

Stephan Stockmar

Die Entschleierung des unsichtbaren Menschen

Okkultismus und Avantgarde in der Kunst von der Jahrhundertwende bis zum I. Weltkrieg

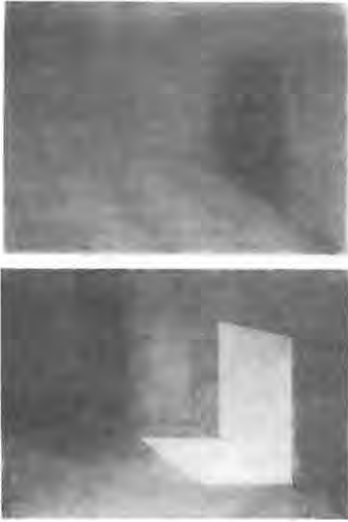
Die folgenden Betrachtungen haben sich mir im Zusammenhang mit der von Veit Loers konzipierten Ausstellung ›Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915‹ ergeben, die im Sommer 1995 in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main zu sehen war. In dieser Ausstellung wurde auf bisher wohl einzigartige Weise das künstlerische Werk Rudolf Steiners in die Darstellung des Gesamtzusammenhanges der Kunstentwicklung zu Beginn unseres Jahrhunderts einbezogen. Sie war geprägt von einer auf den ersten Blick verwirrenden Vielfalt künstlerischer, spiritueller und wissenschaftlicher Ansätze. Begeisternde Höhepunkte künstlerischen Schaffens standen neben grotesken Absurditäten. Doch gerade dadurch konnte man das Ringen um die Unterscheidung der verschiedenen Erfahrungs- und Wirklichkeitsebenen, um die Erkenntnis und Darstellung des Unsichtbaren nachvollziehen. Vieles, was sich im Kern vielleicht widerspricht, steht in dieser Zeit noch mit einer gewissen naiven Unschuld nebeneinander, ja verwebt sich in einzelnen Persönlichkeiten auch miteinander. – Mir persönlich hat das Nach- und Mitlebenkönnen dieser Vielfalt als Spiegelbild konkreter seelischer und geistiger Vorgänge den Zugang zu den Farbskizzen Rudolf Steiners für die Kuppeln des ersten Goetheanums sehr erleichtert. Sie standen mir schließlich wie eine Zusammenfassung vieler in der Ausstellung präserter Einzelwege vor Augen, von einer abstrakt-wissenschaftlichen oder subjektiv-künstlerischen Ebene auf eine menschheitlich-wesenhafte gehoben.

Aus dem dunklen Raum treten sich bewegende leuchtende Farben heraus. Gelbrot-feurig züngeln sie von unten nach oben, fließen in wässrigem Blau-Grün oder tanzen als bunte Schmetterlinge durch die Luft. Erst allmählich realisiert man, daß die Farben nicht frei im Raum schweben, sondern an riesigen schwingenden Schleiern in Erscheinung treten, und daß diese von einer Menschengestalt bewegt werden: Loie Fuller (bzw. ihr heutiges ›Double‹) tanzt und löst tanzend ihre Gestalt in Bewegung und Farbe auf. Die Schwerkraft der Materie scheint überwunden; der Mensch fühlt sich eins mit den elementaren Kräften der Welt. Ein düster-unscheinbares Bild (*Farbtafel 1*): Vorne dunkles Grün und ein Weg, der sich nach hinten schlängelt. Im Hintergrund eine bläulich schimmernde Bergkette. In der Mitte, den Horizont überragend, ein mächtiger Heuschober, massiv braun-oliv, un-

Drei Eindrücke des ›Okkulten‹

›Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Modrian 1900-1915‹, Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 3. Juni bis 20. August 1995, hrsg. von Veit Loers, Ostfildern ²1996 (Edition Tertium) – im folgenden als ›Kat.‹ abgekürzt. Alle Abbildungen wurden dem Katalog entnommen.

Drei 6/97 Kunstbetrachtung



Adolphe Appia: »Vor dem Öffnen der Tür von unsichtbarer Hand« und »Die geöffnete Tür« (1909) aus der Reihe »Rhythmische Räume«.

Es handelt sich um Entwürfe für Bühnenräume im Festspielhaus Hellerau, in denen Musik durch Bewegung wie Rhythmische Gymnastik zum Ausdruck gebracht werden soll. Siehe Bettina-Martine Wolters, »Die Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas. Architekturvision und Bühnenreform 1900-1915«, in Kat. S. 654-666; s. S. 663f.

durchdringlich ruhende, aus dem Leben herausgefallene Substanz. Über dem Ganzen ein hoher, dunkelgrauer Himmel, im unteren Bereich von einigen rötlich-violetten Lichtspuren durchsetzt, die über dem Heuschober gelblich zu leuchten beginnen. Fast scheint es, als ob dieses Leuchten aus dem Innern der dunklen Masse hervorbricht: eine eingeschlossene Kraft, die sich entfalten möchte. Vor dem inneren Auge entsteht das Bild eines Samens: Äußerlich tot erscheinend, trägt er in sich einen Keim, aus dem Neues entstehen will.

Ein dunkler Raum, alles einheitlich grau. Trotzdem fallen die großen rechteckigen Platten des Fußbodens ins Auge. Und ein fast schwarzes Feld in der rechten Wand, mit verschwommenen Umrissen – eine Nische? Die Dunkelheit von unbestimmter Tiefe läßt den Blick abprallen – und zieht ihn gleichzeitig magisch an. Furcht und Neugier verschmelzen miteinander. Je länger man hinschaut, desto wirksamer wird die Finsternis. Doch findet man keine Ansatzstelle, in sie einzudringen oder sie gar zu durchschauen. – Eine solche Situation kennt jeder: In das in abgezielten Bahnen trübe dahinlaufende Alltagsleben wirkt etwas Unbekanntes hinein und wird oft plötzlich spürbar. Doch finden wir keine Möglichkeit, aus diesem Leben herauszutreten, es zu durchschauen. Und so bleibt das Unbekannte unbekannt; wir verdrängen es und machen es so zu einer unheimlichen Größe in unserem Leben.

Der gleiche Raum, der gleiche Blick. Doch es hat sich etwas Entscheidendes verändert: Die Tür ist auf, Licht strömt herein und entreißt ein klar umgrenztes Feld dem einheitlichen Grau des Fußbodens. Nicht, daß wir nun nach außen schauen können. Nur der nun beleuchtete, uns gegenüberliegende Türsturz wird sichtbar. Sofort eröffnen sich uns neue Möglichkeiten. Wir wissen nun: Die Dunkelheit hat das Licht verborgen, und wir können, wenn wir nur wollen, in dieses Licht hereintreten. Vorerst jedoch sehen wir nur seine Wirkung. Schon dadurch verändert sich der Raum unseres Lebens. Er hellt sich im Umkreis der Tür etwas auf, während der hintere Teil des Raumes vollends in unbestimmte Dunkelheit versinkt. So entstehen neue Differenzierungen – klarere Verhältnisse. Wir werden nicht mehr magisch angezogen, sondern sind eingeladen, neue Räume zu betreten. Die Entscheidung liegt bei uns; wir sind frei.

Die drei geschilderten Werke – alle entstanden in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts, noch vor Ausbruch des Ersten Welt-

krieges – beleuchten in dreifacher Weise ein neu empfundenes Verhältnis des Menschen zur Welt:

– In der Bewegung kann sich der Mensch mit seinem Leib ganz *einleben* in die Kräfte und Wirkungen seiner Umgebung, ja sich geradezu in diese hinein auflösen, die eigene Körperlichkeit überwindend.

– Im *Mitleben* der organischen Naturprozesse zwischen Werden, Vergehen und neuem Werden begegnet sich der Mensch selbst in seiner eigenen seelischen Entwicklungsmöglichkeit.

– Das *Erleben* von Finsternis und Licht macht ihn auf unsichtbare Welten aufmerksam, die in sein Leben hereinwirken. Durch Erweiterung seiner geistigen Fähigkeiten kann er die Tür zu diesen Welten öffnen. Wie er sie betritt, ist seiner Freiheit anheimgestellt.

In allen drei Fällen wird der Mensch auf etwas aufmerksam, das im alltäglichen Leben verborgen, ›okkult‹ bleibt. Die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt werden überschritten. Auf diesen Wegen sind viele Künstler zu Beginn unseres Jahrhunderts Vorreiter, ›Avantgardisten‹.

Das Aufbrechen von Grenzen, das In-Bewegung-Bringen und Auflösen alles Starren, Festen, dinglich Gewordenen, die Entdeckung des Unsichtbaren wird an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zum allgemeinen Phänomen in den verschiedensten Lebensbereichen. So paradox es vielleicht klingt: Gerade den Entdeckungen der aufklärerischen (Natur-) Wissenschaften verdanken die Künstler die vielfältigsten Anregungen.

Von Seiten der physikalischen Wissenschaften wird nach und nach der gewöhnliche Gegenstandsbegriff in Frage gestellt: Conrad Röntgen entdeckt 1895 die die Materie durchleuchtenden X-Strahlen, Henri Becquerel ein Jahr später die durch Umwandlung von Materie entstehende radioaktive Strahlung. 1898 analysieren Marie und Pierre Curie als erste radioaktiv strahlende Substanzen. Die Körper werden durch diese Entdeckungen wie entmaterialisiert, Materie und Raum zu relativen Größen. An ihre Stelle treten unsichtbare Teilchen, Strahlungen und Schwingungen als unmittelbarer Ausdruck wirkender Kräfte.

In den biologischen Wissenschaften beginnt der entsprechende Vorgang bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert, wird aber erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts kulturwirksam. Der statische, alles festlegende und ordnende Schöpfungsbegriff wird von

Die Wissenschaften vom Unsichtbaren

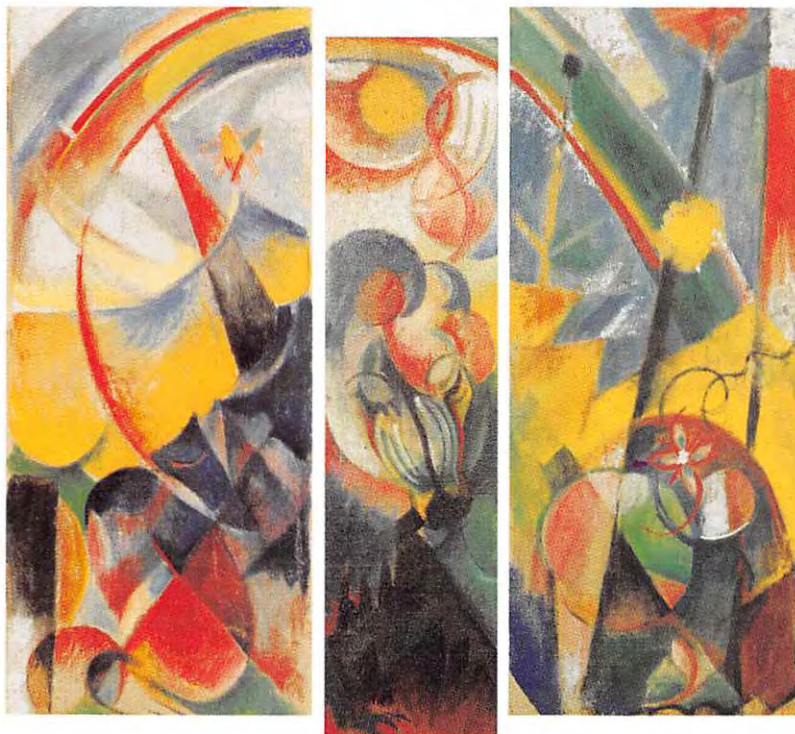
einem offen lassenden Entwicklungsgedanken abgelöst: Ein Wesen entwickelt sich aus dem anderen, in stetiger Wechselwirkung mit der Umwelt immer ›tüchtiger‹ werdend – bis schließlich der Mensch erscheint. Charles Darwin veröffentlicht 1859 sein revolutionierendes Werk über ›Die Entstehung der Arten‹. Ernst Haeckel macht die darin enthaltenen Gedanken über die Evolution in Deutschland populär und bekennt sich von vornherein auch zum ›natürlichen‹ Ursprung des Menschen (›Natürliche Schöpfungsgeschichte‹, 1. Auflage 1868). Durch die Entdeckung des Zellkerns als Hauptträger der Vererbung (1884) und seiner bei der Entstehung der Keimzellen sich teilenden Chromosomen – in Verbindung mit der ›Wiederentdeckung‹ der bereits 1865 von Gregor Mendel gefundenen Vererbungsgesetze (1902) – findet das Entwicklungsgeschehen nach und nach seine stoffliche Erklärung, die Pflanze, Tier und Mensch gleichermaßen umfaßt.

Um diese Zeit beginnt sich auch die an der äußeren Natur geschulte Wissenschaft mit der menschlichen Seele zu beschäftigen: 1895 erscheinen die ›Studien über Hysterie‹ von Josef Breuer und Sigmund Freud als erstes Werk der Psychoanalyse. Nicht nur der Körper des Menschen wird nun durchleuchtet (Röntgenstrahlen), sondern auch der im Verborgenen bleibende Teil der Seele, das Unbewußte.¹ Das Persönliche am Menschen, wie es sich aus seinem Erleben der Welt als Erfahrung bildet und mit dem, was aus der Leiblichkeit ins Seelische hereinwirkt, verbindet, wird erforscht. Ungewöhnliche Bewußtseinszustände und Fähigkeiten wie Somnambulismus und Suggestion scheinen dadurch erklärlich zu werden.

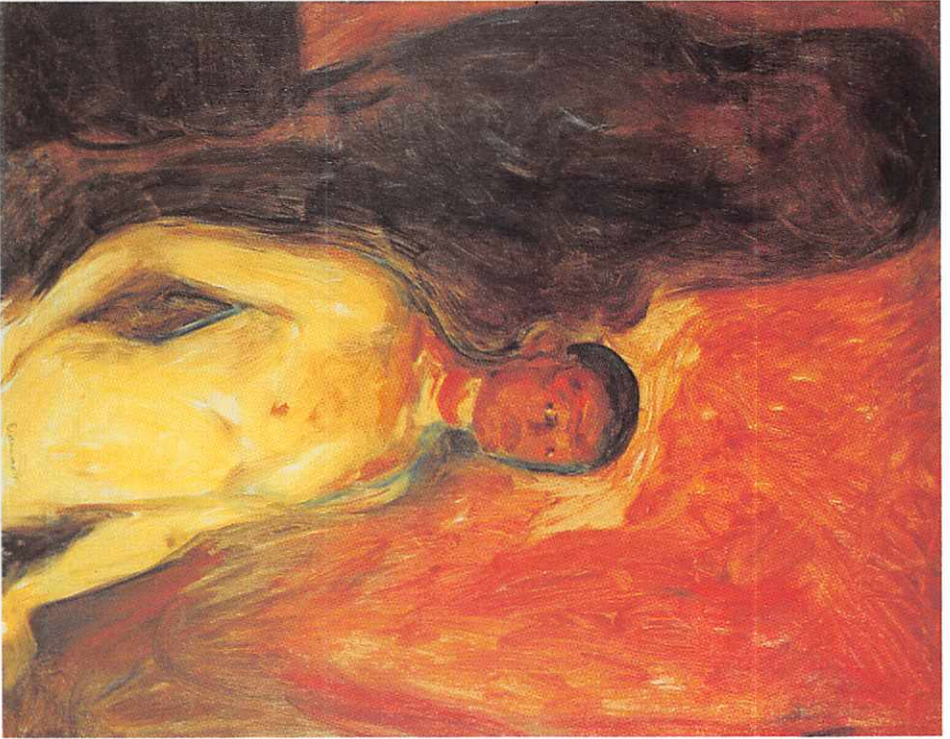
Gleichzeitig eröffnet Rudolf Steiner mit seiner Geisteswissenschaft den Weg in die geistige Welt, die über die Fähigkeit zum Denken in den einzelnen Menschen hereinragt. Hier geht es nicht mehr nur um das Gewordene und dessen Auflösung, sondern darum, die eigene Entwicklung in die Hand zu nehmen. Erkenntnisgrenzen werden dadurch überwunden, daß die innere Grenzerfahrung selbst ins Bewußtsein genommen wird, daß der Mensch denkend sein eigenes Denken beobachtet und dabei seine ersten übersinnlichen Erfahrungen macht (›Philosophie der Freiheit‹, 1894). Erst nachdem Rudolf Steiner diesen Weg gegangen ist und ihn so dargestellt hat, daß sich jeder Mensch durch bewußte Grenzüberschreitung einen selbständigen Zugriff auf die Welterscheinungen erwerben kann, hat er unmittelbar von seinen Forschungen jenseits der Grenze berichtet und sie dem denken-

1 Auf diese Parallelität weist Ulrich Rauff in der FAZ vom 25. 4. 1995 hin.

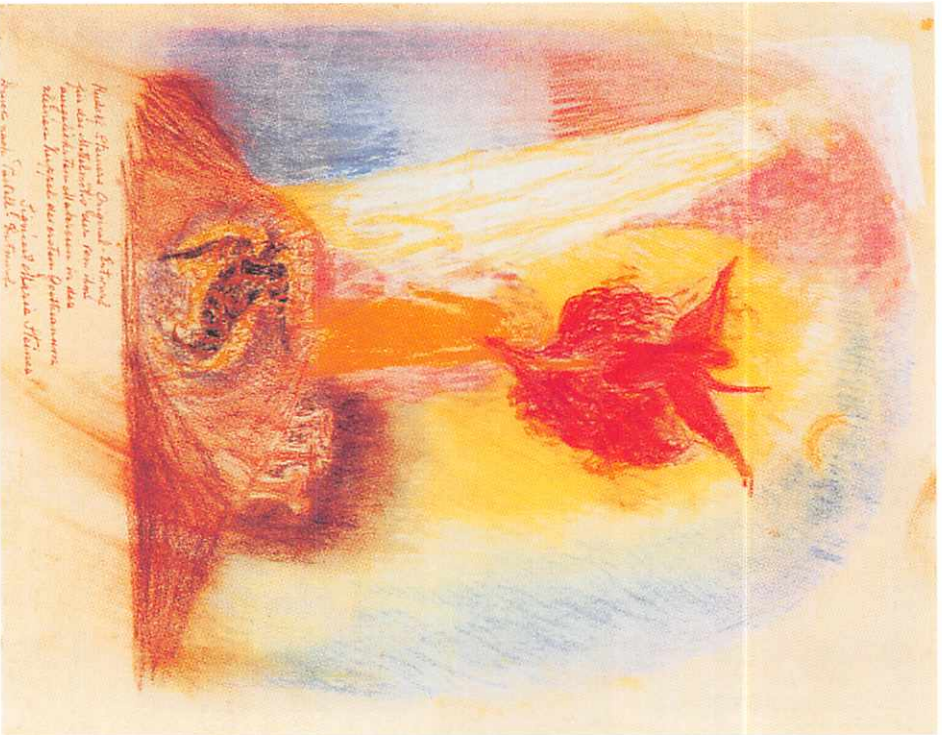
FARBTADEL 1:
Piet Mondrian,
»Heuschobers« (1906)



FARBTADEL 2:
Franz Marc, Triptychon
(dreiteiliger Ofenschirm)
»Landschaft mit Regen-
bogen« (1913)



FARBTAFFEL 3: Edvard Munch, 'Selbstbildnis in der Hölle' (1903)



FARBTAFFEL 4: Rudolf Steiner, 'Menschenrepräsentant zwischen Luzifer und Abtrinn' (1914)

den Nachvollzug freigegeben (seit 1900). Damit hat er eine Tür geöffnet, durch die hindurch etwas in das menschliche Bewußtsein treten kann, das die Tatsachen des Lebens in einem neuen Licht erscheinen läßt (siehe vor allem seine ›Theosophie‹, 1904, und ›Die Geheimwissenschaft im Umriß‹, 1910).

Der Mensch steht also nicht mehr nur einer fest gefügten und geordneten Welt gegenüber, als Subjekt dem Objekt. Die äußerlich sichtbare Welt löst sich in ihrer Gegenständlichkeit auf, wird durchlässig, durchsichtig für Kräfte, die gleichermaßen außerhalb und innerhalb des Menschen wirksam zu sein scheinen. Dies verändert auch den Blick auf den Menschen selbst. Er kann sich in neuer Weise in Einheit mit der Welt empfinden, die ihn selbst hervorgebracht hat. – Hier setzen nun die Impulse und Bestrebungen der verschiedenen Künstler ein. Fasziniert durch die Entdeckungen der modernen Naturwissenschaft, bekommen sie Mut, die innerlich erfahrenen Kräfte und Welten ernst zu nehmen und künstlerisch zu gestalten. Fritz Burger, zeitgenössischer Kunsthistoriker und selbst Maler, schildert 1917 die Situation folgendermaßen:

»Das moderne Bild, das Kunstwerk, erhält einen anderen Platz in der Kultur. Es will nicht mehr das Objekt des Genusses einer ästhetisch gebildeten Kaste, sondern Verkörperung jener inkommensurablen Welt sein, die unser Innerstes umschließt. [...] In der Gestaltung der einigenden Urwesenheit der Dinge verliert sich für diese ›neue Kunst‹ der Gegensatz von Diesseits und Jenseits, von Mensch und Natur, Mensch oder Tier, wie auch der Geschlechter.«²

Rudolf von Laban, Erneuerer des Tanzes am Beginn des Jahrhunderts wie Loie Fuller, verleiht dem neu empfundenen Verhältnis des Menschen zur Welt in einer farbigen Kreidezeichnung Ausdruck (um 1915): Eine in dunkelblauem Grund wie schwebende, erdfarbene kauernde Menschengestalt wird in der Mitte, im Brustbereich, von einem durchsichtigen kristallinen Gebilde überlagert. In der Mitte dieses Ikosaeders strahlt ein weißer Stern; von den sechs Ecken des Umrisses leuchten sich weitende Strahlenbündel über die Menschengestalt hinaus in den blauen Kosmos. – Die Kräfte, die der Mensch in seinem Innern findet, konstituieren auch die äußere Welt. Oder umgekehrt: Die Sternkräfte bilden die kristalline Erde und die menschliche Gestalt.

»Wir sehen das Abbild der Gebärde. Lichtwellen tragen es zu unserem Auge. Wir hören das Abbild einer Gebärde an unser Ohr zittern. Wir

² Fritz Burger, ›Einführung in die moderne Kunst‹, Berlin 1917, S. 115.

Auflösung von Gegensätzen durch Bewegung

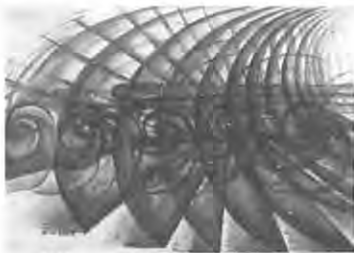


Rudolf von Laban : ›Raum und Regel‹ (um 1915)

erfassen auch – heute allerdings nur in seltenen Fällen – die Form einer Gedankenspannung, wenn sich diese weder durch die Luftwelle, noch durch die Lichtwelle, sondern durch uns unbekannte Strömungen laut- und zeichenlos überträgt. Immer ist es die Form der Raumspannung, die zu uns spricht. Jede Spannung ist ein unsichtbarer Kristall« (Rudolf von Laban).³

So werden auf ganz naive Weise die innerlich erlebten Gedankenkräfte mit den eben entdeckten unsichtbaren Naturkräften in Verbindung gebracht.

Die Futuristen setzten die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaft unmittelbar in eine malerische Technik um, die alle Formen durch lange Pinselstriche in zerfließende Bewegungen auflöst, und proklamieren diese Technik als ›Geisteshaltung‹: Die Wahrnehmungsbedingungen des modernen Lebens bewirken, daß »die uns umgebenden Gegenstände inzwischen verschwommen sind, sich ins Unendliche verlängern, nur noch als Lichteindrücke existieren« (Umberto Boccioni).⁴ – Sie lösen in ihren Bildern und Skulpturen die Gegenstände und Gestalten in Bewegungsspuren auf. So entstehen dynamisch-geometrische Konstruktionen (›Geschwindigkeit des Motorrades‹ von Giacomo Balla, 1913), oder durch Verschmelzung von Gestalt und Bewegung diffus-unförmige neue Körperlichkeiten (›Dynamik eines Radfahrers‹ oder die Plastik ›Einmalige Form der Kontinuität im Raum‹, beide von Umberto Boccioni, 1913).



Giacomo Balla: ›Geschwindigkeit des Motorrades‹ (1913)

Da in den bildenden Künsten Bewegung als Ausdruck unsichtbarer Kräfte natürlich nur mittelbar dargestellt werden kann, findet der Futurismus eine konsequente Fortsetzung im Tanz. Auf Loie Fullers Schleiertänze wurde schon hingewiesen. Um den Eindruck der Überwindung der Schwerkraft, der ›Vergeistigung‹ des Körpers zu erwecken, bedient sie sich der raffiniertesten Techniken: Sie selbst verschwindet hinter riesigen Schleiern, die sie mit ihren durch Stäbe verlängerten Armen bewegt. Von Thomas A. Edison läßt sie sich in Beleuchtungsfragen beraten. Marie und Pierre Curie bittet sie, ihre Schleier mit Radium leuchtend zu machen. Als sich dieses als unmöglich (und gefährlich) herausstellt, läßt sie von eigens angestellten Chemikern spezielle Leuchtsalze entwickeln. Sie tanzt auf einer von unten leuchtenden Glasplatte bei zusätzlichem Seitenlicht, so daß das (farbige) Licht nur auf ihre Schleier fällt, den umgebenden Raum jedoch im Dunkeln läßt. – So führt Loie Fuller in ihren Schleiertänzen die Verbindung von Kunst und modernster Technik zu einem vorläufigen

3 Pia Witzmann, ›Dem Kosmos zu gehört der Tanzende. Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz, in Kat. S. 600-624; Zitat S. 614.

4 Giovanni Lista, ›Futurismus und Okkultismus, in Kat. S. 431-444; Zitat S. 431.

Höhepunkt. Bezeichnenderweise wurde sie 1891 in ihrer amerikanischen Heimat als Darstellerin einer Geisterscheinung in einer Hypnosesezene entdeckt. Sie beschreibt selbst (im Rückblick von 1908), wie sie plötzlich einen Schrei im Saal hörte: »Ein Schmetterling! Ein Schmetterling!«.⁵

Nicht nur von wissenschaftlich-psychologischer Seite, sondern auch von den Künstlern wird die (eigene) Seele entdeckt. Wie aus tiefer Dunkelheit kommend schiebt sich z.B. in den Seelenzustandsbildern eines Romolo Romani etwas Gespenstiges an die Oberfläche und prägt sich maskenhaft in die äußere Erscheinung: »Der Reiche«, »Die Lüsternheit«, aber auch »Wehklagen« oder »Das Schweigen« (alle 1905/06). Aus dem Unterbewußtsein aufsteigende Fähigkeiten – von der Hypnose bis zur Levitation von Gegenständen – werden in spiritistischen Sitzungen inszeniert; tanzende und malende Medien treten auf, Erscheinungen von Auren, Gedanken und »Geistern« werden fotografisch festgehalten. Solche Experimente, wenn sicherlich oftmals auch von durchschaubaren Scharlatanerien durchsetzt, üben auf die verschiedensten Menschen, und gerade auch auf Künstler (z.B. Munch, Strindberg, Kandinsky), eine große Faszination aus. Man staunt über die Möglichkeiten der menschlichen Seele ebenso wie über die dem Laien rätselhaften Entdeckungen der Naturwissenschaft und Technik. So durchmischen sich immer wieder die verschiedensten Ebenen und man experimentiert ganz unbefangen mit allem Möglichen.

Den Versuchen, gegebene Seelenzustände unmittelbar zu erfassen oder aus bestimmten Zuständen heraus künstlerisch tätig zu werden, steht das aktive Eintauchen in die Welten der eigenen Seele z.B. eines Edvard Munch gegenüber. Er setzt seelische Vorgänge so ins Bild, daß sie vom Betrachter wieder seelisch erlebt werden können, in oft bedrückender Weise. Man taucht nicht nur in die Seelenwelt des Künstlers ein, sondern auch in seine eigene. Malen bzw. Betrachten wird selbst zu einem seelischen Prozeß, in dem die eigene Umwandlung bereits beginnt. Munch hatte es schmerzvoll erlebt, daß die lichte Geisteswelt nur im Durchtauchen der Abgründe der eigenen Seele illusionslos erfahrbar wird. In seinem Tagebuch (1889-1892) beschreibt er ein Traumgesicht, daß er 1892 auch als »Vision« malt:

»... Ich wohnte dort unten in der Tiefe – ich wühlte herum zwischen blauschwarzem Gewürm – grünbraunem Schleim und allerlei ekelhaften

Seelenzustände – Seelenwelten

5 Giovanni Lista, »Loie Fuller oder die Macht des Geistes«, in Kat. S. 588-593; Zitat S. 589. – Auf die Bewegungskünste insgesamt am Anfang des Jahrhunderts einzugehen, fehlt hier der Raum.

6 Edvard Munch, ›Tagebuch in Frankreich 1889-1892‹, in Kat. S. 144.

7 Wassily Kandinsky, ›Über das Geistige in der Kunst‹ (1. Auflage 1910), Bern 1970; Veit Loers, ›Das Kombinieren des Verschleierte und des Bloßgelegten. Kandinsky und die Gedankenfotografie‹, in Kat. S. 245-253.

Tieren und gedachte einer Zeit da ich mich noch oben auf den Flächen aufhielt – in all dem hellen Blauen – als ich nicht all diesen Schlamm in den Bronchien hatte – Mein eigener Schatten erschreckte mich – Entsetzen ergriff mich und ich mußte hinauf zu den hellen Farben – Ich zwang mich vom Boden hinauf – ich erhob meinen Kopf über die Wasserfläche – es wurde so blendend hell – es blendete meine Augen – Es war der Schwan – er war so vornehm – er hatte so sanfte Augen – er war so blendend weiß – Ich streckte die Hände aus – er näherte sich – er bewegte sich nicht – glitt nur näher – näher – bis er so nahe war daß mir schien ich könnte ihn fassen und ihn umarmen – und seine weiße Brust an meine drücken – mein Haupt an seinen weißen Daunen ausruhen – da kam er nicht mehr – er glitt in einem Kreis um mich herum – Komm' zu mir sagte ich – da sah ich daß seine Brust beschmutzt worden war und ich entdeckte – daß das Wasser um mich herum getrübt und schmutzig war – und ich sah mein Spiegelbild im trüben Wasser – wie bleich es war – Ich hörte einen furchtbaren Schrei – und ich wußte ich war es der geschrien hatte – Der Schwan ängstigte sich – Er glitt über das Wasser von mir fort – der Himmel darüber war strahlend blau.«⁶

Eine noch bewußtere Begegnung des Menschen mit sich selbst findet in Munchs ›Selbstbildnis in der Hölle‹ (*Farbtafel 3*) von 1903 statt : Abwägend-zweifelnd, mit fast hartem Blick, steht er vor einem dunklen, ungeheuerlichen Schatten links hinter seinem Rücken und einem roten Flammenmeer, das sich in seinem Gesicht widerspiegelt – eine dramatische Prüfungssituation!

Auch August Strindberg macht in diesem Sinne die dunkle Seite der Seele sichtbar. Sie erfüllt in seinen (gemalten) Landschaften den Raum fast greifbar; nur drei Kreuze bleiben als ganz zarte Strukturen wie ausgespart und lassen den Durchblick in eine angrenzende lichte Welt erahnen (›Golgatha‹, 1894): Die ›geöffnete Tür‹ muß erst entdeckt und aufgesucht werden.

Gedankenbilder – Schöpfungskräfte

Das objektiv Geistige als für den Menschen erfahrbare Realität wird auf verschiedenen Wegen (wieder) entdeckt. Kandinsky löst die sichtbare Welt in einzelne Form- und Farbelemente auf, bis nichts Gegenständliches mehr zu erkennen ist. Der äußere Raum wird durch die Einbettung des Ganzen in eine aurische Umgebung aufgehoben. So wandelt er die Welt zum Spiegel seiner Gedanken und der durch sie gefundenen Gesetzmäßigkeiten. Diese werden in den Formen und Farben ›gegenständlich‹ und somit sinnlich erfahrbare. In der 1910 entstandenen Schrift ›Über das Geistige in der Kunst‹ entwickelt er die theoretischen Grundlagen einer solchen Malerei.⁷

Bei Franz Marc ist der Bezug zur Sinneswelt meist noch erkennbar. Doch zu dem Blick von außen auf das kauernde Reh gesellt sich der Blick aus dem Inneren dieses Tieres in die Welt. Diese wird so gestaltet, wie sie das Reh erlebt, als eine Welt schöpferischer Kräfte, aus der es selbst hervorgegangen ist. So wird innerhalb des Bildes eine Umstülpung vollzogen; man schaut die Natur gleichzeitig von außen und von innen (»Reh im Wald«, 1911).

Durch das Bild »Landschaft mit Regenbogen« (*Farbtafel 2*) von 1913 kann der Betrachter vielleicht noch unmittelbarer in die »Natürliche Schöpfungsgeschichte« eintauchen – nicht im erklärenden Nachvollzug des äußeren Geschehens im Sinne Haeckels, sondern im inneren aktiven Miterleben wirksamer geistiger Kräfte: Unter dem farbigen Regenbogen, der die Erde wie auch die Gestirne des Himmels überwölbt, richtet sich eine pyramidale Form auf, die ihre Spitze im Mittelteil des Tryptichons (ein profaner dreiteiliger Ofenschirm; jeder Teil hat heute einen anderen Besitzer) erreicht. Hier wird der Kopf eines Fabelwesens erkennbar. Das eigentliche Haupt formt sich aus sich überschneidenden Farbbögen und -spiralen wie aus dem umgebenden Kosmos heraus. Der untere Teil nimmt im Einflußbereich von unten aufsteigender irdisch-finsterer Formen die realistische Gestalt einer langgezogenen Tierschnauze an.

Auf dem linken Flügel verwebt sich noch alles miteinander. Aus dem dramatischen Kräftegeschehen in einer werdenden Welt schwingt sich der Regenbogen als auswickelnde Spirale in den Himmel und entläßt das Fabelwesen in seine konkrete Gestalt. – Im rechten Teil verdüstert sich der Himmel. Mineralische und pflanzliche Formen stehen in einem quasi-räumlichen Beziehungsgefüge zueinander; die Welt ist Werk geworden.

Das träumend in sich versunkene Fabelwesen, unschuldig und rein, ist noch nicht für die äußere Welt erwacht, noch nicht wie der Mensch durch den Sündenfall befleckt. Und doch gibt ihm Franz Marc in der Komposition, die dem klassischen Dreiecksschema vieler Madonnen- und Heiligenbilder folgt,⁸ die Stellung eines Menschen! – In dem Moment, wo die gestaltenden Kräfte zur definitiven Form führen, entsteht bei Franz Marc ein Tier. Der Mensch selbst bleibt im Verborgenen. Er kann sein »unteilbares Sein« auf Erden noch nicht verwirklichen; dieses beginnt für ihn erst mit dem Tode. Doch ist die »Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unseres ephemeren Lebens [...] die Grundstimmung aller Kunst. Ihr großes

8 Johannes Langner, »Iphigeneie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc«, in: Franz Marc 1880-1916. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1980.

Ziel ist [...] ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, die Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen.«⁹

Gratwanderungen

Während des Lebens, auf dem Wege zum ›unteilbaren Sein‹, ist der Künstler darauf angewiesen, sich mit der ihn umgebenden Welt, »mit dem Weltbild von heute malerisch auseinanderzusetzen«. Dabei muß er feststellen, wie das sich über Jahrhunderte geformte klare Weltbild durch die eingangs geschilderten Entdeckungen der Wissenschaft nach und nach zerbricht – einstürzt. Sichtbares und Unsichtbares, Materielles und Geistiges, durchmischen sich auf nicht immer leicht zu durchschauende Weise, und so wird auch jeder Versuch, den innerlich aufleuchtenden Ideen sinnliche Formen zu geben, eine Gratwanderung.

Alle »okkulten Phänomene haben in der Form, in der sie sich heute zeigen, ein äußerliches Analogon, das man die materialistische Form immaterieller Ideen nennen könnte. Das mediumistische Durchdringen einer Materie können wir durch die X-Strahlen gewissermaßen experimentell ausführen, das Schweben, d.h. das Aufheben des spezifischen Gewichtes, durch magnetische Experimente belegen. Ist nicht [...] die drahtlose Telegraphie ein Exempel der Telepathie? [...] Einem solchen Zusammenhange nicht unähnlich sind die Beziehungen zwischen der äußeren Gestalt unserer malerischen Werke und den innerlichen Ideen – materielle Formen können für den Sehenden abstrakte Bedeutung erlangen.«¹⁰

Vielleicht ist in diesem Sinne für Franz Marc das Tier das »äußerliche Analogon« für den Menschen, dessen wahres Sein er im Sinnlichen (noch) nicht darstellen kann. Was passiert jedoch, wenn das Bewußtsein von diesem Vorgang verloren geht, wenn man sich vom ›äußerlichen Analogon‹, von der ›materialistischen Form immaterieller Ideen‹ so faszinieren läßt, daß man bei dieser stehenbleibt? Was passiert, wenn das Urbild vom Abbild vollständig verdeckt wird? – Die Realität dieser Gratwanderung ist in vielen auch prominenten Werken dieser Zeit zu spüren. So entsteht bei dem ›Dynamismus‹ der Futuristen oder bei den faszinierenden Tänzen der Loie Fuller durchaus die Frage: Werden hier analoge Bewegungen im Innern des Betrachters angeregt? Oder wird ›Unsichtbares‹ (die Bewegung als solche) materialisiert und dadurch wie festgehalten? – Für den Umgang mit dem Unbewußten wurde ja schon auf ein Kriterium hingewiesen: Führt der Schaffensprozeß – beim Künstler und beim Betrachter – selbst schon zu einer seelischen Umwandlung?

9 Franz Marc an August Macke am 12. 12. 1910; in: ›August Macke/Franz Marc, Briefwechsel‹, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 28.
10 Franz Marc, ›Zur Kritik der Vergangenheit (1914)‹, Manuskript eines Vortrages, in Kat. S. 274-276.

Eine besondere Herausforderung für ein differenzierendes seelisches und geistiges Erleben bilden die 1914 entstandenen Entwürfe und Skizzen Rudolf Steiners für die farbige Ausmalung der Kuppeln des ersten Goetheanum-Baues. Sie sind Themen gewidmet, die außerhalb jeder Alltagserfahrung liegen und nicht nur für den ›Uneingeweihten‹ schwer verständlich sind. Einiges mutet farblich oder kompositorisch vielleicht unmittelbar ›schön‹ an (z.B. ›Atlantis‹ oder ›Griechenland und das Ödipusmotiv‹) oder beeindruckt durch die Ausdruckskraft (›Gottes Zorn und Gottes Wehmut‹). Vieles bleibt jedoch fremd. – Oft hat man es mit ›Gegenständlichem‹, Figürlichem zu tun, mit maskenhaften Gesichtern, einzelnen Augen und Ohren, geflügelten Gestalten und merkwürdigen Fabelwesen. An verschiedenen Entwurfsstadien eines Motives kann man beobachten, wie Zeichnerisches in Farbiges ›übersetzt‹ wird, wie an die Stelle von linienhaften Konturen oft intensive Farbwerte treten. Figürliches tritt dann gelegentlich sehr abrupt aus flutenden Farbenwelten heraus, so daß man irritiert aus diesen erwacht – wohin? Es ist deutlich, daß die Erlebnisebene, aus der heraus diese Skizzen entstanden sind, erst aktiv aufgesucht werden muß.

Vielleicht ein Schlüsselbild nicht nur für den Jahrhundertbeginn ist Rudolf Steiners Pastellskizze vom ›Menschheitsrepräsentanten zwischen Luzifer und Ahriman‹ (*Farbtafel 4*) von 1914 für das Mittelmotiv in der kleinen Kuppel des ersten Goetheanums. Man schaut auf eine Erhebung in dunkelbraunen Farben. In der Höhle liegt ein schwarzes Flügelwesen an den Fels gekettet. Am rechten Abhang stehen drei Kreuze vor düsterem Grund. Dies alles mutet noch sehr irdisch-gegenständlich an, ist wie aus einer Gegenüberstellung heraus gemalt. – Oben auf dem Hügel ist eine aufrechte lichte Gestalt angedeutet, die mit dem rechten Arm herunterweist auf den gefesselten Ahriman. Der linke Arm ist erhoben, und hinter ihm schwebt aus einer feurigen Wolke vor goldenem Grund ein rotes, ebenfalls geflügeltes Wesen – Luzifer – hervor. Die Farbe nimmt die Gestalt in sich auf und belebt sie. – Das ganze Geschehen wird umspannt von einem leuchtenden Farbenbogen. Links oben wird dieser von einem Bündel Lichtstrahlen durchbrochen, das auf Ahrimans Reich gerichtet ist: Die Türen sind geöffnet, die Finsternis verliert ihre Macht.

Deutlich stehen in diesem Bild verschiedene Sphären oder Wirklichkeitsebenen miteinander in Beziehung. Der Mensch selbst (und kein Fabelwesen mehr wie bei Franz Marc) hält das

Aufwacherlebnisse: Die Entschleierung des unsichtbaren Menschen

Autorennotiz

STEPHAN STOCKMAR, Geb. 1956. Studium der Biologie und Geographie in Hannover. Promotion über ein pflanzensoziologisch-bodenkundliches Thema. Tätigkeit in einem kommunalen Umweltverband. Seit 1990 hauptamtlicher Mitarbeiter des Goethe-Zweiges Frankfurt/Main der Anthroposophischen Gesellschaft. Redakteur der Zeitschrift ›Trigonal‹ – Veranstaltungen und Berichte von Einrichtungen auf anthroposophischer Grundlage im Rhein-Main-Gebiet. – Adresse: Hugelstrae 123, 60431 Frankfurt/Main.

Gleichgewicht zwischen der irdisch-dunklen Ahrimansphere, in der die Gesetze der Schwerkraft gelten, und dem feurig auflodernden Luziferwesen, das der Erde entflieht und sich in Licht und Farbe verliert. Dieses Gleichgewicht halten ist keine selbstverständliche und einfache Aufgabe, wie bereits Edvard Munchs ›Selbstbildnis in der Hölle‹ zeigt.

Während in Strindbergs ›Golgatha‹ die drei Kreuze zum einzigen Ausweg aus der raumgreifenden Dunkelheit werden, zeugen sie in der Steiner-Skizze wie von einer bestandenen Prüfung. Der Mensch kann sich nun souverän aus dem seelischen Kampffeld erheben, und um ihn öffnet sich eine farbenflutende Welt. Die Farben bilden hier nicht mehr irgendwelche Gedanken ab (Kandinsky), sind auch nicht mit der ästhetischen Scheinwelt Delaunayscher Bilder zu vergleichen. Sie werden selbst unmittelbar zum Gegenstand, und indem man sich in sie hineinlebt, antworten wesenhafte Kräfte im eigenen Innern.

So treten in dieser Skizze die natürlich-irdische, die seelische und die geistige Welt ihrer jeweiligen Natur gemäß im Prinzip unverhüllt vor das Auge. Doch erschließen sich diese Wirklichkeiten nur, soweit die eigenen inneren Erfahrungen reichen. Es findet ein Spiegelproze statt zwischen dem Betrachter und dem Bild, das ihm im Menschheitsreprasentanten die Möglichkeiten offenbart, die in jeder Individualität verborgen und entwickelbar sind. Dabei geht es nicht um Entwicklung irgendwo hin oder auf ein festes Ziel, sondern um den Erwerb von Fähigkeiten, das Gleichgewicht zwischen den widerstreitenden Kräften und Mächten zu halten.

Das Wirken dieser Kräfte wurde am Jahrhundertbeginn von vielen Menschen – Künstlern – intensiv erlebt. Gerade diese Erlebnisse gaben den Anstoß, sich auf ›Unsichtbares‹ (einschließlich der entsprechenden Entdeckungen der Naturwissenschaften) einzulassen. Die Geister scheiden sich dort, wo es um den Menschen selbst geht: Verliert er sich in einer materiell gedachten unsichtbaren Welt oder schwebt er in ungewisse Höhen ab? Oder findet er sich selbst als unsichtbaren Menschen, den es immer mehr durch Eigenaktivität in der sichtbaren Welt zu verwirklichen, zu entfalten gilt, der aber auch bewußt anderen unsichtbaren – geistigen – Wesen, die die Welt konstituieren, gegenübertreten kann?