neuen, bisher ungesagten Möglichkeiten. Ihre Substanz bildet sich erst durch und mit dem Vollzug. Ihr Freiheitskonzept basiert auf dem dreifachen Wahrnehmungsvorgang:

Wahrnehmung nach außen, in die natürliche Welt des Werdens und Vergehens, nach innen, in die eigene seelische Welt der Empfindungen, welche sich beständig modifizieren, und wiederum nach außen in die rätselhafte Welt der künstlerischen Mittel, der formbildenden Gesten einer jeder Farbnuance, ihr Drängen und Verbergen, ihr Aufruhr, ihre Sehnsucht.

Hier im Bereich der Malerei ist die Trennung von außen und innen fast aufgehoben und geeint. Nur durch unser Aufwachen im Wahrnehmungsvorgang wird uns unsere Rolle als Gestalter bewusst. Im Schaffen selbst gibt es nichts als die performative Einigkeit mit der schöpferischen Welt der Malerei selbst. Dieser so menschliche Zustand, dem kindlichen Spiel ganz nahestehend und verwandt, steigert die räumliche und zeitliche Proportion in einen Zustand des Jetzt und Hier-, welcher Integration und Ganzheit durch Selbstständigkeit bedeutet. Das permanente Ausloten der Möglichkeiten verstärkter Wahrnehmung in verschiedene Richtungen ist Freiheitsausdruck, weil es Freiheit zeitigt. Der Wert, die "Keimkraft" von Steiners Bildern ist also kein direkter, zu besitzender Inhalt. Die Bilder sind für Museen oder Galerien im gängigen Kunstmarktverständnis recht unbrauchbar.

Das Verhältnis von Kern und Frucht ist ausschlaggebend. Ist die Frucht erst gereift und geerntet, verschwindet vorübergehend die Bedeutung des Keimes in die Unscheinbarkeit. Diese Unscheinbarkeit des Keimhaften gehört zum Wesen steinerscher Kunstauffassung. In weiten Kreisen der zeitgenössischen Kunst zeigen sich überraschende Parallelen dazu.

Ließe sich ein solches Schulungsinstrument innerhalb der Lehrerbildung, (nicht nur der Kunstlehrerausbildung), integrieren, dann könnten hoffentlich auch kommende Schulkinder an der Bildung ihrer Lehrer Anteil haben. Am Beispiel der "Neun Naturstimmungen" wird Ganzheitlich-

keit auf kleinstem Raum zur Erfahrungsmöglichkeit. Kunst käme ins Klassenzimmer, ohne als solche eitel etikettiert aus der Kunstschublade gezogen werden zu müssen. Es gehört nach meiner Überzeugung, zu den besten Eigenschaften eines erweiterten Begriffes von "Environmental - Education", wenn Kunst, all ihrer Allgemeinheit entledigt, durch die Lehrerpersönlichkeit repräsentiert, spezifiziert und individualisiert in der Unterrichtspraxis anwesend sein kann. Steiners Bilder sind so gesehen, ein Beispiel. Sie sind beispielhaft, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Würden diese Fragen in undogmatischer-, aber gewissenhafter und persönlicher Verantwortlichkeit gehandhabt, könnte sich manche schöne Frucht entwickeln. Die pädagogische Brisanz zeichnet sich ab, die Herausforderungen, sind gegeben. Die „Neun Naturstimmungen“ sind unterdessen um ein weiteres verblasst, obwohl sorgsam bewacht und gepflegt im Kunstarchiv des Goetheanum. Sie gehen mit der Zeit. Das steht ihnen dennoch gut, im Ausdruck ihrer Dimension des Unscheinbaren.

13 Literatur

Adriani, Götz

Paul Cézanne. Aquarelle

1982 DuMont Reiseverlag, Ostfildern ISBN: 3770113462

Adriani, Götz

Paul Cézanne, Zeichnungen

2002 DUMONT Literatur und Kunst Verlag ISBN: 3832171622

Adriani, Götz

Cézanne Gemälde

2002 DUMONT Literatur und Kunst Verlag ISBN: 3832171614

Badt, Kurt

Die Farbenlehre Van Goghs

1961 DuMont Schauberg ISBN: B0000BG1V6

Baumeister, Willi

Das Unbekannte in der Kunst

1960 DuMont Schauberg ISBN: B0000B

Benjamin, Walter

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

2006-09 Suhrkamp ISBN: 3518068520

Bernard, Emile 1908, in: Van Gogh, Vincent, Schumann, Eva

Sämtliche Briefe. Bd. 1-6. Band 6, S.272

1965 Henschel ISBN: B0000BINL0

Cézanne, Paul

Briefe

1988-01 Diogenes Verlag AG ISBN: 3257260059

Cézanne, Paul

Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet, Briefe

1980 Mäander ISBN: 3882190582

Cézanne, Paul, Doran, Michael

Gespräche mit Cézanne

1998-08 Diogenes Verlag ISBN: 3257219741

Düchting, Hajo,

Kandinsky

1990 Taschen Verlag ISBN: 3822802611

Fäth, Reinhold J.

Rudolf Steiner Design

2005 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727453303

Gilde, Angelika

Beispiel eines modernen Kunstimpulses

Rudolf Steiners Skizzen für einen Mallehrgang und deren Ausarbeitung durch

Henni Geck

1992-05 Diplomarbeit im Institut für Waldorfpädagogik Annener Berg Witten/ Ruhr

Goethe, J.W.
Farbenlehre
2003-03 Freies Geistesleben ISBN: 3772505937

Handke, Peter
Die Lehre der Sainte-Victoire
1984 Suhrkamp ISBN: 3518375709

Handke, Peter
Die Geschichte des Bleistifts
1985-01 Suhrkamp ISBN: 3518376497

Harlan, Volker, Beuys, Joseph
Was ist Kunst?
Urachhaus ISBN: 3878384823

Halfen, Roland, Kugler, Walter, Steiner, Rudolf
Das malerische Werk, Rudolf Steiner
2007 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727465107

Hauskeller, Michael
Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto.
2002-02 C.H.Beck ISBN: 3406459994

Heinrich, Christoph, Görger, Annabelle
Monets Vermächtnis: Serie - Ordnung und Obsession
2001-09 Hamburger Kunsthalle ISBN: 3922909299

Husslein-Arco, Agnes, Boeckl, Matthias, Smola, Franz
Wien – Paris
2007-09-01 Brandstätter ISBN: 3850331075

Kandinsky, Wassily, Marc, Franz
Der blaue Reiter.
1984 Piper ISBN: 3492203000

Kandinsky, Wassily
Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei
2004-02 Benteli ISBN: 3716513261

Koch, Elisabeth, Wagner, Gerard
Die Individualität der Farbe. Übungswege für das Malen und Farberleben
1990-01 Freies Geistesleben ISBN: 3772507131

Krüger, Manfred
Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners
1988 ISBN: 3723504795

Kurz, Martina
Bild-verdichtungen: Cezannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke
2003 ISBN: 3525205880

Lichtenstern, Christa
Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys. Bd. 1
1990 Wiley-VCH ISBN: 3527177078

Loers, Veit (Hrsg.)
Okkultismus und Avantgarde.
Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915
1995 Edition Tertium GmbH + Co ISBN: 393071714X

Lüthy, Michael
Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne
2006-06 Diaphanes Verlag ISBN: 3935300956

Mäckler, Andreas
Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern
1990 DuMont Reiseverlag, Ostfildern ISBN: 3770125134

Mäckler, Andreas
Lichtoffene Farbigeit. Grundlinien der anthroposophisch orientierten Lasurmalerei
1991 Oratio Verlag ISBN: 3721406265

Mennekes, Friedhelm
Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch. (Text englisch / deutsch)
1994 Katholisches Bibelwerk ISBN: 3460328614

Nay, E. W.
Bilder und Dokumente 1902 - 1968. Ausstellungskatalog
1980 Prestel Verlag GmbH + Co. ISBN: 3791304992

Rewald, John
Cézanne
2006-03 Dumont Buchverlag ISBN: 3832177035

Rilke, Rainer M.
Briefe über Cézanne
2005-07-19 Insel, Frankfurt ISBN: 3458323724

Roggenkamp, Walther in "Die Drei"
(Juli/August 1989,
S.475 ff.): Roggenkamp S. 478, Roder S. 487 ff., Rapp S. 496 ff.

Schneede, Uwe M.
Monets Vermächtnis. Serie - Ordnung und Obsession
2001 Hatje Cantz Verlag ISBN: 3775711201

Schieren, Jost
Malerisches Erkennen
1991 Zeitschrift Evidenz, Novalis Hochschulverein

Steiner, Rudolf
Das Goetheanum in seinen zehn Jahren. Goethe und Goetheanum. Zwei Aufsätze 1923
1961 Rudolf-Steiner-Verlag ISBN: 3727450258

Steiner, Rudolf, Boos-Hamburger, Hilde
Gesamtausgabe. C.
Reproduktionen und Veröffentlichungen aus dem künstlerischen Nachlass.
Neun Schulungsskizzen für Maler "Naturstimmungen"
1962 Rudolf-Steiner-Verlag ISBN: B0000BTG4V

Steiner, Rudolf
Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer Philosophie der Freiheit
1975 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727462809

Steiner, Rudolf
Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?
1980-01 Rudolf Steiner Verlag

Steiner, Rudolf
Vier Mysteriendramen
1982 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727460709

Steiner, Rudolf
Goethes naturwissenschaftliche Schriften sowie skizzenhaft dargestellter Ausblick auf eine Anthroposophie.
1984-10 Freies Geistesleben GmbH ISBN: 3772500072

Steiner, Rudolf
Reproduktionen aus dem malerischen Werk von Rudolf Steiner:
Ein malerischer Schulungsweg
1986 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727436603

Steiner, Rudolf
Das Wesen der Farben
1993 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727465107

Steiner, Rudolf
Reproduktionen aus dem malerischen Werk von Rudolf Steiner:
Naturstimmungen
1999 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727436212

Steiner, Rudolf
Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik
1967, 2001-01 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727427124

Steiner, Rudolf
Das Künstlerische in seiner Weltmission
2001 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727427604

Stone, Irving
Vincent van Gogh. Ein Leben in Leidenschaft.
1968-11 Rowohlt Tb. ISBN: 3499110997

Van Gogh, Vincent, Schumann, Eva
Sämtliche Briefe. Bd. 1-6.
1965 Henschel. ISBN: B0000BINL0

Wendtland, Dino
Naturstimmungen, Tore ins Übersinnliche
Goetheanum, Ch. 6. März bis 17. April 2005
Begleittext zur Ausstellung

Zumdick, Wolfgang
Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys - Rudolf Steiner, Grundzüge ihres Denkens
2006-05 Pforte Verlag ISBN: 3856361375

Internet:

Cézanne, Paul
Zitate
2008-04-17 (1)
<http://www.monastut.de/9-.htm>

Cézanne, Paul
Zitatesammlung
2008- 04-02 (2)
http://baseportal.de/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/Peter_Eckardt/Kunstzitate&range=160,20

G26 ch, Glossar
2008-03
http://www.g26.ch/art_cezanne.html

Goethe , J.W.
Poetische Werke [Band 1–16] Band 1
1960 Berliner Ausgabe
[http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+\(Ausgabe+letzter+Hand.+1827\)/Gott+und](http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Gedichte/Gedichte+(Ausgabe+letzter+Hand.+1827)/Gott+und)

Janich Peter,
gegenworte
2008-04 <http://www.gegenworte.org/heft-7/janich-probe.html>

Koldehoff, Stefan
Irrwisch, Christus und Medienheld
DIE ZEIT 27.03.2003 Nr.14
2008-04-02 http://www.zeit.de/2003/14/Van_Gogh

Kümmel, Friedrich
Verständnis und Vorverständnis
Subjektive Voraussetzungen und objektiver Anspruch des Verstehens
2008-04-02 <http://www.friedrich-kuemmel.de/doc/Verstaendnis.pdf>

Leemann, Fred
Aufbruch in die Moderne, Katalog
2008-04-02 <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=775>

Munch, Edvard
http://de.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch
2008, 27.02.

Steiner, Rudolf
Die Philosophie der Freiheit
Ausgabe des Rudolf Steiner Online Archivs
Herausgeber: C. Clement, Salt Lake City,
2004 <http://rudolf.steiner.home.att.net/>

Dimension des Unscheinbaren
Naturstimmungen
Neun Schulungsskizzen für Maler
Von Rudolf Steiner
Eine Geschichte ihrer Aktualität

Uwe Battenberg

Rudolf Steiner University College, Norway
International Master Degree Programme
Master Thesis 2008

Dimension des Unscheinbaren
Naturstimmungen
Neun Schulungsskizzen für Maler
von Rudolf Steiner
eine Geschichte ihrer Aktualität

Teil II, -Bildteil-

Inhalt

Vincent van Gogh.....	4
Paul Cézanne.....	8
Rudolf Steiner.....	11
Neun Naturstimmungen.....	12
Vergleich.....	23
Quellen.....	26

Vincent van Gogh



Abbildung 1

Vincent van Gogh, 1888, Serie der Sonnenblumenbilder die van Gogh in Arles u.A. zum Schmuck für das Zimmer Paul Gauguins malte.

In seinem Brief 526 an den Bruder Theo schrieb Vincent:

„In der Hoffnung, dass ich mit Gauguin in unserem eigenen Atelier wohnen werde, will ich eine Reihe von Bildern dafür machen. Weiter nichts als lauter große Sonnenblumen. Wenn ich also diesen Plan ausführe, wird es ein Dutzend Bilder geben. Das Ganze eine Symphonie in Blau und Gelb. Ich arbeite jeden Morgen von Sonnenaufgang an. Denn die Blumen verwelken schnell, und das Ganze muss in einem Zug gemalt werden“.

Kaum in Arles angekommen malt Van Gogh diese Sonnenblumenbilder, ein Motiv das er sieben bis achtmal variiert. Der Gegensatz zwischen Aufblühen und Welken ist ebenso anwesend wie aufgehoben in Gesamtwirkung der Bilder, was ihnen große Lebensechtheit verleiht. Im Vergleich mit den Bildern vor der Zeit in Arles ist der Verzicht auf starke Hell-Dunkel-Kontraste zu sehen.



Abbildung 2
Vincent van Gogh, Bilder mit Olivenbäumen, 1887/89

"Die Ölbäume sind sehr charakteristisch, und ich gebe mir große Mühe, das einzufangen. Es ist Silber, das mal ins Blaue, mal ins Grüne spielt, bronzefarben und beinahe weiß auf gelbem, rosa, violetterem oder orange Boden, der bis zum stumpfroten Ocker geht... Eines Tages mache ich vielleicht etwas ganz Persönliches daraus, wie ich es mit den Sonnenblumen für die gelben Töne gemacht habe."

(Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, Brief 60)

In den Bildern der Olivenbäume vermag Van Gogh durch Farbvariationen in der Umgebung der Bäume, (Himmel, Erde), nicht nur den Eindruck wechselnder Tages- und Jahreszeiten wiederzugeben, Auch die Form der Bäume, ihr Bezug zur Farbigen Umgebung, entspricht einer Logik, die mehr und mehr den malerischen Mitteln, als dem Visuellen Eindruck verpflichtet ist. Die Beobachtung richtet sich auf das Gespräch der Farben und weniger auf die Visuelle Gegebenheit.



Abbildung 3

Vincent van Gogh, Thema in Variationen, Landschaft bei Arles in Südfrankreich. 1888/89

Vom immer gleichen Standort aus sind diese Bilder in der Gegend um St. Remy entstanden. Dabei fällt der hohe Horizont ins Auge. In den Bildern wo die Wolkenformation aktiv dominiert wird dieser nach unten verlagert. Im Bild mit Zypressen wird dieser Gegensatz vom Kontrast großer Baum – kleiner Baum, sowie, Baum - Busch, überlagert.

„Wo die Gegensätze als ausgeglichen erlebt werden, da herrscht das Lebenslose, das Tote. Wo Leben ist, da wirkt der unausgeglichene Gegensatz; und das Leben selbst ist die fortdauernde Überwindung, aber zugleich Neuschöpfung von Gegensätzen“.
 (Steiner, Rudolf)



Abbildung 4

Vincent van Gogh, Sternennacht, 1889, St.Remy.

Die Landschaftsbilder welche immer wieder vom gleichen Standpunkt gemalt wurden zeigen wie sich Wolken- Erd- und Gebirgsformationen unter der formgebenden Energie der Farben wandeln und modifizieren. (Abb. 5). Im wohl bekanntesten Bild der Reihe „Sternennacht“ sehen wir wie die rhythmisch gegliederte Sichelform des Orange-Gelbscheinenden Mondes sich in die wogenden Formen der Himmelsformation stellt, die Atmosphäre über dem provenzalischen Gebirgszug atmet blassgelb aus, eine Situation die wir in Steiners Skizze „Aufgehender Mond“ fast genauso, nur sehr vereinfacht wiederfinden. (Abb. 29)

Paul Cézanne



Abbildung 5 (1,2,3,)

Paul Cézanne

1. Sainte-Victoire vue de la route du Tholonet (1895-1900)
2. Das gleiche Motiv in der Ausführung des Malerfreundes C. Pissarro
3. Fotografie des Bergmassives vom Süden aus gesehen

Im Vergleich zu Pissarros Bild kann man die Raumauffassung Cézannes an diesem Beispiel studieren. Die Entfernten Bildteile kommen dem Betrachter näher während sich Vorder- und Mittelgrund in eine Ebene zusammenfassen und so eine eher flächenhafte Ansicht vermitteln. Der Berg rückt unmittelbar ins Bewusstsein des Betrachters. Der Bildcharakter des Motivs wird dadurch enorm verstärkt. Ebenso ist zu sehen wie die atmosphärische Farbperspektive Pissarros ihr Äquivalent in Cézannes konsequenter Farbmodulation findet.



Abbildung 6
Paul Cézanne, verschiedene Ansichten der St. Victoire

Hier, die verschiedenen Ansichten des Motivs, die im Spätwerk zu immer deutlicheren Formulierungen in Richtung eines einheitlichen Bildraums tendieren. Die Nähe des Berges ist zugleich Nähe des Bildes, das Bild ist das Motiv, es geht nicht mehr darum auf dem Bild Gegenstände zu haben.

*(viel wichtiger als der Gegenstand auf dem Bild ist das Bild als Gegenstand,
Baselitz, Georg.)*

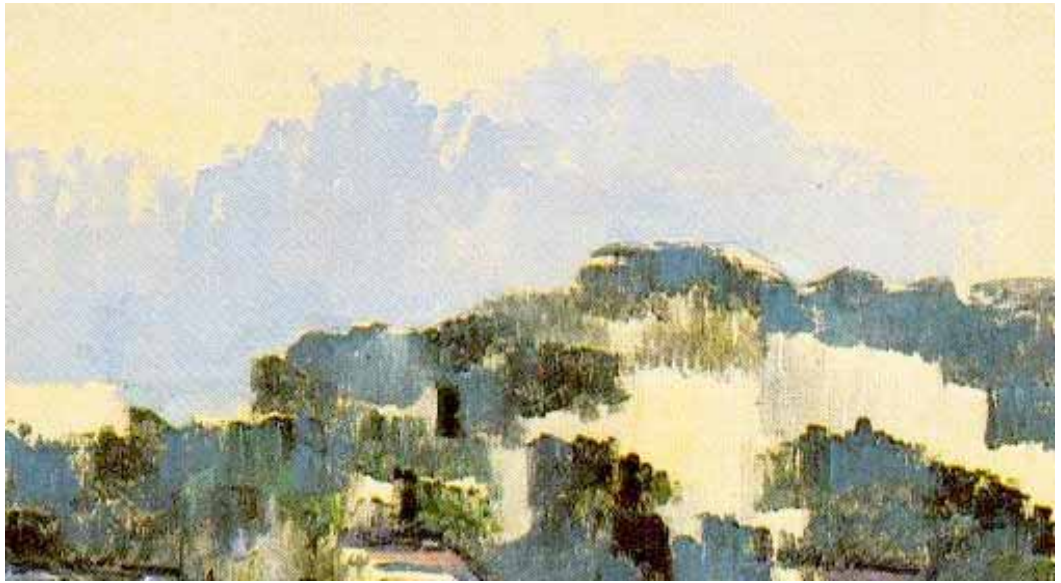


Abbildung 7
Details aus Bildern Cézannes

Die Detailaufnahmen zeigen Beispiele der typischen Farbmodulierung Cézannes in abgestimmten Tonfolgen, die keineswegs den natürlichen Lokalfarben entsprechen müssen. Im Oszillieren der farbigen Folgen befestigt sich erst allmählich die Form, die einzelnen Flecken sind eher gestisch – suchend, als beschreibend, mehr dem Nachbarfleck als der Wiedererkennbarkeit eines Gegenstandes verpflichtet. Dennoch vollzieht der Maler die malerische Gestaltung im engen Kontakt mit der Gesehenen Natur.

Rudolf Steiner



Abbildung A

Rudolf Steiner, Bäume in sonniger Luft, Bäume im Sturm, (Friedwatskizzen, Steiner, 2008)

In diesen einfachen Skizzen verwendet Steiner ein extremes Querformat. Trotzdem entsteht nicht der Eindruck eines Ausschnittes. Das Bild als solches ist abgeschlossen. Gegenätzlich gestaltet er die prinzipiell gleiche Bildanlage durch: warme Grüntöne oben, kühle Grüntöne unten. Die verschiedenen Gesten der Bäumchen, die sonnige Luft oben, gegenüber den dramatischen, immer wieder neu ansetzenden Ballungen des Himmels, unten, die verschiedene Formation der Hügellandschaft. Der Eindruck einer „so gesehe- nen“ Landschaft kommt ebenso wenig auf, wie der Eindruck einer reinen Phantasie, ein typisches Merkmal Steiners Naturstimmungen.

Neun Naturstimmungen



Abbildung 8
Rudolf Steiners Skizzenreihe, „Neun Naturstimmungen“ 1922. (Battenberg 2007)

Im Durchgang durch die ganze Reihe ist das metamorphosierende Ein- und Ausatmen die Zusammenziehung und Ausdehnung, beispielsweise an der Farbe Rot, offensichtlich und nachvollziehbar.

Im Abbildungsteil habe ich meiner aktuellen Aufnahme der Skizzen (Frühjahr, 2007) eine entsprechende Reproduktion aus dem Jahr 1962 gegenübergestellt. Die seit 45 Jahren weiter fortgeschrittene Veränderung der fragilen Blätter ist deutlich zu sehen. Das Problem des Beschnitts bei der Reproduktion, als unwesentliche Bildteile erklärte Bereiche wurden weggelassen, ist durch den Vergleich gut zu studieren.

Mögliche Schäden an den Farben

die z. T. auch kombiniert auftreten, sind die folgenden:

- *Farben abgeblasst*
Farbpigment fehlt vollständig (z.B. durch Erschütterung oder statische Anziehung ans Glas; Kreidepartikel haften verhältnismäßig schlecht auf dem glatten Transparentpapier)
- *Farbton verändert (einige Pigmentanteile verblassen, andere bleiben; Türkis kann sich durch verblassen des Blauanteils zu Gelb verändern)*
- *Farbe zu Weiß verändert (Farbpigment verblasst vollständig, zurück bleibt der weiße Kreideträger, vorwiegend bei Karminrot und Magentatönen)*
- *Sonnenaufgang I: Papier weiter verbräunt, sonst vermutlich unbeschädigt*
- *Sonnenuntergang I: Blau im unteren Drittel etwas verblasst; Lila im oberen Drittel stark verblasst; Pigment eines Blautons um die Sonnenstrahlen fehlt vollständig*
- *Mond, Sommerbäume, Blühende oder fruchtende Bäume: vermutlich unbeschädigt*
- *Mondaufgang: Blautöne in den oberen Bilddritteln etwas verblasst; um den Mond fehlendes Pigment eines Rosatons und Türkistöne zu Weiß verändert*
- *Monduntergang: Blautöne in den oberen Bilddritteln etwas verblasst; Rot- und Rosatöne stark verblasst, z. T. fehlendes Pigment*
- *Sonnenaufgang II: Farben im Ganzen sehr verblasst, insbesondere Blau- und Rosatöne im oberen Bildteil*
- *Sonnenuntergang II: Rot der Sonne zu Weiß verändert*

(Wendtland, Dino: Kunstsammlungen am Goetheanum, Dornach)



Abbildung 9
Rudolf Steiner, Sonnenaufgang, 19.5 x 26 cm, Pastell auf Papier. (Battenberg 2007)



Abbildung 10 (Steiner 1999)



Abbildung 11

Rudolf Steiner, Sonnenuntergang, 20.5 x 28.5 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 12 (Steiner 1999)



Abbildung 13
Rudolf Steiner, Scheinender Mond, 19 x 27.5 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 14 (Steiner 1999)



Abbildung 15
Rudolf Steiner, Sommerbäume, 20.5 x 29 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 16 (Steiner 1999)



Abbildung 17
Rudolf Steiner, Blühende, fruchtende Bäume, 20.5 x 27 cm. Pastell, Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 18 (Steiner 1999)



Abbildung 19
Rudolf Steiner, Mondaufgang, 23 x 32.5 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 20 (Steiner 1999)



Abbildung 21
Rudolf Steiner, Monduntergang, 25 x 34 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 22 (Steiner 1999)



Abbildung 23
Rudolf Steiner, Sonnenaufgang II, 28.5 x 37.5 cm, Pastell auf Transparentpapier (Battenberg 2007)



Abbildung 24 (Steiner 1999)



Abbildung 25
Rudolf Steiner, Sonnenuntergang II, 26 x 35.5 cm, Pastell auf Transparentpapier. (Battenberg 2007)



Abbildung 26 (Steiner 1999)

Vergleich



Abbildung 27

Vergl. oben: Detail aus R. Steiners „Scheinender Mond“, unten: Detail aus van Goghs „Sternennacht“.

Beide Details weisen die größte Ähnlichkeit auf. Die rhythmisch sich zum Kreis rundende Sichelform treibt den Raum des Blauen sanft vor sich her. Grün entsteht. Der unterschied der Farbmaterie, hier Pastellkreide, dort pastose Ölfarbe, ergänzen sich mit der jeweiligen Handschrift der beiden Maler.



Abbildung 28

Vergl. oben: R. Steiners „Scheinender Mond“, unten: Van Goghs „Sternennacht“.

Die beiden Bilder zeigen starke Bezüge zueinander. Zwischen der unteren sich verfestigenden Ebene und den beweglichen Himmelsgestaltungen befindet sich eine lichte, vermittelnde Zone, zwischen Ruhe und Bewegung. Die Mondsichel ist in einer kreisförmigen Aura eingebunden und scheint in ihrer orange - Aktivität die Bewegungen im Himmel zu impulsieren.



Abbildung 29

Vergl. oben: R. Steiners „Sommerbäume“ Unten: Getreidefeld mit Zypressen, Vincent van Gogh 1889, Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm, Zürich, Privatsammlung,

Bemerkenswert erscheint die Entsprechung der gelben Flächen in beiden Bildern. Beide sind unter dem Grün der Busch- und Baumbildungen als eine warme, sommerliche Energie zu erleben. Ähnlich wie Van Goghs Rote Blüten, das Gelb säumend, setzt Steiner die Rote Farbe in seinem Bild ein, die dort jedoch wie das metamorphosierte Gelb-Rot seiner ersten Skizze, „Sonnenaufgang“ ins Grün tritt.

„Die Zypressen beschäftigen mich dauernd, ich möchte so etwas Ähnliches wie die Sonnenblumen daraus machen, denn es wundert mich, dass man sie noch nicht gemalt hat, wie ich sie sehe. In den Linien und in den Proportionen sind sie so schön wie ein ägyptischer Obelisk. Und das Grün ist ein so ganz besonders feiner Ton. Er ist der schwarze Fleck in einer sonnenbeschienenen Landschaft...“ (Vincent van Gogh an seinen Bruder Theo, Brief 596)

Quellen

Van Gogh, Vincent, Schumann, Eva
Sämtliche Briefe. Bd. 1-6.
1965 Henschel. ISBN: B0000BINLO

Steiner, Rudolf
Reproduktionen aus dem malerischen Werk von Rudolf Steiner:
Naturstimmungen
1999 Rudolf Steiner Verlag ISBN: 3727436212

Battenberg, Uwe, Steiner, Rudolf,
Fotos nach den Original-Skizzen Rudolf Steiners
Mit freundlicher Genehmigung der Kunstsammlung am Goetheanum, D.Wendtland
2007

Bilder von Paul Cézanne
mit freundlicher Genehmigung
2008, 02 Scan from [The Artchive](http://www.artchive.com)

Steiner, Rudolf
Friedwartskizzen
Mit freundlicher Genehmigung des R.Steiner - Archives in Dornach CH
2008, 04