

Quellen der Kunst II:

Inspiration und Entgrenzung in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts

Roland Halfen

Vorbemerkung des Autors:

Da es sich bei dem hier publizierten Text nicht um den Abdruck eines Vortragsmanuskriptes handelt, und auch nicht um die Übertragung einer Audiodokumentation, muss beachtet werden, dass er im Wortlaut von dem des Vortrages abweicht. Auf der anderen Seite ermöglicht dieser Umstand, dass einzelne Gedanken, die im Vortrag aus Zeit- oder sonstigen Gründen nicht zur Sprache gekommen sind, hier noch berücksichtigt werden können.

Sehr verehrte Anwesende,

zunächst einmal möchte ich mich bei den Organisatoren der diesjährigen Himmelfahrtstagung für die erneute Einladung bedanken, den Eröffnungsvortrag zu halten. Ich meinerseits deute diese Entscheidung nicht als Ausdruck eines Mangels an geeigneten Vortragenden und hoffe, dass das auch die Anwesenden so sehen mögen.

Da der Titel dieser Tagung wie schon im letzten Jahr die «Quellen der Kunst» anspricht, möchte ich auch in dem heutigen Vortrag an das meinerseits im letzten Jahr bereits dazu Entwickelte anschließen und Ihnen dazu noch einmal kurz die sieben Passagen aus Vorträgen Rudolf Steiners zeigen, die ich das letzte Mal ausführlich entwickelt habe. Für denjenigen, der die Passagen in ihrem ursprünglichen Kontext lesen möchte, sind auch die Daten des jeweiligen Vortrags angegeben, und wer meine Ausführungen dazu nicht schon beim letzten Mal hat hören können, kann den Vortrag in dem letzten Rundbrief der Sektion nachlesen, der hier ausliegt.

Für diejenigen, die sie heute zum ersten Mal lesen, können diese Passagen natürlich leicht etwas apodiktisch und aus dem Zusammenhang gerissen erscheinen, zumal es sich immer nur um eine kleine Auswahl aus der Fülle an Äußerungen handeln kann, die Rudolf Steiner im Zusammenhang mit Kunst getan hat. Ich bin mir also durchaus dieser Wirkung bewusst, möchte die Zitate aber dennoch in dieser Kurzform präsentieren dürfen. Und zwar deshalb, weil sie im Kontext der damaligen und auch der heutigen Veranstaltung nicht als Argumente gebraucht werden sollen, um eine These mit Steiners Autorität zu fundieren, sondern die Funktion haben, eine *Stimmung* zu fördern, die für die Auseinandersetzung mit moderner und gegenwärtiger Kunst fruchtbar sein kann. Eine Stimmung, könnte man sagen, der Offenheit und Unbefangenheit, des Wohlwollens und vor allem eines konzentrierten Verständniswillens, der meiner Erfahrung nach unumgänglich ist für ein tieferes Eindringen in Werke und Phänomene, die oft unseren Sehgewohnheiten widersprechen, und bei denen man zuweilen erst lernen muss, mit ihnen im Sinne der jeweiligen Schöpfer umzugehen. Steiner kannte als Schöpfer der Goetheanumbauten dieses Problem mangelnden Verständniswillens selber ja zur Genüge und hat in Vorträgen über den Bau immer wieder darauf hingewiesen, sich auf das neue, noch Unbekannte vorurteilslos einzulassen.

Dass ich für diesen Zweck einige - meines Erachtens zu wenig geläufige - Passagen aus dem umfangreichen Werk Rudolf Steiners herangezogen habe, statt eine solche Stimmung einfach von mir her zu fördern oder gar nur zu fordern, hat aber auch nicht zuletzt auch seinen Grund darin, dass innerhalb der anthroposophischen Bewegung immer wieder auch Passagen aus Steiners Werk verallgemeinernd dazu missbraucht worden sind, in pauschalisierender Weise «die moderne Kunst» abzuwerten. Passagen, die man hierfür verwenden kann, kenne ich durchaus auch und könnte sie nennen, aber ich bin der Meinung, dass hier eine viel größere Gefahr des Missbrauches besteht als bei positiven Aussagen, die aus dem konkreten Kontext herausgelöst werden. Denn solche Zitate sind, im negativen Sinne gebraucht, nicht eigentlich erkenntnisfördernd, sondern haben vielmehr den psychologischen, relativ leicht durchschaubaren Zweck der Selbstaffirmation. Wer glaubt, sich durch die negative Beurteilung «moderner Kunst» von den «Niedergangstendenzen der modernen Kultur» absetzen zu können - und sich damit implizit über diese zu stellen, zeigt damit in meinen Augen zunächst nur, wie sehr er selber unter dem Einfluss der Zeit steht, alles immer gleich schon beurteilen zu müssen und auch zu können.

Ich möchte diese von mir angeführten Passagen deshalb auch nicht von vornherein «wahrer» als andere verstehen, sondern im Sinne der Passage aus Goethes «Vermächtnis»-Gedicht: «was fruchtbar ist, allein ist wahr»¹, weil sie sich mir aus meiner langjährigen Erfahrung als Herausgeber von Steiners künstlerischem Werk heraus - als fruchtbar für die Erkenntnis erwiesen haben. Nebenbei ist Steiner selber ja nicht müde geworden zu betonen, dass seine Ausführungen über Zeitphänomene niemals als Kritik zu verstehen sind, sondern als Charakterisierung, denn - so könnte man hinzufü-

1 Vgl. dazu auch Goethes Brief an Zelter vom 31. Dezember 1829.

gen - eine solche lässt stets den Raum und den Zugang für ein tieferes Verständnis der geschilderten Phänomene offen, während die Kritik normalerweise den Zugang beendet oder verschließt.

So möchte ich auch diesmal Phänomene aus der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts vorstellen und zusammenschauen, die auf verborgene «Quellen der Kunst» hinweisen können, in diesem Falle – als eine Ergänzung der von mir beim letzten Mal dargestellten Fragen zum erweiterten Sinnesspektrum in Bezug auf das, was man mit einem allgemein gebräuchlichen Begriff «Inspiration» nennen könnte. Ich möchte versuchen, künstlerische Phänomene unter einem bestimmten Aspekt zusammenzufassen, und daraufhin die Frage nach den Ursachen für diese Phänomene stellen, bzw. für das sich in ihnen abzeichnende Gemeinsame. Dieser Aspekt wird mit der Bezeichnung «Entgrenzung» zunächst einmal sehr abstrakt erscheinen, aber das liegt in der Natur der Sache. Denn mit diesem Begriff können sehr viele verschiedene Dinge zusammengefasst werden, die ich Ihnen erst einmal vor Augen führen muss, um das bloße Wort mit konkretem Inhalt zu füllen. Ohne diesen Bezug zu den konkreten Phänomenen bleibt der Terminus abstrakt oder aber auf alles Mögliche anwendbar.

Entgrenzung I: Kunst und Nichtkunst

Eines der prägendsten Phänomene der Kunst des 20. Jahrhunderts ist der Impuls, die traditionelle Abgrenzung zwischen «gewöhnlichen» Objekten und Objekten der Kunst in Frage zu stellen. Traditionell wird dieser Impuls mit Marcel Duchamp in Verbindung gebracht, obwohl man in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts bereits Anzeichen für die Relativierung der Grenzen zwischen Kunst und profanem Leben aufweisen könnte. Duchamp ist auch keineswegs als isoliertes Phänomen zu verstehen, denn seine ersten Objekte wie die *Fontaine* von 1913 wurden von Duchamp zunächst anonym als potentielles Ausstellungsstück eines unbekanntes Künstlers dem Entscheidungsgremium einer New Yorker Dadaistenausstellung angeboten, dem Duchamp selber angehörte. Es war somit durchaus möglich, dass das Stück vom Gremium zugelassen und somit zunächst im Kontext des aufkommenden Dadaismus präsentiert worden wäre. Insofern muss man Duchamps Vorgehen bereits als eine Aktion mit offenem Ausgang verstehen. Ich habe Ihnen ein vielleicht weniger bekanntes Foto aus seinem Atelier mitgebracht (**Abb. 1**), auf welchem einige der bereits zur Ikone gewordenen Gegenstände zu sehen sind, unter anderem das «Fahrradrad». An der Wand sehen Sie ausserdem ein Schachspiel und auf dem Boden ein eher wenig bekanntes Objekt, einen Kleiderhaken.



Abb. 1

Nun, ich möchte es an dieser Stelle noch einmal betonen, dass es in diesem Zusammenhang weder um die Erklärung noch um die Bewertung einzelner Werke oder Objekte geht, weil man dazu erst einmal in die Tiefe und auf den Kontext ihrer Entstehung eingehen müsste, sondern um Phänomene, die ganz unabhängig davon sind, ob Werke, die diesen Inspirationen gefolgt sind, als mehr oder weniger gelungene Werke beurteilt werden können.



Abb. 2

Erwähnen kann man aber zumindest, dass in die ganz grundsätzliche Ablehnung dieser Werke bis heute immer wieder das psychologische Motiv hineinspielt, der Künstler habe sich dabei eigentlich sozusagen kokett oder sogar frivol seiner eigentlichen Aufgabe entzogen und ganz willkürlich und beliebig etwas als Kunstwerk hingestellt. Obwohl es im Falle Duchamps sicher nicht verfehlt ist, ihm auch diese Qualitäten zuzusprechen, ist es vielleicht von Nutzen, sich ganz generell klarzumachen, dass es sich hierbei zunächst einmal um eine leicht erweisliche Projektion vonseiten des Betrachters handelt. Denn während es sich bei der Unterstellung, der Künstler habe sich nicht ernsthaft mit seiner Aufgabe beschäftigt, um eine unbewiesene Vermutung handelt, ist die Haltung des Betrachters im Unterschied dazu tatsächlich genau diese unterstellte Oberflächlichkeit, denn zunächst einmal ist dieser selbst erst einmal nicht bereit, das, was er vor sich hat, ernst zu nehmen und ihm gegenüber in die Tiefe zu dringen.



Abb. 3

Statt nun aber weiter auf diesen Aspekt von Entgrenzung einzugehen, der ja einen umfangreichen und langen Diskurs im Schlepp hat, möchte ich zunächst gern noch einige weitere Aspekte der Entgrenzung zwischen Kunst und Nichtkunst anführen. Dazu möchte ich Ihnen ein paar Werke eines Künstlers zeigen, dessen Name ich zunächst einmal nicht nenne, will es mir darauf ankommt, zu zeigen, wie man anhand der chronologischen Abfolge der gezeigten Werke zumindest eine Ahnung davon bekommen kann, inwiefern es sich bei dessen Material- und Motivwahl nicht um Beliebigkeit, sondern um eine Folgerichtigkeit handeln könnte, deren konkreten Inhalt wir aber nicht gleich fassen können. Hier (**Abb. 2**) können wir schon auf den ersten Blick den Eindruck haben, es handle sich um einen Künstler, der ein Interesse an einem christlichen Motiv hat,



Abb. 4

aber dies nicht ganz im herkömmlichen Sinne, sondern in auffälligem Zusammenhang mit, sagen wir, kosmischen Bezügen mit der Strahlensonne hinter oder über dem Gekreuzigten. Weitere Arbeiten, wie die Zeichnung „Initiation“ (**Abb. 3**) oder „Vor der Geburt“ (**Abb. 4**), beide aus den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, können darauf deuten, daß der Künstler sich auch im weitergehenden Sinne mit spirituellen Inhalten intensiv beschäftigt hat.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre kommt nun aber eine Wendung in Bezug auf die Materialien. Wir finden zwar weitere Beispiele von Kreuzes- oder Kruzifixdarstellungen, nun aber im Zusammenhang mit Gebrauchsgegenständen des Alltags,

die – im Unterschied zu Duchamp – als *gebrauchte*, vernutzte oder sogar ausrangierte Gebrauchsgegenstände und -materialien präsentiert werden (**Abb. 5**). Sie werden jetzt vielleicht verstehen, weshalb ich Ihnen diese Objekte nicht unvermittelt, sondern in genetischer Anordnung gezeigt habe, denn diese Bildfolge kann zumindest einmal den Eindruck entgegenwirken, es handele sich bei der Arbeit mit gebrauchten Objekten und Materialien um willkürliche, gedankenlose Aktionen. Aus der Bildfolge muß vielmehr die Frage entstehen, was für Gründe einen Künstler bewogen haben müssen, sich von der traditionellen Darstellungsform christlicher Motive abzuwenden und in einen ungesicherten, von vornherein kontroversen Raum vorzudringen.

Ein zweiter Aspekt der Aufhebung der Grenze zwischen dem Reich der Kunstobjekte und dem, was bis dahin außerhalb dieses Reiches verortet wurde, ist die Integration von Maschinen in Kunstwerke. Der Unterschied zur herkömmlichen Verwendung von Technik im Bereich der Kunst, wie man es wohl am meisten im Theater findet, besteht darin, dass hier das Technische nicht verborgen im Hintergrund bleibt, sondern offenbar und offenkundig *als solches* präsentiert wird. Auch hier finden wir erste Beispiele bei Marcel Duchamp, den wir hier (**Abb. 6**) zusammen mit einer Art Rotor sehen, der in Gang gebracht eine runde, halbdurchsichtige Scheibe erscheinen lässt.

Von hier aus lässt sich eine direkte Linie zu den „malenden Maschinen“ Rebecca Horns ziehen (**Abb. 7**), die jetzt nicht nur als Maschinen zum integrativen Bestandteil eines Kunstwerkes geworden sind, sondern quasi in den bislang dem Menschen vorbehaltenen Bereich der Malerei vordringen. Diese Arbeiten wurden selbstverständlich kontrovers diskutiert, da man dazu neigte, die malenden Maschinen mit malenden Menschen zu vergleichen oder sie – wie sonst so häufig Maschinen die Tätigkeit des Menschen ersetzen – als Ersatz für den malenden Menschen zu interpretieren.

Ein anderer, traditionell außerkünstlerischer Bereich, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Aktionskunst wahrgenommen und integriert wurde, ist das Reich der Tiere. Ich nenne Ihnen hier nur kurz die vielleicht bekanntesten Beispiele, alle im Zusammenhang mit Aktionen von Joseph Beuys: einmal die Aktion mit einem Coyoten *I like America and America likes me* in der Galerie Rene Block in New York 1974, dann die Aktion mit einem Hasen *Wie man dem toten Hasen die Kunst erklärt* in der Galerie Schmela in Düsseldorf 1969 und schliesslich mit einem Pferd die Aktion *Titus Andronicus / Iphigenie* bei der *experimenta 3* in Frankfurt 1969 mit der Lesung von Werken von Goethe und Shakespeare (**Abb. 8**).



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 4



Abb. 8

Entgrenzung II: Kunstgattungen

Nun zum nächsten Aspekt, der sich wiederum in verschiedene Unter Aspekte differenzieren lässt. Ein erstes Charakteristikum der Kunst des 20. Jahrhunderts ist die zunehmende Skulpturalisierung der Architektur. Wir kennen Rudolf Steiners eigene Bemühungen um die plastische Architektur, deshalb setze ich das für die heutigen Zwecke als bekannt voraus, ebenso die Frage, worin dann noch einmal das Besondere der plastisch aufgefassten Architektur Rudolf Steiners besteht. Ein besonders eklatantes Beispiel, wiederum aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts sind die Entwürfe von Hermann Finsterlin (**Abb. 9**), hier einmal als Zeichnung, dann als plastisch schattierte Zeichnung und dann schliesslich als kleines plastisches Modell.

Wenden wir uns von den bloßen Entwürfen – denn Finsterlins Ideen wurde niemals realisiert – der gebauten Architektur zu, dann wäre da natürlich zunächst einmal Antoni Gaudi zu nennen (**Abb. 10**), dem allerdings keine breite Nachfolge beschieden war. Anders dagegen Frank Lloyd Wrights wirkmächtiges Guggenheim-Museum aus den fünfziger Jahren (**Abb. 11**), in meinen Augen ein Türöffner für die Entwicklung hin zur schwerelosen architektonische Skulptur. Weitere Beispiele wären etwa Le Corbusiers Philips-Pavillon auf der Weltausstellung von 1958 in Brüssel (**Abb. 12**), Zaha Hadids Heydar Alyev Center in Baku (**Abb. 13**), und schließlich das vor zwei Jahren fertiggestellte Gebäude der Fondation Loius Vuitton in Paris von Frank Gehry (**Abb. 14**), ein Bau, der allerdings schon nicht mehr im Sinne traditioneller Kernplastik skulptural zu nennen ist, sondern Plastizität in Gestalt dynamischer Raumgenese präsentiert.



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

Eine noch weiter ausgreifende Integration von plastischer Architektur mit malerischer Dynamik findet sich bei den „Flame Towers“, ebenfalls in Baku (**Abb. 15**), die nicht nur als plastische Objekte wirken, sondern durch ihren Überzug mit zehntausenden von LED-Lämpchen nachts zur Projektionsfläche „malerischer“, sage ich jetzt mal, Phänomene werden können. Wenn wir jetzt systematisch weiter durch die Gattungen gehen, finden wir Phänomene im Übergang zwischen Malerei und Skulptur dort, wo die traditionelle Tafelmalerei den Bildträger plastisch fühlbar macht, entweder durch Einbrüche in die Tiefe, wie bei Emil Schumacher, etwa bei seinem *Abdamon* (**Abb. 16**), oder durch Aufblähen des Bildträgers zu kissenartigen Objekten, wie bei Gotthard Graubners Farbraumkörpern (**Abb. 17**). Dazu nun noch ein paar weitere mögliche Transversalen, die das bisher Vorgestellte verbinden, etwa die Installation von Ai Weiwei im deutschen Pavillon der Biennale von 2013 (**Abb. 18**): Gebrauchsgegenstände, die als plastische Körper zu raumgreifenden und raumbildenden Gefügen zusammengefügt sind. Dann eine Installation von Chiharu Shiota (**Abb. 19**): verspannte Fäden, die teilweise rein graphisch wirken können, dann sich aber zu räumlichen, man könnte sagen quasilastischen Geweben verdichten, darüber hinaus dann sogar in der Lage sind, gebrauchte Alltagsgegenstände wie Türen einzubinden und schließlich einen integralen Raum im Raum bilden.



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

Darüber noch einmal hinausgehend diejenigen Installationen von Rebecca Horn, in denen sie „gebrauchte“ Räume zum Ausgangspunkt nimmt, um mit Hilfe von Gegenständen wie Schulbänken oder Musikinstrumenten die seelische Atmosphäre, die Geschichte dieser Räume anschaulich zu machen, einmal im Falle einer ehemaligen Schulzimmers auf der documenta (**Abb. 19**), dann im Fall des Hotel Peninsula in Barcelona ein ehemaliges Bordell (**Abb. 20**), mit der ganzen bizarren Dimension zwischen Romantik und seelenloser Bewegung, wo die mechanisch betriebenen Violinen wie überdimensionale Insekten an den Wänden der kahlen Zimmer zu sitzen scheinen.



Abb. 19

Durch Umstülpung Skulptur gewordenen Lebensraum zeigt die Installation Unschlitt von Joseph Beuys (**Abb. 21**), bei der die Hohlräume einer Unterführung in Münster, Aufenthaltsort lokaler Obdachloser, mit Fett ausgegossen und als plastische Objekte im Raum platziert wurden.

Und schließlich noch ein Fall, wo scheinbar Malerisches sich als Architektur entpuppt wie bei James Turrells Räumen, in denen man zunächst ein leuchtendes Bild an der Wand zu sehen vermeint, das sich beim Nähertreten als Öffnung in einen anschließenden, farbig ausgeleuchteten Raum entpuppt (**Abb. 22**). Diese Situation begegnet noch gesteigert in besonderen Räumen des Roden Crater Projects (**Abb. 23**), wo es sich bei der leuchtend blauen, zunächst wie im Innern des Raumes als Grenze auftretenden Fläche um den natürlichen Himmel handelt, dessen Intensität und Farbqualität durch das architektonische Okular erst in gesteigerter Form zum Erleben kommt.



Abb. 20



Abb. 21

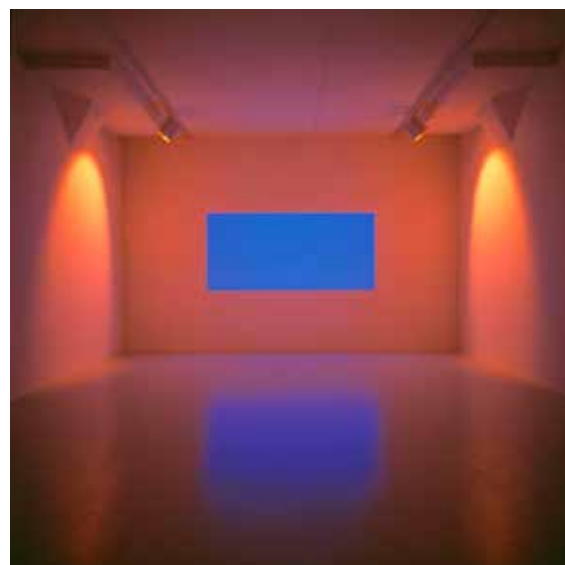


Abb. 22



Abb. 23

Entgrenzung III: Objekt und Umgebung

Der nächste Aspekt der Entgrenzung hat eine besondere Bedeutung für die ästhetische Theorie, weil sie den traditionellen Werkbegriff als solchen in Frage stellt. Waren Kunstobjekte im herkömmlichen Sinne stets noch in der Lage, als konkrete und konturierte Umsetzung einer Idee, einer Wahrheit oder ähnlichem verstanden zu werden, wurde diese Möglichkeit mit der Auflösung und dem Verschwinden klarer Konturen, klarer sinnlicher Grenzen zwischen Kunstobjekt und Umgebung zunehmend fragwürdig. Insbesondere in der Landart, im Umgang mit elementaren Materialien und Gegebenheiten, trat dieser Aspekt im 20. Jahrhundert massiv in den Vordergrund. Bekannt sind die Arbeiten im und mit dem Wasser von Andy Goldsworthy, entweder mit greifbaren Materialien



Abb. 24

(Abb. 24), oder aber mit farbigem Pulver, das in einen Bach eingeleitet wird (Abb. 25). Ein weiteres Beispiel (Abb. 26) ist eigentlich optisch nicht vermittelbar. Es handelt sich um die Installation einer Luftskulptur bei der letzten documenta im Jahre 2012, bei der der Künstler die Luftströme eines Raumes im Fredericianum



Abb. 25

so gestaltet hat, dass sie als Ströme mit fließenden Konturen spürbar werden. Was dort bereits in den unterschiedlichen Temperaturen der ungestalteten und der gestalteten Luft erfahren werden konnte, findet sich als Wärmeskulptur zumindest in konzeptionellen Skizzen bei Joseph Beuys (Abb. 27). Die Klanginstallation auf der documenta 13 von 2012 (Abb. 28) ist schließlich so angelegt, dass die Geräusche, die aus den im Wäldchen installierten Lautsprechern stammen, vom Hörer sehr schnell nicht mehr von den natürlichen Umgebungsgeräuschen unterschieden werden können, so daß – wie bei James Turrell – der natürliche Umraum zum Inhalt des Werkes wird, und die Wahrnehmung des Werkes ohne Grenzerfahrung in die künstlerische Wahrnehmung des natürlichen und kulturellen Umraumes übergeht.



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Entgrenzung IV: Künstler und Kunstwerk

Der vierte Aspekt der Entgrenzung betrifft die traditionelle Grenze zwischen dem Künstler und seinem Objekt, hier allerdings nur im Bereich der bildenden Künste, denn im Bereich des Theaters, des Tanzes und des Baletts ist der Künstler als Handelnder und sein eigener Leib als dessen künstlerisches Instrument seit je her nicht als zwei räumlich getrennte Instanzen zu erfahren. In der bildenden Kunst zeigt sich dieser Vorgang einmal in der Entdeckung des Körpers als Malgrund wie im body-painting, etwa bei Andreas Stötter (**Abb. 29**), dann aber in gesteigerter Form dort, wo der Körper des Künstlers durch den Künstler selber bis in die Tiefen hinein verändert wird, etwa bei Marina Abramovics frühen Performances (**Abb. 30**). Einen Höhepunkt dieser Entwicklung findet man dann Abramovics Performance *The Artist is Present* im Museum of Modern Art (**Abb. 31**), wo das „Werk“ ausschließlich in der unausgesetzten, ununterbrochen fokussierten Aufmerksamkeit des Künstlers besteht, der sich seinem Gegenüber zuwendet. Ein Werk, das nicht mehr als gegenständliches Objekt, sondern als Qualität im Prozess einer Handlung nur noch im Bereich des Ich-Sinnes zu erfahren ist.



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

Entgrenzung V: Künstler und Nicht-Künstler

In gewisser Weise war dieser Aspekt schon bei Joseph Beuys' Aktionen mit Tieren anwesend; auch bei Marina Abramovics Performance im MOMA ist der Besucher, der sich der Künstlerin gegenüber setzt, durch seine Teilnahme an der Aktion zum Teil des Werkes und zugleich zum künstlerischen Mitgestalter geworden. Daher an dieser Stelle für diesen Aspekt nur noch zwei weitere Beispiele, einmal die Objekte der Aktion von Karin Sander in das Stuttgarter Staatsgalerie (**Abb. 32**), bei der sich jeder Besucher von einem 3D-scanner aufnehmen und in Kleinformat ausdrucken lassen konnte. Wie der Besucher sich im Scanner verhält, war nicht vorgegeben, sondern seiner Intuition überlassen. Durch den formalen Kauf des Objekts, das im Bestand der Staatsgalerie verbleibt, konnte Sander damals an die lange Tradition der Stifterfiguren auf mittelalterlichen Bildwerken zurückgreifen. Das zweite Beispiel, mit dem ich die Reihe abschließen möchte, ist wiederum ein multipler crossover, denn es handelt sich in Dan Flavins Installationen zunächst einmal um Technik, die in Gestalt von Leuchtstoffröhren auch als solche präsentiert wird (**Abb. 33**), darüber hinaus durch ihr Arrangement zu reliefartigen oder skulpturalen Elementen verbunden wird, mit denen Räume ihre spezifische Gestalt erhalten, dann aber durch das farbige Licht in diesen Räumen die Möglichkeit schaffen, dass die Besucher mit ihrer Gestalt im Raum an den Wänden vielfältige farbige Schatten erzeugen können und somit aktiv an der Erscheinung des Werkes beteiligt sind (**Abb. 34**).

Obwohl es noch weitere Phänomene der Entgrenzung im 20. Jahrhundert gab, die erwähnenswert wären, möchte ich an dieser Stelle bereits die Frage stellen, was der tiefere Grund für diese breite und reich differenzierte Erscheinung sein könnte, wenn man sie nicht als Verfallserscheinung der modernen Kunst deuten möchte, bei der man die guten alten soliden Wege der echten Kunst verlassen hat. Es geht also um die Frage, welche Inspirationen hinter diesen Phänomenen stehen, durch die sie zu symptomatischen Erscheinungen für tiefer liegende Bewusstseinsveränderungen im 20. Jahrhundert werden.

Einen Einstieg in diese tiefere Ebene möchte ich an etwas anknüpfen, was ich bereits im letzten Jahr etwas ausführlicher behandelt habe: die Tatsache, dass viele Künstler – aber auch viele Nichtkünstler – ein etwas anderes Verhältnis zu ihrer eigenen Körperlichkeit erlangt haben. Die Tatsache, dass man den eigenen Leib sowohl als Wahrnehmungsfeld als auch als Artikulationsorgan für die verschiedensten künstlerischen Gestaltungen entdeckt hat, scheint mir ein deutlicher Hinweis darauf, dass sich das bisherige Verhältnis des Menschen zu seiner eigenen Leiblichkeit ab der Wende zum 20. Jahrhundert verändert zu haben scheint. Der Mensch – zumindest der der zivilisierten Bereiche Europas und der Welt – scheint sich nicht mehr in derselben instinktiven, selbstverständlichen Art mit seinem Körper zu identifizieren wie bisher. Immer mehr und



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

mehr kommt zum Tragen, dass sich Menschen in ihrem Leib wie in einer Wohnung fühlen, die sie bewohnen, aber mit der sie nicht identisch sind. Ich möchte es einmal so formulieren. Innerhalb der Bewusstseinsgeschichte hat der Mensch die Phase der größtmöglichen Identifikation mit seinem Leib bereits überschritten. Diese leichte, kaum vehement hervortretende, aber gerade von Künstlern gespürte Lösung lässt sich in ein Konzept einschreiben, das Rudolf Steiner Anfang des Jahrhunderts bereits mehrfach angesprochen hat und das auch in anthroposophischen Kreisen immer einmal wieder genannt wird. Es handelt sich um das, was Rudolf Steiner das unbewusste Überschreiten der Schwelle zur geistigen Welt genannt hat, so etwa in seinem Vortrag vom 12. September 1919 in Berlin.

Fragt man sich einmal, was es mit diesem unbewussten Überschreiten eigentlich auf sich haben mag, so lässt sich zunächst einmal anhand von gebräuchlicheren Vorstellungen folgendes sagen. Das Überschreiten der Schwelle zur geistigen Welt ist, gleich ob beim Tod oder bei der geistigen Entwicklung, stets eine Lösung der Seele vom Körper, ein nicht mehr mit dem Körper identifizieren, damit aber zugleich auch der Verlust eines festen Grundes.

Nun ist Rudolf Steiner ab 1914 für die Mitglieder, die am damaligen Johannesbau gearbeitet haben, in seinen Vorträgen auch den Quellen und Ursprüngen der verschiedenen Kunstgattungen nachgegangen. Das war damals wichtig, weil die Mitarbeiter vor dem Problem standen, dass sie beim Johannesbau zum einen nicht mehr auf die traditionellen Gepflogenheiten und Motive der Architektur und der sonstigen Künste zurückgreifen konnten, aber auf der anderen Seite auch nicht einfach nur kopieren konnten, was Rudolf Steiner als Anregungen für die künstlerischen Konzepte und für die Ausgestaltung des Baus gegeben hatte. Etwas Neues im Bereich der Architektur, der Skulptur oder der Malerei zu entwickeln, ohne sich von der bisherigen Entwicklung dieser Gattungen einfach zu lösen, konnte letztlich nur dadurch erfolgreich sein, dass man sich auf die eigentlichen Quellen der einzelnen Kunstgattungen besann, auf die Quellen für die Grundgesetze des Architektonischen, des Plastischen, des Malerischen und so weiter. In diesem Zusammenhang hat Steiner dann über die Grundlagen der Kunstgattungen im Zusammenhang mit den menschlichen Wesensgliedern gesprochen, wie es ja bekannt ist. Die Herleitung der Grundgesetze des architektonischen aus den Gesetzen des physischen Leibes, der Grundgesetze des Skulpturalen aus den Gesetzen des Lebensleibes, der Grundgesetze des Malerischen aus den Gesetzen des Astralleibes konnte den beteiligten Künstlern wichtige Orientierungshilfen für ihre Arbeit geben, ohne dass Sie dadurch zur Nachahmung bereits bestehender Objekte oder Modelle gezwungen wären. Gleichwohl war damit nie gemeint, dass die verschiedenen Gattungen in Zukunft weiterhin strikt getrennt bleiben sollten, denn Steiner hat mit dem Goetheanum selbst eine Architektur angestrebt, die durch und durch plastisch wirken sollte.

Die allmähliche Lösung des Seelischen von der Leiblichkeit des Menschen bedeutet unter diesem Gesichtspunkt aber auch zugleich die Lösung von der bislang instinktiven Verbindung mit den innerleiblichen Quellen, aus denen die Kunstgattungen als solche hervorgegangen sind. Und somit auch eine Lösung von dem, was die Kunstgattungen als getrennte Sphären begründet hat. Steiners Darlegungen sind in diesem Zusammenhang aber nicht nur als Hilfestellung für die konkreten Aufgaben am Johannesbau in Dornach zu verstehen, sondern als Ausgleich für die instinktive Lösung von den leiblichen Quellen der Kunstgattungen – und damit auch der darin waltenden Gesetzlichkeit. In dem Vortrag vom 12. September 1919 (GA 193) S. 139 über den unbewussten Schwellengang beschreibt Rudolf Steiner die geistesgeschichtliche Situation des Menschen gegen das 19. und 20. Jahrhundert hin so, dass er von einem «Nachlassen des Interesses» hierarchischer Wesenheiten an der menschlichen Leiblichkeit spricht, da diese Leiblichkeit inzwischen so ausgereift sei, dass die geistigen Schöpferwesenheiten sich aus diesem Feld allmählich zurückziehen. Das bedeutet aber zugleich auch, dass die geistigen Schöpferwesenheiten im Verlauf der letzten Jahrhunderte immer weniger durch die Leiblichkeit so hindurchwirken, dass der Künstler aus diesem Bereich seine Inspirationen erhält.

Man kann diese Entwicklung ja besonders gut an der Veränderung der Skulptur zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert studieren, und man braucht hierfür nicht einmal mit Michelangelo beginnen. Vergleicht man einmal den Perseus Cellinis aus dem 16. Jahrhundert mit dem Perseus Canovas aus dem 18. Jahrhundert, wird geradezu mit Händen greifbar, wie sich die immer noch elementare Kraft, die selbst aus den plastischen Werken des Manierismus spricht, nach und nach immer mehr zurückzieht und in eine private, domestizierte, bürgerliche Geziertheit übergeht. Blickt man auf die Endpunkte dieser Entwicklung, kann man verstehen, weshalb sich Nietzsche gegen Ende des 19. Jahrhunderts so leidenschaftlich gegen die einseitig apollinische, im Grunde genommen aber völlig entkräftete, verbürgerlichte bis verspießerte Auffassung und Darstellung des Griechischen gewehrt hat.

Mit dieser Loslösung vom – man könnte sagen entgötterten, inspirationsarm gewordenen – Leib ist natürlich der Verlust einer natürlichen Stütze verbunden, die bis dahin auch für den instinktiven organischen Zusammenhalt der seelischen Tätigkeiten zuständig war. Steiner schildert dieses Phänomen des Schwellenübergangs als das Auseinandertreten von Denken, Fühlen und Wollen. Dieses Auseinandertreten hat zur Folge, dass sich ein Denken, das nicht von individuellem Willen angetrieben und durchströmt wird, zum Unindividuellen, Schematischen und Automatischen neigt, ein Fühlen, das zur Unklarheit und zum Egoismus neigt, ein Wollen, das zur Unvernunft und zur Empathielosigkeit tendiert. Dieses Motiv des Auseinandertretens ist auch schon innerhalb der anthroposophischen Sekundärliteratur auf die Kunst des 20.

Jahrhunderts angewendet worden, aber leider in dem zu Beginn bereits erwähnten Sinne einer bloßen Begründung von künstlerischen Verfallserscheinungen, indem man etwa die Architektur eines Mies van der Rohe in die erste Kategorie eingeordnet hat, das Action Painting etwa in die dritte Kategorie usw.

Ich meine, dass solch ein Vorgehen eher in dem bereits erwähnten psychologischen Sinne interessant sein könnte, sich von angeblichen Verfallserscheinungen der modernen Kunst abzusetzen, als im Sinne einer tieferen Erkenntnis der Vorgänge in diesem Zeitraum. Denn ganz zweifellos zeichnet sich in der Architektur des 20. Jahrhunderts durchaus flächenmäßig die Tendenz zur seelenlosen Geometrie ab. Nur wird man bei diesem Vorgehen selbstverständlich nicht demjenigen gerecht, was einen Bau Mies van der Rohes wie die Berliner Galerie – oder auf dem anderen Gebiet ein Werk Jackson Pollocks – zu einem Kunstwerk macht und es über die Massenware erhebt. Man wird mit diesem Einordnen von Objekten in seine anthroposophisch hinterfütterten Schubladen nicht einmal ansatzweise dem eigentlich Künstlerischen dieser Werke gerecht, und praktiziert damit im Grunde genau das kalte, empathielose, oberflächlich gewordene Denken, das sich im 20. Jahrhundert so nachhaltig in die Kultur eingeschlichen hat, und von dem man sich distanzieren möchte. Auch diese Aktion beschränkt sich darauf beschränkt, die Dinge nur noch einzuordnen, um sie psychologisch zu bewältigen, ohne sich die Frage zu stellen, ob man dadurch irgendetwas besser verstanden hat oder zumindest dem Eingordneten dadurch näher gekommen ist. Gegen die Zusammenschau verschiedener Phänomene unter übergreifenden Gesichtspunkten ist dabei ja zunächst nichts einzuwenden; entscheidend ist dann vielmehr der nächste Schritt, der erweisen muß, ob das Vorgehen auch erkenntnisfördernd ist.

Ich möchte dem eine andere Perspektive gegenüberstellen, die ich in diesem Zusammenhang nur andeuten kann, aber die zumindest mit den genannten Phänomenen rechnet, um der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert gerechter werden zu können. Es ist die Perspektive, dass das Auseinandertreiben der drei Seelenvermögen nicht durch ein äußerliches Verbinden und Zusammenknüpfen aufgehoben werden kann, sondern nur dadurch, dass man künstlerisch *in dem* einen dieser sich verselbständigenden Vermögen die Qualitäten der anderen Vermögen entfaltet. Also nicht, indem man das sich verselbständigende, intellektualisierende Denken äußerlich mit dem Wollen verbindet, sondern indem man in diesem zunehmend intellektualisierenden Denken den Willen entfaltet – mit der verblüffenden Wirkung, dass sich bei diesem Vorgang auch das Fühlen entfaltet, das zuvor im kalten Denken erfrieren musste. Und ich denke, was hier in Bezug auf das Denken gilt, und auch von Rudolf Steiner immer wieder betont und praktiziert wurde, auch im Gebiet des Künstlerischen gelten darf.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts schreckt nicht vor den Einseitigkeiten zurück, um sie mit einem oberflächlich zusammengebastelten Holismus zu kompensieren oder zu übertünchen, sondern steigt in die Einseitigkeiten ein, um *von innen her* die in ihnen liegenden Möglichkeiten zu entfalten. Äußerlich reduktionistische Werke von Mondrian über Josef Albers bis hin zu Mark Rothko, um allseits bekannte Beispiele zu nennen, sind durch ihre größere Überschaubarkeit in ungleich höherem Masse als zuvor dem bewussten Betrachten zugänglich und liegen zum einen dem reflektiven Aspekt des wissenschaftlichen Vorgehens näher, zum anderen rücken sie aufgrund der für das Betrachten durch den Wegfall alles Erzählerischen notwendigen Konzentration auf wenige, überschaubare Dinge der Meditation und sogar dem religiösen Erleben näher.

Kehren wir aber noch einmal zurück zu dem Motiv des Schwellenübergangs. Ich hatte ja bereits erwähnt, dass die kaum merkliche, aber von Künstlerseelen inspirativ erfahrene Loslösung des Seelischen vom Leiblichen zum Schwinden mancher bisheriger Sicherheiten führt, nicht nur die Sicherheit in der Identifikation mit dem gegebenen Leib, sondern auch die Sicherheit und Selbstverständlichkeit im Bezug auf die Quellen für die Gesetzmäßigkeiten der verschiedenen Kunstgattungen. Diese innere Sicherheit in Bezug auf die Stütze, welche die menschliche Leiblichkeit der menschlichen Seele bislang gegeben hat, geht spürbar mit dem Ende des 19. Jahrhunderts verloren. Man kann unter diesem Gesichtspunkt auch das Motiv vom «Ende des dunklen Zeitalters» der indischen Kosmo-anthropologie (das sogenannte kleine Kali-Yuga), das auf das Jahr 1899 angesetzt ist, mit dem Ende der Bindung an den physischen Leib in Verbindung bringen, die sich um 3000 v. Chr. (dem Beginn des «dunklen Zeitalters») in dem flächenmäßigen Ausbreitung der Steinarchitektur der frühen Hochkulturen und der Megalithkultur abgezeichnet hat. Das neue, wieder lichte Zeitalter bringt aber nicht nur die Lösung der bisherigen Gebundenheit an den (götterdurchwirkten) Leib mit sich, sondern zugleich auch den Verlust bisheriger Stützen in der sinnlichen Welt.

Dies betrifft aber nicht nur das Verhältnis zum eigenen Leib, sondern auch die ideellen Grundlagen des bisherigen Weltbildes, wie es Wassily Kandinsky um 1910 so verstörend erlebt hat. So spricht er in seinen Lebenserinnerungen von der durchdringenden Erschütterung, welche durch die Spaltung des Atoms bei ihm hervorgerufen wurde: «Alles wurde, unsicher, weich und wacklig. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre.»² Die für ihn – wie für viele andere bis heute immer noch – scheinbare Basis aller Welterscheinungen, die Atome, erwiesen sich als sekundär, ohne dass daraus eine neue primäre Basis hervorgegangen wäre, die Sicherheit bietet.

2 Wassily Kandinsky, in: Die gesammelten Schriften, Bern 1908, S. 33.

Wenn aber diese Sicherheiten schwinden, sowohl die instinktive Sicherheit der körperlichen Basis als auch die intellektuelle Sicherheit eines Weltbildes, das auf der Stütze unteilbarer Atome beruht, muß man sich die Frage stellen, wo denn dann eine neue Sicherheit zu finden sein könnte. Ich denke, dass es hierfür zunächst einmal notwendig ist, sich klar zu machen, dass die Aufgabe beider Sicherheiten, der instinktiven und der intellektuellen, dazu führt, den naiven Realismus beständiger Subjekte und beständiger Objekte in Frage zu stellen. Was dann noch übrig bleibt, wenn diese naiven Stützen wegfallen, ist – als neue und einzige Sicherheit – das verstärkte Bewusstsein des Bewusstseinschauplatzes, auf welchem alle Wahrnehmungen mit den Denkprozessen zur halbbewussten Konstitution der «objektiven Welt» verbunden werden, der rein phänomenale Seelenraum, der ja dem Raum entspricht, in dem sich die vom Körper gelöste Seele ja auch befindet und bewegt. Eine Welt, bei der es sich nicht mehr um Objekte, sondern um «die Summe von Wahrnehmungen ohne zugrunde liegende Materie» handelt, wie Steiner es in seinen frühen Schriften einmal formuliert hat.

Kandinsky hat diese Konsequenz intuitiv gezogen, als er in seiner programmatischen Schrift «Über das Geistige in der Kunst» den Ort der Erfahrung ästhetischer Qualitäten nicht mehr im Objekt, sondern im aktuellen Anschauungsprozeß lokalisiert hat.³ An einem Ort also, der nicht mehr äußerlich zu finden ist, sondern der als solcher momentan hervorgebracht und gestaltet wird. Manch einer wird vielleicht bei dem Ausdruck «momentan hervorgebracht wird» zögern, weil man auch hier gerne noch auf etwas aufrufen möchte, was ohne mein Zutun existiert. Aber man darf hierbei – selbst ohne expliziten Bezug auf die Kunsterfahrung – nicht zuletzt an Rudolf Steiners Spruch denken «Sich selbst erschaffend stets / wird Seelensein sich selbst gewahr»⁴

Nach dem Schwinden der natürlichen Bindung an den Leib und dem überall spürbaren Desintegrationsprozeß, der sich in der Kultur des 20. Jahrhunderts abzeichnet, wird von den Zeichen der Zeit eine innere Seelenkraft gefordert, die sich nicht mehr auf äußere Objekte, auf eine scheinbar sicher gegebene Dingwelt und die Stütze des leiblichen Organismus verlassen will, sondern auf das, was sie im Moment innerlich hervorzubringen fähig ist. So konnte Rudolf Steiner bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts vorausschauend sagen: «Bei der alten Kunst kam es auf dasjenige an, was draußen im Raum ist, bei der neueren Kunst kommt es auf dasjenige an, was im Innern ist.» Wenn wir dieses Innere nicht wiederum im alten Sinne als etwas gegebenes, sondern als etwas zu schaffendes und im Schaffen wahrzunehmendes verstehen, ergibt sich daraus die Frage ist, ob wir diesem Anspruch auch im konkreten Leben, in der Begegnung mit Kunst gewachsen sind. In der Erstbegegnung mißt dem Kunstwerk, so könnte man es auch einmal formulieren, trifft zunächst nur Vergangenheit auf Vergangenheit, die äußere auf die innere. Dann erst beginnt der Prozeß, bei dem aus der Gegenwart heraus in die Zukunft hinein erlebt und verstanden wird.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit !

3 Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, in: *Gesammelte Schriften*, Bern 1980, S. 33.

4 R. Steiner, Anthroposophischer Seelenkalender, Spruch für die 2. Septemberwoche.